

UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE DANZA

**APROXIMACIÓN A LA CATEGORÍA DE INTÉRPRETE EN LA DANZA
CONTEMPORÁNEA CHILENA: ¿QUÉ SIGNIFICA INTERPRETAR?**

Profesor: Guillermo Becar Ayala

Estudiante: Rommy Rojas Cortés

Cátedra: Seminario I

Monografía para optar al grado de Licenciatura en Danza con Mención en
Interpretación

Santiago de Chile, 2020

Agradezco profundamente a mi madre y hermana, por la confianza, entendimiento y apoyo incondicional brindado durante todo este tiempo. Sin ellas nada de esto hubiera sido posible, es por ello que a ellas dedico este escrito.

Agradezco a todos los maestros que con su sabiduría infinita me han encaminado hasta aquí.

Índice

1.Portada.....	1
2.Agradecimientos.....	2
3.Índice.....	3
4.-Pregunta de investigación.....	4
5.-Objetivos.....	4
6.-Introducción.....	5
7.-Planteamiento del problema.....	7
8.-Justificación.....	9
9.-Ejes De la investigación.....	10
9.1.-Danza Contemporánea.....	10
9.2.-Interpretación.....	18
9.3.-Cuerpo.....	22
10.-Discusión Bibliográfica.....	29
11.-Conclusiones.....	34
12.-Bibliografía.....	37

Tema: Los significados que configuran la categoría de intérprete.

1.-Pregunta de investigación

1.1- ¿Cuáles son las dimensiones que encarnan/ configuran el Ejercicio de la interpretación en la Danza Chilena contemporánea?

2.- Objetivo General

Indagar en los significados teórico - práctico que configuran la categoría de intérprete de la Danza Contemporánea Chilena.

2.1 Objetivos Específicos

2.1. Indagar sobre la categoría de intérprete en la danza chilena contemporánea.

2.2 Caracterizar las dimensiones de la categoría de intérprete en la danza contemporánea chilena.

2.3. Investigar sobre las distintas visiones y significados que los bailarines chilenos Contemporáneos tienen en torno a la interpretación.

2.4 Comprender qué significa interpretar en la danza chilena contemporánea.

2.5 Reconocer cuáles son las concepciones de intérprete que predomina en la danza contemporánea nacional.

Introducción

La presente monografía busca indagar sobre los significados teórico práctico que configuran la categoría de intérprete en la danza chilena contemporánea, para ello, se utilizará el método de análisis documental .

La danza contemporánea chilena se inicia con la conformación de la danza independiente en la década del setenta, teniendo un desarrollo incipiente en la década del ochenta, consolidándose a finales de los noventa y durante la década del 2000. Cabe mencionar, que los antecedentes de la danza contemporánea chilena se encuentran en el lenguaje del estilo moderno expresionista desarrollada por Ernest Uthof, Patricio Bunster ,Joan Turner , Malucha Solari, Octavio Cintolessi, entre otros, los que fueron promovidos y efectuados en espacios académicos formales, así como en colectivos y compañías chilenas previas a la década del setenta (Retrato de la danza en Chile, 2010)

Es interesante indagar sobre el significado actual de la categoría de intérprete, ya que pese a ser una dimensión importantísima del quehacer dancístico resulta difícil encontrar un artículo o investigación que dé cuenta cabal de la categoría, lo cual hace mucho más interesante y necesaria la presente investigación.

Adentrarse en la interpretación como categoría, necesariamente implica entender los matices que la configuran y las diferencias existentes entre las distintas concepciones sobre la misma, es por ello, que el campo de acción se ha querido acotar, solo a la danza contemporánea actual, dejando a un lado, la danza espectáculo, danza clásica, folclórica, entre otras.

Para determinar las propiedades de la interpretación, se abordará y delimitará las dimensiones que la constituyen, así como el espacio en el que se manifiesta. “Para la fenomenología hermenéutica, el modo de ser mismo de los humanos implica la autointerpretación. Existir es interpretar” (Crespo,2003,p.19)

Llevando la cita anterior al caso específico de la danza, me pregunto ¿Qué implica esa existencia interpretativa?, ¿Cuáles son las cosas, dimensiones y características de un cuerpo a la hora de interpretar en la escena? ¿Cuál es el fenómeno que ocurre

dentro?, ¿De qué se llenan o vacían los órganos, huesos, emociones, psique, fluidos, cuando el movimiento acontece hoy en la escena ?.

La presente monografía, lejos de ambicionar establecer una definición de intérprete, busca poder propiciar la puerta de entrada, para que junto a otras futuras investigaciones esta categoría se vaya estudiando y delimitando, con el fin de que podamos esbozar algunos lineamientos tanto generales como particulares que permitan aproximarnos a una categoría, hasta ahora difusa.

Planteamiento del problema

La interpretación es un ejercicio que se ha ido configurando a lo largo de la historia, en relación a los cambios de paradigma que han habido en torno al cuerpo y movimiento en la danza.

En relación con ello desde el ballet, la interpretación fue un ejercicio que se abordó netamente a partir del cuerpo, como ejecutor mecánico del movimiento. En ese sentido, la interioridad y reflexión del bailarín nada tenía que aportar a su ejercicio y oficio, ya que este solo representaba las ideas señaladas por un coreógrafo. La tarea fundamental en la que se basaba su oficio era en dominar a cabalidad el lenguaje técnico.

Con el advenimiento de la danza moderna, a finales del siglo XIX y principio del XX, la interioridad del sujeto que danza, es reivindicada, en las voces de Mary Wigman, Isadora Duncan, Marta Graham, Ruth Saint Denis.

Wigman, Bailarina, coreógrafa y profesora Alemana, nacida en Hannover el 13 de noviembre de 1886, precursora del expresionismo alemán, es reconocida por volcar, su caos e interioridad tanto en los procesos creativos como en la escena, dando como resultado un cuerpo deformado, extraño, raro conocido por una expresión corporal poco habitual para los teatros de la época (Sánchez, 2008), Lo anterior queda de manifiesto en obras como “Hexetanz” , coreografía en la que se desarrollan movimientos expresivos y terroríficos de brazos y torso liviano.

Isadora Duncan, Bailarina nacida en San Francisco, California a finales del Siglo XIX, Planteó que el movimiento debía nacer del interior del bailarín y sucederse en un flujo de movimiento constante, cuyo origen radicaba en “el plexo solar, lugar donde coincidían la experiencia física del cuerpo, la emoción y la espiritualidad” (Sánchez, 2008, p, 11) creía que el movimiento era ante todo vida y no forma.

Con lo anteriormente planteado, Sánchez (2008) enfatiza que desde el interior del bailarín que el movimiento se sucederá. La emoción, que reside en el plexo solar, será una de las dimensiones internas con las que el bailarín tendrá que aprender a relacionarse. Ésta práctica tendrá que someterse a un adiestramiento progresivo. Así

como el bailarín clásico ejercita años para lograr sostener pirouettes, el bailarín que propone Duncan (Sánchez, 2008) que aprender a moverse desde su interior.

La concepción de intérprete de aquella época será un antecedente para la concepción contemporánea que se tiene en torno a la categoría, más adelante me detendré en este punto

En la escena contemporánea actual la interpretación es un ejercicio que implica tanto el cuerpo físico, como espiritual y emocional. Entendiendo que el ejercicio del sujeto corresponde a todas las dimensiones de éste. Entiende que el lenguaje que se crea a partir de los procesos de investigación, corresponde a una firma propia, que tiene que ver con su vivencia, vida, sentir emocional y espiritual

La actual monografía busca indagar sobre: ¿Qué significa para el bailarín contemporáneo interpretar?, ¿Qué dimensiones o propiedades son las que actualmente llenan la categoría de intérprete en la escena nacional?. Por una parte el cuerpo como órgano , necesita tener una preparación física y técnica para poder ejecutar y moverse eficientemente en el espacio y por otra, se constituye de un interior – llámese emociones, ideales, reflexiones que matizan y caracterizan al cuerpo, logrando particularidades interpretativas. Es sobre ese contenido abstracto al que se quisiera acercar en esta monografía, buscando esbozar e introducir en algunos términos, que más o menos engloben o esclarezcan que significa interpretar hoy en la danza contemporánea, indagando en los imaginarios que contienen esos cuerpos que se mueven logrando transformar en espacio artístico y poético los lugares en los que se manifiestan.

Justificación

Se propone reflexionar en torno al ejercicio de la interpretación a través de la teorización en torno a las dimensiones, características y propiedades que le constituyen, con el fin de aportar a la discusión y reflexión en torno a la misma. Puede que a través de esta indagación se identifique que la interpretación en la danza contemporánea chilena, tiene rasgos o características diferenciadoras a las de otras regiones o países. Desde esta perspectiva se vuelve necesario indagar y hacer consciente que es aquello que llena la interpretación, es decir, de qué se constituye este ejercicio. Que tan político, que tan social, que tan personal ; espiritual y emocional es . Qué relación continua teniendo con el soporte del cuerpo, en este sentido, ¿Qué relación tiene la danza contemporánea con la interpretación y su soporte?, ¿Es condicionante la danza - el movimiento- para la interpretación del cuerpo en la danza chilena contemporánea?.

Danza Contemporánea

Según Louppe (2011) la danza contemporánea habría nacido a finales del siglo XIX, con el estilo moderno, propuesto y practicado por Mary Wigman, Isadora Duncan y Emilie Follie, bailarines que rompieron con el canon e idea de danza establecida hasta ese entonces, introduciendo y cuestionando en la disciplina las ideas de flujo, niveles, espacio, tiempo y estética del cuerpo.

Sus ideas fueron sistematizadas en lo que posteriormente se conocería como técnica moderna, en la voz de Laban, José Limón y Marta Graham, quienes, mediante la conceptualización estipularon un método, naciendo así la coreútica, que estudia la relación cuerpo espacio, además de las inclinaciones rectas, colapsos, contracción, arcos corporales, entre otros.

En contraposición a la visión de Laurence Louppe (2011) el investigador y dramaturgo chileno Rolando Jara (2017) postula que la danza contemporánea es aquella que aconteció posterior al movimiento vanguardista de la Escuela Judson Church, post década del setenta. Postula que la danza comenzaría a concebirse como “un espacio más comunitario”(Jara,2016,p.9) vinculándose a espacios no convencionales (cuestionando así el lugar que significa la escena), preguntándose tanto sobre el objeto artístico, como por su soporte ; el cuerpo. Según Louppe (2011), la danza contemporánea se caracteriza por:

1) Peso: Aceptación de la gravedad en el cuerpo, lo cual se logra a través de la concientización de lo que pesa el mismo. El autor postula el peso como uno de los grandes descubrimientos de la danza contemporánea, no solo como factor de movimiento, sino como “elemento poético primordial” (Louppe, 2011, p91). La aceptación de la gravedad, a través de ésta figura (peso), abre una vasta posibilidad de relación con el mismo cuerpo, el espacio, el tiempo y el flujo. Louppe, postula que tanto el tiempo como el espacio vienen a la realidad mediante la utilización del peso, mientras que el peso, se basta y remite solo a sí mismo para significar y ser lo que es en el cuerpo danzado, en relación con lo anterior, Louppe (2011) afirma: “Entre estos cuatro factores, el más importante, el peso, ocupa un lugar aparte; es a la vez el

elemento ejecutante y ejecutado del gesto. La transferencia de peso es lo que define todo movimiento” (p.91)

Postula La aceptación del peso y liberación del mismo a través de tres figuras: el swing (balanceo), que tiene un punto máximo tanto de suspensión como de afloje, la caída; la que encuentra su desenlace en el uso del suelo y el rebote, que significa “botar repetidamente un cuerpo” (Louppe, 2011, p.93)

2) Flujo: Para el autor, otro factor primordial es el flujo, factor que tiene estrecha relación con el peso. Entiende el flujo como la liberación armónica y natural del peso. Este tiene que ver con el resultado del peso y con el tratamiento que se le da al mismo, lo cual se relaciona con el grado de tensión que aplica sobre él, dependiendo del grado de tensión y aceptación del peso que se tenga, este sería libre, continuo o discontinuo. Louppe (2011) afirma:

“A decir verdad, si el peso constituye la materia elemental del movimiento, su objeto, su elemento, su carga interior, el flujo está, aún más, relacionado con el modo de tratamiento [...] según las decisiones adoptadas en relación con el flujo, la transferencia de peso tendrán resonancias muy diversas. En flujo retenido, es decir, de tensilidad aumentada, el peso toma un aspecto de corriente continua [...] muy distintos parecen los factores cuando el peso es catapultado en un flujo libre sin contención (p.95)

3) El tiempo : Es el momento espacio temporal en el que se inserta el movimiento, y por otro lado, tiene relación con el flujo característico de éste, originando así, un movimiento enmarcado en distintas temporalidades ya sea lenta, rápida o de velocidad normal.

4) Respiración: Es el origen de todo movimiento en la danza contemporánea, conectando la inhalación y exhalación con momentos de activación y relajación muscular respectivamente. También asevera que la respiración tiene directa relación con la organicidad del movimiento, conexión con el ser (estar presente en el aquí y ahora) además de la alteridad de las partes corpóreas y pérdida del control.

Continuando con la técnica en la danza contemporánea, es pertinente mencionar las técnicas somáticas, originadas post década del sesenta siendo agrupadas dentro del concepto de somático por el filósofo y educador T. Hanna. (Morand, 2016) quien

define la somática como: “El arte y la ciencia del proceso interno que se vivencia entre atención, función biológica y relación con el ambiente que nos rodea, tres factores entendidos como un todo sincrético”. (p.4).

Las técnicas somáticas postulan la eficiencia y eficacia de la energía como motor principal, defienden una democratización del movimiento, así como una concepción participativa del sujeto en su propio quehacer, mediante la conciencia finísima de sí mismo y su entorno (Morand,2016) . Algunas de las técnicas somáticas son: Método Alexander, método Feldenkrais, Mezières e ideokinesis, entre otros.

El aporte que las técnicas somáticas consiste en que éstas además de centrarse en factores relativos al movimiento, incorporan la constante y activa escucha con el entorno. Por otra parte, Ohad Narin, más conocido como Mr Gaga, creador de la técnica gaga, postula que la danza, debe ser un espacio en el que el bailarín pueda gozar, disfrutar y sentir placer con el movimiento. Su técnica apunta a explorar el cuerpo y dejar que este haga y ejecute, en completa libertad, explotando al máximo tanto las capacidades corpóreas, como las cualidades de las mismas. En sus propias palabras, el coreógrafo y bailarín define gaga como: “La conexión entre esfuerzo y placer (...) estar más cercanos a nuestras emociones para ser más instintivos y delicados, explosivos en nuestros movimientos” (Perales, 2010, p.20).

Según lo expuesto anteriormente, tanto las técnicas somáticas como la técnica gaga, reivindican desde lugares diferentes, la escucha y conciencia interna del intérprete. por una parte el gaga se adentra en propiciar la escucha hacia el placer, disfrute y emociones mientras el movimiento acontece, las técnicas somáticas ponen el foco en una escucha consciente y serena de procesos fisiológicos y biológicos del cuerpo. En otras palabras las técnicas somáticas, tienden a la delicadeza, lentitud, y escucha agudísima de cada parte del movimiento del cuerpo, gaga propende un poco más hacia la pasión y explosión del cuerpo en el movimiento, lo cual genera un movimiento más explosivo e intenso. No obstante, ambas propuestas de trabajo requieren del sujeto consciente y presente. Propiedad muy característica de la danza contemporánea.

Aproximación a la danza contemporánea independiente en Chile:

En Chile el movimiento de danza contemporánea surge como un movimiento de contracultura al orden establecido por el golpe militar (1973), con la llamada danza contemporánea independiente chilena (Alcaíno y Hurtado, 2010).

El Consejo Nacional de la Cultural y las artes señala que después del golpe militar “Gran parte de las compañías se disuelven al desligarse de las instituciones estatales que las sostenían, generando entonces la llamada danza independiente” (Políticas de fomento de la danza, 2010,p.8)

Al respecto Gregorio Fassler (2010) señala: “En ese tiempo no había ninguna ayuda: Todos hacíamos todo, desde las luces, conseguir el espacio, barrer el escenario, los vestuarios...todo!” (p.45). La repercusión que tuvo que la danza fuera desligada de las instituciones resultó en que los aportes económicos y beneficios laborales disminuyeron a cero, dejando el ejercicio artístico sin una remuneración o fondos estatales que pudieran garantizar su ejercicio.

El escenario político, social y laboral hizo sentir a los bailarines de danza contemporánea independientes s solos y desamparados, al respecto Fasler (2010) señala: “Había mucha angustia en ese tiempo, mucha soledad en el hombre, mucho agobio por la dictadura”. (p.45).

La dictadura militar no solo desestabilizó económicamente la danza sino que produjo un tremendo sensación de aislamiento y soledad para el espíritu de aquellos que la practicaban, significó un desmantelamiento moral y emocional del cual los bailarines tuvieron que decidir salir con el fin de persistir políticamente en lo que amaban hacer: bailar.

Fue por ello, que la danza independiente chilena se desarrolló lejos de los grandes escenarios y eventos replegándose y aconteciendo en lugares underground, poco conocidos, al puro estilo del movimiento de la Judson Church Teather, en EEUU. Al respecto la bailarina Magaly Rivano (2010), señala: “Todo lo que hacíamos en esa

época, particularmente en los años setenta, se daba en lugares alternativos, en casonas, en subterráneos, en lugares increíbles”. (p. 60)

La marginación de la danza contemporánea, durante la época de dictadura significó grandes esfuerzos emocionales y materiales para quienes la practicarón, lo cual generó fiato y comunidad poco habitual en la actualidad.

La interpretación de la danza contemporánea de los años 70 y 80 se caracterizó por un cuerpo interpretativo fuertemente atravesado por su situación política, lo que gatilló que la interpretación de los artistas de la época fuera una marcada por una sensibilidad y profundidad específica, al respecto Paulina Mellado (2010), bailarina y coreógrafa nacional, señala: “Todos bailábamos así, todos. No solo bailabas tu coreografía, sino que bailabas lo que estabas viviendo en ese momento, que eran todos los detenidos desaparecidos, toda esa violencia física que vivimos” (p.112)

En 1985 se creará dos centros de formación profesional de danza, uno de ellos será el centro de danza espiral, dirigido por Joan Turner y Patricio Bunster (Políticas de fomento de la danza, 2010) y la Universidad Arcis, cuyo departamento de danza fue dirigido por Malucha Solari, Bailarina y docente chilena.

Por su parte, el centro de danza espiral se caracterizó por la enseñanza de la técnica moderna, así como por transmitir a sus estudiantes un amplio sentido crítico, compromiso social y político. Al respecto Patricio Bunster (2010), Destacado Maestro y fundador de la escuela declara: “Hay que formar seres humanos con valores positivos y con gran base humanista, porque van a tener la responsabilidad y el privilegio de ser comunicadores de vida” (p.12)

Para la época recordada por su apagón cultural y represión política el aporte del centro de formación espiral fue valioso, ya que no solo se remitió a formar bailarines con dominio de la técnica moderna expresionista, sino que buscó formar personas con sensibilidad, compromiso y conciencia social capaces de transmitir un mensaje con el fin de transformar e incidir ideológicamente sobre la realidad.

En Contrapartida al estilo moderno inculcado en el centro de danza Espiral, en 1982 se crea el colectivo de danza Andanzas, Cuyas premisas de trabajo, basadas en la improvisación buscaban siempre experimentar y dejar volar la creatividad a través del movimiento, al respecto se señala: “En sus montajes rescataron la improvisación, la

experimentación del peso del cuerpo sobre otros cuerpo, el juego con la gravedad y la dinámica del roce” (memoria Chilena, 2000).

En este punto, el aporte de Andanzas es un precedente importante para técnica contemporánea, ya que es uno de los colectivos que incorpora factores netamente relacionados con esta técnica, como lo son el uso del peso, contacto y la improvisación. Al respecto Elizabeth Rodríguez (2010), plantea: “Lo que hicimos con Andanzas finalmente no era político, era una necesidad de buscar nuevas maneras. Y fue súper New Wave, porque significó hacer locuras y romper con muchas cosas”. (p.130)

Elizabeth Rodríguez, plantea una dimensión importante de la danza contemporánea en general, en el sentido de que ésta siempre busca innovar sus formas de hacer. Para la época, lo que ello hacían causaba revuelo, ya que, algunos bailarines del sector los vieron demasiado desapegados a la realidad social y política vivenciada por aquel entonces.

Así como el centro de danza espiral y Andanzas, hubo otros espacios que contribuyeron a la creación artística y encuentro de artistas, entre estos, se recuerdan con especial cariño los encuentros coreográficos acontecidos entre 1985 y 1993, los que tuvieron lugar en las salas de teatro de la Universidad Católica de Chile, con espacio de ensayos en el café del cerro y en el teatro Apoquindo (Las Condes), respectivamente. Estos encuentros serán una vitrina importante para la danza Contemporánea Chilena y por otro lado, funcionará como espacio de vinculación y conexión entre artistas, tanto chilenos como extranjeros (Alcaíno y Hurtado,2010).

Estos festivales fueron una vitrina importante para intérpretes, y coreógrafos que posteriormente serían reconocidos por su trayectoria y lenguaje aportado a la danza contemporánea chilena. Entre estos artistas se puede mencionar el trabajo de: Teresa Alcaíno, Francisca Morand, Verónica Canales, Hugo Uribe, Elisa Garrido, Luis Eduardo Araneda, Nelson Avilés, Verónica Varas, Alejandro Ramos, Paulina Mellado, Esteban Peña, Isabel Croxatto, Nury Gutes, Elizabeth Rodríguez, Luz Condesa, entre otros.

Para la danza Contemporánea independiente, La década del noventa fue una década de desmembramiento de colectivos erigido en la década precedente, lo cual desembocó en una diversificación del lenguaje. Al respecto Constanza

Cordovez afirma: “Se generaron una multiplicación de núcleos creativos y un crecimiento exponencial de obras coreográficas, ello fue generado por factores externos que fueron un apoyo”. (2009, p.30).

En la década del 90 vendrá por primera vez el coreógrafo Francés Brumachon, quien quedará flechado con la forma intensa de interpretación de los bailarines montando “Los ruegos”, obra considerada Patrimonio nacional.

Así también, proliferaron nuevos espacios de ensayo y presentación tales como: Balmaceda Arte Joven, Teatro Novedades, sala Fech, Museo de Bellas Artes, entre otros.

Por otro lado, la comunidad de la danza pensó que con la vuelta a la democracia y el cambio de política, la danza tendría un poco más de cabida en el desarrollo social y educativo así como espacios donde articularse y desarrollarse. Los artistas de la época buscaron espacios en los que aunar y articular su fuerza para traducirla en una voz política que les representase, con el fin de luchar por unos derechos laborales y sociales que respaldaran su práctica artística, sin embargo, el único avance y apoyo que se obtuvo de parte del gobierno fue el Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (Fondart), financiamiento monetario, dado por el ministerio de la cultura y las artes, para sustentar proyectos artísticos a corto plazo.

En relación a la modificación de estilo de la danza de los 90, Nury Gutes declara: “Es clara la tendencia hacia la abstracción y el alejamiento de un tipo de arte modernista: la búsqueda muchas veces se convierte en abstracción, subjetivación y distanciamiento de la conexión entre arte y sociedad civil, la cual estaba muy presente en los años 60 y 70” (p.38)

Lo que en la década del 80 fue promovido por el grupo Andanzas, en cuanto a buscar nuevas formas contemporáneas de hacer, explorando en factores netos de la danza contemporánea, en la década del 90 se exploró y desarrolló con más fuerza.

Al respecto y actualmente, el coreógrafo y bailarín nacional Joel Inzunza (2019) define la danza contemporánea como: ” Un híbrido de métodos, técnicas, corrientes visiones y experiencias de personas que se han vinculado con el ejercicio interpretativo, creativo e investigativo del cuerpo, no solo en lo escénico, sino en lo terapéutico, educacional, teórico” (p.24)

Esta cita define, la escena actual a la perfección, ya que la danza contemporánea actual se constituye como un espacio de encuentro y diálogo entre distintas formas de entender el cuerpo y el movimiento, lo cual propicia un escenario perfecto para que múltiples lenguajes y visiones vayan modelando mediante el enriquecimiento de las multiformas y distintas visiones en torno a la danza y sus soporte. Lo anterior posibilita que los límites y formas de entender la danza se vayan constantemente modificando, característica primordial de la danza contemporánea. Otra definición es la de que da el coreógrafo y bailarín Nacional Nelson Áviles (2010): “Para mi la danza contemporánea significa organizar acciones en la densidad de un espacio, sustentado por la emotividad para descubrir la estructura que conjugue la intencionalidad intuitiva y consciente” (p,73)

En relación a Inzunza el autor acota su definición remitiendo netamente al proceso y acto creativo que significa la danza contemporánea como tal, significando desde un espacio sensiblemente abstracto, en el que la sensibilidad y conciencia son ejes fundamentales para ser parte de ésta.

Por otro lado, Luz Condeza (2017) caracterizará la danza contemporánea como una transgresora y crítica, al respecto señala: “Surge la danza contemporánea, explorando desde el movimiento en nuevos discursos corporales. La danza se cuestiona la norma, el código reconocible, la nomenclatura tradicional, y busca ampliar su registro”. (p. 76)

Según la autora, la danza contemporánea deviene como un espacio que se cuestiona todo el tiempo las características y dimensiones sobre las cuales se erige, propiciando y empujando constantemente la exploración del cuerpo en el movimiento, con el fin de poder indagar en nuevas formas, conceptos y relaciones, posicionándose así como un espacio que está siempre empujando los límites que la encasillan y determinan como tal.

Interpretación

Heidegger (1929), filósofo existencialista del siglo XX postula que “La interpretación se funda existencialmente en el comprender, en el lugar de surgir éste de ella” (p.163,). Según el autor: “La interpretación no es el tomar conocimiento de lo comprendido, sino, “el desarrollo de las posibilidades proyectadas en el comprender” (p.166).

El autor postula que la interpretación es resultado de un proceso individual subjetivo desarrollado por el sujeto, una vez comprendido algo de la realidad. Al postular que la interpretación, tiene que ver con posibilidades, el autor plantea que éstas pueden ser variadas y no corresponderse necesariamente con otras interpretaciones sobre el mismo hecho. y por tanto, las significaciones que se otorgan a un proceso comprendido podrían ser tan variadas como sujetos existentes en el mundo.

Desde la fenomenología hermenéutica, se plantea algo más agudo al postular que la interpretación es un proceso implícitamente moldeado por una nomenclatura simbólica que excede al sujeto. Al respecto Crespo (2003) afirma: “Existir es interpretar (...) No podemos percibir, pensar, hablar o escribir acerca de una situación desde fuera de los símbolos que hacen nuestra cultura” (p.19)

Desde la fenomenología hermenéutica se determina que los símbolos constituidos y configurados mediante la intersubjetividad de los sujetos posibilitan nuestra configuración de la realidad en este mundo, por tanto, interpretar no sería un proceso objetivo y libre, ya que el sujeto desde su nacimiento está condicionado por unas reglas que determinan su “forma de ver, sentir y percibir la realidad” (Durkheim, 1895, p.38-39)

En relación a la interpretación oral, Valdivia (1995) señala que ésta es un ejercicio de tránsito entre lo que “es una cosa” y lo que “termina siendo” , es decir es tarea del

sujeto dar un significado del mensaje que se ajuste al mundo simbólico en el que vive . Ese cambio resultante estaría dado por el sentido, que el sujeto imprime a lo interpretado, al respecto declara: “La interpretación es una traducción oral instantánea por oposición a la traducción. Se puede definir como una operación sobre el discurso mediante la cual el intérprete efectúa la transmisión del sentido del discurso de la lengua original formulándolo en la lengua terminal” (Valdivia, 1995, p.175).

Lo anterior sostiene la postura señalada por la fenomenología, en el sentido de que la interpretación viene y surge a partir del sujeto, por tanto, la interpretación que se haga sobre un mismo mensaje podría ser perfectamente variable entre un sujeto y otro.

A través de las palabras de valdivia queda implícito, lo que se plantea desde la fenomenología de Heidegger, primero el sujeto comprende, luego el sujeto interpreta. En el caso de valdivia, éste pone hincapié, en que el sujeto es quien dota de sentido la interpretación mediante una nueva contextualización simbólica, dota o llena nuevamente de sentido una idea, para ser comprendida en su nueva realidad simbólica.

Para el caso de la danza, Leal y Pereira (2013), señalan que el mundo subjetivo e interpretativo, será abordado desde el cuerpo, siendo éste soporte y puente, mediante, el cual el bailarín desarrollará su interpretación de las cosas. En relación a ello, afirma que :

“Interpretar es una capacidad humana de observar, traducir y apropiarse lo real, se podría decir en palabras más comunes que todos los seres humanos son intérpretes de su propia vida. En la danza, ser intérprete adquiere un carácter específico, desde el oficio de ser bailarín, es el momento que relaciona el pensamiento, la subjetividad la creatividad y el movimiento” (Leal y Pereira, 2013, p. 55).

Leal y Pereira (2013) concuerdan con la fenomenología hermenéutica, que señala que “el existir mismo implica interpretar” (Crespo, 2003), solo que para las autoras, en el caso específico de la danza, interpretar es el instante en que la interioridad del bailarín contara algo necesariamente mediante el despliegue del movimiento.

Ormazábal (2017), señala: “Interpretar es un término utilizado para hacer referencia a los bailarines de tal manera que se entiende un bailarín como un intérprete de una idea; sea esta propia o de un coreógrafo”. (p.5)

Ormazábal (2017) y Leal y Pereira (2013) señalan dimensiones distintas del acto interpretativo, por una parte, Ormazábal (2017) se queda con una definición más ligada a la idea o lenguaje, antes señalado por Crespo, el que deviene en un despliegue del movimiento, en tanto, define al bailarín como un intérprete, sin indagar en lo que aquello implica, mientras que Leal y Pereira (2013) van un paso más allá, al señalar que la interpretación en la práctica es la fusión de algunos aspectos dentro del sujeto, esbozando o introduciéndonos en la interioridad de esa interpretación.

Por otro lado La bailarina y coreógrafa chilena, Carolina Bravo (2018), afirma que:

“Creo que aún sin la conciencia ni voluntad de quien interpreta, o su decisión incluso, el cuerpo deja y a la vez crea un discurso por sí mismo, como si se licuara en la obra y su discurso, porque nuestra identidad en este mundo es nuestro cuerpo. Existe quien crea la obra, pero en ella se cuela, aun cuando no se quiera la creatividad propia de quien interpreta”. (p.198)

Bravo (2018) declara que el cuerpo del bailarín, sirve como tránsito y puente de una idea. En ese tránsito la idea se permea de la subjetividad de ese sujeto, siendo el cuerpo un lugar creativo y de soporte que da espacio para que el movimiento se desarrolle. La interpretación es entendida, por la bailarina y coreógrafa, como un espacio que se caracteriza por ser un lugar de libertad creativa, que dará cuenta de un tipo de movimiento que denota una identidad individual, en el que el bailarín es capaz de transformar, y dar vida a un imaginario desde un sentido característico y propio. Hilando aún más fino, para la bailarina la interpretación, tendría que ver entonces, con la dimensión subjetiva constitutiva de la condición de sujeto, mediante la cual daría forma y discursaría, a través del cuerpo depositario de una identidad propia. Implícitamente, la bailarina, concordaría con Leal y Pereira (2013), en el sentido de que, se quiera o no, interpretar en la danza, tiene que ver con la creatividad y subjetividad de quien interpreta.

Ambas autoras señalan la creatividad, como uno de los aspectos constituyentes del proceso interpretativo, al respecto Humberto Maturana, científico chileno, señala que *la creatividad surge del emocionar* (2014). Para Maturana el emocionar es parte fundamental de la vida y nuestras relaciones, a su vez postula que las emociones son educadas y determinadas por la historia particular de cada uno.

Tomando en cuenta lo que postula Maturana, para el caso de la interpretación, el emocionar vendría a ser una acción muy presente en el oficio, ya que el intérprete es una creador de realidades y personajes ficticiales, el bailarín por tanto, tiene el trabajo de investigar sus emociones y trabajarlas, con el fin de conocerse y controlar esta dimensión de su existencia. Al respecto el bailarín Chileno, Gonzalo Beltrán (2014) declara: “ El sentimiento no se repite (para quien baila), el sentir es único y efímero (...)el intérprete más allá de controlar su cuerpo , prepararlo y cuidarlo, hace un constante trabajo mental, de control emocional, es un entrenamiento constante de mente, cuerpo y salud entera” (p.17)

En el párrafo anterior el bailarín destaca el trabajo emocional y mental que requiere este ejercicio, cuyo dominio es afianzado mediante un trabajo de concientización permanente de lo que significa trabajar con el mundo interno del sujeto. Por otro lado, Beltrán declara, que bailar, es “experimentar el mundo con el cuerpo”, lo que quiere decir que es el ser mismo inherente al mundo, experimentando la realidad del fenómeno a través de su materialidad; el cuerpo.

A lo anteriormente mencionado, la bailarina y docente chilena, Claudia Vicuña (2016), suma que la interpretación no es solo un viaje hacia el interior del individuo, sino que es un viaje también hacia el afuera, con el fin de conectar con el entorno que nos rodea. Al respecto Vicuña (2017) Declara : “Interpretar Es tratar de sentirse uno con la naturaleza. Es preguntarse a diario, ¿cuál es la naturaleza del movimiento?”. (p.30).

Por otro lado, para la autora la reflexión sobre el movimiento debe estar muy presente en el oficio de la práctica interpretativa. Sus palabras remiten a los postulados de Isadora Duncan , en relación con la conexión espíritu, danza y naturaleza. En el entendido, de que el movimiento, el que es el resultado de la interpretación, nace partir de la conjunción de estos tres elementos. La interpretación estaría ligada con la naturaleza, con el cuerpo, y específicamente con el ser. (Sánchez, 2008, p.11).

Por otro lado, el bailarín, debe ser un intérprete permeable, dócil, un cuerpo sobre el que se pueda escribir, dibujar, un cuerpo capaz de decir lo que sea, como sea. Al respecto Teresa Alcaíno (2010), reconocida bailarina y coreógrafa nacional declara “Ser intérprete es como ser de greda la bailarina se abre, se deshace, como dicen los poemas de la mistral” (p.90).

Cuerpo

Podemos ver cómo a través de la historia, en conjunto con los cambios políticos, sociales y económicos, la noción de individuo ha estado en una permanente construcción repercutiendo así, en la construcción de la categoría de cuerpo.

Desde los orígenes de la filosofía occidental Platón, filósofo griego (427 – 357 a.c) postuló que la materia estaría en constante cambio, a diferencia de la sustancia. La cual trasciende de forma completa y sin ajuste a la materia, habitando en un mundo objetivo (mundo ideal), que vive independiente de la materia o fuera del sujeto (Gianini,2005). Así mismo, el autor postuló el cuerpo como cárcel del alma, impidiendo a los individuos acceder al mundo objetivo de las ideas y valores supremos. La condición corpórea, haría olvidar al hombre su encuentro con el reino de las ideas, encontrándose así, en un constante olvido (Gianini, 2005).

Ésta idea de cuerpo como cárcel, fue tomada por la institución de la iglesia quien durante el medioevo, con su poder y hegemonía, logró dirigir el orden social y moral de las relaciones. En la Biblia, documento fundamental de la iglesia, existen varios versículos del antiguo testamento que relacionan e identifican al cuerpo, como un lugar negativo, relativo a los pecados, deseos y desobediencia. En consecuencia la iglesia, como institución, promovió el cultivo del espíritu, con el fin de acercar a los súbditos a la divinidad, mediante la santificación del cuerpo, bajo la idea de que la cultivación del espíritu haría que el cuerpo y sus deseos menguase.

En el siglo XV, Descartes, padre del racionalismo francés y filosofía moderna, declaró: “Pienso luego existo” (discurso del método, 2010, p.20) al explicar que los sentidos nos engañan, y es en la razón donde encontramos certeza. Sobre su postulado se erigirá la ciencia y filosofía de la modernidad, quien a través de su método positivista, busco conocer la realidad, posicionando la razón como única vía confiable de aprehensión.

En el siglo XVIII, con el advenimiento de las universidades y posicionamiento de la ciencia como espacio de estudio y poder, el cuerpo será abordado como un mero instrumento de estudio, dividiéndose para su análisis mecánico y orgánico.

Por ejemplo, desde la anatomía regional, el cuerpo es visto como una estructura física, dividida en segmentos o grandes regiones, vale decir, cuerpo, tronco, extremidades inferiores y superiores, cada una de las cuales se aborda de forma segmentada (Moore,2009)

La noción de cuerpo tanto en la pre modernidad como en la modernidad se erige sobre una tradición Platónica, Católica y cartesiana, todas apuntando, desde distintos frentes hacia una visión negativa de cuerpo, muchas veces invisibilizadas incentivando y desarrollando una idea separatista de las dimensiones del cuerpo, así como una visión negativa del mismo.

En la danza, por el contrario, el cuerpo en sus inicio es vaciado de interioridad, y se le valora, solo como dimensión física, reproductora de belleza.

Como se cita en Pérez (2008):

“El bailarín consumado es un ser artificial, un instrumento de precisión y está forzado a someterse a ejercicios rigurosos diarios (...) así sucede que una meta elevada transforma sus esfuerzos mecánicos en un fenómeno estético. ¿Usted puede preguntarme si estoy sugiriendo que el bailarín es una maquina? - ¡ciertamente!- una máquina para facturar belleza” (p.69)

El cuerpo del ballet del siglo XVII - XIX debe adoctrinar y adaptarse a las condiciones y requerimientos técnicos, por muy antinaturales o dolorosos que estos sean. Esta “máquina” se caracterizará por tener ciertos rasgos físicos. Pérez (2008) describe el cuerpo del ballet como:

“Una superficie cerrada, sin hoyos (“apriete las nalgas, cierre la boca”), que idealmente no intercambia fluidos con el medio (la respiración y transpiración deben ser invisibles), que idealmente no es afectada por la gravedad (...)ni por el frio, calor, o dolor eventual...”. (p.67)

En este sentido el cuerpo postulado por el ballet, se podría Homologar con el cuerpo-máquina de un soldado, caracterizado por Foucault (1975), el cual, mediante el disciplinamiento es coercionado , con el fin de enajenarle de su emoción, psique, en miras de su mera instrumentalización material . Foucault (1975) describe el cuerpo del soldado como:

“Su cuerpo es el blasón de su fuerza y de su ánimo; y si bien es cierto que debe aprender poco a poco el oficio de las armas —esencialmente batiéndose—, habilidades como la marcha, actitudes como la posición de la cabeza, dependen en buena parte de una retórica corporal del honor (...)Segunda mitad del siglo XVIII: el soldado se ha convertido en algo que se fabrica; de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se ha hecho la máquina que se necesitaba; se han corregido poco a poco las posturas; lentamente, una coacción calculada recorre cada parte del cuerpo, lo domina, pliega el conjunto, lo vuelve perpetuamente disponible, y se prolonga, en silencio, en el automatismo de los hábitos” (p.124).

Tanto el cuerpo del ballet, como el cuerpo del soldado, fue separado de su dimensión espiritual y se le adoctrinó, mediante el disciplinamiento corporal, reconociendo en él únicamente la característica de máquina, enajenando así, de las otras dimensiones de su ser. Ambos cuerpos, estarían siendo la expresión de la razón moderna, en la que el cuerpo está al servicio de la psique por una parte y los poderes fácticos por otra.

La visión anteriormente planteada de cuerpo, se modificará en el siglo XX, con la llegada de la danza moderna en las voces tempranas de Isadora Duncan (1878-1927), Ruth Saint Denis (1878-1968), Loïe Fuller (1862-1928), que con su visión de mundo y cuerpo, se erigieron como un aporte trascendental para la deconstrucción (reconfiguración) de la idea cuerpo y danza, mediante el reconocimiento y reivindicación de la interioridad del mismo.

En este sentido, Isadora Duncan (Sánchez, 2008) por ejemplo, reivindica el plexo solar en la configuración del cuerpo que danza.

Según la bailarina y coreógrafa, el movimiento debía nacer desde el plexo solar, lugar donde residía la experiencia física, emocional y espiritual del sujeto (Sánchez, 2008). incentivó la conexión del bailarín con la naturaleza y el acercamiento de éste con sus propias formas de expresar el movimiento. Por otro lado, defendió un cuerpo desnudo y descalzo, con ropas holgadas, lo más correspondiente al mismo cuerpo, alejándose así, de los adornos y suspensión propuesta por el académico. Con ello, el cuerpo fue introducido a la escena de la danza y tomando preponderancia no sólo como un fin en sí mismo, sino que como medio íntimo de expresión, exploración y conexión. Duncan

promovió el uso de vestido largos y ligeros que permitieran ver como se dibujaba la silueta en el espacio. Jamás buscó corregir, disimular o tapar alguna curva de su cuerpo. Para ella, el cuerpo era la manifestación más fidedigna de la esencia del bailarín, el cual era depositario de historias, experiencias que debían evidenciarse en el movimiento. La danza moderna y su cuerpo fue una reivindicación de todos los aspectos fundamentales de la vida, al respecto Pérez (2008), declara: “La danza moderna tiene su origen en una serie de rebeliones contra las rutinas opresivas de la corporalidad asociadas a la cultura industrial. Son rebeliones (...) que invocan la naturaleza, la libertad, la autorrealización y el derecho al placer” (p.81)

La danza moderna no solo viene a cambiar la idea de danza, también irrumpe en la idea y significación del cuerpo que danzaba.

Hasta 1950 habrá un movimiento muy fuerte de bailarines europeos y norteamericanos que practiquen el estilo moderno como danza, entre 1930 y 1950 hubo una proliferación de técnicas y escuelas, cuyo fin fue metodologizar el estilo.

Con el advenimiento de la danza postmoderna (1960-1978), movimiento estadounidense llevado a cabo por bailarines de la Judson Church Dance Theater, el cuerpo fue concebido como un espacio de exploración física (Pérez, 2008). Desde esta visión se buscó vaciarle de la hiperexpresividad característica del estilo moderno, sometiéndose solo a la investigación corpórea (MC Coll, 2010, p.34).

En la década del 70 T. Hanna (1970) comienza a unificar en un mismo lenguaje algunas prácticas corporales, suaves y novedosas para el cuerpo, al respecto Francisca Morand (2016) declara : “ Hanna vio la directa relación entre los principios de los sistemas somáticos y los nuevos descubrimientos sobre la relación cuerpo - mente que estaban llevándose a cabo en el campo de las neurociencias ” (p.6).

Las técnicas somáticas, visualizaron el cuerpo como: “Soma: cuerpo percibido desde el punto de vista de la primera persona” (Hanna,1986, p.28) . El soma no es solo el cuerpo, ni la mente. Desde este punto de vista el cuerpo es comprendido como un todo, integrando a su práctica, la conciencia del individuo sobre el movimiento, conciencia de la relación cuerpo - entorno y los procesos fisiológicos que le acontecen al sujeto mientras se mueve. Morand (2016) declara que el soma “es un proceso en constante adaptación frente a su medio ambiente” (p.7), como un espacio constituido no solo por su mente y materialidad, sino por el medio en el que está inserto (Morand, 2016).

Esta nueva visión, aportará con una conciencia y escucha finísima y exquisita del cuerpo que danza, desarrollando y potenciando, mediante la práctica de la técnica, un cuerpo conectado tanto consigo como con su entorno.

Por otro lado, desde la Psicología el pensamiento de Wilhelm Reich (1897-1957) y Alexander Lowen (1910-2008), hicieron importantes aportes al poner al cuerpo como el foco de estudio en tanto, espacio de liberación de energía emocional contenida. Tanto Reich como Lowen trabajaron bajo el concepto de corazas corporales, Las cuales se originan cuando una emoción no logra ser expresada o liberada completamente, generando así bloqueos energéticos. Reich, trabajó estos bloqueos, mediante la Vegetoterapia, mientras que Lowen lo hizo con su método denominado bioenergética.

Hasta antes de estos autores, nunca se había vinculado la historia emocional de un individuo con el cuerpo o nunca se había expresado que el cuerpo podía tener algún tipo de relación con el mundo interno del sujeto, por tanto, lo que estos autores postularon resultó de gran aporte tanto para la psicología, como para otros campos, no solo en términos de terapias, sino en la forma en que el cuerpo es concebido.

El cuerpo de la danza Contemporánea

“El cuerpo pensante es la manera en que el cuerpo irrumpe hoy y se hace presente (...) el cuerpo aparece como objeto potencial para el arte pero no necesariamente en arte corporal, es ahí donde la danza tiene su lugar como práctica artística contemporánea en la medida en que ella apuntaría hacia aquella capacidad artística que el cuerpo manifestaría en su propia acción sin transformarlo en un objeto de exhibición de una artísticidad encerrada en el” (Molina , 2015, p20).

Lo que señala Molina tiene, esencialmente relación con las temáticas de cuerpo que promueve la danza contemporánea actual. Este cuerpo que se vive como tal, en tanto se reconoce su materialidad, y dimensiones como peso, carne, huesos, muchas veces se aleja de esa idea artística en la que el cuerpo se hermosea o más bien se representa como metáfora de sí, postulándose en su forma más onírica, ensoñadora y/o dramática. Lo que sugiere Molina, es que esta materialidad y contenido, no se intentaría hermohear o estilizar, sino que al contrario, este cuerpo, se muestra y comporta según su carne, tal y como es conocido, señalando así, que En la danza contemporánea el cuerpo es vivido como cuerpo, el cuerpo es investigado como tal,

indagando en su integridad, viseras, orificios, En miras de forzarlo y desplegarle más allá de lo conocido. En este sentido, lo que postula Molina, estaría muy relacionado como el cuerpo y danza que se propone en la vanguardia de la Judson Church Theater, quienes rompieron con el cuerpo onírico, expresionista y ensoñador que postula el expresionismo moderno, y más bien le vaciaron de todo adorno que buscaba envolver al espectador en algo en extremo artificioso y ficcional. Al respecto Ivonne Rainer (1965), figura destacada del movimiento, plantea en su manifiesto del NO: “No al espectáculo. No al virtuosismo. No a las transformaciones, a la magia, al hacer creer, No al glamour, y a la trascendencia de la imagen de la estrella”. (Rainer, 1965)

Lo que declara Ivonne en su manifiesto, es lo mismo que Molina sentencia, al decir que el cuerpo de la danza moderna no busca ser una artísticidad encerrada en sí misma, lo que quiere decir que éste se investiga desde su condición de cuerpo, al respecto la bailarina Javiera Peón (2016), escribe en una de sus bitácoras de composición:

“Observo mi fascinación por empujar el cuerpo hacia estados no ordinarios de percepción a través de la repetición y la insistencia, de manera de acceder a otros estados de consciencia y experimentar las relaciones y el encuentro desde campos de acción alterados o extraordinarios. ¿Cuál es la potencialidad del cuerpo, de la experiencia? ¿Cómo, a través de las prácticas de la danza, podemos expandir nuestra consciencia y empujar los bordes de nuestras posibilidades habituales de acción?, ¿Cómo podemos inventar otros cuerpos y otras maneras de relación y transmisión?” (p.139)

Peón (2017) postula que el cuerpo actualmente viene a ser un espacio de investigación, sobre el que se erigen preguntas, con el fin de explorarlo, conocerlo y moverlo constantemente del confort de las significaciones sociales y artísticas sobre él esbozadas, deviniendo así, en un espacio de reflexión filosófica, saliéndose así, de los límites de la forma y virtuosismo artístico. En este sentido reflexivo y filosófico, de pensar el cuerpo, Peón (2016), define el cuerpo como :

“Multiplicidad, entidad incierta, indefinida, un fenómeno de múltiples capas, contradicciones, afectos, fantasías, proyecciones, deseos, ausencias, una zona de ambigüedad, es difuso, es un proceso ilimitado, es una situación, no es algo fijo, un lugar de extrañamiento, es una

virtualidad disponible, una relación de un interior con un exterior, se constituye en la relación, en ese espacio entre, existe en la potencialidad, es la potencia de sus capacidades, un poder de devenir, un poder de acción, transformación, posee una capacidad de afectar y afectarse, tiende a la reiteración, está perforado, es una zona intermedia entre el adentro y el afuera, un espacio transiciones, una disolución de los límites, tiene la posibilidad de cambiar, de reconocerse, de volver a contextualizarse según el entorno, de resignificarse, coexiste entre lo activo y lo pasivo, es sujeto y objeto a la vez, es energía, es un acontecimiento, un espacio de sanación, una materia que vibra, un campo electromagnético, un ritual, una constante reinención, es una ficción". (p.140)

Como menciona la autora, el cuerpo de la danza contemporánea se define como un espacio de construcción vasto, complejo y múltiple, cuyas miradas y estudios podrían llegar a ser inagotables e infinitos, según los límites y profundidades sobre los cuales se quiera trabajar.

En este sentido la categoría de cuerpo en la danza se concibe, como una que desde el ballet hasta nuestros tiempos, se fue complejizando y resignificando a medida, que nuevas corrientes y visiones le fueron permeando. Si en un comienzo el cuerpo fue valorado sólo como una máquina virtuosa, hoy en día, éste se piensa como un espacio filosófico y reflexivo, llenado de una interioridad relativa, a la conciencia, emociones y procesos internos que le configuran alejándose de las representaciones artísticas que buscan presentarle como un cuerpo virtuoso, acercándose más así, a un cuerpo cotidiano, común, lleno de vísceras, peso y gravedad.

Discusión Bibliográfica

Para hablar de interpretación en la actual danza contemporánea chilena, es importante tener consciencia de la directa relación existente entre esta categoría, la categoría de cuerpo, y de danza, ya que la modificación de cualquiera de estas dos categorías termina repercutiendo indudablemente en la primera ejerciendo modificaciones, tal como se da cuenta en la discusión bibliográfica anteriormente señalada.

Desde la fenomenología hermenéutica se plantea que existir implica interpretar (Crespo, 2003), lo anterior se enmarca dentro de un contexto delimitado por una cultura que determina y norma nuestra forma de ver, pensar y percibir el mundo, delimitando así nuestro comportamiento (Durkheim, 1975). Si extrapolamos la idea de Crespo a la danza, como disciplina, con unas características, y dimensiones determinadas, podríamos entender que la danza, vienen a ser las distintas técnicas que son las herramientas que nos permiten adentrarnos al movimiento, situarnos en un lugar discursivo de la danza y expresar de una manera determinada una idea. Dicho esto, el bailarín no solo estaría determinado por unos símbolos sociales y políticos que delimitan su aprehensión como sujeto en este mundo, sino que además está determinado por unas técnicas que supeditan su interpretación a un lenguaje y símbolos determinados. Como se mencionó en la revisión bibliográfica, durante el siglo XX, esta nomenclatura lingüística y semántica se fue complejizando, profundizando y diversificando a medida que el artista escénico se introdujo en su interioridad como sujeto creativo, lo cual le permitió comprender que él no era solo un cuerpo máquina reproductor de belleza, sino que también era un cuerpo emoción, un cuerpo pensante, un cuerpo sensible. Esta modificación enriqueció enormemente el ejercicio interpretativo, ya que le permitió al bailarín entender su oficio desde múltiples lugares.

Por una parte, existe una dimensión material que tiene que ver con el cuerpo del intérprete. Ésta dimensión es relativa a sus emociones, psique y fisicalidad, tal como lo han comprendido las técnicas somáticas y contemporáneas en general. Tener en consideración las dimensiones que en esta monografía, se consideran como parte de las características de un cuerpo, son de gran importancia y fundamentales para entender los lineamientos, desde los cuales se está buscando definir, en parte, lo que se entiende por interpretación, en la danza contemporánea chilena. En relación con lo

anteriormente planteado y yendo de lleno a la pregunta, ¿Qué significa hoy interpretar?, Me pregunto, la interpretación, hoy:

¿Es solo físico?, es decir, ¿la materialidad del cuerpo desplegada?, como se postula desde el ballet.

¿Es solo emoción?, es decir, lo que siente un cuerpo?. Como se postula desde el inicio del estilo moderno.

¿Es solo psique?, es decir, lo que piensa un cuerpo, aquello que cree.

Pensar que hoy interpretar significa una de aquellas dimensiones sería tan sesgado como aseverar que el bailarín de danza clásica no siente y es un mero ejecutor. Determinar o erigir que medida o cuánto de cada dimensión está más presente o no en cada intérprete, es muy difícil de conocer y responde a un viaje muy personal, el que indudablemente estará delimitado por la línea dancística a la que adscribe.

Una de las capas que constituyen el ejercicio interpretativo es la materialidad de su cuerpo, entendiendo que éste es el soporte por excelencia de éste ejercicio. Como postulo Louppe (2011) anteriormente, existen unos factores característicos de la danza contemporánea, los cuales dan cuenta de un tipo de cuerpo. En ese sentido, tenemos un cuerpo que se relaciona con su materialidad, explorando y aceptando. ¿qué es lo que acepta?, acepta su peso, acepta sus distintos flujos, se relaciona dinámicamente con el tiempo del movimiento así como con el espacio en el que se desarrolla, se reconcilia con su respiración, haciéndola consciente mientras se mueve. Entonces es un cuerpo que se abre y esta ante todo atento a explorarse y aceptarse en su fisicalidad, para desde ahí hablar corporalmente lo que quiera expresar.

Creo que desde las técnicas somáticas, ha habido un aporte minucioso a la formación y definición de intérpretes ya que a través de su visión, que propende a la contemplación, conciencia tanto del cuerpo como de su entorno, han aportado a una consciencia sobre el movimiento más exquisita. Como menciona Ginot (2017), en la revisión bibliográfica, estas técnicas propenden, entre otras cosas a la “escucha de las sensaciones finas en oposición a la explotación del cuerpo” (p.186). Estas sensaciones finas son promovidas a través de “cualidades como la lentitud, amplitud pequeña, intensidad débil, relajación, trabajo imaginario o visualización...” (p.186). Ginot (2017), las autodenomina como la erudición del sentir, es un hilar finísimo, en cada detalle, músculo y parte de lo que significa el cuerpo en movimiento. Desde este

lugar, las técnicas somáticas son una gran herramienta, para la auto percepción y la conciencia presente del intérprete, ya que implica estar o tratar de estar conectado de forma extremadamente minuciosa con su cuerpo.

En este caso, la categoría de cuerpo, del intérprete de la danza contemporánea, ha mirado hacia su interior, buscando entenderle desde lo concreto que significa su materialidad. La respiración, el peso, los órganos, las articulaciones, los fluidos, la verticalidad quebrada, dando paso a la tridimensionalidad, por ejemplo.

Por otro lado, el cuerpo de la danza contemporánea, es uno que se ha democratizado. Ahora se concibe y aceptan cuerpo, con caderas anchas, bajitos, con piernas voluminosas, etc. Los cuerpos necesariamente delgados y anoréxicos, ya no son un ideal al cual aspirar. Como declara Araneda (2010) : “Ahora Hay más riqueza de cuerpos y si hubieran más funciones la gente vería la plasticidad que puede tener un cuerpo gordito...”(p,101). Por otro lado, la interpretación tiene una dimensión personal e íntima, ligadas al universo emocional, que posibilita la creatividad, apertura y arrojo con la que el bailarín se enfrenta y desarrolla en su práctica. En parte, este universo íntimo es lo que posibilita que el intérprete sienta la confianza y libertad para fluir a sus chanzas en la interpretación, por otro lado, significa un trabajo complejo de conocimiento de sí, con el fin de lograr controlarlas (Beltrán,2010) evitando así el desborde de éstas.

Tal como menciona Bravo, llega un momento en el que el bailarín dejaría de tener el control de sí mismo (Bravo,2010), lo cual no se debe a fuerzas místicas o mágicas, que han aparecido de la nada, sino que lo anterior es posible gracias a un trabajo tanto físico , como emocional, en el que el intérprete ha debido adocinar ambos mundos con tal de tener la confianza y libertad para poder transmitir una idea, que llegado su momento le pertenece solo al cuerpo. Al respecto Leal y Pereira (2013) declaran: “Ser intérprete (...) es el momento que relaciona el pensamiento, la subjetividad, la creatividad y el movimiento (p.55)

Lo anterior implica salirse de la cabeza, raciocinio o la “cuenta” coreográfica establecida. implica una compenetración absoluta del mensaje con el cuerpo. dando como resultado el movimiento y la danza, dejando así, que el cuerpo viaje a través de sus emociones y desde éste lugar dialogue y se relacione con las distintas capas corporales, de modo tal, que el cuerpo se sienta el libertad para lenguajear a sus anchas, en sus infinitas posibilidades. Al respecto, Narin O. (2010), señala que el bailarín debiera estar más cercano a sus emociones con el fin de “Ser más instintivo y

delicado” (p,20). Pareciera ser que cuando el intérprete se mueve desde este lugar, algo se destapa, se desbloquea, se ilumina, se conecta quedando más expuesto, vulnerable, más tiernos y permeables, en una condición de mayor sinceridad con él mismo, permitiendo al intérprete habitar lugares desconocidos, solamente habitados por este instinto que nos conecta con una animalidad muchas veces escondida y poco conocida.

En relación con lo anterior Maturana precisa que las emociones guían y determinan nuestro comportamiento. La interpretación no está exenta de esta condición, ¡es más!, como se mencionó en el párrafo anterior, se podría inferir que el intérprete al estar más consciente de su cuerpo, está más que cercano y conectado con éstas. Sin ir más lejos, en la revisión bibliográfica anterior Isadora Duncan (Sánchez,2008), postuló Las emociones como el motor de la danza y el movimiento en el cuerpo del bailarín, desde mi punto de vista su visión es totalmente acertada!, ya que como declara Maturana y BLoch (2014) el suceso creativo ocurre desde las emociones no desde la razón. En este sentido sin temor a equivocarme podría aseverar con total certeza, que el intérprete es un cuerpo absolutamente emocionado.

Desde el punto de vista político y disciplinar el intérprete de la danza contemporánea es uno inmerso en una constante búsqueda que cuestione constantemente la “conciencia pública” (Durkheim, 1876) que ha encasillado su libertad individual en patrones rígidos establecidos. El intérprete, al estar profundamente conectado con su cuerpo, emociones y reflexiones, le es un tanto más fácil observar esta condición paradójica socialmente impuesta. Salir al mundo, observar y sentir el orden de las cosas, las instituciones que nos rigen, las desigualdades sociales, el poco espacio que existe para cultivar actividades relativas al espíritu y alma, las cuales se reflejan en la sufrida e inmoladora lucha porque el arte sea un oficio digno, legítimo y asequible para todos, hace que la ilusión de normalidad y felicidad se quiebre constantemente. Las formas de “sentir y de actuar” que nos han educado desde pequeños, entonces se ven confrontados por la realidad, que hace que la ilusión se desvanezca a pedazos una y otra vez. Esta realidad, muchas veces origina que el intérprete, como sujeto, se sienta a un lado del sistema.

El intérprete creador en la danza contemporánea es uno que necesariamente necesita estar pensándose y reflexionando en la práctica. Su creación, está todo el tiempo, implícita dentro de su práctica, ya que él es quien debe llenar de contenido, de sustancia, la forma. Ello, implica estar constantemente buscándose dentro de la obra, ya sea propia o bien de otro. Aquello significa encontrar sentido, y no solo desde el

cuerpo, sino desde un lugar imaginario, intelectual, histórico. Este ejercicio lo posiciona inmediatamente como un sujeto crítico, político, convirtiendo así esta práctica en una sumamente personal y política. por otra parte, el sujeto intérprete está domesticado por una historia personal, técnica y social, que le moldea y determina. Siempre el intérprete será un YO, que se mueve, siendo imposible separarlo de la subjetividad que lo constituye. Lo anterior, implica que sus emociones, pensamientos (ideas políticas), trascenderán al movimiento que ejecute, tiñéndose de un color textura y coréutica particular y única.

Conclusión

La danza contemporánea independiente en Chile posiciona al intérprete como creador de lenguaje, lo cual lo invita a pensar constantemente el ejercicio disciplinario y escénico, así como, el contexto social en el que está inmerso, empujando a la aparición constante de bailarín o intérprete, como un individuo crítico y pensante, homologando así, el ejercicio de la danza a uno que no se disecciona de la vida y su expresión, sino que más bien, está inmersa en ella. Por otro lado, al posicionar al intérprete como creador, lo invita a estar en una búsqueda constante de lenguaje propio que lo empuja a explorar aún más las posibilidades del cuerpo.

Por otro lado, a través del recorrido que se ha hecho sobre las dimensiones que integran la interpretación, podemos deducir que este es un oficio sumamente subjetivo, personal e íntimo, ya que involucra todas las capas que constituyen al intérprete como sujeto de este mundo. Dentro de estas capas se identifica: la dimensión emocional, reflexiva y corpórea.

Por otro lado la técnica para el intérprete, viene a ser una herramienta para el cuerpo, en tanto le permite controlar mediante el disciplinamiento, dimensiones físicas y emocionales, permitiéndole llegar a lugares y espacios corporales de forma más eficiente y eficaz, por otro lado, ésta determinará la forma, mediante el cual, el bailarín se expresará, adscribiendo así a un tipo de lenguaje corporal determinado.

se deduce también que el cuerpo de la danza contemporánea, es uno que se ha familiarizado con él mismo y su humanidad. El cuerpo, ahora es un espacio que se relaciona libremente y se mueve conscientemente, desde su respiración, el flujo sanguíneo, su piel. Ésta modificación en la concepción del cuerpo, ha repercutido en la concepción de intérprete que existe en la danza hoy. Ahora la interpretación que se vive es más basta y compleja. El intérprete hoy, vive su interpretación, ya no únicamente desde el lugar físico del movimiento, sino que también, desde un sentido social y político, entendiendo que la identidad del cuerpo se constituye también desde estos espacios. El despliegue del cuerpo tendrá que ver con una entrega espiritual,

social y material será entonces que el intérprete tiene la decisión de elegir, desde donde quiere explorar su danza. Lo cierto es que la interpretación hoy en la danza contemporánea, se puede re-significar y vivir desde un abanico de posibilidades existentes.

En la danza el intérprete se moviliza desde un cuerpo que se reitera, se mueve, cambia, se fuerza, se investiga, se agota (Peón,2017). Lo valioso es que en la actualidad se cuentan con espacios de libertad, para hacer y deshacer según lo que la obra de arte empuje o busque decir. Ya no existe una definición única ni fija, de lo que significa bailar, cuerpo, o interpretar, ello toma valor en la medida en que varias miradas de cuerpo y danza dialogan y aportan desde su vereda y por tanto, visión de mundo.

Por otro lado, creo que la interpretación en la danza es una acción tan profundamente personal, en las que todas las dimensiones del sujeto se cuelan, para expresarse, sin tapujos, ni vergüenzas. Necesariamente el bailarín debe desprenderse de sus miedos y caretas, y tendrá que forzarse a profundizar en sus emociones, todas éstas, arriesgarse a vivirlas sin miedos, ni tapujos. Tendrá que desprenderse de las resistencias corporales, que han sido erigidas por las reglas y normas sociales en las que se ha domesticado su cuerpo, incluso desde las técnicas, que muchas veces causan frustración y resistencias en nosotros. La interpretación implica un trabajo de reconocimiento, lo cual significa sacarse el velo para mirarse, observarse, escucharse y aceptarse tal cual uno es. Se puede concluir también que la interpretación puede ser definida como un camino hacia la libertad y reconocimiento propio, como la filosofía del pensarse desde el cuerpo hacia el mundo.

Bibliografía

Alcaíno, L. H. (2018). Danza contemporánea en Chile (2010- 2015). Santiago: Hueders.

Alcaíno, L. H. (2010). Retrato de la danza independiente en Chile. Santiago: Ocho Libros Editores

Bretón, D. L. (2010). Cuerpo Sensible. Santiago: Metales pesados.

Coll, J. M. (2010). Carmen Beuchat; Modernismo y vanguardia. Santiago: Cuarto propio.

Condeza, L. (2017). Cuerpo Instantáneo. A.dnz., 76-79.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2009). Políticas de fomento de la danza ; 2010 - 2015. Santiago.

Cordovez. C. (2009). Danza independiente en Chile: Reconstrucción de una escena: 1990-2000, Santiago de Chile: Producciones JRB

Crespo, N. (2003). La danza mirada en movimiento. México: Grupo Resistencia s.a de c.v.

Dalley, K. M. (2007). Anatomía con orientación Clínica. México: Medica panamericana.

Durkheim, E. (2001). Las reglas del método sociológico. México: Fondo de la Cultura Económica.

Estefania Pereira, P. I. (abril de 2013). Historicidad corporal y el cuerpo en la danza. Santiago, Chile.

Foucault, M. (1976). Vigilar y castigar. México: Siglo veintiuno Editores.

- Giannini, H. (2005). Breve historia de la filosofía. Santiago: Catalonia.
- Ginot, I. (2017). Suavidades Somáticas. A.dnz, 186-193.
- Heidegger M. (2007). Ser y tiempo. Fondo de la Cultura Económica
- Ormazábal, C. (2017). Corporalidad a través del imaginario en intérpretes de danza. Santiago, Chile.
- Hurtado, G. A. (2010). Retrato de la danza independiente en Chile. Santiago de Chile: Ocho Libro Editores Ltda.
- Loupe, L. (2011). Poéticas de la danza contemporánea. España: Universidad de Salamanca.
- Morand F. (2017). En torno a conceptos generales que definen la somática. A.dnz, 230-235
- Maturana, S. B. (2014). Alba Emoting, Biología Del Emocionar. Santiago: Uqbar Editores. (Constanza Cordovez, 2009)
- Pérez, C. (2008). Preposiciones entorno a la historia de la danza. Santiago: Lom.
- Peón J. (2017). Bitácora Javiera Peón Veiga. A.dnz, 138-159
- Rodríguez P. O.M. V.I. (2019). El libro de la danza Chilena, Santiago de Chile: Contenta Editores.
- Sánchez, J. (2008). Isadora Duncan ; El arte de la danza y otros escritos. Akal.
42