



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE
DANZA

Estudio de la sensopercepción como canal comunicacional que relaciona al intérprete en danza con el espacio escénico y el espectador

Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Alumnos: Alexandra Paz Belén Bonnaud Farías

Luis Wladimir Chaura Maldonado

Profesor Guía: Leticia Isabel Lizama Sotomayor

Tesis para optar al título de Licenciatura en Danza mención Interpretación.
Santiago, 2021

Agradecimientos

A nuestras familias, por brindarnos la posibilidad de vivir procesos a través de la danza y confiar en nosotros.

A cada amigo que nos entregó tranquilidad y contención en algún momento de caos.

A nuestra tutora, por encaminar nuestra investigación con mucha paciencia.

A la danza, por llevarnos en este extraordinario viaje.

A nosotros mismos, por crear esta investigación desde el cariño, amor y amistad.

Índice

1. Introducción.....	5
2. Planteamiento del problema.....	7
2.1 Justificación del problema.....	12
2.2 Pregunta de investigación.....	14
2.3 Objetivo general.....	14
2.4 Objetivos específicos.....	15
3. Marco Teórico.....	15
3.1 La sensopercepción como canal comunicacional en el desarrollo de la danza... 16	
3.2 Rol del intérprete en danza en una experiencia escénica.....	21
3.3 El espacio escénico como sitio artístico ritual.....	28
3.4 El espectador como ente receptivo y crítico.....	33
4. Marco Metodológico.....	39
4.1 Enfoque de la investigación.....	39
4.1.1 Tipo de investigación.....	40
4.2 Definición de la muestra.....	41
4.2.1 Tipo de muestreo.....	42
4.2.2 Criterios de selección de la muestra.....	42
4.3 Técnicas de recolección.....	44
5. Técnicas de análisis	45
6. Análisis de la información	46
7. Conclusiones	65
8. Referencias bibliográficas.....	70

9. Anexos72

9.1 Anexo 1: Entrevista N°1.....72

9.2 Anexo 2: Entrevista N°2.....90

9.3 Anexo 3: Entrevista N°3.....98

9.4 Anexo 4: Entrevista N°4.....106

1. Introducción

A raíz de la experiencia en la interpretación en danza, se han presentado inquietudes que durante los años de formación profesional en la escuela se vieron acentuadas, transformadas y profundizadas, las cuales están asociadas con las relaciones sensoriales y perceptivas a través de la interacción entre el intérprete en danza, el espacio escénico y los espectadores. En base a esto se puede inferir que, la danza es una disciplina que se encuentra estrechamente relacionada con los actos perceptivos y sensibles, no solo de quien se predispone a observar una obra, si no también, de quien ejecuta la danza y el lugar específico en donde se esté desarrollando.

Dichas relaciones que aparecen entre el bailarín intérprete, el espacio escénico y quienes observan una obra de danza, atañen al cómo sensible y racionalmente se ven influenciados, afectados, impactados, e inclusive cómo se conmueven de manera recíproca. Por esto, se cree que es relevante conocer acerca de la conexión sensorial y lógica que aparece entre intérprete, espacio escénico y espectadores. La cual en primera instancia será comprendida como un posible “vínculo sensible y racional”.

Es mediante este vínculo que conecta a los objetos de estudio, que emanan reflexiones importantes para la construcción de la investigación, las cuales tienen relación con la comunicación no verbal entre bailarín / espacio escénico / espectador. A causa de esta conexión, se genera la inquietud central de la investigación, la que considera que, los intérpretes en danza se podrían ver comprometidos al desarrollar una obra, dado que, se vinculan con el espacio escénico y con quienes se encuentran como receptores de la obra. En otras palabras, es por medio de las reflexiones que irán apareciendo y, en la medida que se profundice en el vínculo sensible y racional que entrelaza a cada uno de los objetos de estudio, lo que va a permitir el desarrollo de la investigación.

No obstante, será relevante para esta investigación comprender lo que sucede específicamente cuando el intérprete en danza interactúa con los otros dos objetos de estudio mediante una conexión sensible y racional. Dicho de otra manera, es esencial entender estos tres aspectos intérprete en danza - espacio escénico - receptor, inmersos en un juego de observación, comunicación y exposición, por medio de un entorno sensible y perceptivo.

De modo que, al comprender la participación/interacción de los objetos de estudio presentes en la investigación, se puede ligar lo que expresa Fritz (como se citó en Le Breton, 2010) en relación con lo sensorio perceptivo, donde expone que: “La condición humana es corporal, donde diferentes percepciones captadas por los sentidos desarrollan un vocabulario sensible capaz de manifestarse a través de las emociones” (p.10). Desde esta noción, es posible pensar sobre la existencia de un vínculo comunicacional sensible y racional entre los objetos de estudios. Por ejemplo, si se analiza dicha idea situándose desde el lugar del intérprete en danza, sería posible comprender que este se puede ver afectado de alguna manera, ya sea sensible, racional, interpretativa y/o corporalmente al momento de interactuar con el espacio en el que se desenvuelve, como también en el traspaso comunicacional de la obra con el espectador.

Al tomar en cuenta tales consideraciones expresadas previamente, es cuando se puede concebir el espacio escénico como un sitio relevante para el desarrollo de una obra, como también para el traspaso comunicacional de esta. En vista que, es en este espacio donde el bailarín intérprete entrega corporalmente un mensaje al ejecutar una pieza coreográfica frente a quienes observan, con el fin específico de que el espectador pueda interpretar de manera sensitiva, gestual, o incluso verbal la obra de danza.

Mediante lo expuesto anteriormente, el vínculo sensible y racional que se encuentra presente en las múltiples conexiones de la tríada se puede comprender como

“sensopercepción”. Entendiendo este término a modo general, como un proceso de constitución y comprensión del entorno en el que habita un individuo, mediante los canales afectivos e intelectuales (sensibles y racionales).

En resumen, esta investigación se va a desarrollar a partir de los procesos cognitivos racionales y sensibles, en base a la evolución de la experiencia en la danza como intérprete. Puesto que, como intérprete en danza parece relevante conocer y entender primeramente la relación de la danza con los canales sensoperceptivos, para luego analizar cómo el intérprete se relaciona mediante este vínculo sensoperceptivo con quienes lo observan y con el espacio que lo contiene. Así, por consiguiente, adentrarse en la noción de cómo la sensopercepción del bailarín intérprete afecta a este cuando se ve enfrentado al espectador y cuando se encuentra habitando el espacio donde se va a desarrollar la danza.

2. Planteamiento del problema

El problema de investigación radica en analizar cómo afecta o impacta el canal comunicacional que conecta a los objetos de estudio (Intérprete en danza, Espacio Escénico, Espectador), observando este canal de manera sensoperceptiva. Dado que, al momento de desarrollar la danza, esta crea una conexión comunicativa entre el ejecutante y el receptor mediante sus sensaciones, emociones, recuerdos, entre otras cosas, que aparecen mediante lo que va percibiendo el espectador al momento de presenciar la obra.

Fritz (como se citó en Le Breton, 2010) refiere que: “El teatro y la danza se presentarían configurando un tesoro sensorial capaz de ampliar las capacidades del ser humano en su condición artística y social, traspasando lenguaje y códigos culturales” (p.10). Es mediante tal razón que se puede comprender que la danza como disciplina

entrega una riqueza en el nivel sensorio a los bailarines intérpretes, y, también a los espectadores, dado que ayuda a expandir las cualidades humanas en el ámbito “artístico y social”, comunicando a través de canales no verbales. Fritz, propone concebir la danza más allá de una experiencia óptica y/o sonora, en vista que, esta entrega a quien la ejecuta y a demás quien la recibe experiencias profundas abarcando lo sensitivo y reflexivo.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, es que en los espectadores al observar una coreografía pueden invadir sensaciones y emociones respecto a lo que se observa dentro del espacio escénico. Mediante esta noción el autor Casassus (2007) señala que: “Cuando hablamos de emociones, nos referimos a estados, experiencias o vivencias muy diferentes como la rabia, alegría, la envidia, los celos, la admiración, la nostalgia y el éxtasis, entre muchas otras. Se vivencian en el cuerpo, en el mundo interno” (p.99). Así, la respuesta emocional que se produce a raíz del acto escénico se podría entender que se origina cuando interactúan los objetos de estudio entre sí, esta respuesta abarca los procesos cognitivos sensitivos/emocionales y racionales/reflexivos, permitiendo a través de ellos entender lo que se comunica como intérprete, más aún, la forma en que lo comunica y cómo de manera no verbal este se ve afectado al realizar este proceso interno.

Por lo tanto, es mediante tal concepción del canal comunicacional que se encuentra dentro de la tríada, como se va a comprender en esta investigación que lo que acontece en el espacio específico donde se va a desarrollar la coreografía, es relevante en el traspaso contextual-interpretativo. En vista que, esta disciplina se piensa que genera tanto en el/la intérprete en danza, como en las/los espectadores una asimilación y un levantamiento de los conocimientos obtenidos mediante las vivencias durante el desarrollo de la obra.

En cuanto a esta investigación, es necesario destacar que el espacio escénico se comprenderá como el sitio tradicional en el cual se desarrolla una obra de danza. En otras palabras, se va a referir como espacio físico al escenario de un teatro, el cual se caracteriza por ser un lugar separado de los espectadores, esto se realiza mediante un telón, que cumple la función de dividir el espacio entre intérprete-espectador. Este espacio generalmente es apoyado escénicamente con herramientas de iluminación, telones de fondo de un solo color, y, un suelo adecuado para el desplante de los bailarines intérpretes.

Ahora bien, la noción de Tuan (2007) respecto a los espacios, aporta a esta investigación, puesto que permite percibir y comprender que el “entorno físico” en el cual se desenvuelve un cuerpo determinado se encuentra íntimamente relacionado con las “conexiones emocionales” de los seres humanos, en vista que estos reaccionan a su entorno material, lo perciben y le otorgan significados. Debido a esta concepción sensible del espacio escénico, se puede comprender que este sitio no es meramente en donde “se narra una historia”. Si no que, además, es un lugar que tiene la facultad de traspasar, codificar, expresar y transferir la comunicación, generando un vínculo con el intérprete en danza y el espectador para la entrega de un mensaje. En pocas palabras, el espacio está constantemente dialogando tanto con el bailarín intérprete como con quienes se encuentran de espectadores.

Por otra parte, desde la perspectiva del intérprete en danza profesional como objeto de estudio, Borges (2011) alude que el intérprete en danza se establece a través de las vivencias y diálogos dentro de sus “dimensiones perceptivas” una energía estética que hace brotar “espacios, tendencias y fisuras corporales”, los cuales contienen un “sentido e interpretación” sobrante. Al concebir de este modo los entornos experimentados, en relación con los vínculos sensibles y racionales que presenta cada individuo con el espacio escénico al momento de ejecutar una obra, este le puede proporcionar al bailarín intérprete nuevas formas de abarcar la interpretación del

personaje, y, simultáneamente entrega al intérprete en danza estímulos sensorio-perceptivos con los que se puede ver afectado.

En cuanto a la noción de afectación del bailarín intérprete mediante los estímulos sensorio-perceptivos, se podría comprender que, al interactuar además con el espectador, el intérprete genera corporalmente en sí una “presencia” específica, esto posiblemente mediante el sentirse y reconocerse observado por un otro. Esto significa que consciente o inconscientemente este adopta una actitud/presencia corporal diferente a la que adopta, por ejemplo, al estar en un ensayo.

Desde esta perspectiva, Cardona (2000) expresa que “Cuando el bailarín/actor enciende escénicamente los impulsos (...) adquiere la misma presencia “espectacular” que el animal (...) de alta tensión (atención) (...) que despierta el impulso y crea un estado de alerta” (p.28). Por otro lado, Greiner (como se citó en Buitrago, 2009) concibe que dicha “presencia escénica” puede tener relación con el “estado de alerta” en el cual entra el cuerpo. Ambos autores proponen la noción de una posible “vulnerabilidad” del bailarín intérprete producto de la exposición de su cuerpo frente a la observación del espectador. Aquí es donde el/la intérprete en danza se enfrenta al entendimiento de los juicios propios que (in)voluntariamente pueden construir los espectadores mientras codifican la obra.

No obstante, el movimiento es parte integral dentro de los discursos narrativos del intérprete en danza, por lo cual, es parte fundamental para el traspaso de la obra. Puesto que, “Cada movimiento, deslizamiento o empuje del cuerpo, transforma el espacio llenándolo de presencia, intermitencias, estelas y ausencias corporales” (Arévalo, 2018, p.67). Entendiéndolo así, mediante el discurso narrativo (el movimiento e interpretación) que entrega el bailarín intérprete en el espacio escénico, posibilita conectar emocional y sensitivamente con el ente que se encuentra observando.

De esta manera, es posible entender lo que propone Ortiz (2014) respecto a que “el relato del intérprete une la identidad de éste con la del receptor” (p. s/d). Esta noción permite entender de manera general cómo estos objetos de estudio van dialogando, a partir del desarrollo de la obra, debido a que el intérprete en danza y el espectador, podrían verse influenciados o afectados mutuamente, como también por el espacio que los contiene ya que están compartiendo un contexto en común.

Por lo que, esta comunicación entre el intérprete en danza, el espacio escénico y el espectador podría generar un vínculo sensoperceptivo para que finalmente se pueda traspasar y entender la obra. Este canal podría ayudar a conformar la información que comprende el espectador de la coreografía, ya que, este posiblemente puede construir por medio de su experiencia sensible una narrativa propia de la obra. Mediante lo que percibió de la propuesta corporal del bailarín intérprete durante el desarrollo de la danza (Ortiz, 2014).

Ortiz (2014) además señala que la “presencia activa” de quien observa es además “parte constitutiva del hecho escénico” (p. s/d). Esto comprendería el rol que cumple el espectador, el cual es significativo en el traspaso de información en el contexto interpretativo de la danza. Puesto que, como menciona Cardona (2000) “un espectador es un lector de sentido” (p.22).

Ahora bien, el foco más relevante de la investigación será puesto en cómo el/la intérprete en danza se comprende en la experiencia de ser un cuerpo expuesto en el espacio escénico, y en conjunto, las maneras en que se puede ver afectado, influenciado o impactado al sentirse y reconocerse observado frente a un ente crítico y desarrollador de identidad como lo puede ser el espectador. Esto introduce la mirada, respecto a cómo

la interpretación y ejecución del personaje se pueden ver conmovidos en el desarrollo de la obra, además de cómo puede afectar corporalmente al bailarín intérprete la interacción a través del canal comunicacional sensorio perceptivo que se encuentra presente entre los objetos de estudio.

Considerando que el intérprete en danza se relaciona de forma sensible con su entorno y con los individuos presente en el desarrollo de la coreografía, los cuales originan interpretaciones propias respecto a lo que acontece en este espacio, que finalmente desemboca en que la comunicación se complete, dando paso a un estado cíclico de diálogo entre ellos. De este modo, para esta investigación será fundamental la recolección de experiencias sensoperceptivas personales de bailarines, frente a los espacios escénicos en los que estos se han desarrollado como intérpretes, y de esta manera poder reflexionar sobre este diálogo sensible e intelectual que se generan con los espectadores y con el espacio escénico.

Para concluir, los autores Brozas-Polo y Pedraz (2016) aportan a lo mencionado anteriormente que el espacio escénico es un “espacio donde los cuerpos se reúnen, se encuentran y se comunican” (p.72). Por lo que podría ser relevante cómo estos se vinculan para poder generar el acto comunicativo. De tal modo, con la información teórica que se recaudará y obtendrá a través de los sujetos entrevistados, se podrá construir nociones claras de cómo actúa y de qué manera la sensopercepción como canal comunicacional impacta en las/los intérpretes en danza.

2.1 Justificación del problema

En esta investigación, se utilizará el concepto de sensopercepción como herramienta para observar y analizar en primera instancia el vínculo sensible y racional entre los objetos de estudio, el cual se cree que actúa como un canal comunicacional

que se manifiesta entre el intérprete en danza, el espacio escénico y el espectador. En base a esta noción es que surgen diversas reflexiones que nos llevan a las siguientes interrogantes tales como: ¿Es acaso la mirada externa y el juicio que podrían hacer los espectadores lo que altera y/o afecta la corporalidad y la interpretación del bailarín al momento de desarrollar la danza en el espacio escénico?, ¿Es el estado de “presencia escénica” mencionado anteriormente un estado de disociación entre cuerpo y mente del bailarín intérprete?, ¿La ejecución interpretativa y corporal de un bailarín en escena surge desde la inconsciencia?, ¿De qué maneras afecta corporalmente en la presencia escénica del intérprete, pensando a este dentro de una tríada sensorio-perceptiva, entre el espacio escénico y el espectador?.

Mediante estas interrogantes que nacen desde el posicionamiento del intérprete en danza, podrían ser relevantes los conocimientos e información que esta investigación pudiese aportar, puesto que abarca cuestiones experienciales sensibles y racionales que contribuirán de forma concreta en la comprensión de lo que acontece al momento de interpretar una obra, mediante la comunicación establecida entre el bailarín, el espacio escénico y los espectadores.

Asimismo, las ideas a cuestionar en esta investigación se cree que pueden ser útiles en primer lugar para los bailarines, ya que de esta manera se puede generar un mayor entendimiento del rol que desarrollan al interpretar el personaje, considerando su carácter y/o personalidad para una obra, y cómo este se relaciona desde la percepción personal. Entendiéndolo así, esta investigación puede beneficiar en la conciencia del intérprete pensando en el ámbito corporal como también en lo sensible, vinculando al bailarín con el desarrollo de la obra.

Así, con la ayuda de la recolección de testimonios experienciales a través de entrevistas dirigidas a bailarines intérpretes profesionales, se elaborarán categorías con

la información recaudada, para de esta forma encontrar similitudes y diferencias respecto a cómo se relacionan personalmente los intérpretes con el espacio escénico y los espectadores. Además, de observar cómo se ven afectados sensitiva y racionalmente, más aún analizar desde sus perspectivas qué les sucede sensoperceptivamente al momento de desarrollar una obra. Estas respuestas pueden posibilitar que los bailarines intérpretes entrevistados puedan analizar de forma profunda dentro de sus propias experiencias como intérpretes, lo cual pretende generar diversas opiniones, reflexiones, hipótesis, críticas, entre otras cosas.

En resumen, la dimensión que busca abarcar esta investigación se relaciona meramente a los procesos cognitivos sensibles y racionales que poseen los intérpretes en danza, respecto a su mundo tanto interno como externo. Además, de la conexión que se genera mediante la interacción del bailarín intérprete con los espectadores, dado que, estos se encargan de recibir la información de la danza, traducirla, afectarse y entregar una identidad a la obra.

Finalmente, la relevancia de la investigación tiene relación con la profundización en aspectos tan cotidianos como lo es la sensibilidad y la percepción. Profundizando acerca de lo que sucede con los cuerpos y su entorno desde la mirada de la danza, la cual posiblemente ocupe este vínculo sensorio-perceptivo como pilar fundamental para el traspaso comunicacional de una obra.

2.2 Pregunta de investigación

¿De qué manera afecta la sensopercepción como canal comunicacional en el intérprete en danza cuando interactúa con el espacio escénico y el espectador?

2.3 Objetivo general

- Comprender de qué maneras se ve afectado/influenciado corporal e interpretativamente el intérprete en danza, al interactuar sensorialmente con el espacio escénico y con los espectadores.

2.4 Objetivos específicos

- Dimensionar como el/la intérprete en danza se vincula bajo la noción de la sensorialidad con su entorno escénico y como cuerpo expuesto ante un ente observador.
- Recopilar información experiencial acerca de cómo y de qué manera el bailarín intérprete se ve afectado sensorialmente y racionalmente cuando se presenta de manera escénica.
- Comparar semejanzas y diferencias acerca de los testimonios proporcionados por intérpretes en danza profesionales, a través de sus vivencias sensoriales, para ser utilizada como información relevante en la construcción del desarrollo de la investigación.
- Descubrir qué factores impactan en el desarrollo del intérprete en danza al encontrarse contenidos dentro del espacio escénico, frente al espectador.

3. Marco Teórico

Ahora bien, para comenzar con el posicionamiento y revisión de propuestas teóricas respecto de los ejes que se van a sustentar esta investigación, se revisaron diversas fuentes bibliográficas, y se indagó sobre investigaciones en las cuales se abrían las posibilidades de relacionar las teorías propuestas por los autores con las hipótesis personales respecto al tema que compete a esta investigación. Debido a esto, el posicionamiento teórico se va a desarrollar mediante el apoyo de diversos autores. Vale la pena señalar que, la mayoría de los estudios que sustentan la fuente teórica de esta investigación, se encuentran sujetos a una perspectiva latinoamericana.

En cuanto al foco en esta revisión bibliográfica, se va a dividir en los siguientes antecedentes: Sensopercepción - Intérprete en Danza - Espacio Escénico - Espectador. Estos ejes serán definidos primeramente de manera general y sencilla para luego poder observarse y analizarse en el desarrollo de una obra de danza. A raíz de esto, se va a analizar teóricamente la variable, del intérprete en danza como sujeto de estudio que interactúa a través de la sensopercepción como canal comunicacional con el espacio escénico y el espectador, con esto se pretende comprender cómo se relacionan, interactúan y dialogan los objetos de estudio, con el fin de entender además como sucede el traspaso del mensaje contextual-interpretativo de la obra de danza.

3.1 La sensopercepción como canal comunicacional en el desarrollo de la danza

Etimológicamente hablando el término “sensopercepción” está compuesto por el concepto “sensitividad” y por “percepción”. Este término se construye primeramente desde la concepción de lo “sensitivo”, concepto relacionado a la experimentación de estímulos de los sentidos corporales (Pérez y Gardey, 2014). Dicho de otra manera, lo sensitivo es la captación de la información que se encuentra a nuestro alrededor, que posteriormente será llevada al cerebro para ser interpretada.

En segundo lugar, este término se construye mediante la noción de lo “perceptivo”, este concepto tiene relación con “el registro y el reconocimiento de la realidad física a través de la organización de las sensaciones” (Pérez y Gardey, 2014, p. s/d). En pocas palabras, la sensopercepción es la organización y entrega de sentido a la realidad en que vivimos, cómo también es la entrega de sentido a la adaptación a nuestro entorno, por lo que “la persona dirigirá su actividad perceptiva a los objetos que la rodean para, así, ampliar la conciencia de lo que está experimentando” (Cabellos, 2019, p. 12).

De este modo, por medio de la información general que es entregada en el párrafo anterior que al empalmar los conocimientos acerca de la sensibilidad y percepción, cuando se puede entender que, para la construcción del término sensoperceptivo, éste necesita de las características que se encuentran presentes en los estímulos emocionales y racionales de los individuos, tales elementos son obtenidos del entorno en que habita el ser humano. Le Breton (2010) expone que “una profusión sensorial de cada instante orienta la relación con el mundo y la hace comprensible y comunicable” (p. 38).

Considerando esto, “mente y cuerpo trabajan no solo de modo simultáneo, sino que, en las experiencias que como seres humanos tenemos en el mundo con las cosas, los otros y con uno mismo” (Cabellos, 2019, p. 13). El entorno externo es donde el ser humano adquiere la información que le permite comprender y vincularse con el mundo a través del cuerpo, y es la sumatoria de los estímulos externos e internos los que generan en el ser humano una interpretación racional y sensible respecto a algún lugar, alguien o algo.

De manera que, se puede comprender la sensopercepción como un proceso sensible y racional que se constituye a través de lo que acontece en nuestro entorno mediante canales afectivos e intelectuales, los cuales son utilizados cotidianamente por el ser humano, para el entendimiento de lo que sucede día a día.

Así, “la percepción es la manera en la que organizamos la información que recibimos del mundo exterior a través de los sentidos, vivimos en medio de un río de estímulos y provocaciones que afectan directamente nuestra estructura mental” (Cardona, 2000, p. 17). Al complementar esta idea de Cardona con la noción que Le Breton (2010) propone, acerca de que “las mil percepciones que recubren la vida cotidiana se realizan sin la mediación profunda de cogito” (p.38). Es lo que permite

entender, la sensopercepción como un medio que ayuda al individuo a vincularse con su entorno consciente e inconscientemente, además, de comprender con estas ideas que todo tipo de estímulo le otorga al individuo información nueva respecto al entorno en el que se encuentra, lo cual permite originar en la persona un vínculo comunicacional respecto a lo que le rodea y conforma.

No obstante, “el hombre se encuentra conectado con el mundo a través de un tejido permanente de emociones y sentimientos. Está constantemente afectado, tocado por los acontecimientos” (Le Breton, 2000, p. 65). Por lo que, se origina un vínculo comunicacional constante en los individuos por medio de la actividad sensoperceptiva. Debido a que, consciente o inconscientemente el individuo se encuentra generando un entendimiento constante de su entorno a través de la sensibilidad y la percepción, lo cual permite a cada sujeto empatizar de manera afectiva y racional con otros individuos. Cardona (2000) expone que:

La comunicación es tanto racional como afectiva: garantiza la resonancia con el entorno. Y nos comunicamos sólo si creamos resonancias. Tono es resonancia. El lenguaje verbal como el corporal tienen tono, un fenómeno nervioso que vincula lo fisiológico, lo psíquico y lo social. (p. 38)

Entendiendo así, que los sentidos son un medio de conexión con el mundo, y el cuerpo es una herramienta tangible para conectar con el espacio que rodea al individuo, de modo que se puede comprender que el proceso comunicativo se desarrolla a través de un vínculo sensoperceptivo.

Ahora bien, en la disciplina dancística es intrínsecamente necesario el uso de las herramientas que entregan los canales sensoriales y perceptivos para desarrollar una obra, dado que, es una disciplina que emplea las vías comunicacionales sensoriales y

los procesos reflexivos para llevarse a cabo. Le Breton (2010) refiere que “el teatro y la danza, configuran un tesoro sensorial capaz de ampliar las capacidades del ser humano en su condición artística y social, traspasando lenguajes y códigos culturales”. (p. 10)

Por lo que, la danza aspira a generar tanto en el intérprete en danza, como en los espectadores una asimilación y un levantamiento de los conocimientos obtenidos en la experiencia sensorial y perceptiva en el desarrollo de la obra. Entendiendo así que, “la percepción es acontecimiento de sentido y (...) la danza es un acontecimiento puro” (Le Breton, 2010, p. 51 -108). En otras palabras, la danza va más allá de una vivencia óptica y/o sonora, debido a que esta disciplina entrega al bailarín intérprete, como también a los espectadores una experiencia donde mente y cuerpo se encuentren dialogando conjuntamente, es decir, donde la sensibilidad y el racionamiento se hallan dentro de un proceso de comprensión y entendimiento durante el desarrollo de una coreografía.

Cabe mencionar, que las obras de esta disciplina artística muchas veces pretenden dejar una reflexión en quienes observan, en vista que, “la danza puede cuestionar los ideales culturales del cuerpo y las aproximaciones críticas y experimentales que expanden las expectativas, incluidos los elementos corporales, tecnológicos y culturales que sostienen nuestra percepción y nuestro imaginario” (Broza-Polo y Pedraz, 2016, p.73). Dicho de otra manera, la danza por medio del intérprete presente en la obra pone en tela de juicio corporalmente temas específicos. Por ejemplo, estereotipos sociales respecto al cuerpo, asuntos culturales de algún sector en particular, temas políticos, cuestiones educativas, entre otras.

Así, “la danza deshace cualquier identidad, rompiendo los criterios de reconocimiento de Sí y de los otros. Es existencia pura, vida anterior del sentido, pero también profusión de significaciones” (Le Breton, 2010, p. 106). Esto, con el objetivo de generar en quienes observan un cuestionamiento sensible e intelectual. Por lo que, se

puede entender la danza como una disciplina que dialoga por medio de los canales sensorceptivos tanto de quienes ejecutan la danza como de quienes se encuentran observando, dado que, permite la emanación de emociones, sentimientos, recuerdos, cuestionamientos, reflexiones, entre otras cosas. Por esta razón se entiende que:

La danza se convierte en lenguaje en el momento en que la forma o diseño corporal se impregna del tono de una emoción, de un pensamiento, de un deseo. Por eso decimos, a manera de síntesis, que tono y forma constituyen el lenguaje. (Cardona, 2000, p. 39)

Mediante lo expuesto por Cardona, se puede pensar en cómo el arte de la danza fluye a través del movimiento y del cuerpo, generando un círculo de sensaciones que abordan tanto al intérprete, como al espacio escénico y al espectador. Lo cual, conecta al ser humano con su sensibilidad mediante el canal sensorceptivo, el cual está estrechamente relacionado a las artes y a la disciplina dancística. Le Breton (2010) además plantea que:

La danza es la invención de un mundo inédito, apertura a lo imaginario, una fuga fuera de los imperativos de significación inmediata. Cada coreografía construye su propio relato, o se deja llevar por los movimientos de los intérpretes y construye su propia necesidad. El diálogo entre los espectadores y los intérpretes es íntimo, inasible, múltiple, nunca fijo en el tiempo. (p.106)

Debido a esto y a lo expuesto anteriormente acerca de la sensorcepción, es relevante para esta investigación comprender en primera instancia el vínculo sensorceptivo que se manifiesta en la danza y que afecta tanto al intérprete en danza como al espectador al momento de desarrollarse la danza. Así pues, la sensorcepción se va a observar como un canal comunicacional que vincula a los objetos de estudio, el cual se origina a raíz de los diversos estímulos sensoriales que codifican e interpretan

los sujetos presentes al momento de desarrollarse una obra de danza en un espacio determinado.

3.2 Rol del intérprete en danza en una experiencia artística

En primer lugar, al reflexionar sobre qué significa ser intérprete en danza, aparece una gran interrogante. Puesto que, al analizar dentro de los conocimientos propios, básica y muy ampliamente se podría decir que un intérprete en danza es un bailarín que se desenvuelve dentro de una obra. No obstante, la Real Academia Española define el “intérprete” como una “persona que interpreta”, se entiende que el intérprete en danza es una persona que “ejecuta un baile con propósito artístico y siguiendo pautas coreográficas”. Para esta investigación tal noción es demasiado vaga y amplia, con respecto a cómo se desea comprender lo que conlleva ser un intérprete en danza.

Ahora bien, desde la mirada sociológica de Le Breton (2010), este autor concibe al intérprete en danza como “un artista que modela el personaje” (p.75). Cabe señalar que, con el concepto personaje “se hace alusión a los individuos (...) imaginarios que forman parte en la trama de una obra artística (...) estos son creados para habitar el mundo posible en la obra de arte” (Raffino, 2019, p. S/D). Entendiendo así, que los personajes son sujetos que habitan un espacio escénico y son creados por el autor para darle vitalidad, desarrollo e interacción a la obra artística. En otras palabras, se puede entender que “el cuerpo del actor es el receptáculo del personaje, el útil a modelar para construir la credibilidad de su papel” (Le Breton, 2010, p. 77).

Al relacionar esta concepción del personaje con la disciplina de la danza, se puede sin lugar a duda determinar que los personajes son representados por el/la bailarín/a intérprete y creados por el/la coreógrafa. Entonces, es por medio de tal noción expresada que emana la interrogante de comprender o no al bailarín intérprete dentro de una

dualidad al momento de desarrollar la obra. Debido a que, en el bailarín intérprete podrían habitar características desiguales, la cuales tendría relación con su identidad personal y la identidad del personaje que interpreta.

Asimismo, Le Breton (2010) propone una respuesta asertiva a tal interrogante, dado que comprende al bailarín intérprete como “un profesional de la duplicidad (...) un hombre de pluralidad de mundos, hábil en pasar de un sistema de sentido a otro manteniendo siempre sólido sus propios referentes identitarios” (p. 77-94). En vista que, dentro del cuerpo del intérprete por un lado se encuentran el imaginario y las características tanto físicas como psicológicas del personaje que interpreta en la obra, y por otro lado se encuentran las cualidades identitarias, experienciales propias del bailarín.

Tavira (como se citó en Cardona, 2000) plantea que, “el bailarín/actor abre el espacio interno y crea el mundo subjetivo del personaje” (p. 47). En efecto, el intérprete en danza se encarga de generar el entorno interno tanto como externo del personaje en el espacio escénico, dado que, tiene la facultad de generar la propuesta constitutiva del personaje, por ejemplo, en las esferas contextual e identitarias de este. Esto, mediante la propuesta interpretativa y corporal entregada por el coreógrafo al intérprete en danza, como también a través de las herramientas escénicas (interpretación, movimiento) personales del bailarín intérprete.

Este trabajo de construcción que el bailarín realiza tanto interna como externamente acerca del personaje, será un medio que finalmente desembocará en una experiencia dancística tanto para el bailarín, como para quienes se encuentran observando la coreografía. Más aún, la vivencia de este proceso será relevante para el entendimiento de la obra de danza, en vista que, “la esencia de la interpretación está en la estimulación imaginaria” (Tavira como se citó en Cardona, 2000, p. 47). Esto posibilita

que el espectador entienda al personaje, comprenda el contexto en el que se ve envuelto dentro de la obra, y también permite que entienda el mensaje que está entregando corporalmente.

Por lo tanto, se puede comprender que “el talento del actor depende por entero de ese intangible, ese más allá del texto que hace vivo y creíble a un personaje de papel” (Le Breton, 2010, p. 76). Debido a que, la interpretación de un personaje se encarna no sólo desde un guion coreográfico e interpretativo entregado por el/la coreógrafa, sino que, además tiene estrecha relación con el modo en que el bailarín encarna y habita su personaje en la experiencia escénica. Lo cual se compone de perspectivas y características sensibles, racionales, contextuales, identitarias y emocionales, que van a nutrir la interpretación del bailarín. De modo que se puede comprender que el intérprete en danza, según Cardona (2000):

Requiere de una preparación previa para acceder al lenguaje expresivo del coreógrafo (...) Implica una apropiación muy personal del sentido de ese lenguaje (...) humanizar aquello que el intérprete sólo recibe como forma (partitura de movimientos) o como análisis de personajes y situaciones. El bailarín encarna, revitaliza, hace verosímil la forma aprendida. (p. 44-45)

Es entonces, durante los procesos creativos (momento de construcción o aprendizaje de la obra) donde el intérprete en danza se funde dentro de la investigación y construcción tanto coreográfica, corporal, como también interpretativa, con el fin de habitar el personaje escénico, y de esta manera, lograr reproducir y representar un personaje en la escena. Por ello, al profundizar en un rol interpretativo se puede inferir que “domina este estado, siempre provisorio en su interpretación” (Le Breton, 2010, p. 81). Puesto que, al tener claridad sobre las características, el contexto y el discurso de un personaje, este se puede encarnar de manera más fluida, lo que en consecuencia se transforma en información concreta para el ojo del espectador. Por tal razón, el rol del

intérprete en danza, es realmente importante entenderlo respecto a cómo el desarrollo personal y artístico de un intérprete en danza se refleja en las herramientas interpretativas que este utiliza para enfrentar el desafío escénico.

En segundo lugar, el intérprete en danza debe tener un proceso creativo corporal como interpretativo previo, en vista de que necesita generar condiciones aptas que le permitan un desplante escénico adecuado (en cuanto a técnica corporal, como también a técnicas de interpretación), el cual posibilite la comunicación expresiva con un otro. Por ello, es que el intérprete “se entrena y se prepara profesionalmente, trabaja para hacer de su cuerpo un medio de comunicación, lo que implica el desarrollo del cuerpo” (Cabellos, 2019, p.33). Más aún, “se dedica a ser un comunicador escénico no verbal (...) tiene la obligación de dominar las estrategias de recreación” (Cardona, 2000, p. 22). Debido a esto, la experiencia práctica es trascendental para un bailarín, ya que la experiencia y conocimiento que se erradica en el cuerpo del intérprete le permite mayor dominio escénico y, por consiguiente, le permite construir el vínculo comunicacional con quienes se encuentran observando.

Por tal razón, “cuando el bailarín/actor enciende escénicamente los impulsos para sobrevivir, que se traducen en necesidad imperiosa de expresión” (Cardona, 2000, p.28). Es cuando se puede entender que, mediante la ejecución del movimiento en el espacio escénico, el bailarín intérprete se vincula con un otro. Esto a través de la expresividad corporal e interpretativa. Tal planteamiento refuerza la existencia del vínculo comunicacional que se origina cuando un intérprete en danza se desenvuelve dentro del espacio escénico.

Cardona (2000) señala que, el intérprete en danza debe desenvolverse además como un “traductor de las ideas, propósitos y lenguaje del coreógrafo” (p. 43). Esta tarea del intérprete en danza se debe a que, es un cuerpo el cual mediante el lenguaje corporal

y a través de los códigos que le son entregados por el coreógrafo, tiene la facultad de traspasar la obra a quienes se encuentren presentes y, por consiguiente, de generar el entendimiento de la coreografía en los espectadores.

En cuanto al movimiento corporal que ejecuta el intérprete en danza, es importante señalar que este se puede comprender como uno de los principales canales de diálogo que emplea la danza para constituir una conexión entre cuerpos que danzan y cuerpos que observan (Cabellos, 2019). Esto permite entender el movimiento del intérprete en danza como una relevante dimensión cognitiva dentro de la disciplina dancística, más aún, se puede concebir como una herramienta discursiva, comunicativa y narrativa, dado que “el movimiento puede generar un vínculo comunicativo con el espectador” (Cabellos, 2019, p.6).

Cardona (2000) diecinueve años antes concibe “la noción de dramaturgia (...) significa acción escénica, objetiva y subjetiva” (p. 22). Como una herramienta comunicacional de la danza, la cual, además se relaciona con la noción de Ortiz (2014). El cual entiende el movimiento como parte de los discursos narrativos que utiliza el intérprete en danza para entregar una obra, en vista que “el menor gesto, incluso el uso de la respiración es primordial para lograr entender el discurso que entrega el cuerpo que danza al cuerpo que observa” (Ortiz, 2014, p. s/d).

Ahora bien, con respecto al intérprete en danza, este se encuentra constantemente reflexionando acerca de lo que percibe sensorialmente, sobre lo que está sintiendo y por donde está habitando su cuerpo mientras está movimiento. Por ejemplo, se pregunta sí que lo hace lo ejecuta de manera correcta, si “se ve bien”, si está trasladando correctamente el peso, si las conexiones corporales se están ejecutando de la manera más adecuada, más si el uso de la respiración está ayudando o no a encontrar

una sensación corporal, entre muchas otras cosas. En relación con esta noción Ortiz (2014) afirma que:

El cuerpo que danza está en constante reconfiguración de las percepciones que tiene de sí mismo, y de cómo atraviesa, cómo viaja como cuerpo sensible en el tiempo y en el espacio. La actividad de la danza siempre implica una auto percepción que va siendo reconstruida continuamente (p. s/d).

Sin embargo, por medio de la experiencia personal como intérprete en danza, se ha podido dar cuenta que tal proceso de “reconfiguración de las percepciones” propias que propone el autor, se origina mayormente cuando el bailarín se encuentra en sitios como ensayos de procesos coreográficos, dentro de las clases de movimiento, en su investigación corporal personal, improvisando corporalmente, entre otros lugares. Sheets-Johnstone (como se citó en Cabellos, 2019) sostiene que “en el acto de improvisar, el cuerpo afina (...) su propiocepción (...) de modo que no hay una separación entre el pensar y hacer (...) se entiende (...) como una sucesión de múltiples procesos perceptivos (p. 5).

Esto se debe a que, los espacios mencionados anteriormente son sitios específicos en los cuales se puede desarrollar la práctica improvisatoria, la cual permite al intérprete en danza explorar su danza logrando que este conecte agudamente a través de canales sensible e intelectual con su cuerpo. En otras palabras, es en estos sitios y ejecutando esta práctica específica, donde el bailarín intérprete puede conectarse de modo intelectual con su cuerpo, permitiéndole reflexionar más agudamente respecto a su danza y su lenguaje corporal, lo que sucede en su cuerpo, cómo sucede, de qué manera trasciende, consigue viajar y/o respecto a dónde habita.

Por otro lado, “el bailarín/actor no sólo debe saber qué hacer con su cuerpo y su palabra, sino con su mente también. Si la mente se pierde, así el cuerpo, y, en consecuencia, el espectador” (Cardona, 2000, p. 65). Más aún, este “es un especialista en esa conexión implícita entre conciencia, sensación y movimiento que, como ser encarnado, plasma en su propio cuerpo, lo cual es la concretización misma de su arte” (Cabellos, 2019, p.32). En pocas palabras, el intérprete debe ser consciente de lo que le sucede a él, y también de lo que sucede en su entorno tanto sensible, como racionalmente al momento de desarrollar la obra de danza, en vista que “estamos hablando del arte de la presencia y de la comunicación escénica” (Cardona, 2000, p. 65).

Considerando entonces, que el bailarín intérprete al encontrarse desconectado en uno o ambos procesos de la sensopercepción al momento de desarrollar la danza puede significar que este no se encuentra presente, ni conectado con lo que está aconteciendo en ese espacio-tiempo determinado, lo cual puede perjudicar en la construcción del vínculo con el espectador y por consiguiente al entendimiento de la danza misma. Debido que, “no se trata de reproducir un texto, sino de encarnarlo, de hacerlo vivir antes los ojos del auditorio” (Le Breton, 2010, p. 75).

Así pues, el intérprete en danza se considerará como un cuerpo significativo al momento de desarrollar la obra. Considerando que “el personaje devino en un ser que (...) resuena a través de (...) el intérprete. Éste, a su vez, resuena en el espectador. Con esto pretendo ilustrar la eficacia de los fenómenos físicos en la comunicación escénica” (Cardona, 2000, p. 39). Por lo tanto, se puede pensar al bailarín como el contendor y articulador del personaje presentado en la danza, como también se considera un individuo que, mediante el uso de sus conocimientos escénicos, como también el adecuado desplante escénico, va a posibilitar la entrega de los discursos narrativos que se llevarán a cabo en una obra.

3.3 El espacio escénico como sitio artístico ritual

En primera instancia, al hablar de espacio escénico se puede pensar como el lugar físico en el cual ocurren actividades artísticas, este sitio se considera comúnmente como un espacio donde se representan obras de las disciplinas escénicas como teatro, danza y música. Este lugar suele caracterizarse por ser el espacio tradicional donde se desarrolla una obra, el cual se comprende como “escenario”.

El escenario tiene la cualidad de ser “un espacio aislado; el público se encuentra sumergido en un universo protegido (...) Las miradas permanecen cautivas del foco de luz que ilumina la escena o de los lugares en que se despliegan los actores” (Le Breton, 2010, p. 89). Entendiendo así, que este sitio se encuentra distanciado del público que asiste a ver una propuesta coreográfica, y que, generalmente este espacio se compone por diversos elementos de acuerdo con la necesidad de la representación, tales como un piso adecuado para ejecutar la danza, telones, iluminación, u objetos anexos que se utilicen como escenografía.

En otras palabras, se concibe como el lugar en donde los bailarines o actores se despliegan, y es la suma de los diversos elementos que constituyen la escena, los que permiten generar un ambiente en el cual los intérpretes puedan trabajar la obra de una forma cercana al entorno y contexto del personaje que interpretan. Por lo que, mediante la noción física presentada, acerca de las características del espacio escénico, se puede comprender el “espacio escénico” como todo lo que acontece en un escenario, entendiendo por “escenario” un “espacio destinado a la representación de las artes escénicas” (Pérez y Gardey, 2013, p. s/d).

Ahora bien, tomando en cuenta la descripción física entregada sobre el espacio escénico expresada en los párrafos anteriores, es importante aclarar que en esta investigación no se pretende concebir el espacio escénico meramente como un sitio físico determinado. Debido que, “la escena es un laboratorio cultural en que las pasiones ordinarias se exhiben bajo la forma de una partitura de signos físicos que el público reconoce, desde el primer momento, como algo con sentido” (Le Breton, 2010, p. 74). Es por tal razón, que esta investigación desea indagar y conocer en definiciones que abarquen aspectos más sensibles y no tan solo físicos sobre el espacio escénico. Para de esta forma, visualizar lo que conforma un escenario y que es lo sucede dentro de él, desde una perspectiva sensitiva y racional.

En relación con lo anterior, desde la mirada de la danza Buitrago (2009) expresa que presenciar una obra de danza “no es dirigirnos a un lugar físico concreto, sino más bien un intento continuo de crear espacios en el tiempo y el momento compartido. Lugares intermedios entre la mirada del artista y la del espectador” (p.9). En cuanto a esta noción, es relevante destacar que en esta investigación se abordará en primer lugar el espacio escénico físico como el escenario de un teatro. Pero, en segundo lugar, se desea profundizar en la relevancia del diálogo en el desarrollo de la danza, ya que es la conjunción del espacio y el momento indicado, cuando el intérprete y el espectador se encuentran compartiendo y comunicando desde la distancia escénica.

En cuanto al espacio escénico, vale la pena señalar que todo lo que sucede en este espacio es relevante, dado que, “sobre la escena, cualquier detalle agranda como bajo una lupa si no coincide con la coherencia del personaje en medio de la dramaturgia” (Le Breton, 2010, p. 79). Es entonces cómo se va a comprender que lo que va aconteciendo en el espacio escénico es sumamente relevante tanto para la interpretación del bailarín y, por otro lado, para la relación comunicativa con el espectador, así también como para la entrega del mensaje de la coreografía al espectador.

Asimismo, tal interacción que se genera en el espacio escénico permite que este lugar adquiriera una energía pulsional. Blom y Tarin (1996) afirman que el cuerpo del bailarín “existe en el espacio, se mueve y está contenido por este espacio” (p.53). Estableciendo la noción de pensar el espacio escénico como un componente funcional. Debido a que el/la intérprete habita este espacio, lo carga de significante y con simbolismos en beneficio de su rol interpretativo y para el entendimiento de la obra.

Estos autores afirman, inclusive, que el espacio adquiere vitalidad por medio de la coreografía, como también mediante la capacidad interpretativa del bailarín. Concibiendo el espacio como un objeto que se puede modificar con la intervención de un otro, y de tal manera, en la medida en que ambos ejercicios se van entretejiendo, van colmando de significados y valor dicho sitio para así llegar a convertirlo en un “espacio activo”.

Sin embargo, Louppe (2011) señala al “espacio más allá del espacio (...) el espacio que el cuerpo encuentra como otro cuerpo. El espacio como socio” (p. 164). Entendiendo así, que según el autor el espacio escénico se debe comprender como un cuerpo más y no como un objeto. No se debe concebir como un lugar en donde el/la intérprete en danza intervenga. Si no que, tanto el espacio como el bailarín se intervienen recíprocamente.

Esta noción ya no atañe al lugar físico en donde se desarrolla una obra, sino que, al contrario, direcciona la concepción de este sitio a lo que está contenido dentro de este. Lo que hace esta noción de Louppe es pensar el espacio como un sujeto. Al concebir el espacio de tal manera significa para Louppe (2011) que se convierta en un “espacio lleno”, apto para el desarrollo de la coreografía.

Si bien, ambas nociones (La de Louppe y la de Blom y Tarin) difieren en ciertos elementos, se puede rescatar y comprender que al momento de (re)presentarse una obra, es el espacio un elemento activo que dialoga con el intérprete. Puesto que, este se carga continuamente con significantes, simbolismos y contenidos los cuales en relación con el bailarín podría proporcionarle estímulos para la interpretación del personaje, y, por otro lado, para el espectador podría ser fundamental en el traspaso comunicacional de la obra. No obstante, estos autores concuerdan en otorgarle la categoría de “espacio activo” a la pulsión de este espacio determinado.

En cuanto a la noción de espacio activo y la vitalidad del espacio escénico, es posible concebir dentro del espacio escénico una “carga energética” específica para desarrollar la danza, la cual podría tener relación con el ambiente escénico que se genera en el momento que se realiza una obra. A su vez, dicha carga podría alterar o afectar la interpretación del personaje y por consecuencia al mismo bailarín. Le Breton (2010) expresa que “la ritualidad de la escena instala a los actores o intérpretes de danza muy cerca del público” (p. 89).

Comprendiendo la pulsión o carga energética del espacio escénico inmersa en una ritualidad. Esta “ritualidad” es otorgada por un lado el bailarín y por el otro el espectador, en vista que es un espacio el cual se puede colmar de un valor proporcionado por un gesto, la interpretación del personaje, el movimiento, o incluso por la mirada del espectador, entre otras cosas. Todo contiene un valor significativo, contextual e interpretativo de la obra de danza, el cual se puede percibir mediante de manera sensorial y perceptiva. Es así, cómo es posible además comprenderse como un sitio significativo donde la danza se (re)presenta.

Para Borges (2011) el espacio escénico tiene relación también con el acto de hacer presente una “presencia”, ya sea que se aparezca en este espacio determinado el

cuerpo del bailarín, como también un objeto que se ubique en este sitio en el cual se posicione la visión del observador, dado que podría tener algún significado o simbolismo para el desarrollo de la obra.

Considerando así, que al momento en que el/la bailarín/a entrega la obra de danza genera un vínculo racional y sensible con quien o quienes observan, dado que es el o los significantes y valores personales (tanto de los bailarines como los espectadores) que se proporcionen a este sitio en particular lo que va a permitir originar un espacio idóneo para el desarrollo de la obra, por lo que se puede entender entonces que “la escena le ofrece la coherencia de un relato” (Le Breton, 2010, p. 92).

De manera que, en el espacio escénico se genera un ambiente específico para la obra tanto para quien la entrega como para quien la recibe. Esto mediante, por ejemplo, de la iluminación de este lugar, la cual podría ser capaz de proporcionar sensaciones, estados de ánimo y evocar lugares particulares, en cada individuo que se encuentra presente en el desarrollo de la obra. Por lo que, se puede comprender que en el espacio escénico “todo se encuentra preparado para capturar la conducta del público y facilitar la transmisión de las pasiones” (Le Breton, 2010, p. 89). Debido a que, este espacio puede afectar mediante relaciones sensibles, intelectuales y personales al bailarín intérprete, como a quienes individualmente se encuentran observando la danza.

Así pues, es mediante lo que Louppe (2011) señala, cómo se entenderá concretamente la interacción del espacio escénico con bailarín y con el espectador. Dado que, como refiere Borges (2011) “El cuerpo es el lugar y el espacio donde se funda, se capta, localiza, codifica, capitaliza y se articulan las dinámicas de interrelaciones sistémicas, cinestésicas y perceptivas” (p.43).

Es entonces el momento en que el espacio escénico se encuentra cargado energéticamente o ritualizado, cuando tienen lugar y se construyen los canales de sensoperceptivos de diálogo entre el bailarín y el espectador, los cuales pueden ser no verbales, como también verbales. Le Breton (2010) expone que “esa frontera entre la escena y la sala es una línea simbólica que se inscribe en términos de cuerpo y define dos zonas exclusivas de ritualidad” (p. 91). Esto en vista de que, este sitio se encuentra colmado de valor entregado por el intérprete en danza y también por los espectadores, generando así la ritualización del espacio.

3.4 El espectador como ente receptivo y crítico

En este punto, al hablar de “espectadores” se podría decir que el espectador es básicamente el o los sujetos que observan y presencian un espectáculo. En las disciplinas artísticas, el espectador cumple un rol pasivo, en el sentido que este enfrenta desde una disposición como ente que contempla y se deleita una obra o expresión artística. Este percibe lo que comunica el artista, recauda una idea general de lo que observo, y desde ahí puede estar de acuerdo o no con la propuesta del autor. Al enlazar esta noción del espectador a la danza, se puede decir que es aquel que entrega atención y se dispone a observar una obra coreográfica.

Con respecto a lo anterior, Cardona (2000) define al espectador como “un espectador es un lector de sentido, un cazador de narraciones vitales” (p. 22). El espectador como un sujeto que hace una lectura, acerca de lo que va experimentando sensoperceptivamente en el espacio escénico durante el desarrollo de la coreografía. Pero “el espectador no es solamente una mirada, es actor de una obra de la que recrea la figura según su propio imaginario” (Le Breton, 2010, p. 91). Este le va entregando un sentido a lo que presencia en la escena, y a su vez le entrega una interpretación propia acerca de lo que acontece en este espacio, mediante lo que el bailarín intérprete propone con su danza e interpretación del personaje. En otras palabras, “la presencia del bailarín

(...) dispara los mecanismos de la comunicación con el espectador. Su desenlace ideal es el placer estético, encuentro de sensaciones, emociones y reflexiones” (Cardona, 2000, p. 16).

Por otra parte, “la pasividad física exigida al espectador lo hace infinitamente sensible a los afectos que se intercambian sobre la escena” (Le Breton, 2010, p. 92). Mediante esta noción, se puede comprender que, si bien el espectador se encuentra en una pasividad física, simultáneamente se encuentra en una actividad intelectual y sensitiva, esta acción le permite al espectador poder conectarse a través de sus sensibilidades y/o recuerdos con quienes se encuentran ejecutando la danza.

Lo que por consecuencia “impacta los sentidos y, por tanto, compromete todo el sistema nervioso. Atrapa la atención e invita a la lectura de ese tejido orgánico de lenguajes escénicos” (Cardona, 2000, p. 33). Es por esta razón, que la interacción del espectador con la obra es inevitable. Así pues, el espectador es capaz de adquirir de la coreografía a través de estímulos, simbolismos y códigos, que se entregan mediante un canal sensible y racional, los cuales le van a permitir a quien observa que construya un relato propio de la obra por medio de su interpretación acerca de lo que presenció.

Ahora bien, la acción de otorgarle sentido a lo que se está observando y vivenciando en el desarrollo de la obra de danza, posiciona a los espectadores en una condición de creadores (Ortiz, 2014). En efecto, esta condición se ve reflejada en la construcción identitaria tanto del personaje que interpreta el bailarín, como también de la obra misma vivenciada. Ortiz expresa que:

La presencia del público es fundamental en esta construcción, porque sin ella la infinidad de lecturas (conectadas o no con la intención del artista, referidas o no al

campo creativo del autor) que se perfilan en el horizonte de identidad de la obra, no serían posibles. (p. s/d)

De manera que, es relevante comprender que la disciplina dancística permite a los espectadores ser parte de la creación, en vista que, al ser receptores activos de la obra, cada uno de los espectadores va construyendo una identidad propia de la coreografía mediante la lectura y la entrega de sentido a los simbolismos que se encuentra entregando el bailarín intérprete en el espacio escénico. Así, es como el espectador tiene la facultad de conferir una identidad tanto de la obra que se encuentra experimentando como también del intérprete en danza que ejecuta la coreografía (Ortiz, 2014). Vale la pena señalar que tal identidad es creada por el mismo espectador y, además se puede entender que esta la va construyendo mediante el vínculo comunicacional sensorio perceptivo que une al bailarín intérprete, al espacio escénico y al espectador.

Por lo que, al momento de ir a ver una obra es importante que el espectador se reconozca como un sujeto activo relevante en el desarrollo de la coreografía. Ya que, “los espectadores nos vemos obligados a descifrar la mayoría de las veces acertijos incongruentes y un exceso de exhibicionismos técnicos, en vez de tejidos orgánicamente articulados y profundamente humanos” (Cardona, 2000, p. 21-22). Dicho de otra manera, quien se sitúe como espectador frente a una obra, no meramente se dispone a observar lo que sucede en el espacio escénico, si no que tal individuo que se encuentra presenciando un obra de danza debe ser capaz de captar y darle un entendimiento personal incluso a los detalles que se encuentran presentes en la escena, como también debe ser capaz de interactuar activamente (de manera sensorio perceptivo) con las y los intérpretes en danza que se encuentren ejecutando la obra.

Por lo tanto, “el espectador no es nunca indiferente (...) se encuentra comprometido por procuración en el combate interior de los personajes. (Le Breton, 2010, p. 91). Así pues, quienes se encuentran como espectadores no pueden desentenderse sensible y racionalmente acerca de lo que presencia en la obra. Comprendiendo entonces que quienes se posicionan como espectadores de una coreografía, mantienen una concentración que les permite vincularse con el intérprete en danza presente en la escena a través de lo que va percibiendo en la obra.

Debido a lo planteado, el espectador va a ser pensado como un o unos individuos que cumplen el rol de testigo en el desarrollo de una obra de danza, en vista que, “los espectadores se mantienen inmóviles, en silencio, su comportamiento reclama la discreción, la suspensión provisoria de los cuerpos y las voces” (Le Breton, 2010, p. 91). No obstante, los espectadores son un objeto relevante para completar el ciclo comunicacional, sobre todo cuando se dispone a percibir el mundo ficticio que surge a medida que avanza una obra, a pesar de tener un rol discreto dentro de la experiencia escénica.

Para concluir el eje del espectador, vale la pena señalar que en esta investigación se comprenderá al espectador como un ente receptivo y crítico de observación. En vista que, este produce consciente e inconscientemente un juicio de valor respecto a su experiencia como observador en el desarrollo de la obra de danza. Esto por medio de la facultad que tiene el espectador de reinterpretar la obra, entregando a esta misma una identidad propia.

De manera que, “es únicamente a través de la lectura que el espectador alcance a hacer de la obra, que decida hacer de la obra, que es posible el terminar de construir los probables significados de la misma” (Ortiz, 2014, p. s/d). Por lo que, es la presencia del espectador (más aún, la presencia activa de este) sustancial al momento de entregar

y desarrollar una obra de danza. Puesto que, es quien observa el que le va a otorgar múltiples lecturas a la coreografía, lo que finalmente va a permitir concretar y construir la identidad de la obra misma.

Ahora bien, en cuanto a la temática de esta investigación, esta se construirá principalmente desde la perspectiva del bailarín intérprete, poniendo el foco en cómo este interactúa con el espacio escénico y el espectador. Lo que, por consiguiente, se comenzará a indagar de qué maneras puede verse afectado, influenciado o impactado, al relacionarse con los objetos de estudio mediante la sensorpercepción como vínculo comunicacional que une al intérprete en danza con los otros objetos en cuestión. En vista que, como expresa Abram (como se citó se Cardona 2000):

La comunicación es siempre afectiva. Está en la experiencia sensible y nace de la capacidad del cuerpo de resonar con otros cuerpos y con el entorno. El significado del lenguaje, corporal y verbal, nace al calor del encuentro, de la resonancia, de la participación. (p. 34)

En otras palabras, ahondar en este vínculo sensorio-perceptivo como canal comunicativo desde el intérprete en danza, puede generar una conciencia respecto a lo fundamental que es comprender la forma en cómo trabajan los estímulos sensibles y racionales en el bailarín al instalarse en un lugar específico y frente a los espectadores, debido a que “no en vano la PRESENCIA del intérprete depende de su capacidad de SER frente a otro ser sensible (...) Así, la PRESENCIA deviene en EXPRESIÓN, que literalmente significa “presionar hacia fuera” (Cardona, 2000, p. 39).

En cuanto a lo anterior, Le Breton (2010) expone que “el teatro produce el efecto de lo real. La identificación con los personajes conduce cualquier espectador a una solidaridad interior con ellos y lo lleva a conocer las angustias de una situación que lo

dejarían indiferente en la vida cotidiana” (p. 89). Con ello, se puede entender que el intérprete podría tener la facultad de impactar al espectador de manera sensible y racional. Debido a que, cuando el espectador se encuentra observando una obra, puede consciente o inconscientemente empatizar con los personajes que se encuentran en el espacio escénico, lo que genera por consecuencia emociones o sensaciones, y, vale la pena señalar que “las emociones nos ocurren de manera involuntaria” (Cassasus, 2007, p. 42).

De manera que, para Cardona (2000) es “la resonancia corporal lo que hace posible la comunicación” (p. 34). Esta noción permite comprender que, el cuerpo es una vía que permite llegar a generar instancias comunicativas con otros. Por lo que, al vincularlo con la idea de la sensopercepción como canal comunicacional con los objetos de estudio, se puede entender que “la comunicación (...) entre el bailarín/actor y el espectador, es lo que le da sentido al arte escénico” (Cardona, 2000, p. 39). Asimismo, se puede entender que el arte permite conectar al ser humano desde la sensibilidad y racionalidad, en momentos incluso cuando la experiencia comunicativa se traspasa mediante interacciones no verbales, a través del bailarín intérprete ejecutando la danza en el espacio escénico y los espectadores como entes receptivos.

Así pues, es importante comprender que el mundo emocional del ser humano emerge de forma instintiva y no de forma racional, en vista que, “las emociones son libres. Nos ocurren. No es algo que podamos fabricar. Esto es porque las emociones están relacionadas con el cerebro emocional, y este es relativamente independiente del cerebro cognitivo” (Cassasus, 2007, p. 42). Con esta noción del autor, se puede comprender que las emociones no se pueden construir, sino que aparecen de forma espontánea, ya que tienen un proceso autónomo que se desprende del raciocinio. Al llevar esta noción de Cassasus, a esta investigación, toma sentido el vínculo que puede existir entre intérprete, espacio escénico y espectador, en vista que, está en la naturaleza del ser humano el vincularse sensoperceptivamente con los otros.

4. Marco Metodológico

En este capítulo de la investigación se dará paso a la definición del marco metodológico, esta etapa consiste en definir el modo en que se llevará a cabo el estudio. Por lo que, el desarrollo de este capítulo será determinar el enfoque de la investigación, la definición de la muestra, las técnicas de recolección y las técnicas de análisis que serán utilizados para posteriormente realización de la investigación.

Todo ello tiene como fin, dar orden y concreción al estudio. En cuanto a esto, vale la pena recordar que la investigación se constituirá en torno a la reflexión acerca de la manera en que afecta la sensopercepción como canal comunicacional en el intérprete en danza cuando este interactúa con el espacio escénico y el espectador. Por ello, la importancia de realizar esta investigación radica en dejar conocimientos concretos para el entendimiento de lo que sucede con el intérprete en danza, cuando desarrolla una actividad escénica.

4.1 Enfoque de la investigación

Con respecto al enfoque de la investigación, esta se desarrollará por medio de un enfoque cualitativo, debido a que la relevancia del estudio radica en comprender el fenómeno de la sensopercepción como canal comunicacional en la experiencia escénica y como este mismo afecta al intérprete en danza cuando se relaciona con los objetos de estudio.

De manera que, este enfoque investigativo permitirá dilucidar algunas respuestas (en base a la experiencia de cada sujeto de estudio) respecto a las problemáticas que se han abordado a lo largo de la investigación. Respuestas en las cuales se espera comprender de mejor manera lo que sucede tanto interna como externamente en los intérpretes en danza al momento de desarrollar una obra. De manera que, mediante la

información que se recaude sobre las experiencias escénicas, se espera encontrar explicaciones respecto al fenómeno de estudio en cuestión.

Es necesario destacar, que esta investigación se constituirá por medio de un enfoque cualitativo, debido a que, “se basa en métodos de recolección de datos no estandarizados ni predeterminados completamente. Tal recolección consiste en obtener las perspectivas y punto de vista de los participantes” (Hernández, Fernández y Baptista, 2014, p. 8). Por lo que, no tiene como fin recaudar o emplear datos cuantificables respecto al fenómeno. Si no que, el enfoque que se utilizará en esta investigación se focaliza en comprender de mejor manera “las vivencias de los participantes tal como fueron (o son) sentidas y experimentadas” (Sherman y Webb como se citó en Hernández, Fernández y Baptista, 2014, p.9).

En el caso de esta investigación, tales vivencias y percepciones de la experiencia escénica, tienen relación con las vivencias personales de los intérpretes en danza al momento de ejecutar una obra coreográfica en un espacio escénico (sitio que contiene además al espectador). Es a partir de este contexto, donde se desea comprender de qué manera el bailarín intérprete se ve afectado sensible y racionalmente al dialogar con los objetos de estudio. De este modo, se espera entender cómo y de qué manera el vínculo comunicacional entre los objetos de estudio interfiere en el desarrollo escénico del bailarín. Por esta razón, se cree que el enfoque cualitativo es el mejor método para desarrollar la investigación, en vista que, “todo individuo, grupo o sistema social tiene una manera única de ver el mundo y entender situaciones (...) la cual se construye por el inconsciente, lo transmitido por otros y por la experiencia” (Hernández, Fernández, Baptista, 2014, p. 9).

4.1.1 Tipo de investigación

Se realizará una investigación de índole interpretativa-fenomenológica, dado que, este tipo de investigación permitirá comprender de forma sensible y racional cómo la

disciplina dancística es una experiencia que permite un diálogo sensoperceptivo entre los sujetos de estudio. De modo que, este fenómeno puede estimular y afectar al espacio en el que se lleva a cabo la (re)presentación artística, como a quien la ejecuta, y también a quien la observa.

Por esta razón, es atrayente descifrar y dar cuenta lo que sucede sensitiva e intelectualmente en los bailarines intérpretes profesionales durante el acto escénico. En vista que, la interpretación de las experiencias entregadas por los sujetos de estudio respecto al fenómeno comunicacional de índole sensoperceptivo que se genera al desarrollarse una obra, servirán en la investigación como unidades de análisis, las cuales posteriormente ayudarán a comprender cómo funciona y de qué maneras afecta el fenómeno en cuestión.

4.2 Definición de la muestra

La muestra estará conformada y enfocada en intérpretes de danza profesionales, los cuales hayan egresado y tengan un título profesional de las principales cuatro instituciones universitarias y técnico profesionales que imparten la carrera danza en la región Metropolitana, las cuales sean actualmente subvencionadas por el estado. Tales instituciones serían la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, la Escuela de Danza Moderna de Danza y Música, Universidad de Chile y la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC).

Se aspira tener una totalidad de cuatro sujetos de estudio, lo cual corresponderá a un sujeto de estudio por cada institución. Los sujetos de estudio, además, deben poseer experiencia trabajando como bailarines intérpretes en diversas creaciones o montajes coreográficos, los cuales se hayan presentado en un espacio escénico tradicional (el escenario de algún teatro o auditorio).

Además, se debe tener consideración en que los sujetos que participen hayan desarrollado una práctica activa en escenarios como intérpretes en los últimos siete

años, tomando en cuenta el año 2019 como último año de práctica activa. Es importante mencionar, que la edad no será un criterio a considerar, en vista que, lo relevante es la experiencia escénica y la práctica activa como intérprete en danza que pueda tener el sujeto de estudio.

De manera que, esta investigación desea ahondar en las experiencias escénicas de cada bailarín intérprete que sea parte del estudio. Esto con el fin de comprender sobre su relación sensorial al encontrarse en el rol de intérprete situado en el espacio escénico y al mismo tiempo encontrarse interactuando con el espectador mientras se desarrolla la danza. Buscando con ello, rescatar información que nutra la investigación en relación a lo que significa comunicar a través del fenómeno sensorial que se produce en el bailarín intérprete mediante la experiencia escénica.

4. 2. 1 Tipo de muestreo

Esta investigación es intencional, debido que, se desea comprender de qué maneras se ve afectado corporal e interpretativamente el intérprete en danza, al interactuar sensorialmente con el espacio escénico y con los espectadores. Para ello, es relevante recopilar información experiencial acerca de cómo y de qué manera el cuerpo del bailarín intérprete se ve influenciado sensorialmente y racionalmente cuando este se presenta de manera escénica.

Con el fin de valorar y dimensionar como el/la intérprete en danza se vincula bajo la noción de la sensorialidad con su entorno escénico y cuerpo expuesto ante un ente observador. Además, se buscará contrastar los testimonios proporcionados por intérpretes en danza profesionales, a través de sus vivencias sensoriales, para ser utilizada como información relevante en la construcción del desarrollo de la investigación. Para finalmente, descubrir los factores que impactan en el desarrollo del intérprete en danza al encontrarse contenidos dentro del espacio escénico, frente al espectador.

4.2.2 Criterios de selección de la muestra

La definición de la muestra será en base a un estudio que consiste en entrevistar a sujetos que cumplan con los diferentes requisitos para ser parte de esta investigación. En primera instancia, se indagará sobre la experiencia de intérpretes en danza que tengan estudios formales universitarios o técnicos profesionales en Chile. Se investigará sobre la experiencia escénica de cada sujeto, para comprender de mejor manera lo que significa para este enfrentar la experiencia escénica. Se requiere un mínimo de cinco años de experiencia trabajando en el área de interpretación en danza, y que haya desarrollado una práctica activa de al menos cinco años, tomando como último año el año 2019 debido a la contingencia social y posterior crisis sanitaria que vive el país.

Es importante mencionar, que la práctica activa como intérprete en danza requerida, debe tener relación con la experiencia de desenvolverse como bailarín en un espacio físico determinado, el cual en esta investigación será un espacio tradicional, comprendido como el escenario de algún teatro o auditorio. Y será mediante la aplicación de una entrevista, donde se buscará indagar sobre opiniones, sentires, anécdotas y cosmovisiones escénicas que cada entrevistado compartirá para esta investigación, y así poder comprender la problemática planteada.

Se seleccionarán cuatro universidades o escuelas de danza con un sentido profesionalizante que se encuentren en la Región Metropolitana, en vista que se consideran como las principales instituciones que imparten la carrera de danza en Chile. Debido a esto, cada universidad que sea seleccionada debe ser reconocida y/o subvencionada por el estado, además dichas instituciones deben otorgar un título profesional o técnico profesional al momento de finalizar la formación de los bailarines que acredite su conocimiento y profesionalización como intérprete en danza.

La muestra se constituirá con una totalidad de cuatro individuos, dado que se considera como un número pertinente para realizar la investigación, a causa de que la información que se desea recolectar se relaciona con las perspectivas personales de los bailarines. De la muestra total se seleccionarán un sujeto para cada institución que

cumplan los requisitos antes nombrados, en vista que permitirá abarcar el total de las cuatro instituciones. Esto permitirá la recepción de un información acerca de las visiones de formación, con lo cual se aspira posteriormente a encontrar similitudes y diferencias en cuanto a la línea institucional que constituya al individuo.

4. 3 Técnicas de recolección

La técnica de recolección de esta investigación se realizará mediante una entrevista semiestructurada o no directiva. Esta entrevista será elaborada con “preguntas abiertas, reflexivas y circulares las cuales podrán develar las categorías de interés para la investigación” (Bautista, 2011, p.11). Las preguntas primordialmente pretenden que el entrevistado pueda explayarse al momento de dar sus respuestas, y también, tendrán estrecha relación con las experiencias interpretativas de los bailarines que colaboren como sujetos de estudio, “logrando de esta forma identificar y clasificar los problemas, los sistemas de valores, los comportamientos, los estados emocionales, de los protagonistas, ya que desempeñan un rol activo” (Bautista, 2011, p. 172). De esta forma, la información a la que se apunta recolectar proviene de los múltiples sentires, percepciones, reflexiones o críticas acerca del problema expuesto en la investigación, y, a raíz de esta recolección poder utilizar estas ideas como material de estudio para comprender mejor el fenómeno investigado.

Por otro lado, se utilizará observación participante como técnica de recolección. En vista que, al ser una entrevista que se relaciona con la experiencia se desea vincular con el sujeto de estudio mediante una conversación íntima. Es por esto, que se buscará llegar a un diálogo estrecho para comprender de manera profunda la experiencia que el intérprete en danza comparte con el investigador. Se buscará una discusión sobre las temáticas investigativas planteadas, para conocer diversos puntos de vista que faciliten la comprensión de dichas temáticas desde la perspectiva del intérprete en danza.

En cuanto a los instrumentos de recolección, se realizarán entrevistas individuales con los intérpretes en danza que deseen participar como sujetos de estudio en esta

investigación. Tal entrevista será llevada a cabo presencialmente o de manera virtual por medio de la plataforma “Zoom” (debido a la crisis sanitaria existente a causa de la pandemia por el virus COVID-19). El método de la entrevista será resivado con anterioridad según las las restricciones sanitarias, y disposición personal de cada sujeto de estudio.

El tiempo de duración en el que se ejecutará la recolección de información para la investigación será distribuido en cuatro semanas, en las cuales se desplegará una entrevistas por semana. Con el objetivo de que en un mes se logre recolectar las cuatro muestras para el posterior análisis de estas.

Los participantes serán contactados vía correo electrónico para extender una invitación formal a participar en la entrevista, en el cual se detallará en qué consiste su participación como sujeto de estudio de la muestra. Luego de que la información esté clara, se requerirá la confirmación de la participación en la instancia de conversación, para por consiguiente se haga entrega de la dirección en el cual se llevará a cabo la entrevista como tal.

Por consiguiente, la información proporcionada por los participantes de la muestra será traspasada de forma textual con el objetivo de que estas sean conservadas y adjuntas como anexo de la investigación. De este modo, tener orden y claridad de toda la información recaudada para dar paso al análisis de esta información.

6. Técnicas de análisis de la información

El proceso de análisis tiene relación con la interpretación de la información entregada por los sujetos de estudio por medio de las respuestas a preguntas establecidas, más el diálogo respecto a la problemática investigativa fundamentada con la experiencia personal de cada bailarín intérprete entrevistado. De manera que, dentro de las técnicas de análisis serán considerados elementos aportados por los sujetos de estudio tanto objetivos como subjetivos.

En primera instancia, se realizará la codificación abierta de las unidades. La cual tiene relación con la creación de categorías de análisis. Este nivel de codificación permite encontrar similitudes o diferencias, como también permite la clasificación de la información experiencial entregada por los sujetos de estudio. Lo que posibilitará el descubrimiento de semejanzas y/o desigualdades, por ejemplo, en la formación de los intérpretes en danza debido a las distintas líneas dancísticas en las que cada escuela se encuentra constituida. Con ello, se puede dar cuenta si la formación es un elemento o factor clave en cómo interactúa el bailarín intérprete sensoperceptivamente con el espacio escénico y el espectador al momento de desarrollar una obra.

Y en segunda instancia, se dará paso a la codificación axial de la información. La cual consiste en la agrupación de categorías de análisis respecto a tópicos. Este tipo de codificación permitirá, por ejemplo, dar cuenta si la manera de afectación del intérprete en danza sucede de igual forma o por medio de los mismos parámetros. Y en el caso contrario, se podrá evidenciar qué maneras de afectación son las más comunes. La codificación axial, permite la interpretación del investigador sobre la información recolectada en las entrevistas, por lo tanto, posibilita dilucidar ciertos aspectos, para por consiguiente poder generar hipótesis y/o conclusiones acerca de la problemática planteada en la investigación.

5.1 Análisis de la información

El proceso de análisis del estudio se desarrollará por medio de los discursos que cada sujeto entregó a través de las entrevistas realizadas, es por esto, que se realizara un análisis de resultado en el que se visualiza mediante cuadros la información recaudada, y posteriormente se desarrollará un análisis interpretativo sobre la respuestas entregadas por los sujetos de estudio, para el desarrollo de este ejercicio analítico se irá revisando cada una de las preguntas en conjunto de las respuestas entregadas por cada sujetos entrevistado. Las declaraciones a analizar poseen estricta relación con las experiencias personales de cada bailarín intérprete entrevistado.

A continuación, se da a conocer el análisis del resultado de la información recogida:

La sensopercepción como canal comunicacional en el desarrollo de la danza

¿Podrías describir las emociones, sensaciones y/o pensamientos que te acompañan al momento de estar en escena bailando una coreografía? ¿Cuáles han tenido más relevancia para ti como intérprete? ¿Por qué?

Va a depender
E1, E2 del proceso coreográfico, como sea guiado y el proceso personal. Depende de la comprensión, exploración y carga energética/emocional que requiera la coreografía.
E3 del disfrute personal de la coreografía.
E4 del mundo que se contextualice en la obra.

Otro:

E2 En la compañía de la escuela recibió ejercicios e indicaciones para comprender el mundo que proponen los coreógrafos.

E4 Expone que es complejo habitar la emoción, ya que si se habita en el desarrollo coreográfico solo se ejecuta la danza. Cuando se habita la emoción, se habita el cuerpo.

Según tu experiencia como intérprete, al momento de tu actuación en una obra ¿Percibes que interactúas sensible y racionalmente con el espacio escénico y el espectador en el desarrollo de la obra coreográfica?

	SI	NO	OTRO
E1			Reconoce que como intérprete ha vivido experiencias en las que se ha visto solamente racionalizando o en piloto automático, donde no tiene recuerdo sensible ni racional de lo que ocurrió en escena

E2	A veces existe una sensibilidad musical y corporal, pero también existe una racionalidad ligada con la frialdad de la emoción o la conexión con el rito.		
E3	Esto se debe a su personalidad. Le gusta conectarse con todo y todos. Siempre se conecta sensible y racionalmente		
E4			Es lo que espera que suceda, ya que se está comunicando con otro.

Otro:

E2 Refiere al intérprete desde un lugar donde el intérprete modifica respecto a lo que está haciendo.

Rol del intérprete en danza en una experiencia artística

¿Cuál es tu percepción de la formación que has recibido como intérprete en danza? ¿A qué estilo y técnica específica responde tu formación como intérprete en danza? ¿De acuerdo con tu formación qué significa para ti ser intérprete en danza?

Consideran la versatilidad del intérprete
E1 por la visión de la escuela.
E4 por búsqueda personal.

Se terminó de formar personalmente
E3 quiere complementar su formación
E4 por querer aprender otros estilos.

Otro:

E2 da cuenta que su formación tiene estrecha relación con el entrenamiento o desarrollo físico

E3 expone su formación como completa.

Técnicas/Estilos de la formación

	Ballet	Moderno	Contemporáneo	Espectáculo
E1	x	X	x	X
E2	x	X		X
E3				X
E4			x	

Otro:

E2 formación de alto rendimiento corporal, entrenamiento físico y mucha técnica.

E3 expone su formación como completa.

Significado de ser intérprete en danza

Resignificación del concepto a causa del contexto
E1 por contexto geográfico y personal
E2 por contexto laboral o de práctica

Otro:

E1 Ser una herramienta para mostrar algo.

E3 Ser un canal de transmisión mutuo con otro.

E4 Alguien que debe ampliar el criterio, las cualidades corporales, la forma y al intérprete mismo, profundizar en diferentes estilos aleja al bailarín intérprete de prejuicios mentales.

Según tu perspectiva como intérprete, ¿Qué rol crees que cumple un intérprete en danza dentro de una obra coreográfica?

Posibilita la obra coreográfica
E1 le da vitalidad a la obra, no existe la danza tradicional sin intérpretes.
E2 Es la coreografía, no existe danza sin intérpretes.

Otro:

E1 Un ejecutor.

E3 Puede ser un todo o un complemento dependiendo del contexto coreográfico.

E4 Movilizador de los mundos de la obra, el cuerpo que está en la obra y parte del proceso colaborativo.

De acuerdo con tu percepción ¿Crees que el intérprete adquiere una disposición y/o actitud emocional/corporal particular al entrar en el espacio escénico? ¿Por qué crees que sucede eso?

Adquiere una disposición y/o actitud

	SI	NO	DEPENDE
E1	Porque debido a que es un trabajo corporal, el cual cualquier bloqueo, carga emocional o racional que no es propio de la obra queda al descubierto en este espacio.		
E2	Porque es algo que existe en los artistas, se disponen corporalmente de una manera para conectar racional y sensiblemente con su herramienta de trabajo.		
E3	Porque intérprete adquiere una disposición y/o actitud emocional/corporal particular al entrar a cualquier tipo de espacio y además porque se hace presente el ego del intérprete.		
E4	Porque busca generar comunicación y además sucede cuando se desea profundizar en la interpretación		

Otro:

E1 Siempre va a haber una disposición al entrar a este espacio. Esto puede ser positivo o negativo para el coreógrafo.

E2 Sucede para poder prepararse para lo que va a suceder en la coreografía.

En tu experiencia como intérprete, ¿En algún momento te has sentido vulnerable y/o expuesto al encontrarte en escena? ¿Por qué?

	SI	NO	OTRO
E1	Pero por dos experiencias puntuales. La primera por error técnico y la segunda por mala gestión del coreógrafo.		
E2		Porque ha sentido que tiene las herramientas y seguridad necesarias para enfrentar a cualquier cosa que ocurra.	
E3			No vulnerable. Sí expuesta, asociado con las inseguridades personales.
E4	Por emociones personales asociados a la ejecución técnica o corporal de la danza que este desarrollando.		

Otro:

E2 La vulnerabilidad lo asocia a la desconcentración y poca preparación.

E3 Que ocurra esto es asociado al trabajo de hallarse como intérprete.

¿Al momento de bailar, interpretando una obra, has sentido afectada o alterada tu corporalidad y/o interpretación por alguna reacción de los espectadores frente al desarrollo de la obra coreográfica?

	SI	NO	OTRO
E1	Porque se encuentra racionalmente atento a reacciones del espectador, las cuales cree que potencian corporalmente su participación en la coreografía.		
E2		Considera que la presencia del espectador no debe afectar para mal al intérprete porque este tiene las herramientas profesionales para que no suceda.	
E3	Expone que se ha visto “descolocada” específicamente cuando los espectadores gritan en el desarrollo de la obra		
E4			Explica que en la vía pública suceden esta afectación y/o alteración, pero no estrictamente del espectador. Esto por la cantidad de estímulos externos que existe en este espacio calle.

El espacio escénico como sitio artístico ritual

Considerando un escenario tradicional ¿Cómo describirías el espacio escénico desde tu perspectiva como intérprete?

E1	Un espacio de contención, seguridad, protección y de comodidad. Entrega un espacio sin estímulos externos, el espectador solo ve lo que ocurre en escena.
E2	Un espacio limitado. Un buen inicio para empezar como intérprete ya que entiende la dinámica de trabajar en un espacio convencional.
E3	Un espacio que le entrega vitalidad como intérprete, donde le permite conectarse con sus sentidos en un estado de adrenalina.
E4	Un espacio colaborativo donde se desarrolla el acto comunicativo.

Según tu perspectiva como intérprete ¿Sientes tú el espacio escénico como un lugar ritual? ¿Qué importancia le das tú a esta perspectiva?

	SI	NO	OTRO
E1	Es el lugar donde el intérprete se entrega y desnuda frente a otro. Es importante porque es donde se concretan y se comparten los procesos coreográficos.		
E2	Y la importancia tiene relación con que se conecta con la danza desde una visión espiritual y con una energía superior.		
E3	La importancia tiene relación con la tranquilizar y calmar las energías que se presentan antes de una función.		
E4	La importancia se relaciona con la conexión colaborativa y colectiva del grupo humano en que se desarrollará la danza.		

Otro:

E1 concibe que los espectadores le entregan una energía especial al espacio escénico. Se conecta con la ritualización del “mierda, mierda” o el “toy, toy” que realizan los intérpretes antes de salir a escena.

E2 y E3 Realizan su propio rito antes de salir a escena.

E4 Expone la importancia de conectar con el espíritu y con la colectividad.

En relación a tu experiencia como intérprete en danza, ¿Cuál es la importancia que tú le das al espectador cuando estás en escena?

Importancia del espectador

E1 un ser que desea satisfacer su necesidad de cultura.

E2 sujetos de diversas características que son vitales que se produzca el fenómeno artístico.

E3 sujetos a los que se les entrega un “servicio” de un “espectáculo”

E4 El trabajo colaborativo incluye al espectador.

¿Crees que se genere un vínculo comunicativo entre el intérprete y el espectador?

	SI	NO	OTRO
E1	Siempre se genera, ya que el espectador responde verbal de lo que experienció en escena		
E2	Porque el intérprete debe sensibilizar a este. La importancia está en producir algo a este.		
E3	Ya que responden a lo que observan.		
E4	Se crea una conversación.		

A continuación, se expone la interpretación de la información adquirida:

Para el eje de la sensopercepción como canal comunicacional en el desarrollo de la danza, las preguntas realizadas fueron las siguientes:

1. ¿Podrías describir las emociones, sensaciones y/o pensamientos que te acompañan al momento de estar en escena bailando una coreografía? ¿Cuáles han tenido más relevancia para ti como intérprete? ¿Por qué?

En primer lugar, el entrevistado 1 expone que personalmente él cree que va a depender de cada proceso coreográfico y de cómo sea guiado este, en conjunto con la “carga energética/emocional” que contenga cada pieza coreográfica. Ya que explica que hay obras coreográficas donde te solicitan conectarte con algo que te genere la sensación o emoción que te están solicitando.

E2 comparte que esto va a depender del proceso coreográfico y personal, influyen diversos factores como la guía de la persona que lleve el proceso. De esto depende la comprensión y exploración hacia las corporalidades que te pida la coreografía. Comenta su experiencia en la compañía de la escuela y expone que ahí es donde recibió ejercicios e indicaciones que la ayudaban a comprender el mundo que proponían.

En tercer lugar, la entrevistada 3 responde que va a depender del disfrute personal que tenga con la obra coreográfica. Explica que ya en la escena encuentra sensaciones de: “Euforia, felicidad, explosión, vibración”.

E4 se muestra de acuerdo, comenta que no es una, ni unos cuantas, pero depende de cada mundo en el que se contextualice. Comparte ideas sobre la emoción como un espacio que habita muchos mundos en el que se puede viajar a través de diversas emociones como llanto, rabia, angustia, felicidad, pasión. También finaliza agregando que es difícil vivir la emoción, ya que en caso de que esto no suceda, solo se ejecuta la danza. Pero cuando la habitas, habitas tu cuerpo.

2. Según tu experiencia como intérprete, al momento de tu actuación en una obra ¿Percibes que interactúas sensible y racionalmente con el espacio escénico y el espectador en el desarrollo de la obra coreográfica?

El entrevistado 1 (E1) Reconoce que como intérprete ha vivido experiencias en las que se ha visto solamente racionalizando o en piloto automático, donde no tiene recuerdo sensible ni racional de lo que ocurrió en escena.

E2 responde absolutamente de acuerdo en relación con que sí interactúa sensible y racionalmente con los factores en cuestión, comenta que existe una sensibilidad relacionada a estímulos como la música, músculos o tu propio cuerpo. Pero en otras circunstancias le ha tocado ser más fría o conectar con instancias rituales. Refiere al intérprete desde un lugar donde el intérprete modifica respecto a lo que estás haciendo.

La entrevistada 3 responde que sí a esta pregunta. Argumenta que sucede debido a su personalidad, en vista de que le gusta poder conectarse con todo y todos al momento de desarrollar una obra coreográfica. Por lo que menciona que siempre se encuentra conectada racional y sensiblemente en el transcurso de una coreografía.

Por último, nuestro entrevistado E4 expone “Espero”, ya que desde su práctica se genera una comunicación con otro, entonces en ese caso cree que debería preguntar a otro que le genera su danza. Comenta la importancia de interpelar con el fin de poder profundizar en la interpretación, para de este modo poder habitar la emoción y el cuerpo. Además, argumenta que personalmente le gusta que los trabajos provoquen al espectador.

Para el eje del rol del intérprete en danza en una experiencia escénica las preguntas realizadas fueron las siguientes:

1. ¿Cuál es tu percepción de la formación que has recibido como intérprete en danza?
¿A qué estilo y técnica específica responde tu formación como intérprete en danza?
¿De acuerdo con tu formación qué significa para ti ser intérprete en danza?

En primer lugar, el entrevistado 1 (E1) comprende que la percepción de su formación como intérprete está estrechamente ligado con la versatilidad del intérprete tanto técnica como interpretativamente, dado que comenta que la visión de la escuela en la que se formó desea entregar a los bailarines intérprete herramientas no para generar intérpretes en danza especialistas en alguna técnica específica, si no que busca que los bailarines intérpretes se puedan desenvolver en diversas áreas dancísticas. Da cuenta de que en cuanto a los estilos y técnicas que responde a su formación se encuentra dentro de 3 técnicas específicas: Ballet, Contemporáneo y Moderno. Agrega a esta pregunta que lo que correspondía al área “espectáculo” como Ballroom, Técnica vocal o Teatro Musical eran considerados como herramientas para desarrollarse laboralmente dentro del mundo de la danza. Para el E1 ser intérprete en danza significa en este momento ser “una herramienta para mostrar algo”,

En segundo lugar, el entrevistado 2 (E2) tiene una percepción respecto a su formación como intérprete diferente a lo que se observa en el área de interpretación de las escuelas de danza actuales. Esto en base a que su formación fue entre los 10 y 18 años, lo cual se relaciona su desarrollo físico que va en paralelo a su formación, esto lo compara con sus estudiantes y observa cómo es una tarea más difícil. Considera que su formación fue de alto rendimiento y que la técnica que mejor domina es Ballet, pero también experimentó a través de la Técnica Moderna y Espectáculo. Para E2, ser intérprete depende el contexto donde cada uno se encuentre desarrollándose como intérprete. También indica que no hay una forma u otra de ser intérprete, sino que cada uno debe buscar su propio lugar.

En tercer lugar, la entrevistada 3 expone que su formación como intérprete en danza ha sido completa, dado que personalmente ha explorado en diversas áreas dancísticas en la necesidad de conocer otros estilos. Recalca de su formación que siente una falta en cuanto a la pedagogía de los maestros, debido a que siente que hay prácticas que siguen presentes, las cuales se corresponden a la relación con otros individuos. Por otro lado, reconoce su formación universitaria como bailarina intérprete meramente en el estilo de danza “espectáculo”. E3 considera que ser intérprete en danza significa ser un “canal comunicacional” de transmisión tanto de otro para ella, como también de ella para otro.

En último lugar, el entrevistado 4 (E4) responde que su formación como intérprete en danza se forjó por 2 años y medio, para luego tener una formación “independiente” ya que comenzó a trabajar en danza desde los 20 años, por lo que su proceso se vio apresurado para poder cumplir con las competencias que la labor requiere. Reconoce que, en su formación, donde más ha profundizado es en la técnica contemporánea, pero también indica que experimentó una variedad de técnicas que le entregaron versatilidad como intérprete. Respecto a lo que significa ser intérprete en danza E4 propone que este debe ampliar el criterio, las cualidades del cuerpo, forma y el ser que conforma a este mismo, por lo que cree que profundizar en diferentes estilos aleja al bailarín intérprete de prejuicios mentales.

2. Según tu perspectiva como intérprete, ¿Qué rol crees que cumple un intérprete en danza dentro de una obra coreográfica?

Primero, E1 comprende el rol del intérprete en danza como “ejecutor” en vista que comprende al bailarín intérprete como un sujeto que le entrega vitalidad a la coreografía y expone que no puede existir una obra de danza “convencional” sin bailarines intérpretes.

Segundo, para E2 el intérprete es la obra misma, ya que sin intérpretes no hay obra. Expone que lo que entrega carácter a cada obra es el intérprete, ya que sin estos no se imagina cómo articular una obra escénica.

Tercero, E3 entiende el rol del intérprete en danza como un “todo” y como un “complemento” esta distinción la relaciona con el tipo y estilo de obra coreográfica en la que esté inmerso. Esta concepción que entrega la conecta con las diferencias de las propuestas escénicas como ejemplo, compara la propuesta de un solo coreográfico danzado con una propuesta escénica de teatro musical.

Finalmente, E4 cree que la danza al ser colaborativa debe responder a ese espíritu también, sobre todo por la importancia del intérprete en la pieza, ya que este moviliza los diversos mundos que pueden surgir en una obra, además propone que el intérprete debe entenderse como parte del proceso, ya que lo colaborativo debería ser lo más importante para el artista escénico.

3. De acuerdo con tu percepción ¿Crees que el intérprete adquiere una disposición y/o actitud emocional/corporal particular al entrar en el espacio escénico? ¿Por qué crees que sucede eso?

E1 cree que el intérprete sí dado que comprende que “siempre va a haber una disposición al entrar en este espacio, aquí pone énfasis en que esto puede ser perjudicial o beneficioso tanto para el intérprete como para el coreógrafo. En vista que puede verse afectado mediante “bloqueos o cargas emocionales y racionales”, inseguridades e incluso disposición al trabajo coreográfico que se encuentra realizando. E1 comprende

entonces que al ser un trabajo corporal que se puede percibir visualmente la disposición y/o actitud que el bailarín intérprete disponga en el espacio escénico.

E2 piensa que sí, ya que es algo que existe en los artistas y de no ser así, sería un acto deportivo, pero indica que las personas que trabajan con el cuerpo entran en una disposición cuando va a utilizarlo, ya que se necesita una comunión con el cuerpo, ya que es una sensibilidad corporal especial.

E3 también considera que el bailarín adquiere una disposición y/o actitud emocional/corporal particular al entrar a cualquier tipo de espacio, debido a que lo relaciona con la concepción del ego del ser humano.

Por último, E4 quiere pensar en que sí, sobre todo desde la idea de profundizar en la interpretación, ya que se debe profundizar en la emoción, ya que es un trabajo de investigación, por esto, E4 expone que existe un trabajo racional, donde se busca provocar hacia otro, además de interpelar constantemente la danza para poder generar un espacio de comunicación.

4. En tu experiencia como intérprete, ¿En algún momento te has sentido vulnerable y/o expuesto al encontrarte en escena? ¿Por qué?

Por un lado, E1 expone que si se ha sentido vulnerable y expuesto en el espacio escénico. Estos momentos lo identifica como dos experiencias puntuales. La primera tiene relación con presentarse en escena desnudo y un error técnico con las luces, lo cual hace que interpretativamente se salga de su personaje. La segunda la relaciona con la mala gestión del coreógrafo donde le entrega instrucciones únicamente a él minutos antes de salir al espacio escénico, indicaciones que tienen relación a como se debe comportar en escena con otra compañera sin haberlo trabajado en el proceso coreográfico previo.

Por otro lado, E2 plantea desde su perspectiva que no, ya que expresa nunca haber experimentado alguna situación en la que su sentir sea vulnerable, explica que al bailar con preparación para la escena te entrega la seguridad necesaria para poder enfrentar cualquier tipo de público, que es un tema que pasa a segundo plano. Asocia la vulnerabilidad a la desconcentración o poca preparación.

Por consiguiente, E3 responde que no se ha sentido vulnerable pero sí expuesta. La entrevistada comprende la exposición con la poca aceptación e inseguridades personales en cuando a la forma en que bailaba y/o interpretaba, esto lo asocia a un trabajo que debe realizar el bailarín que tiene conexión con el “descubrirse como intérprete”.

Por último, E4 comenta que se ha sentido vulnerable muchas veces, ya que puede surgir a raíz de muchas razones, como por ejemplo la frustración por lograr ciertas exigencias corporales de la danza y además le entrega un significado positivo al cuerpo vulnerable en escena, lo cataloga de “bonito”

5. ¿Al momento de bailar, interpretando una obra, has sentido afectada o alterada tu corporalidad y/o interpretación por alguna reacción de los espectadores frente al desarrollo de la obra coreográfica?

El entrevistado 1 responde que, si le ha sucedido, tiene la creencia de que le ha sido más beneficioso que perjudicial. Esto debido a que se considera un sujeto al que le gusta que el espectador reaccione mientras observa la obra coreográfica. Expone que cuando suceden tales situaciones donde el espectador reacciona a lo que observa se encuentra atento racionalmente y agrega que tales reacciones para él han sido potenciadores corporalmente hablando.

E2 cree que no, ya que considera que la existencia de un espectador no debería afectar al intérprete, expresa estar preparada profesionalmente para el trabajo en danza,

por lo que existía una preparación que le permite enfrentar al espectador. Agrega que no te puede afectar o alterar corporalmente, sino es para bien.

La entrevistada 3 expone que no se ha sentido afectada ni alterada corporalmente por medio de alguna reacción de los espectadores. Aun así, añade que interpretativamente si ha visto “descolocada” cuando espectadores gritan en el transcurso de la obra coreográfica.

E4 explica ejemplifica a través de bailar en vía pública, ya que existen muchos estímulos que pueden influir directamente en el desarrollo escénico por diversos factores que pueden cambiar la realidad del contexto en el que se realiza la intervención artística.

Ahora, bien para el eje del espacio escénico como sitio artístico ritual las preguntas fueron las siguientes:

1. Considerando un escenario tradicional ¿Cómo describirías el espacio escénico desde tu perspectiva como intérprete?

El entrevistado 1 lo comprende como un sitio de contención, de seguridad, de protección y de trabajo. Lo considera como un espacio de comodidad el cual te entrega un “espacio limpio” respecto a que el espectador no se debe preocupar de nada más que ver lo que acontece en la escena.

E2 opina respecto al espacio tradicional que es un lugar limitado, ya que, desde sus ideas, hoy en día la danza se puede trasladar a diversos espacios. Pero reconoce que es un buen punto de inicio para un artista, ya que le permite comprender la dinámica que se genera al trabajar en un teatro tradicional.

E3 lo describe como un sitio que le entrega vitalidad, que la hace conectarse con sus sentidos y la mantiene en un estado adrenalínico.

E4 reconoce el espacio escénico como un lugar colaborativo donde se produce la comunicación, es el teatro, la escena. Desde su visión es el lugar donde se desarrolla el acto comunicativo.

2. Según tu perspectiva como intérprete ¿Sientes tú el espacio escénico como un lugar ritual? ¿Qué importancia le das tú a esta perspectiva?

El entrevistado 1 expone que el sí lo considera como un sitio ritual y sagrado, ya que comenta que es el lugar donde el intérprete se entrega y desnuda. La importancia la encuentra en que es un lugar donde se concretan los procesos coreográficos y son compartidos con los espectadores, lo cual concibe que estos último le entregan una energía a este espacio. Lo conecta con la ritualización del “mierda, mierda” o del “Toy, Toy” antes de que los intérpretes salgan a escena, situación que desde que es bailarín la ha presenciado.

Para la entrevistada E2 el espacio escénico es un lugar ritual, ya que tiene una visión respecto a la danza que se vincula con la ritualidad, profundiza en conexión con una energía superior. También comparte la utilización de un objeto material, con el cual se vincula con un familiar fallecido, el cual lleva a momentos escénicos para generar su propio rito previo a la escena.

La entrevistada 3 sí reconoce este espacio como un sitio ritual. Inclusive comenta tener su propio ritual antes de salir al espacio escénico. La importancia que le entrega a esta práctica la relaciona con la tranquilidad y regularización de la energía con la cual se está enfrentando a la función.

Por último, E4 también cree que el espacio escénico es un lugar ritual, radica su importancia en la conexión colaborativa y colectiva del grupo humano en el que se

desarrolle la danza, expone la importancia de conectar con el espíritu y como en verdad el ser humano nunca se encuentra solitario.

Y, por último, para el eje del espectador como ente receptivo y crítico la pregunta fue:

1. En relación a tu experiencia como intérprete en danza, ¿Cuál es la importancia que tú le das al espectador cuando estás en escena? ¿Crees que se genere un vínculo comunicativo entre el intérprete y el espectador?

Primero, E1 plantea que el espectador debe ser un ser que deseé satisfacer su necesidad de cultura. El entrevistado cree que siempre se genera un vínculo comunicativo entre el intérprete y el espectador, en vista de que el espectador siempre va a tener una respuesta o comentario verbal de lo que vio en escena.

Segundo, E2 habla desde la base, en el que, si no existe espectador, tampoco se produce el fenómeno artístico que sucede en una obra, ya que es necesaria la participación de todos los actores que como resultado generan una obra, como un director, bailarines, espacio físico y un público. Para la entrevistada el público es vital para la danza, ya que es a este al que se debería sensibilizar. También define al público como un zoológico, ya que existe una amplia

gama de espectadores, que puede ir desde niños, familia, personas de diferentes estratos sociales o bailarines profesionales. Expone la importancia de producir en otro.

Tercero, E3 se enfrenta a la importancia del espectador con la entrega de un “servicio”. Lo concibe concretamente como la realización de un “espectáculo” para los espectadores. Expone que cree en totalidad en la noción de un vínculo entre ella como intérprete con los espectadores, debido a que, si bien lleguen a entender realmente lo

que está presenciando o le dé una lectura personal lo que están observando, por lo que están conectados con lo que está sucediendo en el intérprete.

El entrevistado E4, comenta que el trabajo colaborativo que se relaciona con otros, incluido el espectador, ya que con este último se crea una conversación, ya que al igual que en una conversación verbal, se debe compartir, tal cual como en rituales comunitarios que en la sociedad actual es algo que ha ido desapareciendo. También comenta sobre una desconexión desde el arte hacia la gente, sobre todo en países capitalizados donde se fomenta el individualismo.

7. Conclusión

Mediante el desarrollo de este estudio hemos indagado acerca de la manera en que la sensopercepción como canal comunicacional relaciona al intérprete en danza con el espacio escénico y el espectador, por lo que para desarrollar este último capítulo de la investigación se realizará las conclusiones por cada eje investigativo los cuales son: la sensopercepción como canal comunicacional en el desarrollo de la danza, rol del intérprete en danza en una experiencia artística, el espacio escénico como sitio artístico ritual y el espectador como ente receptivo y crítico. Aparte de ello, se atenderá a la pregunta de investigación: ¿De qué manera afecta la sensopercepción como canal comunicacional en el intérprete en danza cuando interactúa con el espacio escénico y el espectador?, como también se considerarán el objetivo general al igual que los objetivos específicos, los cuales permitieron guiar esta investigación.

En el eje de la sensopercepción como canal comunicacional en el desarrollo de la danza, se reconocería que las emociones y/o pensamientos que acompañan al bailarín intérprete al estar ejecutando una obra dependen de factores específicos los cuales tienen relación con cómo se guíe el proceso coreográfico y la direcciones que se reciba de este proceso. También va a estar relacionado con el contexto o mundo que se proponga para

la obra, incluso va a tener relación con el proceso personal que se encuentre vivenciando cada intérprete o de la valoración personal de la obra.

Por otro lado, con respecto a la consciencia del diálogo conjunto entre sensibilidad y racionalidad que debe tener el intérprete y el espectador durante el desarrollo de una obra para lograr el proceso de comprensión y entendimiento de la coreografía. Se reconocería que esta conexión la perciben los intérpretes en danza, pero además se puede dar cuenta que existen ocasiones en las que sólo actúa uno de los procesos de la sensorpercepción (sensibilidad o racionalidad) del bailarín.

Respecto al eje investigativo sobre el rol del intérprete en danza en una experiencia artística, se puede reconocer que se considera al intérprete dentro de la noción de “versatilidad” en relación a técnicas y estilos que te permiten desarrollar el cuerpo mediante diversas áreas de la danza. Además puede dar cuenta que el intérprete en danza se encuentra en una constante resignificación del concepto “Intérprete en Danza”, ya que esta noción se va modificando según los múltiples contextos personales, sociales, geográficos, etc, en el que se desempeñe un bailarín. Sin embargo, se puede reconocer además al bailarín intérprete como: “Una herramienta para mostrar algo.” E1, “Un canal de comunicación, ya sea lo que otro quiere transmitir en mí o como yo quiero transmitir algo para otro.” E2. Se reconoce que el intérprete en danza al interactuar sensorperceptivamente con el espacio escénico y el espectador sí generar de manera inconsciente una “actitud/presencia” corporal e interpretativa específica, y se encuentra asociado con la “presencia escénica” del bailarín intérprete.

Por otro lado, en el eje investigativo del espacio escénico como sitio artístico ritual, se reconocería como un espacio ritual, debido a que “Es un lugar donde uno se desnuda po’, es como donde uno se entrega.” E1. Por lo que, se pudo dar cuenta que espacio escénico convergen diferentes ritualidades en este espacio propias o colectivas. Con el fin de concentrarse y prepararse para enfrentar la coreografía.

Ahora bien, respecto al eje del espectador como ente receptivo y crítico, se identifica la importancia de este, en vista que “Si no hay espectador tampoco se produce el fenómeno de una obra (...) la importancia del espectador es vital” E2. Se pudo reconocer además que sí se genera un vínculo comunicativo entre el intérprete y el espectador, debido a la sensibilización que la danza provoca en otro, la existencia de una conversación y porque responden inherentemente a lo que observan, por lo que el espectador juega una pieza fundamental y vital para que la obra se lleve a cabo, la cual tiene relación con la reinterpretación personal de lo que experimenta, esta reinterpretación ocurre en la conversación que se genera entre el intérprete en danza y el espectador cuando convergen en el teatro o auditorio donde se desarrolle la coreografía, generando así que se complete la identidad de la obra.

En cuanto al objetivo general, se logró comprender de qué manera el intérprete en danza se podría ver influenciado al interactuar sensoperceptivamente con el espacio escénico y con los espectadores. Se observa qué significancia adquiere el espectador para los bailarines y la existencia de comunicación a través de la danza, se reconoce el espacio escénico como un lugar ritual donde el intérprete se despliega y adquiere una disposición específica para enfrentar el momento escénico, en vista que es el lugar que contiene el acto artístico.

Respecto los objetivos específicos, se logra dimensionar como se vincula sensoperceptivamente con su entorno escénico y como cuerpo expuesto ante un ente observador, donde se comprenden a través de la información recopilada en base a la experiencia de los intérpretes entrevistados. Existe comparación de la información sobre vivencias y testimonios, la cual se utilizó como información relevante para dar respuesta a esta investigación y por último, se descubrieron los factores que impactan al intérprete en el espacio escénico, debido a que este fenómeno va a depender de los múltiples contextos que se encuentre experimentando del intérprete en danza.

Ahora bien, se dará paso a la revisión de la pregunta investigación de este estudio para dar cuenta si esta fue respondida o en que nivel se logró responder: ¿De qué manera afecta la sensopercepción como canal comunicacional en el intérprete en danza cuando interactúa con el espacio escénico y el espectador?. En cuanto a ello, se puede dar cuenta que la sensopercepción como canal comunicacional no es un fenómeno que afecte al intérprete en danza cuando interactúa con el espacio escénico y el espectador, sino que es un fenómeno que convive con los intérpretes en danza, debido a que la sensibilidad y la percepción son procesos que se encuentran constantemente sucediendo, no estrictamente en el intérprete en danza, si no que en el ser humano mismo.

No obstante, se reconocería que las maneras en que los intérpretes en danza se pueden ver afectados interpretativa y corporalmente tiene relación específicamente con procesos personales emocionales que se encuentre viviendo cada uno, tomando en cuenta inseguridades personales, bloqueos, ansiedades, etc. Incluso, existe el factor de inconvenientes técnicos. Más aún, se puede reconocer que el espectador tiene relación con esta afectación estrictamente cuando el espectador realiza expresiones verbales durante el desarrollo de la coreografía.

Para finalizar, importante expresar lo nutritivo de este proceso en vista que con la información teórica y experiencial recaudada se pudo ahondar y comprender aspectos de la interpretación en danza mediante las múltiples visiones cada intérprete entrevistado como también de cada autor que fue utilizado para construir los parámetros investigativos. En cuanto a ello, nos hizo comprender perspectivas distintas a la que tenemos respecto al rol de un intérprete en danza y de las infinitas formas de llevar el cuerpo hacia un contexto escénico. Por lo que, realizar esta investigación podemos reconocer que investigar sobre la tríada sensoperceptiva entre el bailarín, espacio

escénico y espectador, permite ampliar la visión en cuanto a lo que sucede en la escena y en como se construyen y trabajan los procesos sensibles y racionales de los intérpretes en danza y los espectadores. Asimismo, genera un mayor entendimiento sobre el vínculo sensorial y como este trabaja en la danza como un canal importante de comunicación.

Es importante mencionar, que creemos que esta investigación puede ser utilizada para una próxima investigación en la cual se pueda profundizar aún más sobre los procesos sensibles y racionales. Esto debido a que la falta de tiempo no nos permitió poder ahondar en mayor profundidad respecto al tema investigativo. Por lo que, creemos pertinente que aumentar el número de las muestras para una próxima investigación otorgaría una respuesta analítica más amplia, nutritiva y contundente para resolver otros cuestionamientos que van surgiendo en este estudio. Es por esto, que se considera necesario expandir la investigación en un futuro para poder potenciar el estudio que se ha llevado a cabo, y de esta manera abrir nuevos caminos para comprender el fenómeno investigado.

8. Referencias bibliográficas

1. Arévalo, S. (2018). *Acontecimientos corporales, desplazamientos en las prácticas artísticas*. Editorial Pólvora.
2. Bautista, N. (2011). Proceso de la investigación cualitativa: Epistemología, metodología y aplicaciones. Ed. Manual Moderno. Colombia, Bogotá.
3. Blom, L. y Tarin, L. (1996). *El acto íntimo de la coreografía*. Editorial S/D.
4. Borges, A. (2011). Topología escénica: rutas, huellas, lugares, espacios y archivos de un recorrido corporal inconcluso. *Territorio teatral*, 8, 40-57. Recuperado en http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n8_02.html
5. Brozas-Polo, M. y Pedraz, M. (2016). La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(1), 71-84. doi: 10.5209/ARIS.51727.
6. Buitrago, A. (Ed.). (2009). *Arquitecturas de la mirada*. Editorial Ana Buitrago (ed.)
7. Cabellos, E. (2018). *El potencial comunicativo del movimiento en danza contemporánea: una experiencia perceptiva compartida* (tesis de magíster). Pontificia Universidad Católica, Perú.
8. Cardona, P. (2000). *Dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas*. Cenidi/INBA/CONACULTA/Escenología.
<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/221>
9. Casassus, J. (2007). *La educación del ser emocional* (2nd ed). Editorial Cuarto Propio y Espacio Indigo.
10. Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). Metodología de la investigación McGraw-Hill. México DF.
11. Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago, Editorial Metales pesados.
12. Louppe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca.
13. Ortiz, E. (2014). El desplazamiento del “cuerpo significativo” en la danza contemporánea. De cómo el cuerpo reinstaura su capacidad polisémica y su identidad fluctuante. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, 2, S/D. Recuperado en

<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/download/239/218>

14. Pérez, J. y Gardey, A. (S/D de S/D de 2014). Definición de sensopercepción [Artículo de un blog]. Recuperado de <https://definicion.de/sensopercepcion/>
15. Pérez, J. y Gardey, A. (S/D de S/D de 2010). Definición de escenario [Artículo de un blog]. Recuperado de <https://definicion.de/escenario/>
16. Raffino, M. (29 de noviembre de 2019). Definición de Personaje [Artículo de un blog]. Recuperado de <https://concepto.de/personaje/#ixzz6O8LNLIP>
17. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [13 de mayo de 2021].
18. Tuan, Y. (2007). *Topofilia*. Editorial Melusina.

9. Anexos

Se anexarán extractos específicos de las entrevistas realizadas donde el sujeto de estudio de respuesta a las preguntas realizadas por lo investigadores, debido a que se realizó entrevistas semiestructuradas donde la información a recaudar es experiencial, personal y mayormente subjetiva, por lo que la información presente en estos anexos está relacionado con las preguntas de este estudio.

Los investigadores se podrán reconocer con la simbología “I1” y “I2”, por lo que el entrevistado se reconocerá como “E” más el número correspondiente a la entrevista. Por ejemplo, el entrevistado 1 se reconocerá como “E1”.

9.1 Anexo 1: Entrevista N°1

Entrevistado: Bailarín intérprete egresado de la Escuela Moderna de Danza y Música.

I2: ¿Cuál es tu percepción de la formación que has recibido como intérprete en danza? ¿A qué estilo y técnica específica responde a tu formación como intérprete en danza? De acuerdo con tu formación ¿qué significa para ti ser intérprete en danza?

E1: Primero es como mi percepción de mi formación como intérprete en danza (...) Como que era buscar esta versatilidad como intérprete. Versatilidad no solamente como algo interpretativo, si no como más técnico, como que te entrega la escuela (...) Como que el plan de la Escuela Moderna buscaba generar intérpretes versátiles preparados para poder defenderse en cualquier área, no ser especialista en, pero sí tener herramientas para cómo desarrollarse.

Creo que más con las generaciones anteriores (...) se veía mucho eso. Como que había cabros que salían de la escuela y estaban bailando en casinos, que les estaba yendo super bien, como a otros que tenían cosas más abstractas, más contemporáneas. Estaban como en dinámicas muy distintas, que a la vez podían converger. Entonces creo que mi percepción de mi formación buscaba eso.

Como que alcancé a estar en esa pincelada que tenía en ese tiempo la Escuela Moderna, que aparte proyectaba tener por lo menos uno por generación que entrara al BANCH. Como que ese era también uno de los desafíos que tenía, “¡llegar a ese lugar!” (...) Creo que tiene que ver con esta proyección de tener intérpretes versátiles, como que con esa percepción yo me quedé, y eso traté yo de rescatar como de mi proceso estudiantil.

I2: ¿A qué estilo y técnica específica responde a tu formación como intérprete en danza?

E1: Ahí tiende a estar más cargada como a las tres técnicas (...) que son como Ballet, Contemporáneo y Moderno ¿sí? Contemporáneo lo va dividiendo en Release ¿cachay? Fly Low.

Ya en cuarto y quinto año te ponen como un lenguaje en específico de algún bailarín contemporáneo, no como alguna técnica como tal, sino como un lenguaje en específico. Y en el moderno es como la continuación un poco de los profes de la Humanismo que vienen para acá, como que eso es como llevar una pincelada porque tampoco profundizan como lo que podrían llegar a profundizar (...) Pero estas tres eran como las principales ¿no? y lo que era más espectáculo eran estas herramientas que te servían para poder desarrollarte en el mundo como laboral (...) hasta teatro musical algún compañero le ha servido jaja. Entonces como Técnica vocal, Ballroom...

I1: ¿Y en cuanto como a tu experiencia como intérprete? ¿Cómo en que más te has desarrollado?

E1: Yo estoy en el área folclórica. Bueno trabajo en el BAFONA (...) y en realidad, tienen obras con “Ciertos lenguajes más contemporáneos/ modernos”, como un poco de Graham, tienen una mezcla muy rara durante años. O sea, ya llevan 50 años entonces dentro de estos 50 años han pasado por muchas técnicas. En este sentido, esta versatilidad que traía mí, que me presta mi escuela, me ha servido para poder como ir desarrollando el trabajo con mayor herramienta. Pero antes de estar acá fui a un montón de audiciones de muchas cosas como muy variadas, como que me acuerdo de que fui a una audición (...) que era como muy espectáculo y no me fue bien pero que aun así no estaba tan mal. Como en relación con cabros que si se dedican a estudiar como ese tipo de danza ¿cachay?

Estuve haciendo clases contemporáneas sueltas como a compañías más independientes (...) donde todo lo que lo contemporáneo en mi se pudo trabajar y potenciar (...) bailaba no sé, cómo con cabros de la escuela o proyectos que me invitaban de repente, así como “Oye ayúdanos en...”, de repente en compañías folclóricas infantiles, o faltaban pa’ una obra.

I2: Y en relación con esta formación ¿qué significa para ti ser intérprete en danza?

E1: Ah... Es complejo, porque yo creo que esa percepción va cambiando y es como un análisis que siempre uno se va haciendo como intérprete. Dentro de cuando uno estudia y cuando sale. Que va a depender mucho de tu contexto, de donde estes, en que país estás parao’, pero en este minuto yo soy una herramienta para... ¿cachay? Lo digo porque como que soy un agente estatal/cultural entonces paso a tener una

responsabilidad mayor como agente cultural ¿sí? Soy como una herramienta para mostrar algo, en este caso una proyección de la cultura tradicional. Y ese es como mi trabajo como intérprete. Ya más como en el desarrollo personal como intérprete, o de la interpretación. Desde lo que es muy abstracto como el todo y nada. Como que la interpretación es todo o es nada (...)

Pero... es que cuando ya uno baila interpreta, de hecho, creo que cuando uno ya es humano está interpretando situaciones, pero como intérprete en danza me es complejo separarme en este momento de mi ser humano a bailarín, como que no lo puedo poner en cosas aparte, entonces va a depender mucho de lo que te hablaba, como del contexto, de cómo estoy yo emocionalmente. Ahora, cuando uno es profesional se supone que tiene que estar preparado para poder sacar todo lo externo para ponerlo como en algo concreto que es TÚ como persona interpretando o trabajando en la danza con el cuerpo (...) Pero me es difícil decir como que es la interpretación para mí.

I1: ¿Según tu perspectiva como intérprete, ¿Qué rol crees que cumple un intérprete en danza dentro de una obra coreográfica?

E1: Ya, primero son los ejecutores. Son los ejecutores y son los que le dan vida a la obra, porque al final el coreógrafo es entre comillas “la mente creativa” o “la mente organizadora”, los ejecutores son los intérpretes, son los que le dan vida. Entonces, en realidad no va a existir una obra sin intérpretes. Ahora, los intérpretes pueden cambiar, los intérpretes pueden variar y a la obra va a ser distinta ¿cachay? Jaja. Aunque sea lo mismo, las mismas indicaciones, la obra va a ser siempre distinta.

Entonces como que al final el intérprete es la matriz de la danza po'. O sea, ¡No! de las obras coreográficas. Como que no podí decir que hay una obra coreográfica sin intérprete.

O sea ¡sí! Uno puede hacer una instalación, una performance ¿cachay? (...) Pero en sí, si no vamos más pa' atrás, más en lo convencional, por ejemplo, del Ballet en una obra coreográfica los intérpretes son la base ¿cachay?

I2: ¿Podrías describir las emociones, sensaciones y/o pensamientos que te acompañan al momento de estar en escena bailando una coreografía?

E1: Va a depender mucho del proceso. Proceso coreográfico, como de investigación, explorativo y el proceso personal. De repente hay coreografías que son más guiadas que otras ¿no? Como que hay coreografías que te permiten ir en una exploración personal y llegar a algún lugar. Porque es lo que te pide el coreógrafo, porque es la necesidad para que la obra se lleve a cabo, entonces en ese sentido va a depender mucho (...) Como que yo tiendo a estar a un nivel más parejo, como que puedo separar mi emocionalidad, pero a veces cuando uno tiene un grupo, cuando es un colectivo donde las emocionalidades son tan dispares quieras o no quieras te vas como a... Vas a convivir con esta energía.

Cuando estuve en la escuela, en la compañía de la escuela. Ahí donde tuve como más experiencia con procesos coreográficos, donde tuve varias manos distintas, de distintos lenguajes, ¿qué pasaba? Que dependiendo de la obra de que hablaban tenían una carga energética/emocional distinta. Y que a ti no te pone en un estado neutral, es como que no quieres que te pongas en un estado neutral, porque no quieren que estes en un estado neutral. Entonces en ese caso, él nos daba ejercicios/indicaciones que te llevaban a una emocionalidad en particular, muy distinta, muy variada, pero

siempre como dentro de los mismos parámetros. Porque es lo que buscaba, era la indicación.

I2: Y por ejemplo para ti, ¿Cuáles son las que más han tenido relevancia como intérprete?

E1: Ah, mira, yo creo que todas (...) Pero en realidad como si hablamos de importancia yo creo que quizás un proceso que fue también de estudiante, pero que me ayudo a entender primero mi carrera, así a decirme “ya, estoy estudiando danza porque quiero ser bailarín”. Y aparte yo venía con toda una estructura hetero normada que se me rompió en este proceso de ser bailarín po’, como que al final te encontrái con un mundo mucho más femenino. Y con un mundo con otra... Como que en eso va po’ en una lucha por desarmar la estructura.

Entonces, me tocó un proceso con otro compañero, donde nos sensibilizaron ¿cachay? Como que era, como tratar de desnudar tu emoción. Como no tampoco en esta volá del género, de la identidad de género ni nada, pero que si buscaba romper estos patrones. Entonces pa’ mí en segundo año fue algo como que me explotó la cabeza. Así como “que bacán descubrir otra cosa” que no ...O sea yo pensaba ¿que veía en la tele? O sea, a parte de la tele, yo siempre bailé folclor (...) el folclor es muy drástico la identidad po’ ¿cachay? es muy drástico, y es como una representación, y es esto ¿cachay? En lo que es entre comilla más “tradicional”, las danzas de pareja igual.

Entonces llego a este otro lugar donde me hacen bailar con un hombre, tocar a un hombre ¿cachay? Como que igual fuerte. O sea, yo nunca he sido alguien que diga “no, no...” ¿cachay? Yo voy, yo voy y como que no tengo tema. Pero dentro de este

tocar, como hacerse, sentirse, como casi hacerse cariño era como... Fue un proceso como muy bonito, muy bonito y como que... Me hizo soltar un montón de cosas, trancas, dramas. La danza es sanadora también. Entonces... Como de importancia... Eso. Ahora, si hablamos a nivel profesional. Yo creo que... Lo que estoy viviendo ahora. Como que es una experiencia que no estaba dentro de como mis parámetros, pero como que... Siempre va en una sumatoria, eso es bacán.

I2: En relación con tu experiencia como intérprete en danza, ¿Cuál es la importancia que tú le das al espectador cuando estás en escena?

E1: Yo siempre he pensado como que (...) ¿porque hay un déficit de audiencia? ¿cachay? Y siempre pensé que el culpable era como este mundo, que al final para poder protegerse se volvía como en una burbuja ¿cachay? Entonces era como... Como explicándote porque es tan importante el espectador jaja.

Como ¿Por qué es más importante mi ego quizás como creador, como bailarín que mi material cultural y artístico o educativo hacia el espectador?... Y claro po' (...) Es que a lo mejor el público/el espectador dentro de su educación como espectador también como que satisfaga sus necesidades. Y ahí es donde esta está el gran problema po', que la cultura no es una necesidad a nivel estatal, en el marco legal ¿cachay? Nadie te obliga a ti a reconocerlo como necesidad. Uno como artista si po', uno como agente cultural...

Todos sabemos que es una necesidad po' ¿cachay? Sabemos lo que sana, lo importante y lo que aporta en tu identidad personal, pero en la estructura social no lo ven así po' acá en Chile. Nosotros si lo vemos y sabemos que es una necesidad, y se pulsa. Pero ahí es donde te daí cuenta que claro po' si hubiera políticas de estado (...) que trataran de satisfacer estas necesidades. Sí, tendríamos más espectadores. Y al tener

más espectadores como que van a haber muchas más obras porque ya hay una necesidad creada ¿cachay? Como una necesidad creada que hay más plataformas, más lugares que hagan presentaciones.

O sea (...) si uno sale de Santiago la gente va a ver, lo necesita ¿cachay? Ahora, tiene que haber un programa de difusión que sea bueno ¿cachay? Porque la gente no tiene como la misma cercanía o como la misma posibilidad de tener la información. Pero se llenan, se llenan. Yo he estado en gimnasios repletos con más de diez mil personas, en lugares donde la población a lo mejor son diez mil personas po'.

I2: Y con relación a esto ¿tú crees que se genere un vínculo comunicativo entre el intérprete y el espectador?

E1: Siempre. O sea, según yo, según mi experiencia personal y lo que a mí me gusta. A mí no me gusta que me digan “oh que bailaste bonito” ¡no! ¿cachay? a mí me gusta, así como “oye que bacán, yo entendí esto” “¿sabí que? Yo entendí una huea na' que ver” (...) Eso es nutritivo, porque si tú te quedas solamente como con lo personal o como con lo de los bailarines como que... o sea también es bueno, pero como que si te guía siempre la misma tecla como que no va a haber una evolución (...) Es que uno como intérprete se va nutriendo entre los coreógrafos, entre los mismos compañeros intérpretes. Como coreógrafo (que yo también tengo esa volá) si es importante cachar que es lo que interpreta la gente. Ahora, creo que el intérprete y el coreógrafo tampoco se separan. Como que también van de la mano, porque es como uno se imagina interpretando algo.

I2: ¿Cómo describirías el espacio escénico desde tu perspectiva como intérprete?

I1: Espacio escénico. En la investigación lo estamos abarcando como el escenario tradicional.

E1: Con bambalinas, la caja negra, con luces arriba los cenitales y todas las posibilidades que tiene. Ya. O sea, primero un lugar de contención. Yo creo que es muy distinto bailar en la calle por ejemplo a bailar en la caja ¿cachay? Como que la caja en mi caso... Como que nosotros teníamos un centro cultural, teníamos una cajita echa ¿cachay? (...) Entonces cuando tienes esa experiencia como algo regular, tiende a ser como un lugar de confort ¿cachay? (...) Como sabí que tení el público al frente, tení todo pa' atrás que protege ¿cachay? como que cualquier pifia "Ah me voy pa' atrás" jaja.

Tiende a ser un lugar de seguridad, tiende a ser un lugar de trabajo ¿cachay? (...) En lo tradicional, o sea para mí uno, te da un lugar limpio donde el espectador puede preocuparse solo de ver lo que está pasando o las luces y no como de reacciones externas (...) La caja es un lugar de seguridad.

I2: Según tu perspectiva como intérprete ¿Sientes tú el espacio escénico como un lugar ritual? y ¿Qué importancia le das tú a esta perspectiva?

E1: O sea, pa' mi es sagrado. Y no tiene que ver con esto sagrado de "no se mancha" No. Es de que es un lugar donde uno se desnuda po', es como donde uno se entrega. Todo el trabajo que uno desarrolla con todas estas subjetividades y cosas externas, y aparte todo el trabajo de exploración e investigativo, todo lo que pasa como que llega a una conclusión, que puede ser algo concreto o algo consciente o inconsciente.

Y toda esa energía pasa ahí po' ¿cachay? Pasa en el escenario, pasa en el lugar donde uno lo muestre a otras personas, un espectador que también te entrega otra energía. Entonces yo creo que dentro la imaginado de lo que puede ser la energía o no es un lugar sagrado po'. Uno tiende a hacer el mierda, mierda, el toy, toy. Yo no he visto, ni aunque esté muy atrasao'...Te estoy hablando hasta como grupos folclóricos de niños, así como desde que yo partí... Nunca se han saltado esta como "arenga" ¿cachay? Esto como "¡Vamos!" Esta energía como colectiva o hasta solo. Como cuando uno baila solo generalmente no es que tu tengas un teatro para ti solo 40 minutos, es como que lo compartes.

Entonces como que siempre va a haber un grupo de personas que se va a juntar para mostrar algo. Entonces es especial, yo creo que es un lugar que solo los que estamos ahí sabemos el significado que tiene. Entonces sí, para mi es ritual, sagrado y toda la volá. Uno se equivoca, pasan tonteras, a veces el intérprete se va enojao' y deja la cagá jaja. Pero aun así es especial.

I2: Y según tu experiencia como intérprete, al momento de tu actuación en una obra ¿Percibes que interactúas sensible y racionalmente con el espacio escénico y el espectador en el desarrollo de la obra coreográfica?

E1: Ya (...) uno debería estar siempre, siempre así en lo que te piden. Así como si te piden una emocionalidad tú tienes que estar porque eres profesional y tienes todas las herramientas para llegar jaja ¿cachay?

Cuando uno está estudiando, pasa que se sale po' ¿cachay? (...) En mi primera función profesional no me sentía po' y me sentía como muy... Pasaban momentos en que me quedaban en blanco ¿cachay? Pero en blanco. Blanquísimo. Pero tiendo a solucionar ¿cachay? pero yo como que soy así por personalidad como que, si chamullo pa' defenderme, yo voy a chamullar, pero me voy a defender. Pero lo mismo pasa cuando bailo po', o sea si me equivoqué, me equivoqué, no importa.

I1: Pero eso igual te separa de como lo sensible y lo racional. Como que te quedaí en blanco y te daí cuenta, como que estay racionalizando. Como "chuta"

E1: Exacto. Igual me ha pasado como que he bailado y no sé cómo bailé. Como que solo sé que pasó, como que no recordé lo que hice, tampoco recordé lo que sentí. Que es como cuando uno entra en una "zona" jaja. Ya, esto es como muy deportista, pero no sé si hay cachaó que dicen que cuando el deportista entra como en un estado de concentración, donde como que hace las cosas como por instinto, y es como inconsciente, pero lo hace y lo lleva como...

I1: ¿Cómo un piloto automático?

E1: ¡Si! Pero lo hace bien ¿cachay? Porque no tiene que ver como con hacerlo por hacer, si no que entra en este estado de concentración que el cuerpo reacciona ¿Cachay? y hacen cosas que normalmente no lo harían o no podrían llegar. Como que algo se libera por un periodo corto de tiempo. A mí me ha pasado bailando. Y ha sido igual genial, porque como lo que siento de las otras personas es como "¡Wow! Mira lo que hiciste" y yo como "Hueón, no sé qué hice" no sé lo que paso, no sé, no sé jaja. Solo pasó.

Entonces, eso igual puede ser positivo, pero va dependiendo primero de la seguridad que tengas de la obra. Si hay una obra donde yo estoy inseguro (...) Pero claro estoy todo el rato así, donde lo emocional es la presión po', es como "tengo que hacerlo bien, no me puedo equivocar, estoy ayudando a alguien". Porque también esta eso, uno está apañando a alguien (...) Pero ¿Qué es más bacán que bailar y sentirse seguro? ¿Cachay? ¿Qué es más tranquilizador? En el sentido de que te sabes lo que tienes que hacer, no de cómo te salga que es otra cosa (...) Muy en lo concreto, yo sé que aquí tengo que girar o aquí tengo que empezar a colapsar o a tiritar, o cualquier cosa.

Cuando uno sabe lo que tiene que hacer, uno puede dejar fluir más lo emocional. Pero si uno está pensando todo el rato en la obra, vaí a estar como en una dicotomía (...) Pero a mí que soy muy volátil me ha pasado hartito, como que no podría decirte que soy como una persona así cien por ciento confiable en lo emocional ahí. Como que puedo ser muy neutral pero muy fluctuante.

I2: Y de acuerdo a tu percepción ¿Crees que el intérprete adquiere una disposición y/o actitud emocional/corporal particular al entrar en el espacio escénico? Y ¿Por qué cree que sucede eso?

E1: Sí. Y todos. Como que siempre va a haber una disposición para entrar al espacio escénico. La cual va a ser positiva o negativa pal' coreógrafo o la persona que está a cargo jaja. Y tiene que ver primero como por... Es que mira, aquí también pasa... aunque uno sea profesional va a pasar, porque a veces uno va a trabajar por la plata ¿cachay? Y va a trabajar porque necesita dinero po'. Uno no vive... Uno no baila por el amor al

arte, no. Uno baila porque hay algo de tu ego que está ahí, que te dice que tú tienes que estar ahí. Sin decir que el ego sea malo o bueno, sin hacer un juicio de valor.

Pero uno igual trabaja po', trabajái con tu cuerpo, tu preparas tu cuerpo para algo. O sea, dedicas tiempo de tu vida que podrías hacer cualquier otra cosa y lo ocupas para ensayarlo. Entonces... Si a lo mejor vaí a tener una pega que no querí hacer, pero te van a pagar lucas y tu vaí a entrar con una disposición distinta (...) Y tú disposición va a hacer como en un bloqueo po', entrando en lo emocional, en lo perceptivo, llevándolo como a una orden, a una indicación (...) No hay una disposición. Ni mental, ni corporal. Lo vas a hacer igual, pero como que la disposición se nota.

I1: Quería profundizar más ahí, como... pero cuando estas como en escena. Por ejemplo, no sé, un tono distinto o a lo mejor interpretativamente alcanzaí a llegar a lugares como más fácil o se te hace más complicado ¿cachay? como esas cositas me gustaría cachar.

E1: Yo soy una persona dispuesta. En sí, como a la danza (...) Porque uno no necesariamente tiene que estar bien, y eso puede pasar en ensayos, o en la función misma. A mí me ha pasado, que he bailado con compañeras muy bloqueas' y ha sido como muy... Como una carga emocional como agregada a la tuya.

Entonces vaí como con una disposición que claro no tiene que ver con no querer hacerlo, pero sí con querer hacer más que el otro. Como super poco colaborativa, y como tuve tan malas experiencias con eso como que yo hice todo lo contrario. Yo creo que eso fue lo que me ayudó a avanzar, como tener esta disposición completa en la escena... O sea, si a mí me dijeran "Dale un beso a alguien" yo se lo doy ¿Cachay? como que cosas que uno dice como "Ya si cualquiera lo hace" pero no po', o sea si de repente tu estay y

te dicen desnúdate, no cualquier persona se va a desnudar. O sea, ¿Cuántas personas tienen temas con su cuerpo por diversos motivos muy personales, cachay? Y no lo van a hacer po'. Y... Claro, yo al principio así super dentro de la inmadurez decía como ¿Cómo? ¿Cómo no lo hacen? Como..."si tení que estar dispuesto a todo, si estoy estudiando danza" y la huela, "Y querí ser profesional. Después cuando estí en un trabajo y te dicen que hagaí algo no lo vaí hacer" jaja. Pero si po'... No po' hay personas que no quieren.

Entonces yo como para terapiarme a mí mismo y tratar de ser más conductivo con los grupos... Que generalmente nunca he estado como solo, siempre he estado en un grupo... Decidí tomar como esa postura. Como de... Si alguien necesita algo, yo voy a estar y apoyando, como que generalmente los coreógrafos es algo como que les gusta trabajar conmigo, como más allá de mis cualidades/capacidades es como en la forma de trabajo. Que igual como que sirve, o sea que bacán tener una persona que tú le dices "Necesito esto" y va a hacer todo lo posible para llegar, puede que no llegue ¿Cachay? jaja puede que no y no sea él, pero es bacán trabajar con alguien así. No sé, trato de ser ese hueón bacán jaja.

I1: ¿Oye, y tu creí que el intérprete adquiere como una presencia escénica?

E1: Sí.

I1: ¿Totalmente?

E1: Sí, es que la presencia escénica (...) es algo como con lo que uno viene. Hay personas que vienen con una presencia escénica que tiene que ver... no sé, esto un líder innato, que tu ¿cachay? que estay estudiando de repente en clase y se paraba alguien, y llamaba tu atención. Tiene que ver como con... No sé... Puede ser algo energético, puede ser como una postura, puede ser como el cómo habla, ya pasa lo mismo en el cómo se mueve. Eh... Hay gente que se va a ver más que otra y no tiene que ver con que quieran llamar más la atención que el otro ¿Cachay? Tiene que ver con que logran conectar con más personas.

Nunca va a haber alguien que le gusta todo, nunca va a haber alguien que se vea más que todos, o sea si po', hay personas... También tiene que ver con las direcciones, o sea si yo necesito en un lugar una presencia escénica potente, potente en el sentido que se vea, que muestre carácter... Ya esto es igual es como muy subjetivo, porque pa' mi lo que es el carácter, pa' otra persona es otro... Pero como que se vea fuerte o que simplemente no sé, sea... Dentro de los cánones de belleza... Sea bonita. Eh... Se va a ocupar po', y se va a ocupar netamente por su presencia, y si lo hablamos muy superficial su presencia superficial.

Ahora, en la danza la presencia escénica no es solo el cómo te ves. No es solo la forma, y la forma no me refiero solo a lo superficial de que si uno se ve bonito o feo ¿cachay? Hay gente que tiene líneas corporales muy bonitas. Equilibrado (...) tiene que ver con un equilibrio, y es algo super racional, y es como un estudio (...) habla como de las dimensiones corporales que te generan como un equilibrio al verlas ¿cachay?

Entonces... si po' la presencia a veces hay personas que las traen y también se trabaja. Pero también yo creo que la presencia igual es un trabajo emocional (...) Em... yo he visto a gente que solo con pararse ya llenan el espacio ¿cachay? y es como... y yo le he preguntado, así como "Oye... ¿Y en que estabaí en ese minuto?" En

nada ¿cachay? solo me paré y...” Y si po’. Ahora, es muy subjetivo, como que va a depender de la obra, de la luz, va a depender de como estes tu ese día, de cómo estes vestido, de cómo estes maquillado, porque puede haber muchos factores.

Porque yo he visto gente, así como que tú las veí ensayando y tienen cara de nada ¿Cachay? La cara de nada es como cara de quizás estar como ensimismado en uno mismo ¿Cachay? Como pensando en mí. Pero tú los veí en escena con la misma cara, pero algo hay distinto. Hay una presencia distinta y tiene que ver con su comodidad también porque no todas las personas se sienten cómodas en todas las áreas. Y también depende de cómo te potencien, como que eso.

(...) Por ejemplo, esto también lo digo por experiencia personal, que era algo que me decían que yo era muy solidario ¿Cachay? En el solidario tenía que ver con como yo bajaba como mi rango interpretativo. Como yo trataba de no llegar más allá porque la persona que se tenía que ver era mi compañera o mi compañero ¿Cachay? Como yo hacía como parte del elenco y no como el solista jaja. Que al final es como.... Que también se trabaja po’ porque es como uno al principio, cuando está estudiando es como que lo da todo ¿no? Y a veces las personas que lo da todo se van a ver más po’, porque están generando más movimiento. Entonces a veces uno puede controlar un movimiento y hacer... no sé, si estamos todos haciendo un pequeño gesto y hay alguien distinto va a tener otra presencia.

I2: Y en relación con tu experiencia como intérprete ¿En algún momento te has sentido vulnerable y/o expuesto al encontrarte en la escena? ¿Por qué?

E1: Si, sí, sí. La primera vez que bailé desnudo. Y tuvo que ver por... como con que ya el proceso fue raro jaja. Pero fue muy bacán. Mira, tuve un proceso con el Rodrigo Opazo

que era el niño que estaba en el BANCH que... éramos amigos ¿cachay? Entonces igual había otra confianza, pero yo ahí igual estaba como con temas con mostrar mi cuerpo a otras personas, muchos ¿cachay? Como que había una problemática con la sexualización de mi cuerpo en ese minuto.

Entonces, llego con él a abrirme a un proceso, a un solo con él apañándome, y estoy como en una liberación, así como haz lo que quieras conmigo. Y me lleva a trabajar no sé (porque no había espacio) en su departamento. Así, como que era el único espacio que teníamos (...) Y lo primero que me dice ya, así como... trae una vela y apagó la luz y me dijo ya “desnúdate” y.... Claro po’ eh... O sea, igual me preguntó si quería y yo le dije “sí, démosle” como que no... Jaja. Como que un cuerpo más un cuerpo menos da lo mismo. Y na’ po’ fue complejo... Ya el mirarme es así como ver la luz de la vela en mi cuerpo y sentirme como vulnerable. Pero ahora, uno se saca ya la ropa frente otra persona y vaí a estar vulnerable ¿Cachay? Porque es como que uno se está entregando a alguien.

Y después pal’ ensayo general se equivocaron en las luces, y justo cuando estaba en pelota, así como que mostraron todo jaja. Y claro po’, si eso hubiera estado dentro de la coreografía cero rollos ¿Cachay? Porque es algo que ya trabajaste, en lo que ya te expusiste así. No sé yo en los ensayos generales no me sacaba la ropa porque no había las luces necesarias para que yo hiciera eso (...) O sea, yo no me quedé en blanco porque seguí haciendo lo que tenía que hacer, pero ya con la mente afuera, con la mente de “Oh, me están mirando” ¿cachay? Y no era eso lo que me pedían. Porque si hay obras donde me han pedido, así como “Muéstrate vulnerable” y wow ¿cómo llego a eso? O sea, como igual cuático po’. Pero aquí no me estaban pidiendo eso, todo lo contrario, era como una indicación super concreta de como “Recorre tu cuerpo con tu vela” ¿Cachay? Entonces como que yo solo estaba haciendo eso. Simplemente como sentir la luz en mi cuerpo fue como complejo.

Y después en la función ya con público... Como que ahí lo pude liberar ¿Cachay? (...)
Pero ya después de salir como que me sentí vulnerable, porque había comentarios sobre mi cuerpo y fue así como... Más cuático. Pero eso, como que ya he bailado con tacos, como que he bailado en pelota, yo creo que he tenido varias experiencias muy variadas y distintas, pero nunca me había pasado como de sentirme así... Porque claro, antes yo me había desnudado, pero nunca me había pasado que me sintiera tan expuesto, y eso que yo antes me había mostrado, así como cero rollos. Pero yo creo que esa fue una experiencia vulnerable.

Ah y la otra fue vulnerable en el sentido de que siento que ese proceso coreográfico quizás no estuvo tan bien guiado, y aquí estoy haciendo un juicio. Porque se me da una indicación que era como hacer sentir incómoda a otra compañera sin haberlo trabajado antes. Y se me da antes de entrar a la función. Eso es complejo porque yo puedo sacar a mi compañero de su concentración po', puedo sacarlo de su... Como estábamos hablando recién, no todas las personas tienen capacidad de disponerse a. Entonces, era casi como "Trata de calentarte y trata de acosarla" casi eso, lo cual no es malo si lo trabajái antes po'. Si lo trabajái antes generái esa confianza.

Ahora, puede ser que quizás era eso lo que él buscaba, como generar esta incomodidad en escena que te puede llevar a algo mucho más real, como "yo quiero representar esto, esto va a ser real" ¿Cachay? Como que puede ser, pero eso fue super incómodo porque no lo hice ¿Cachay? Porque yo ahí tomé la decisión como intérprete... Si hubiera sido de una compañía profesional me hubieran echado ¿Cachay? Jaja. Pero no lo hice porque siento que no es la manera. Por último, a no ser que te digan antes "¿Sabí que? Vamos a tomar decisiones, estén atentos", pero no fue solo como a mí en un grupo muy grande. Entonces era como complejo. Yo creo que eso son las dos situaciones de vulnerabilidad.

I2: ¿Al momento de bailar, interpretando una obra, has sentido afectada o alterada tu corporalidad y/o interpretación por alguna reacción de los espectadores frente al desarrollo de la obra coreográfica?

E1: Si po', sí pasa. Creo que me ha pasado mucho más como positivamente que negativamente. (...) Creo que las veces que he bailado en donde el mundo de la danza no está en demasía, si no como en personas externas, yo soy como de las personas que le gusta provocar, como generar algo en otras personas. Ya, es algo muy como mío (...) que llegué, como que algo dejé, bueno o malo, pero algo dejé.

Como que nunca me hago un juicio de mi o un cuestionamiento respecto de lo que estoy haciendo, trato de tomar eso y llevarlo a algo positivo. Pero otras veces donde no me siento tan cómodo con lo que estoy haciendo, sí me puede generar como desconfianza, como si escucho... Porque, por ejemplo, los comentarios, así como "¡Rico!" porque lo gritan tus mismo compañeras/compañeros de danza a veces te gritan como "¡Oh, rico! Y la huela" Como que uno los pasa, yo los paso, así como que son comentarios como más genéricos, como que uno tiende cuando está en lugares de confianza, escucharlos. Lugares de confianza es como a donde un más se presenta, pero no sé... como el típico susto, así como el "Oh, se equivocó" ... Como que todas esas cosas en mi caso han sido potenciadores.

9.2 Anexo 2: Entrevista N° 2

Bailarina intérprete egresada de la Universidad de Chile.

I2: ¿Cuál es tu percepción de la formación que has recibido como intérprete en danza? ¿A qué estilo y técnica específica responde tu formación como intérprete en danza? ¿De acuerdo a tu formación qué significa para ti ser intérprete en danza?

E2: Mira, mi formación fue muy diferente a lo que está sucediendo ahora en el área de interpretación de las escuelas de danza, yo me formé desde los 10 años hasta los 18. Osea, todo mi crecimiento y desarrollo físico iba a la par con mi formación. Por lo tanto, se produjo el cambio fisiológico que propone la danza, se produjo a la par con mi crecimiento, me siento muy afortunada por eso, porque después cuesta mucho, yo lo veo en mis alumnos y cuesta mucho. A menos que tengas varias condiciones. Es difícil.

Yo creo que fue una formación de alto rendimiento, harto entrenamiento, harta técnica. Pero sí, había una carencia como en lo artístico, en lo sensible. Eramos niñas y los profesores estaban con un ideal técnico super claro en la cabeza, y si no lo logras de alguna manera tu te sentías media responsable de eso, y como la parte artística se dejó de lado por entrenar, entrenar, entrenar (...) Pero claro, lo que yo podría decir que pude dominar es la técnica académica como herramienta, técnica moderna y también hicimos espectáculo. Tuvimos un ramo y tuve que trabajar en el espectáculo y eso me lo dio esta formación integral, antigua como sea, pero era integral.

Para mí, ha significado muchas cosas a lo largo de la historia y también dependiendo del contexto donde tú estás, si tú estás en una compañía profesional institucionalizada, el intérprete es un trabajador y el director es como el jefe, hay una jerarquía. Dentro de los intérpretes igual hay una jerarquía como en el Teatro Municipal o Ballet Nacional, si tu trabajas en colaboración en compañías independientes, el intérprete y el director son transversales, horizontales, se necesitan mutuamente (...) Siento que no hay una forma u otra de ser intérprete para mí, y uno tiene que saber dónde se va a meter.

I2: Según tu perspectiva como intérprete, ¿Qué rol crees que cumple un intérprete en danza dentro de una obra coreográfica?

E2: Es la obra po', si no hay intérprete no tenemos obra (...) El intérprete es la obra, imagínate una obra de teatro sin actores. El carácter de obra para mí se la da el intérprete, que exista un intérprete. Si no, sería no sé, una animación, una pantalla, no sé cómo sería, para mí es la obra el intérprete.

I3: ¿Podrías describir las emociones, sensaciones y/o pensamientos que te acompañan al momento de estar en escena bailando una coreografía? ¿Cuáles han tenido más relevancia para ti como intérprete? ¿Por qué?

E2: Mi cabeza, diálogo interno como intérprete ha variado según mi edad, yo me titule a los 18, entonces lo que yo hacía y dialogaba a esa edad es muy distinto 20 años después, siento que cuando me inicié yo era muy insegura por mi formación. Esta formación de que nunca lo vas a lograr y que todo está lejos de ti, y que todo es tan poco humano. A esto me refiero en lo estético e inalcanzable, lo único que hace es generar un intérprete inseguro, todas las chicas que estudiamos interpretación éramos todas niñas inseguras y las que continuamos el camino fuimos las que amamos más la carrera, pero la mayoría de mis compañeras ninguna bailo. Porque no te resulta al tiro el bailar, entonces esa frustración de que no era al tiro pasar al Ballet Nacional, ya se iban, y ya se perdieron en el camino.

Entonces, una vez que paso por la escuela de teatro entiendo mucho más lo que implica un rol, un personaje o un no personaje, o una sensación, entiendo cómo descubrir o

cómo construir mis personajes o mis propuestas. De ahí, me voy a bailar al Ballet Nacional de Ecuador, ahí me tocó bailar con muchos coreógrafos y muchos tipos de danza, y ahí es donde aplico todo lo que aprendí en la escuela de teatro en el fondo como intérprete. Ahí fue súper diferente mi diálogo interno, lo que sentía como bailarina internamente, ahí era muy diferente porque vivía un presente, no me importaba la cuarta pared. O sea, no me importaba lo que pasaba del otro lado, la idea la comunión conmigo misma, después ya que venía lo que tenía que venir, bacán. Pero en ese momento, era la comunión y hasta el día de hoy y cada vez es más profundo, cada vez te importa menos pero todo esto yo se lo debo al teatro, como que siento que el teatro y la dirección teatral ha sido mi camino en la interpretación.

I2: En relación a tu experiencia como intérprete en danza, ¿Cuál es la importancia que tu le das al espectador cuando estás en escena? ¿Crees que se genere un vínculo comunicativo entre el intérprete y el espectador?

E2: Partiendo de la base, que si no hay espectador tampoco se produce el fenómeno de una obra, que es lo que nosotros como sociedad tenemos que comprender. La participación de todos los actores, me refiero de todo que es como la constituyente, que necesitamos director, bailarines, un espacio físico y público para que se produzca esto que llamamos obra, entonces para mí la importancia del espectador es vital para vivir de esto (...) Porque si no, me encierro acá en mi casa y me veo a mí misma bailando y esa es mi obra, no sé en qué podría aportar a alguien que yo estuviera bailando para mí misma.

Para mí el espectador es vital sobre todo cuando tú quieres sensibilizar, cuando lo quieres hacer viajar, el arte se produce gracias al espectador creo yo, sino es como un hobby, es para ti, algo para tu entretención (...) Por ejemplo, bailarines que van a ver obras de danza, lo más probable es que ese bailarín esté chequeando la obra,

chequeando y pensando cómo va a criticar la obra, si va un coreógrafo está pensando en cómo mejorar, mejorar las luces, si va mi mamá probablemente va a estar feliz de ver bailarines. Yo creo que el espectador también es un zoológico, es una selva y claro, depende de la educación del espectador, es distinto bailar para niños, a bailar para colegas, a bailar para tu familia, gente de mucha plata o pobre, varía.

Yo siento que la gente que es más libre, es la que disfruta más y que tiene menos prejuicios y que tiene menos sentimientos oscuros es la que disfruta más de cualquier espectador, que se sientan a mirar o escuchar un concierto (...) Nosotros tenemos que generar algo, un vínculo, tenemos que producir o una controversia, una pica, que te detesten o que te amen, pero cuando las cosas son neutras, yo creo que no funcionó, cuando nadie le importo, cuando la persona salió de verte y se fue a tomar una pilsen y se olvidó de ti, eso pa mí no funciona, pero si se quede ahí hablando, la cosa es por algo.

I2: Considerando un escenario tradicional ¿Cómo describirías el espacio escénico desde tu perspectiva como intérprete?

E2: Para mí un espacio tradicional es súper limitado de partida. Para mí cabeza y mis ideas como intérprete, y también como cocreadora de alguna manera, porque uno cuando trabaja con gente también crea (...) Yo creo que la danza se puede trasladar hoy en día a un montón de lugares, hasta en el techo. Puedes ocupar otros espacios, intervenir a la gente. Un inicio podría ser, como un punto de partida ¿Para que a mí me podría haber servido un espacio tradicional? para bailar en grupo, entender este sistema de trabajar en un teatro, la iluminación, cultura general, pero para salir de eso, lo describiría como un espacio limitado en lo artístico y creativo, como un punto de partida. No hay que quedarse con eso.

I2: Según tu perspectiva como intérprete ¿Sientes tú el espacio escénico como un lugar ritual? ¿Qué importancia le das tú a esta perspectiva?

E2: Claro que para mí es un lugar ritual (...) Yo creo que existe el espíritu de la danza que ha acompañado a la humanidad desde que el ser humano existe, y quizá otras humanidades también. A ese espíritu hay que invocarlo, ese espíritu te alimenta, te castiga, te hace bailar, te rechaza, te acuna, yo siempre he sentido el espíritu de la danza que me ha llevado a ciertos lugares que yo le he podido pedir “llévame a viajar, me quiero ganar una beca, quiero estudiar y como que me da el camino para hacerlo”, yo creo en eso. Es como la ley de acción y reacción, lo mismo en la danza. Si yo me entreno, me preparo, estudio, lo más probable es que se me abra el mundo y tenga más posibilidad, conozca más gente, me pasen más cosas en el fondo.

Yo siempre, antes de una función tengo un lugarcito, me conecto hartito con mi papá, mi papá se murió como hace 10 años. De hecho, está es su corbata. Yo he bailado con esta corbata, la llevo a las funciones y él está conmigo, y le doy las gracias por haberme dado la vida, por el biotipo que me dio en la época en que era, por haber tenido la visión con mi mamá de haberme metido al conservatorio desde chiquitita y haber generado todo.

I2: Según tu experiencia como intérprete, al momento de tu actuación en una obra ¿Percibes que interactúas sensible y racionalmente con el espacio escénico y el espectador en el desarrollo de la obra coreográfica?

E2: Si, absolutamente. Quizá si la obra es más técnica, que me ha tocado hacer cosas más técnicas, claro, como que ahí uno está más sensible con la música, tu músculo, tu cuerpo, con las formas que estás haciendo, pero estás muy preocupado de la gravedad, leyes físicas. Hay obras donde estoy más fría, donde tengo que hacer un cálculo, tengo

que ir con un grupo, salir y entrar de mí, y hay otras obras donde entró en un ritual, y da lo mismo como baile, da lo mismo las formas que hice y da lo mismo en la obra.

Entonces, por eso es súper interesante entender que el lugar del intérprete también se modifica respecto de lo que estás haciendo. Es como una clase de Ballet, los ejercicios son todos diferentes, todos tienen historias, cualidades, características, objetivos diferentes, no puedo hacer una clase de ballet todo igual y lo mismo en la interpretación. De repente te toca moverte solamente y de repente te pasan una silla y haz algo ahí, o de repente te montan un ocho completamente difícil y las interacciones que uno hace con el cuerpo o con el otro van variando, creo yo, según yo.

I2: De acuerdo a tu percepción ¿Crees que el intérprete adquiere una disposición y/o actitud emocional/corporal particular al entrar en el espacio escénico? ¿Por qué crees que sucede eso?

E2: Porque es artista, sino seríamos deportistas. Yo creo que todas las personas, incluso los deportistas entramos en una disposición emocional cuando vamos a utilizar nuestro cuerpo, todos. Yo trabajo con deportistas y gimnastas, antes de competir están en una disposición emocional, en una comunión con su cuerpo y en una sensibilidad corporal y están haciendo deporte (...) La disposición o la actitud emocional/corporal para mi depende de lo que vas a hacer ahí.

I2: En tu experiencia como intérprete, ¿En algún momento te has sentido vulnerable y/o expuesto al encontrarte en escena? ¿Por qué?

E2: ¿Sabes que? en escena no, nunca me he sentido vulnerable. Porque afortunadamente las cosas que he bailado, las he bailado con mucha preparación previa, entonces cuando tienes mucha preparación previa puede estar Luis Miguel, un dinosaurio sentado en el público, Chayanne, cualquier cosa y tu estas con el control absoluto porque tienes que manejar el avión, y eso te lo da los ensayos. Yo donde me he sentido vulnerable muchas veces con ciertos coreógrafos o directores maltratadores que usan esta técnica antigua que es como mientras más mal yo te trato tu lo haces mejor porque rindes más, y claro mi vulnerabilidad ha sido más que con el público o con mis compañeros, como que estar bailando y pensar “me está mirando el director, me van a retar” como que en ese sentido si, pero más que nada me paso con gente que tiene estas prácticas antiguas para trabajar y ya están obsoletas en el fondo.

Pero sí, yo creo que la vulnerabilidad en escena debe ocurrir cuando o no estas muy preparado para tu escena o estás desconcentrado (...) es que a lo mejor pa otras personas... Yo he hecho cosas, he bailado con plumas, pilucha, semi pilucha, en el barro, circo, he hecho tanto que quizá para otra persona demás que se siente vulnerable o expuesta, yo como que en realidad me sentiría expuesta si estuviera traicionando a mí misma, me sentiría expuesta si tuviera que hacer algo con lo que yo no comulgo, lo hago o por plata o por el director, pero jamás he hecho algo, obviamente tengo mis límites, pero jamás he hecho algo que me traicionaría a mí misma, ahí yo me sentiría expuesta.

I2: ¿Al momento de bailar, interpretando una obra, has sentido afectada o alterada tu corporalidad y/o interpretación por alguna reacción de los espectadores frente al desarrollo de la obra coreográfica?

E2: No, no. O sea, como yo les digo. Mi formación fue muy dura, fue muy profesional, en qué sentido, en que los primeros años casi tu no bailabas con público salvó a fin de año para los papás. Entonces cuando yo me tuve que enfrentar profesionalmente a la danza,

al público, yo siempre estuve muy preparada para bailar, todo esto que tiene que ver, con la reacción del espectador y si yo como bailarín estoy pendiente de la reacción del espectador no sé en que está un bailarín que pueda percibir eso, no sé en que tendrías que estar, desconcentrado y pendiente del resto.

Yo no podría alterar o afectar corporalmente porque hay una persona ahí que me está viendo o no de alguna u otra manera, no debería pasar a una persona que está preparada, imagínate, yo pongo al deporte porque nos parecemos en hartas cosas, imagínate una gimnasta donde todos necesitan que ella pierda, porque tú vas clasificando, ya todas con cintas y la mejor va ganando, imagínate que si a ti te va bien como gimnasta, que significa eso, que necesitan y no de maldad, pero necesitan que tu puntuación sea baja para que ellos suban. Si tu estas pendiente de eso y que haya un montón de gente que está rezando para que te vaya mal o para que a ellos les vaya bien, no podría existir el deporte. Si tu como intérprete estás pensando, yo sé que el diálogo con el público es artístico, no es verdad, porque no son tus psicólogos, no son tus amigos, no tiene que ser directo, personal y real, porque no eres tú, es un personaje.

No sé si ustedes han escuchado hablar de las neuronas espejo, que son las neuronas de la empatía. Si yo como espectador veo un bailarín que está sufriendo o está incómodo, lo más probable es que yo vaya a sentir esa incomodidad, no sé si han visto compañeros que a veces le cuesta. Tus neuronas espejos van a captar esa sensación que tiene ese bailarín y lo vas a sentir. En ese sentido sí, obviamente hay una transmisión de información, pero siempre tiene que ser distante para mí, no te puede afectar o alterar corporalmente si no es para bien en el fondo.

9.3 Anexo 3: Entrevista N° 3

Bailarina intérprete egresada de la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicaciones (UNIACC).

I2: ¿Cuál es tu percepción de la información que has recibido como intérprete en danza?

E3: Ha sido bien como completa, pero porque yo también me las he dado de busquillas. Como que yo he querido como indagar en ciertas áreas, en las cuales quizás no son mi zona de confort. Pero si con un debe como a la pedagogía de los maestros. Siento que ahí hay un debe como del trato hacia el otro ser humano. Que al fin y al cabo hay unos como parámetros muy como de la estética de la danza, que siento que eso igual sigue latente.

I2: Y en relación con ¿A qué estilo y técnica específica responde a tu formación como intérprete en danza?

E3: Danza espectáculo.

I2: ¿Danza espectáculo desde lleno?

E3: Desde lleno universitariamente hablando. Y ya como yo sola, más como Contemporáneo, Heels, eso.

I2: Y en relación con tu formación ¿qué significa para ti ser intérprete en danza?

E3: Un canal de comunicación, ya sea lo que otro quiere transmitir en mí o como yo quiero transmitir algo para otro.

I2: Y Según tu perspectiva como intérprete, ¿Qué rol crees que cumple un intérprete en danza dentro de una obra coreográfica?

E3: Un todo... Sí, creo que es un todo. También dependiendo de que tipo de obra sea po'. No sé, me pasa que si es un solo obviamente que recae mucho más le peso como al tema de la interpretación, de su rol en escena. Eh, como también puede ser no sé po, una obra de teatro musical que a lo mejor el intérprete sí es como un agregado, pero no por ser un agregado ser un complemento, un acompañamiento tiene que ser menor, si no como que el nivel y la intensidad del trabajo tiene que ser igual o mayor po'.

I2: Y... ¿Podrías describir las emociones, sensaciones y/o pensamientos que te acompañan al momento de estar en escena bailando en una coreografía?

E3: Eh... Depende. Como que si es algo que cien por ciento lo disfrute y es como ya una obra que me gusta mucho, la sensación es de... ya estando en escena ya es de euforia para mí. Me pasa que como te comenté al principio, yo al ser un canal e tratao' que igual se vea mi ser en escena, como independiente de ir al unísono con un todo, un grupo en escena, también ser muy yo en escena. Y esas sensaciones ya van desde como la felicidad, la explosión, sensación, vibración.

I1: ¿Y si es algo que no te gusta tanto o o que no...

E3: Trato de... Antes el trabajo previo es lograr de que conecte de la misma forma de llegar a que obviamente el espectador conecte po'. Tampoco como tan de "Ya no me

gusta y no me gusta, y lo hago pésimo”. No po’, porque al fin de cuentas igual es mi pega y dentro de la pega, esa pega mía como intérprete individual/personal también es de lo que no me gusta darle un vuelco y llevarlo a algo que si me gusta o que no me acomoda. Porque hay veces que a uno le toca hacer cosas que quizás no le acomodan del todo o no sé... sacar trucos nuevos, cosas que no estoy tan segura que tú te lo puedes, pero eso es al fin y al cabo nuestra pega po’. Hacer que todo al espectador se vea sublime, se vea magnifico y que realmente... llevarlo a cabo.

I2: Y en relación con lo anterior. ¿Cuáles han tenido más relevancia para ti como intérprete? ¿Por qué? Como en relación con la emoción, sensaciones o vivencias.

E3: Uy... Trabajar como intérprete para un artista de salsa. Lo pasaba bomba (...) y también como haciendo piezas más íntimas. Como coreografías de otro, así como “Ya, quiero coreografiar esto...” y la pieza fue como motivante y fue como “Ya sí, me gusta”. Como que a veces cosas tan íntimas y tan como... Muy desde la autogestión también, digámoslo. Em... han sido experiencias muy, muy gratas.

I2: Y en relación con tu experiencia como intérprete en danza, ¿Cuál es la importancia que tú le das al espectador cuando estás en escena?

E3: Eh... La importancia es que lo veo como... Le estoy entregando información a ese espectador po’, le estoy brindando un servicio. Más allá de que me vayan a juzgar, lo veo como que es un espectáculo para ellos po’.

I2: Y ¿Crees que se genere un vínculo comunicativo entre el intérprete y el espectador?

E3: Sí totalmente. Sí, porque ya sea que lleguen a entender el mensaje explícito que se quiera mostrar en la pieza o no, cada vez persona va a entender algo y ya que lo entienda desde cualquier que lo quiera ver ya significa que hubo una conexión y hubo un acercamiento, por así decirlo.

I2: Y considerando un escenario tradicional ¿Cómo describirías el espacio escénico desde tu perspectiva como intérprete?

E3: Uy... Me encanta. Siento que es una sensación muy del estar vivo (...) y estar con tus cinco sentidos, así como a más no poder (...) Para mí estar así en escena es realmente sentirme viva. Así como ya, "¡Es aquí y ahora! (...) adrenalínico total. Me encanta jaja.

I2: Según tu perspectiva como intérprete ¿Sientes tú el espacio escénico como un lugar ritual?

E3: Eh... Sí, sí, total. Pero lo he llevado a cabo como... se me han presentado diferentes escenarios por así decirlo, no el convencional, pero trato de que cada momento de como subir a escena sea un... Antes de... Sea un ritual muy propio,

I2: ¿Y qué importancia le das tú a esta perspectiva? ¿Qué tan relevante es?

E3: Em... Al principio cuando era más joven no lo veía con claridad. Era así como ya si voy y voy. Pero siento que a veces uno tiene que dosificar un poco y también como bajar un poco ciertas energías, para no que se desborde po'. Si no que igual hacer un análisis de como de "Ya hueona, si estay muy arriba y todo es arriba lo que viene en escena" ... Ir dosificando, canalizando.

I2: Según tu experiencia como intérprete, al momento de tu actuación en una obra ¿Percibes que interactúas sensible y racionalmente con el espacio escénico y el espectador en el desarrollo de la obra coreográfica?

E3: Em... Sí. Pero también me pasa que también tiene que ver como soy yo. Como en general siempre trato de conectar mucho con el elenco, con el grupo, para que se desarrolle algo. Pero siempre esta interactuando mi sensibilidad con mi razonamiento (...)

I1: Y como respecto a lo racional o lo sensible, como respecto al espectador. ¿Te sentí más conectada sensible o racionalmente o hay como un equilibrio?

E3: Creo que hay un equilibrio, pero también tiene que ver cómo un poco con.... Qué tipo de obra. Por ejemplo, si estoy en un evento de matrimonio, la verdad sé que estoy haciendo mi pega y que los locos por más que estén tomando/copetiándose, no me genera como provocar o generar algo sensiblemente hablando. Como "Es mi pega y es". Lo veo más racionalmente ¿Cachay? (...) Pero quizás otro tipo de obra, otro tipo de lenguaje, otro tipo de espacio si hay como para mí, un plano general al público y ahí es como también sentir la disposición del otro po' ¿Cachay? No sé, si vai a un centro cultural

y los caballeros querían ver mucho esa obra, se siente también como la energía. Pero si hay de ambas partes.

I2: Y de acuerdo con tu percepción ¿Crees que el intérprete adquiere una disposición y/o actitud emocional/corporal particular al entrar en el espacio escénico? ¿Por qué crees que sucede eso?

E3: Ay... Sí. Sí, y creo que sucede porque somos full seres humanos y siento que llega un momento en el cual juega mucho el ego de uno también. Y a veces cuando uno no se hace terapitas o se ve a uno mismo a veces ese ego te puede jugar un poco en contra. O más que en contra como uno no sabe distinguirlo. No sabe cómo abordarlo, pero sí, creo que totalmente uno adquiere una disposición emocional ante cualquier tipo de espacio.

I1: ¿Y lo relacionarías como con la presencia escénica? Por decirlo así. Como para darle un nombre.

E3: Sí, sí. Sí, total.

I2: Como con relación a un estado corporal en específico.

E3: Sí.

I2: Y en tu experiencia como intérprete, ¿En algún momento te has sentido vulnerable y/o expuesto al encontrarte en escena? ¿Por qué?

E3: Ay... Si. No sé si la palabra sea vulnerable, pero si como expuesto. Porque hubo un momento en el cual quizás no abrazaba tanto mi danza, no la aceptaba. Entonces si era como "Ay, ya, hay que hacerlo" ¿Cachay? Pero es un trabajo igual, es un trabajo muy de descubrirse como intérprete.

I2: ¿Pero te sientes expuesta generalmente o hay situaciones que te hacen sentir así?

E3: Había situaciones que si me hacían sentir expuesta. Ya no, ha sido un trabajo. Pero si en momentos me sentí expuesta, sobre todo con el tema del cuerpo.

I2: ¿Al momento de bailar, interpretando una obra, has sentido afectada o alterada tu corporalidad y/o interpretación por alguna reacción de los espectadores frente al desarrollo de la obra coreográfica?

E3: Creo que no.

I2: ¿Como alguna reacción peculiar del público que no sé, aplaudan, griten, suceda algo... no sé?

E3: Como que afecte en sí como mi corporalidad quizás no.

I1: ¿O como que te saque interpretativamente?

E3: ¿Como que me descoloque? Sí, igual como que la gente grite. Me causa conflicto, digo, así como “Uy cállense, vean la huea tranquilos”, “Este no es momento, ubícate” (...) Sí, que griten o que griten nombres.

O también me ha pasado que en situaciones no sé po’, me acuerdo de una obra, que yo había discutido con mi mamá (...) Y llegó, y fue una sensación de como “Aw” (...) Pero de desagrado eso, que la gente grite cuando no tiene que gritar. Los aplausos como que al final no, no me molestan. Tiene que ver para mí un poco como con el mecanismo de la euforia también, que se genera tanto en uno como le genera al otro, pero eso hueón. El grito, como que se vuelva ya demasiado (...) Así como que sale la amiga y gritémosle a la amiga. No, no hay que gritarle a la amiga, la amiga está haciendo su danza, después la felicitarás. Eso.

9.4 Anexo 4: Entrevista N° 4

Bailarín intérprete egresado de Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC).

I2. ¿Cuál es tu percepción de la formación que has recibido como intérprete en danza? ¿A qué estilo y técnica específica responde tu formación como intérprete en danza? ¿De acuerdo a tu formación qué significa para ti ser intérprete en danza?

E4: Estuve dos años y medios, que, en realidad, como yo seguí después más independiente, también fue una formación independiente. Lo que pasa es que fue muy rápido el “ya baila”, 20 o 21 año ya estaba bailando. Entonces tenía que apresurarme en ese desarrollo de competencias para poder bailar, porque chico, no cachaba na’, nunca había bailado (...) como estuve 2 años en la escuela, y cuando estaba en segundo, a la par estaba en el Municipal en la escuela de Ballet, escondido. O sea, como que ni el Espiral sabía, ni el Municipal, porque había que estar en una no ma’.

Entonces, después de eso empecé a trabajar. Entonces mi formación fue en la relación que empecé a tener con bailarines mayores o procesos creativos donde había entrenamiento. Porque antes los procesos creativos igual duraban 6 meses, era sueldo de 6 meses y tu estabas entregado a eso (...) Entonces mi proceso de formación fue en el trabajo, como aplicar en la construcción, sabes carpintería, no sé, aprende, aprende, aprende... Entonces tuve que aprender ahí mismo a usar la herramienta, entonces como que la formación fue eso.

Lo que más he profundizado siempre ha sido contemporáneo, pero también hice mucho urbano, Jazz, me metí en todas, Ballroom, competí en Ballroom, hice mucho. También fue algo que yo siento que me ayudó a entender la interpretación desde distintos lados, ampliar el criterio, yo siento que el cuerpo es mental, las cualidades de tu cuerpo, la forma de tu cuerpo, el ser de tu cuerpo tiene mucho que ver con tus traumas, trancas, dolores y todo eso. Entonces yo siento que profundizar distintos estilos, tu cabeza se va desprejuiciado de cosas, entras sin querer a muchos mundos posibles, no determinado en una sola forma, sino que dejar que tu cuerpo se permee también, y eso es una herramienta que te permite profundizar y entrar sin prejuicios mentales, es como en la vida, uno no hace solo por prejuicios mentales, en cambio cuando cambias ese prejuicio y te das las libertades entras a hacer cosas, en todos los planos. En todo, en las relaciones, sexo, trabajo, social, en la vida, lo mismo pasa con la danza.

He investigado en relación a la interpretación, a lo que me provoca bailar y lo que yo creo que puede ayudar a otro a bailar y profundizar su danza (...) entonces mantener ese espíritu infantil, de anécdota, de juego en la danza a mí me ha servido y me ha ayudado también, para eso mismo también, porque el modelo capitalista en el que vivimos nos acostumbra constantemente a la competencia, el llegar lejos y al éxito y lograr el éxito, pero porque bailar en la ópera de París no va a ser lo mismo que bailar en el Prado para unos cabros chicos, porque es distinto “bailar en la ópera de París”, ya, pero ¿Cambiaste algo? no sé. Bueno, se me cruza con aspectos políticos.

I2: Según tu perspectiva como intérprete, ¿Qué rol crees que cumple un intérprete en danza dentro de una obra coreográfica?

E4: Siempre he creído que la danza es colaborativa. Tiene que tener ese espíritu también, en algún momento pensaba mucho yo (...) como la importancia del intérprete en la pieza, claro es el que mueve mundos, el que está ahí también, pero es colaborativo, hay algo que se está creando, tu estas creando a partir de la creación mental del otro, la otra, el coreógrafo en este caso, entonces también sentirse parte de algo más.

Entenderse como parte de un proceso creativo colaborativo debiera ser lo importante de un artista escénico, obviamente tiene aspectos relevantes que son el cuerpo del intérprete que está puesto ahí en representación de todos los que crearon, digo todo el mundo creativo a partir de una obra, claro está el cuerpo, está ahí y es tu cuerpo el que tiene que traducir, hablar, habitar, obvio tiene un lugar importante, más importante que el otro no creo, pero es importante. Insisto en que es lo que hay en una creación, cuales son componentes que aportan a esa creación, cuantas cabezas y cuantos corazones están puestos en una creación, que ponen, que investigan, que analizan, que opinan,

que alimentan, el resultado lo pueden interpretar ahí, que también es importante, y podemos hacer un análisis de lo relevante de un intérprete, puesto ahí colocando su cuerpo, investigando con su cuerpo y emoción, como habita esa danza, como habita el discurso, como habita el mensaje, pero también entenderse como una parte más del colectivo.

I2: ¿Podrías describir las emociones, sensaciones y/o pensamientos que te acompañan al momento de estar en escena bailando una coreografía? ¿Cuáles han tenido más relevancia para ti como intérprete? ¿Por qué?

E4: Claro, obviamente no es uno y no son unos cuantos, va a depender del mundo en el que estén, siempre he tenido esa sensación de que cuando uno está en un proceso, uno está entregando lo tuyo tu historia en pos de algo que alguien quiere decir, bailarín de un coreógrafo o un creador o performativo, he hecho cosas mías también más de perfo no de danza. Bueno uno no baila en la perfo pero a qué me refiero con eso, que a mí me ha pasado que yo trato de situarme de en un lugar de despojo de mi idea y de mi pensamiento para entender lo que la otro o el otro quiere decir, yo habitar y profundizar lo que él quiere decir, averiguar, profundizar en lo que él quiere decir para que haya una devolución del trabajo, para mi ese es un trabajo con una creadora o creador, que quieres tú, quiero esto, ya.

El tema de la emoción va por allá, siempre hay un diálogo, siempre depende de, entonces el habitar es un mundo siempre distinto, la emoción siempre es distinta porque estás habitando esos mundos, vas a entrar al llanto, rabia, angustia, felicidad, pasión. Entonces cómo pensar en algo que me pasa más allá de lo rico que es bailar, lo que a uno le pasa con bailar, depende de lo que estás haciendo (...) Ahora como uno hace todo el trabajo para uno poder vivirlo bien, vivir esa emoción de verdad es lo difícil, sino se ejecuta

nomas la danza, se hace bien nomas, pero el habitar creo yo que es el valor del intérprete, el habitar la danza, como tú habitas el cuerpo.

I2: En relación con tu experiencia como intérprete en danza, ¿Cuál es la importancia que tú le das al espectador cuando estás en escena? ¿Crees que se genere un vínculo comunicativo entre el intérprete y el espectador?

E4: Un poco lo que decía delante. Entender que lo colaborativo no es solo yo con el coreógrafo, iluminador o equipo de trabajo. Es como cambiar la perspectiva, yo me coloco en ese momento para hacer un trabajo colaborativo con la gente, con el público, porque estás hablando con alguien, es como no se po', yo estuviera acá y ustedes estuvieran así, estamos conversando, en la obra es lo mismo, tiene que haber un algo, una devolución, sutil y todo lo que queraí, a no ser que la perfo sea así, pero es una conversación, se tiene que entender de esa manera, sino yo me instalo a hablar un monólogo.

Cuando no hay relato, no hay conversación y es un acto comunitario, el conversar, es como sentarse a compartir el mate, tiene que haber conversación, tiene que haber compartir, son rituales comunitarios que son bonitos, que no existen. Entonces, el arte también se ha capitalizado, donde yo muestro lo que digo y no digo que después claro, muchas veces salvan diciendo que después hacemos un conversatorio, en el momento en que pasa el cuadro performático o el acto escénico, tiene que haber un hacer sentir al otro (...) Cuando pasa la desconexión del arte con la gente, sobre todo en países como nosotros, porque estamos tan desconectados y capitalizados, no hay importancia y no hay desarrollo y la necesidad del arte. Entonces yo hago mi huea y nadie la entiende, me voy y listo. Entonces ahí es donde se desconecta la gente (...) no le hace sentido, no lo invita.

I2: Considerando un escenario tradicional ¿Cómo describirías el espacio escénico desde tu perspectiva como intérprete?

E4: Yo siento que es eso, ese lugar que dije. El lugar colaborativo donde pasan comunicaciones, yo creo que debe ser así (...) pero yo creo que tiene, es mi perspectiva, debiese, nada tiene que ser, pero debiese tener ese lugar de comunicación, el teatro, la escena.

I2: Según tu perspectiva como intérprete ¿Sientes tú el espacio escénico como un lugar ritual? ¿Qué importancia le das tú a esta perspectiva?

E4: Sipo, obvio que sí. Claro, ahí cachay los códigos del rito. Todos los códigos que tiene un rito (...) Tiene esa importancia porque es la única que se conecta con lo colaborativo, el rito es comunitario, el rito nunca es personal, nunca, aunque sea contigo o con el aire, es algo, es con tu espíritu y tu espíritu se conecta con algo.

En la única parte donde salimos solos es en el carnet, en la única parte, pero estamos siempre acompañados y acompañadas de algo, de alguien (...) al tener cargas rituales y códigos rituales lo hace colaborativo ¿cachay? y por eso uno debería entenderlo desde tu visión como intérprete en pos de un trabajo colectivo y no un trabajo colectivo con los pares necesariamente, sino con el público, con la gente, con las personas del mundo (...) Si no, lo hací en tu casa nomas, te quedaí ahí bonita y todo super bien, pero tiene que haber diálogo, el rito provoca diálogo, si es ritual debiese haber un diálogo, debiese haber comunicación.

I2: Según tu experiencia como intérprete, al momento de tu actuación en una obra ¿Percibes que interactúas sensible y racionalmente con el espacio escénico y el espectador en el desarrollo de la obra coreográfica?

E4: Espero. Quiero pensar eso, lo que les digo es algo que he puesto en práctica, como tu hablai con otro, cómo te comunicas bailando (...) tendría que preguntarle a gente que me ha visto bailar “¿Qué opina usted de lo que baila el cesar en tal obra? ¿Le llegó?” Como que no sé si lo que estoy diciendo lo logro, pero es la interpelación que yo me he hecho y el lugar en que yo me he puesto para profundizar en la interpretación en danza y esa es la profundización de la interpretación creo yo una de las que hay, insisto que todo lo que digo yo es mi visión, no es una verdad absoluta.

Entonces sí, ese es lugar de donde necesita profundizar, profundizar la emoción, habitas tu cuerpo con la emoción después de un trabajo de investigación porque habitar la emoción no es fácil. Hay un trabajo racional, hay un trabajo de provocar al otro, es la provocación, por eso me gusta mucho la perfo, porque la perfo es provocativa y genera cosas, la danza debiese generar lo mismo, en distintas formas. (...) La interpelación no es solo incomodar, la interpelación es mover, remecer en otro, cosas (...) la danza debería interpelar, por eso yo digo que la perfo me gusta mucho porque interpela constantemente y está provocándote, te está comunicando, esa es la comunicación.

I2: De acuerdo con tu percepción ¿Crees que el intérprete adquiere una disposición y/o actitud emocional/corporal particular al entrar en el espacio escénico? ¿Por qué crees que sucede eso?

E4: Debiese ser, lo difícil es lograrlo, es súper difícil lograrlo (...) Hay algo que sí, porque hay algo que lo motiva, eso es lo bonito que tiene, todas las personas que bailan. Bailan porque le motiva, no creo que alguien esté obligado a estudiar danza (...) Pero claro, cada vez que alguien se para a bailar, hay un deseo, hay un goce, hay alguien bailando y hay alguien gozando. Alguien deseando, viviendo, si a ti te pasa, ese no sé qué me pasa, es bailar, eso es. Ahora uno ese deseo lo regula, lo conduce y lo vuelve una emoción para decir algo es lo que hay que hacer, es una de las herramientas para profundizar en la interpretación. Tú mismo deseo por bailar, lo muevo para allá y bailo esta escena que es sobre eso, eso te lo da la madurez también (...) es una cuestión espiritual del alma.

Por eso, es que nadie entiende porque los que hacemos algún tipo de arte, hacemos arte. Y no podemos dejarlo porque te morí po', te morí de pena si no lo hacía (...) ¿Cómo con tus ganas de bailar trabajas la pena? porque son cosas distintas (...) porque igual es alguien que está vivo, está punzante, lo más parecido al amor, la sensación de amor, cualquiera que le preguntes qué siente cuando baila, como que es un grado de amor y tiene mucho de amor propio, como de entender qué es lo que me provoca amor a mí y no es a otra persona. No es mi mamá, papá, hijo, polola, no, soy yo conmigo. Ahí está la pega, de la profundización de herramientas del intérprete para pararse.

I2: En tu experiencia como intérprete, ¿En algún momento te has sentido vulnerable y/o expuesto al encontrarte en escena? ¿Por qué?

E4: Si, muchas veces (...) como desde ser vulnerable, uno siente por muchas razones, la más evidente es "no logro hacer eso", "quiero lograr hacerlo", cuando te poni más viejo bailai con menos frustración porque te da lo mismo todo. En realidad, ¿cachay? que la importancia está en otras cosas, ahí es cuando te sientes menos vulnerable. Te da lo mismo que no pasen ciertas cosas, uno tiene una exigencia (...) pero igual las

vulnerabilidades son un cuerpo bonito, igual aflora algo, que pasa cuando eres vulnerable y estar desnudo, lo más rápido para sentirse vulnerable es estar desnudo bailando, es bonito igual lo que aparece, una vulnerabilidad, una sensibilidad y una sensación distintas, otra emoción, abandono, esos lugares son bonitos, la oscuridad también es bonita. Habitar lugares oscuros también es bonito, entonces sentirse vulnerable también es bonito, te pone en otro lugar, te da miedo, te enfrentas a ti, es bonita la vulnerabilidad igual, no es fácil encontrar ese lugar, como bailar con eso.

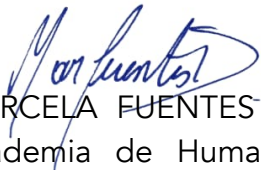
I2: ¿Al momento de bailar, interpretando una obra, has sentido afectada o alterada tu corporalidad y/o interpretación por alguna reacción de los espectadores frente al desarrollo de la obra coreográfica

E4: Sipo, en la calle por ejemplo pasa eso, nadie te pesca, te mordió un perro, una vieja te estaba gritando, pasa un curaito y te webea (...) Ahora como que uno tiene más herramientas para manejarlos, como pa devolver eso, claro, es distinto, porque cuando bailai en calle, es algo que está siempre posible de cambiar, siempre está presente el cambio (...) Es lo bonito de la calle hacer eso, como que te entrega esa posibilidad, lo mejor de la danza es cuando te zamarrean, cuando te bajan del pony, eso es lo mejor de la danza, cuando tu estas ahí y na' que ver, algunos te bajan el ego, te interpelan.

Para mí lo más importante, es que uno como intérprete se reconozca uno como es su intérprete y ese trabajo cuesta caleta, cuesta caleta, cuesta mucho, reconocerte (...) Cómo habilitas tu rojo y tú el rojo, son distintos, yo no les puedo decir que el rojo se habita así, imposible, porque yo no estoy en la cabeza de Alexandra, no puedo saber su historia con el rojo, yo sé la mía con rojo (...) Entonces todos esos lugares te van alimentando de historia, lo más importante en la danza es la historia (...) Porque después en 10 años, tienes un cuerpo de historias, desde ahí puedes profundizar más y cuando uno lo ve en alguien es guau, porque de verdad está comunicando algo real.



CONSTANCIA


MARCELA FUENTES DELGADO, Coordinadora de Idiomas de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, deja constancia de que la estudiante ALEXANDRA BONNAUD FARÍAS, cédula de identidad N° 19.994.580-7, de la carrera de Danza, ha rendido la evaluación diagnóstica de Inglés y ha aprobado los cursos de nivelación de segunda lengua ofrecidos por la Institución.

Se entrega esta constancia a petición de la carrera para sus trámites de titulación en Registro Curricular.

Santiago, 19 de noviembre de 2021