



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE DANZA

LA IMAGEN CORPORAL Y SU DIÁLOGO CON EL INTÉRPRETE DURANTE EL
PROCESO CREATIVO EN LA DANZA

Alumna: Hernández González, Vanessa Eugenia
Profesora Guía: Campillay Llanos, Marisol

Memoria para optar al grado Licenciada en Danza

Santiago, 2021

Agradecimientos

La presentación de esta tesis representa en cierta medida el momento culmine de mis estudios formales en danza, emprendidos hace ya unos años sin tener idea del mundo que se abriría frente a mis ojos. Agradezco principalmente a mi círculo familiar más cercano, no por entenderme, sino por acompañarme en el camino de la danza, en sus desventuras y aciertos, por apoyarme y creer en mí. A mis amigas y amigos, por ser y estar. Agradezco finalizar este largo proceso académico, de búsquedas profesionales que terminaron por ser más bien personales. Y finalmente, agradezco haber sostenido con perseverancia estos últimos pasos, a pesar del contexto, pasos que ansío me lleven a caminar nuevos caminos.

Tabla de contenidos

➤ Agradecimientos	1
➤ Tabla de contenidos.....	2
➤ 1. Introducción	4
➤ 2. Antecedentes.....	6
○ 2.1. El concepto de Imagen Corporal.....	7
○ 2.2. El trabajo interpretativo en la danza	20
○ 2.3. El proceso creativo en la danza	30
➤ 3. Problematización.....	36
○ 3.1. Objetivos	39
○ 3.2. Justificación	40
➤ 4. Marco Teórico.....	42
○ 4.1. El trabajo interpretativo en la danza	43
4.1.1. Bailarín, intérprete-creador.....	45
4.1.2. El proceso creativo	51
4.1.3. Conectar con el espectador	58
○ 4.2. Construcción de la imagen corporal y su relación con el intérprete	65
4.2.1. La imagen corporal, entre la psicología y la fenomenología	66
4.2.2. Distorsión de la imagen corporal	69
4.2.3. Percepción y movimiento como factores básicos del conocimiento.....	72
○ 4.3. Síntesis teórica.....	81
➤ 5. Marco Metodológico	87
○ 5.1. Enfoque metodológico.....	88
○ 5.2. Unidad de análisis.....	90
○ 5.3. Muestra	91
○ 5.4. Técnicas de recolección y análisis	92

➤ 6.	Análisis.....	93
○	6.1. Mente, cuerpo y emoción.....	94
○	6.2. La experiencia como herramienta para la creación y la interpretación ..	106
○	6.3. Influencias contextuales e insatisfacción.....	119
➤ 7.	Conclusiones.....	138
➤ 8.	Bibliografía	144
➤ 9.	Anexos	149

1. Introducción

El tema de esta investigación surge a raíz de ciertas incertidumbres que se fueron construyendo a lo largo de mi propio proceso educativo en la carrera de danza, en torno a la interpretación, sus características, su rol dentro de las artes escénicas, su desempeño, qué es ser una intérprete en danza, etc. Además, el concepto de consciencia corporal, el cual utilizamos constantemente dentro de nuestra disciplina sin saber a qué nos estamos refiriendo realmente, y cuánto puede influir o cuánto nos sirve en nuestras prácticas corporales diarias, o cómo es que hemos llegado a significar de tal manera su concepto con las capacidades para el movimiento de nuestro cuerpo y el de los demás.

El proceso de creación también ha provocado interrogantes desde mi posición de intérprete, sus diferentes maneras de consolidarse, los tiempos, los espacios y los grupos, diversos y singulares a la vez, y cómo todos estos factores dialogan en el ser que se dispone comprometida y enteramente a estar presente en el proceso creativo, para culminar la mayoría de las veces en la escena, a las expectativas que eso genera, y a las preguntas que generan aún más preguntas. ¿Qué pretendemos dar exactamente y cuánto pide de nosotros el proceso, nuestros compañeros y compañeras, el coreógrafo o la coreógrafa?, ¿qué es aquello que ponemos de nosotros para hacer posible la realización de la obra, que va más allá del cuerpo?

Lo primero fue preguntarme, ¿cuál es ese aspecto de la consciencia corporal que resulta tan interesante al momento del ejercicio interpretativo?, ¿qué tan conscientes somos de nuestro cuerpo al momento de interpretar? El intérprete, expresa y comunica a través de los movimientos de su propio cuerpo, ¿las formas de hacerlo?, sin duda infinitas, cada intérprete lleva consigo sus propias experiencias y por estas su propia forma de concebir el mundo, estas formas juegan un rol importante en el cómo interpretar. También influye, de alguna u otra manera en la interpretación, la forma en la que el bailarín o la bailarina se conciben a sí mismos, dejando vislumbrar aspectos que influyen finalmente en el ejercicio interpretativo.

El estudio de la imagen corporal nos aporta información sobre cómo diferentes aspectos de una misma persona, pueden conjugar una imagen de si misma, ya sea cercana a la realidad objetiva o no, pues aquí no solo se consideran aspectos físicos, sino que también psicoemocionales, por lo que la imagen corporal de un individuo, en este caso de un bailarín o bailarina, puede afectar su disposición a la interpretación.

Considerando lo anterior, compete a esta investigación el cómo la imagen corporal entra en dialogo con el bailarín o bailarina a nivel interpretativo, acotando dicha relación al proceso creativo en la danza.

2. Antecedentes

Como método clave para entender a grandes rasgos cómo nos introduciremos en el tema en cuestión, es preciso abarcar ciertas generalidades en torno a los temas principales que motivaron la investigación. Los ejes principales para esta investigación son la imagen corporal, el trabajo interpretativo del bailarín y el proceso creativo en la danza.

Aquí no se plantearán respuestas concluyentes acerca de lo que se busca en esta investigación, pero sí se indagará en algunos términos y concepciones que servirán para dar una base y un punto de partida a los temas más específicos, también se relacionarán algunos asuntos, que además de ser interesantes de mencionar, pueden ayudar a expandir la visión de los ejes temáticos de esta investigación. Tales como, el uso de técnicas interpretativas para la danza, la expresión corporal, la improvisación, el cambio de paradigma entorno al cuerpo, la dramaturgia en las artes escénicas y el uso de consignas para la creación en la danza.

El tema que articula y precisa el curso de esta investigación es la imagen corporal, por lo que se abordará primeramente a nivel conceptual, para entender a grandes rasgos, a qué nos referiremos a lo largo de la investigación.

2.1. El concepto de Imagen Corporal

La imagen corporal ha tenido a lo largo de los años una mirada y una conceptualización desde diferentes áreas de estudio, siendo la psicología y la filosofía, las áreas que más han abordado el concepto.

Dentro del ámbito de la psicología, los estudios sobre la propia imagen corporal, recaen en su mayoría en los estudios que se realizan sobre los trastornos de la conducta alimentaria (TCA), ya que patologías como la anorexia nerviosa o la bulimia nerviosa, han generado importante atención social en las últimas décadas. El interés tanto de la psicología como de algunos ámbitos de la medicina y la psiquiatría por el estudio de la imagen corporal, se relaciona con que la distorsión de la imagen corporal y/o la insatisfacción corporal, se consideran factores preponderantes dentro del diagnóstico de los TCA, desde que en los años 60, a partir de estudios sobre la anorexia, H. Bruch dirige su atención a la alteración de la imagen corporal como una posible sintomatología o posible rasgo psicopatológico en pacientes anoréxicas y anoréxicos. (Baile, 2003).

Además, se pueden encontrar en estudios estadísticos, cifras que hablan de qué porcentaje de las personas tienen mayor distorsión de la imagen corporal, haciendo distinción mayormente de género y edad, respecto al primero:

La insatisfacción que sufren los hombres es diferente a la de las mujeres, pues la de los primeros se debe a que quieren estar más fuertes, mientras que las mujeres quieren estar más delgadas y toman medidas para cambiar su imagen corporal con el fin de sentirse bien, independientemente del peso real que tengan (Vaquero, Alacid, Muyor y López, 2013, p.29).

Sin embargo, a pesar de los muchos estudios, en el artículo de revisión bibliográfica citado anteriormente, se señala que al recopilar información sobre estas investigaciones, y compararlas, se puede observar poca claridad respecto a los resultados, ya que muchos resultan poco concordantes entre sí y algunos datos parecieran ser contradictorios (Vaquero et al. 2013). Tal vez es necesario hacer investigaciones más minuciosas de acuerdo con los aspectos relacionados a la imagen corporal y lograr hacer una mejor clasificación de la información, ya que por lo general sólo se distingue a la población de individuos estudiados por edad y género, y no por aspectos relacionados directamente con la imagen corporal, como afecciones emocionales y/o enfermedades en relación al cuerpo, o la utilización del cuerpo en actividades cotidianas. Por ejemplo, un deportista le da un valor y propósito a su cuerpo diferente al que le da un oficinista, o niños y niñas también le dan un valor y

propósito diferente al que le otorga un adulto, y este al que le da un octogenario. Así mismo, un bailarín o bailarina de danza contemporánea, tampoco hará uso de su cuerpo al igual que quien se desempeña en el Ballet o la danza espectáculo.

Lo anterior se relaciona con que, si bien es posible encontrar definiciones sobre el concepto de imagen corporal en la psicología, estas parecieran no ser lo suficientemente acabadas como para consensuar métodos de evaluación específicos, ni para entender cómo es que se manifiesta una alteración de la imagen corporal, “debido a que su estudio ha estado mediatizado por su implicación en los TCA y no como objeto específico de análisis” (Baile, 2003).

Si bien “la imagen corporal está influida por diferentes aspectos socioculturales, biológicos y ambientales” (Vaquero et al. 2013, p.28), la estandarización de la imagen corporal “ideal” es el fenómeno sociocultural más influyente en las alteraciones de la imagen corporal del individuo, sobre todo por su gran influencia y alcance a través de los medios de comunicación. A la imagen corporal ideal, se le atribuyen consecuencias positivas de carácter sociocultural como éxito, popularidad y atractivo, y de carácter personal como salud, realización personal y felicidad, si un individuo asimila la imagen corporal ideal y da cuenta de que su cuerpo no calza con el estándar, es muy probable que se genere una insatisfacción corporal. ¿Ocurre de igual

manera en la danza?, si bien no todas las técnicas o estilos poseen estándares corporales, ¿qué factores podrían provocar en la danza la insatisfacción corporal?

En una investigación relacionada a la imagen corporal, se menciona reiteradamente la palabra “delgadez” para referirse a una característica del estándar de imagen corporal ideal, junto a la cual se cuestionan aspectos como: qué tan esbelta es mi imagen corporal, que peso tengo, que cantidad de grasa, etc., relacionándose casi instantáneamente con el concepto de “dieta”, también mencionado frecuentemente (Vaquero et al. 2013), relacionándose ambos conceptos, principalmente por la restricción de las comidas en pro de conseguir una imagen corporal ideal y, lo que llama la atención, no por un método o forma consciente de alimentación en pro de una buena salud. Se menciona también que, “si a todo esto se añade la ausencia de supervisión médica con la que se suelen llevar a cabo las dietas, es fácil entender el grave peligro para la salud que puede entrañar el seguimiento de éstas” (Vaquero et al. 2013, p.30), atribuyendo la supervisión médica a una forma de concientizar los efectos en la salud que pueden tener las dietas alimenticias.

Sin embargo, el problema, como también se menciona en reiteradas ocasiones, radica no en la falta de asesoría médica que tienen las personas, sino en cómo el entorno sociocultural influye en la valoración, idealización y percepción del cuerpo

que desarrollan las personas a lo largo de su vida. La preocupación por la imagen corporal incide mayormente en mujeres adolescentes y jóvenes, siendo estos grupos a quienes más afecta la insatisfacción corporal, lo cual es considerable dentro de los antecedentes a padecer un TCA: trastorno de la conducta alimentaria.

Si bien, es importante el conocimiento de nuestro cuerpo y lo que requiere para funcionar óptimamente bajo una buena salud, y cómo la actividad física nos ayuda a cuidarlo, ¿sería preciso cuestionarse como sociedad cuáles son los propósitos que le damos al cuerpo en los distintos ámbitos de nuestra vida y cómo valoramos cada propósito?, la imagen corporal se influye por diferentes factores, pero también influye sobre el comportamiento de las personas.

Por otro lado, el estudio de la imagen corporal se encuentra desde la filosofía, enmarcado dentro del estudio de la consciencia corporal, a partir de una mirada fenomenológica-existencial, que fundamenta la dimensión corporal del ser humano y su ser/estar en el mundo. Este enfoque ha sido desarrollado por autores como Husserl (1950), Merleau-Ponty (1945) y Sartre (1953), (De Castro et al. 2006).

La mirada fenomenológica de la imagen corporal, entra en discusión con las teorías psicológicas respecto a la imagen corporal. Considera que, la psicología no tiene concepciones bien acabadas o consensuadas al respecto. “Las confusiones

terminológicas y conceptuales persisten en la literatura más reciente. Fisher, por ejemplo, proporciona la siguiente influyente definición de la imagen corporal: ‘La imagen corporal puede considerarse sinónimo de términos como concepto corporal y esquema corporal’” (Gallagher, 1995, p. 227). A partir de lo anterior, surge la siguiente pregunta ¿Qué relevancia tiene en el estudio del comportamiento humano, el componente a través del cual es posible para el sujeto actuar en el mundo?, el cuerpo no es mayormente relevante dentro de los procesos mentales para la ciencia cognitiva, pero para la fenomenología existencial el cuerpo no solo es funcional, si bien es a través de él que podemos entrar en contacto con el mundo que nos rodea, no solo es el medio, sino también la condición primaria por la cual percibimos el mundo. En este sentido, es importante diferenciar imagen corporal de esquema corporal, y qué papel cumplen dentro del estudio de la consciencia fenoménica.

Primero, es necesario explicar a grandes rasgos, la consciencia fenoménica y sus componentes. Hay dos características que componen básicamente la consciencia fenoménica, una es su carácter subjetivo, vale decir, que para que exista un estado mental consciente, es necesario que este ocurra en un sujeto, y no solo eso, sino que además tal sujeto, debe ser consciente de ese estado mental como suyo, siendo la característica de subjetivo igual para todos los estados mentales conscientes, la otra es su carácter cualitativo, este está definido por las características del estado mental consciente, es decir, cómo es aquello de lo que el sujeto está consciente.

Estas dos características conforman un estado mental consciente o consciencia pre-reflexiva, lo que se da sí y solo si ambas funcionan de manera compleja, y no como una simple suma de partes que conforman un todo, es decir, no basta con que una de ellas deje de existir para que el estado mental consciente deje de hacerlo también, sino que basta con que la relación entre ellas cambie de alguna forma para que deje de ser un estado mental consciente, ya que “la relación entre las partes es la condición de existencia e identidad del estado complejo” (Ortiz, 2019, p. 4). Esto como primera cosa.

Dentro de la consciencia pre-reflexiva, existen dos “estados perceptivos” o “consciencia perceptiva”, la percepción propioceptiva y la percepción exteroceptiva o consciencia no posicional y consciencia posicional, respectivamente. En la consciencia posicional, la intención de la consciencia está puesta en el objeto, en la consciencia no posicional, la intención de la consciencia está puesta sobre el sujeto al cual pertenece ese estado mental consciente. Es así como existe una intencionalidad en la consciencia perceptiva, la cual se encuentra en un nivel reflexivo – intencional, que en simples palabras, es lo que básicamente diferencia a la imagen corporal del esquema corporal.

Según lo descrito anteriormente, podemos entender este nivel reflexivo – intencional en la danza como todas las acciones o movimientos que el bailarín o bailarina realiza de manera premeditada, como por ejemplo, seguir los pasos de una coreografía. A diferencia de las acciones y posturas corporales que se incorporan de manera que no requieren de una reflexión previa para realizarlas, y que se realizan casi de manera automática, como por ejemplo masticar la comida. Entonces, ¿podemos decir que en una improvisación en danza, el bailarín o bailarina se encuentra en un nivel reflexivo – intencional?

Según Gallagher (1995), hay tres aspectos en que se pueden diferenciar la imagen corporal del esquema corporal: Primero, la imagen corporal requiere de una consciencia perceptiva, por lo tanto, intencional para su conformación, a pesar de no estar la imagen corporal siempre presente en la consciencia, el esquema corporal requiere de operaciones fuera de la intencionalidad para su conformación. Segundo, en la imagen corporal se visualiza el cuerpo como propio, en el esquema corporal el cuerpo experiencia desde una perspectiva “anónima”. Y tercero, la imagen corporal funciona reuniendo diferentes características del cuerpo o de una porción de este en diferentes ámbitos de la experiencia, el esquema corporal funciona considerando el cuerpo holísticamente.

Entonces, el esquema corporal indicaría que el cuerpo no solo actúa de manera intencional sino que también es capaz de realizar múltiples acciones donde actúa una intencionalidad prenoética, ya que “tener consciencia no implica un proceso atencional (una consciencia perceptiva), sino, igualmente, un ‘yo –puedo’, ser capaz de llevar a cabo una multiplicidad de prácticas (*awareness* no–perceptual), [...] en el que actúa una intencionalidad prenoética” (Rodríguez, 2010, p. 34), que refiere a aquello “que permite asumir una situación en el mundo sin prestarle de nuevo atención” (Rodríguez, 2010, p.29). Por lo que existen acciones que se realizan en un nivel reflexivo – intencional, pero sin dejar de actuar una intención pre-noética.

Por otro lado “la imagen corporal consiste, según lo expuesto anteriormente, en un conjunto de estados intencionales, percepciones, representaciones mentales, creencias y actitudes, en los que el objeto intencional es nuestro propio cuerpo” (Rodríguez, 2010, pp. 31-32), por lo que la imagen corporal se va gestando a partir de la percepción o consciencia perceptiva, para ésta, la intencionalidad es reflexiva, y se identifican 3 tipos de intencionalidades: “i) aquella de la experiencia perceptual del cuerpo propio, ii) la del entendimiento conceptual, y iii) aquella propia de la actitud emocional de los sujetos” (Rodríguez, 2010, p. 32). Estas intencionalidades, son las que conforman la imagen corporal de cada sujeto, abarcándola desde tres dimensiones diferentes, una física o corporal, una psíquica o mental y una dimensión emocional.

Esta clasificación de la intencionalidad reflexiva de la percepción, se puede comparar con los componentes de la imagen corporal que se plantean en psicología: componente perceptual, componente cognitivo, componente afectivo y componente conductual (Vaquero et al. 2013, p. 28). El componente perceptual coincide con la experiencia perceptual, que hace referencia a aspectos concretos del propio cuerpo percibido, como tamaño, forma, color, etc., del cuerpo en su totalidad o de sus partes. El componente cognitivo coincide con el entendimiento conceptual, que hace referencia a creencias y valoraciones del propio cuerpo, a cómo pienso y me refiero sobre él. El componente afectivo, coincide con la actitud emocional de los sujetos, que hace referencia a cómo me siento emocionalmente respecto a mi cuerpo, o qué sentimientos provoca en mí, mi propia imagen corporal.

Desde ambas perspectivas se pueden ver estos tres componentes, salvo que en la visión psicológica son cuatro componentes. De estos, el componente conductual, refiere a acciones que se dan a partir de la percepción, el cómo se relaciona esta imagen corporal con el entorno, enfocándose en el comportamiento, a diferencia de las primeras tres que se enfocan en la experiencia sensible y la consciencia que tiene el sujeto de esta.

A medida que vamos viviendo la experiencia, el carácter no perceptual de la consciencia va “acompañando” a cada instante al carácter perceptual. Cada motivación por ver, oler, tocar, etc. tiene un componente motivacional afectivo, y un componente práctico, en donde el movimiento del propio cuerpo en la intencionalidad va participando y respondiendo actualizadamente a la percepción. Es así como la percepción está asociada estrechamente con las dimensiones tiempo-espacio del cuerpo. ¿Se podría decir que el sujeto va viajando constantemente de una percepción a otra (exteroceptiva y propioceptiva) o que las dos se logran dar de manera simultánea, es posible tener la atención en el propio cuerpo y también en el entorno? Para el sujeto experimentador, la consciencia actúa de modo tal, que la imagen corporal y el esquema corporal van actuando sobre el comportamiento de manera constante, por lo que actúan a la vez, la intención objetiva (consciencia posicional), intención subjetiva (consciencia no posicional) e intención prenoética (consciencia prenoética) (Rodríguez, 2010, p. 29).

La manera en la que se enlazan unas cosas con otras está dada por una memoria afectiva, más que por una memoria cognoscitiva, no son los conceptos los que nos proporcionan la intención o la objetividad, sino que el poder afectivo del contenido de las mismas. En pocas palabras la motivación es afectiva, no intelectual. “El sujeto, antes de reflexionar sobre su carácter donador de sentido, está vinculado a un entorno gracias a su experiencia táctil y a las motivaciones que enlazan lo afectivo”

(Rodríguez, 2010, p. 36). El trasfondo afectivo de las intenciones es importante para la construcción de sentido de la consciencia, ya que las cosas con las que entramos en interacción, a través de la consciencia, afectan el ego como unidad significativa. El ego tiende a darle significado, existencia y sentido a lo que percibimos. Aquello a lo que no le ponemos atención, sigue siendo parte del mundo que nos rodea, sigue, en mayor o menor grado, afectándonos y entrando en nuestra consciencia.

Aquellas cosas que percibimos, vienen de antemano codificadas¹ en la consciencia, por lo que ponerles atención, permite a la consciencia aprehender nuevas características de dicha unidad. Así, las apariencias respecto a una misma unidad, van construyendo el sentido de esta. Como el ego busca darle existencia y significado a las cosas y la consciencia busca organizar los conceptos preconstituidos, el cuerpo, a través de las síntesis pasivas, organiza sus movimientos para darle atención y perspectiva a aquello que permanece oculto pero implícito bajo nuestra perspectiva. En relación a esto, ¿qué sucede con las expectativas ya preconcebidas por la consciencia sobre las cosas que nos rodean, cuando estas no se cumplen?, ¿cómo pueden jugar a favor o en contra estas expectativas en el sujeto o en este caso el intérprete, por ejemplo, en un proceso coreográfico?

¹ Según la psicología cognitiva, la codificación es parte de los procesos de la memoria para la retención y utilización de la información previamente adquirida.

Hemos visto hasta aquí, que ambas perspectivas, tanto la psicológica como la fenomenológica, tienen motivaciones propias de su área de estudio para desarrollar concepciones sobre la imagen corporal las que, si bien se enfocan en diferentes propósitos, no significa que deban ser excluyentes, más bien, se presentan de manera muy complementaria al menos para lo que esta investigación respecta.

Por el lado de la psicología la imagen corporal adquiere una importancia de acuerdo a los efectos que puede tener en las personas, según la valoración tanto personal como social que se le da a esta, por el lado de la fenomenología el interés está puesto en aspectos más subjetivos, en relación a la corporeidad, la percepción, la experiencia, el conocer, etc., ambas perspectivas aportan un amplio sentido de las implicaciones de la imagen corporal en la vida de una persona, en todos sus niveles y aspectos, inclusive en el ejercicio mismo de la interpretación en la danza.

2.2. El trabajo interpretativo en la danza

Se expondrán a continuación los asuntos que permiten acotar y cimentar lo que se entenderá como trabajo interpretativo dentro de esta investigación, para lo cual, no habrá un afán de abarcar con plenitud todas sus aristas, ni implicancias, sino más bien, precisar el objeto en cuestión para esta investigación, aquello que entra en directa o indirecta relación con la imagen corporal. Asuntos como, ligar la interpretación repetidamente con el teatro, la falta de un desarrollo propio del área de la danza sobre métodos para trabajar la interpretación, y el cuerpo, como conexión entre el mundo subjetivo y el contextual del intérprete, nos dan perspectivas sobre la interpretación en la danza.

En ocasiones, se plantea el trabajo interpretativo, como desarrollo de una técnica o técnicas interpretativas, separándolas de manera especial de las técnicas dancísticas, o superponiéndolas, es decir, que para lograr una adecuada interpretación en la danza es necesario armarse de algunas herramientas más allá del mero ejercicio dancístico, puesto que , “la interpretación ya implica la ejecución, porque un bailarín no puede interpretar en un escenario aquello que no hace, pero en cambio, puede realizarlo sin interpretar” (Fábrega, 2007, p. 318), en este sentido, cabe mencionar que el trabajo interpretativo en la danza está circunscrito al trabajo del bailarín, puede este bailar sin interpretar pero no interpretar sin la acción de

danzar, por lo que no siempre se logra llegar a ese lugar exitoso de la interpretación en donde el espectador se atrapa en el espacio-tiempo de la danza.

Pero, ¿a qué se hace referencia cuando se habla de técnica de interpretación o técnicas interpretativas?, en una investigación realizada en torno a la interpretación en danza, Fábrega (2007), formuló la pregunta: “¿Qué es para usted la interpretación en danza?”, para la cual se atribuyeron concepciones ligadas a la persona, sus sentimientos y emociones, sin hacer mayor énfasis en la presencia escénica o en la interpretación de personajes.

Según lo anterior, la danza hace referencia a la expresión del propio ser, de las emociones, pensamientos, etc., considerando esto, ¿exige la interpretación algún entrenamiento?, si es así, ¿hay alguna técnica que propicie este entrenamiento?

Actualmente las técnicas interpretativas comúnmente conocidas pertenecen al ámbito del teatro, si la interpretación en la danza es clave para lograr la articulación bailarín – espectador, ¿por qué solo se hace referencia a técnicas provenientes del teatro?, ¿se podría decir que la interpretación en la danza es la correcta representación de un personaje? Lo que se sugería en un principio como trabajo interpretativo, era lo que se daba en el ballet clásico, que con una forma narrativa, al igual que el teatro, el trabajo interpretativo se basaba en la representación de los

personajes de la obra, la interpretación en el ballet, que efectivamente está condicionada por el personaje que se debe representar, quien a su vez está condicionado por la música, la partitura, etc. (Fábrega, 2007), seguramente se acercaba en ese entonces, mucho más a las formas representativas del teatro, sin embargo, habían aspectos de la interpretación en la danza que el teatro no era capaz de abarcar.

Con el desarrollo de nuevas técnicas y nuevos lenguajes en la danza, las técnicas interpretativas provenientes del teatro (que si bien son herramientas útiles, que hasta el día de hoy se utilizan e imparten como estrategia educativa para bailarines en asignaturas dedicadas al desarrollo de la interpretación en diferentes escuelas de danza en el mundo), empiezan a distar del trabajo interpretativo en la danza. Por ejemplo, la dramaturgia en la danza y en el teatro, comparten conceptos y formas pero cada cual en su línea específica de trabajo, sobre todo en el aspecto de la interpretación, ya que el trabajo interpretativo en la danza no solo se limita a la representación de personajes. “En danza, los intérpretes no necesariamente deben crear personajes dramáticos muy perfilados. [...] Pero, al bailar, sí deben tener una amplitud interpretativa para transmitirle carácter a su intervención” (Ávila, 2013, p. 78). Esta amplitud interpretativa, indaga en todos aquellos aspectos propios de la interpretación en danza que no logran ser abarcados con las técnicas interpretativas provenientes del teatro. Como en la danza contemporánea, en donde la búsqueda

interpretativa a partir de personajes dramáticos es reemplazada por expresivas corporalidades, que no necesariamente buscan representar un personaje sino que incluso podrían responder a emociones o situaciones.

Hay muchas formas y estilos de danza (danza contemporánea, danzas folclóricas, danzas populares, danzas urbanas, danzas religiosas, danzas rituales, danzas educativas, etc.), así como técnicas dentro de la danza (técnica Graham, release, flying low, técnica académica, etc.) y muchos propósitos para las diferentes danzas (para el teatro, para la calle, para educar, para entretener, etc.), es tan amplio el espectro bajo el cual encontramos la danza que resulta necesario, para cualquier análisis considerar el contexto, el que se vuelve una condicionante para el intérprete, poniéndolo en distintos modos de abordar la danza, y por lo tanto, la interpretación, quedando ésta condicionada por el diálogo entre el mundo subjetivo del propio intérprete y lo contextual, en este caso lo contextual del proceso creativo, que es lo que compete a esta investigación, así, la modalidad bajo la cual se sustenta la creación de la obra danzada, es la que condiciona el trabajo interpretativo.

Lo que a lo interpretativo refiere, el factor contextual está dado por el coreógrafo, el estilo, el propósito etc., en fin todo lo que está fuera del intérprete, y el factor subjetivo es lo que concierne al intérprete, en sus capacidades tanto físicas o técnicas, como cognitivas y emocionales o sensitivas. “El bailarín/actor ‘abre’ el

espacio interno y crea el mundo subjetivo del personaje” (Cardona, 2000, p. 47). El cuerpo es entonces, el eje a partir del cual ocurre lo subjetivo.

Sabemos que a través del cuerpo se expresan sentimientos, pensamientos e ideas, los que llegan a concebirse de una forma u otra por el sujeto que los expresa. A medida que vivimos experiencias, vamos intencionando los objetos de nuestra percepción al mismo tiempo que vamos aprehendiendo y damos significados a las cosas, por lo que cabe agregar que:

De vital importancia el conocimiento del cuerpo, el instrumento del intérprete, y de los mecanismos que lo rigen, para el ejercicio de la interpretación en la danza, pero también de las inherentes conexiones de lo corporal con lo psíquico, axioma básico y punto de partida del trabajo interpretativo (Pérez, 2009, p. 49).

La relación entre lo mental y lo corporal es indispensable para llevar a cabo procesos de aprendizaje en la danza, y así mismo en la interpretación. El conocimiento y manejo del cuerpo, viene dado por las experiencias vividas de cada sujeto, el cómo son incorporadas, concebidas y que cosas logra aprender de ellas.

A través de la danza, se puede expresar y comunicar por medio del cuerpo en movimiento, por lo que el cuerpo, vendría siendo aquel elemento que no solo actúa como medio a través del cual viaja la información entre el intérprete y el espectador, sino que también, el medio a través del cual percibimos el mundo, las cosas y el mismo cuerpo inclusive. Expresamos lo que "sabemos" o conocemos, y conocemos lo que percibimos, por lo que, ¿no es la forma en la que percibimos, tan importante como la forma en la que expresamos?, un entrenamiento interpretativo, debiese constar de técnicas que permitan desarrollar las formas en las que percibimos el mundo y nos relacionamos con este, y a su vez, la forma en la que expresamos a través de nuestro cuerpo.

Podemos entender entonces, que el cuerpo es importante para la expresión y la comunicación en la danza, además le da materialidad a aquello que se expresa a través de la danza, dentro de un espacio-tiempo determinado, la danza ocurre por lo tanto, en un cuerpo principalmente, en un espacio, y en un momento determinado.

En reiteradas ocasiones se da énfasis al trabajo y uso de la técnica para propiciar el trabajo del bailarín. Sin embargo, para lograr que una interpretación sea valiosa, que esté dotada de significado, tanto para el coreógrafo, como para el intérprete y el público, no solo basta una buena técnica, la interpretación es un asunto que va más

allá del solo hecho de poseer virtuosismo y un gran dominio de la técnica. Según Jersey Grotowski que profesó el “teatro pobre”, el intérprete en su pobreza material, debiese ser capaz de, a través de su única posesión escénica, su cuerpo, lograr ilustrar a través de sus movimientos ese lugar interpretativo al cual desea llegar, sin sostenerse de otros medios superfluos (Ávila, 2013, p. 80). Para lograrlo, sería necesario entonces, desarrollar habilidades corporales que no tengan precisamente que ver con asuntos técnicos, o no exclusivamente.

La expresión corporal, por ejemplo, es una práctica relacionada a diferentes áreas que competen al cuerpo, la comunicación, la expresión, y el desarrollo integral del individuo. “La expresión corporal puede definirse como la disciplina que permite encontrar un lenguaje corporal propio, una forma de comunicación y expresión con y a través del cuerpo” (Torrents y Castañer, 2009, p. 111). Esta práctica, posee elementos de uso transversal a otras prácticas corporales, como el teatro, el circo o la improvisación en la danza, pero, ¿podría limitarse el trabajo interpretativo sólo a la habilidad de expresar con el cuerpo?, ¿qué otros aspectos corporales, serían importantes de desarrollar para el intérprete?

Dentro de la danza se utilizan variados métodos de trabajo que guían un proceso creativo o de exploración del movimiento en la danza, como por ejemplo la

improvisación, utilizada con frecuencia en la danza contemporánea, siendo incluso en ocasiones, parte de la composición de sus obras.

En la improvisación se realiza una composición instantánea de los movimientos, el cuerpo resuelve en la inmediatez cómo ir guiando el flujo de la energía a través de sí, en tanto, se van reinventando las formas en las que acostumbramos a movernos, que pertenecen a “la escuela” que cada uno tiene, a todas aquellas instancias en las que dispusimos nuestro cuerpo para aprehender nuevos movimientos y técnicas. El desafío de no volver a los mismos lugares siempre, a los mismos movimientos y a los mismos flujos, proporciona que las decisiones en el ejercicio de la improvisación, tomen valor al atreverse a explorar lo diferente, lo poco habitual para uno mismo, para lo que el propio cuerpo acostumbra a hacer.

En este sentido, en el contact-improvisación, que es una práctica de improvisación en contacto con otro u otros cuerpos, el otro cuerpo proporciona constantemente nuevos escenarios, lo que me obliga a buscar nuevas resoluciones. Pero encontrar esa habilidad de responder con el movimiento de manera renovada cada vez, requiere de paciencia, de sensibilización constante, de dejarse afectar y cuestionar el significado, no solo de las cosas sino de nosotros mismos en cuanto nos posicionamos frente a las situaciones, y cómo somos capaces de transformarnos con estas, replantear la forma en la que vemos la realidad habitualmente. Lo que ya

conocemos tiende a salir a la luz como respuesta a los estímulos del entorno, no dejar que se sobreponga aquello que ya está codificado previamente, y por el contrario, dar espacio a nuevos significados y nuevas respuestas, es cultivar la constante apertura a nuevas posibilidades, para habitar un mundo impredecible.

En el contact-improvisación se explora a través del tacto principalmente, he ahí la conexión, he ahí el contacto entre los cuerpos, en donde se someten simultáneamente a las fuerzas del otro. Es un diálogo entre fuerzas y equilibrio, entre entregar y recibir, tomar y ceder. El tacto no solo se limita a la función utilitaria de la mano sino que a toda la extensión de la piel, percibiendo desde todas direcciones. Entonces, se abre una zona no codificada de la experiencia en el contact-Improvisación se permite desdibujar los límites entre la cosa y el sujeto, entre uno y otro cuerpo, “el tacto revela cómo el cuerpo es una cosa que siente y, con ello, se deja notar una especie de ‘reflexión’ que tiene el propio cuerpo” (Rodríguez, 2010, p. 36)

El cuerpo, lo contextual, lo subjetivo, lo técnico, lo psíquico, la expresión, la percepción, son asuntos que permiten ir dilucidando aquello que concierne al trabajo interpretativo en la danza, más allá de cuanta claridad pueda haber en torno a lo que significa realmente interpretar en la danza. Sea como sea el contexto bajo el cual el bailarín se sumerge en la interpretación, el intérprete se conjuga cognitiva, corporal y emocionalmente, en mayor o menor medida cada uno de estos factores, por lo que el

balance que le otorgue a estos factores, deberá siempre ajustarse a las necesidades artísticas de la expresión danzada (como factor contextual para la interpretación), para lo que compete a esta investigación, estas necesidades, dependerán del proceso creativo en el cual esté envuelto el intérprete.

2.3. El proceso creativo en la danza

Como hemos visto, desde el punto de vista del intérprete el proceso creativo puede presentar diferentes exigencias de acuerdo al contexto o la modalidad bajo la cual se de dicho proceso, pero, ¿de qué dependen exactamente estas exigencias, o qué tan estricto puede ser este proceso?, ¿están sujetas a imposiciones del coreógrafo, de la obra, o del contexto social en el que se desenvolverá el producto final?, muy probable es que todas las anteriores influyan en mayor o menos medida en el trabajo interpretativo, ahora, a grandes rasgos veremos qué sucede en este diálogo subjetivo-contextual respecto al cuerpo, a cómo coordinar un proceso creativo para la integración de todos los elementos de la obra y a la relación coreógrafo-intérprete. Para esto indagaremos de lo más externo y general, hasta lo más puntual y cercano a la relación con el intérprete.

En el período post-guerra se empiezan a desarrollar prácticas que le dan un giro a la visión del cuerpo y de las artes, el dualismo mente-cuerpo se empieza a desplazar dando paso a concepciones identificadoras del cuerpo, “otro modo de atravesar la experiencia estética que no se remite sólo a la producción de una pieza dentro de un contexto institucional, sino a un modo de establecerse en el mundo, a un proceso de formación del individuo” (Yutzis, 2010, p.12), los bailarines se abren a nuevas posibilidades de entrenar el cuerpo para la danza basado en el conocimiento del

propio cuerpo y del individuo, para conectar con el goce del movimiento al bailar. Si bien, el producto artístico deja de ser el propósito motivador del trabajo artístico, esta nueva forma entrega mayores posibilidades a la búsqueda del lenguaje propio y la creatividad que puede llevar a nuevos lugares cada vez, en este sentido, lo "contemporáneo" expande las posibilidades dentro de las diferentes expresiones artísticas.

Concebir el aprendizaje de la danza como una posibilidad solo para aquellos que tuviesen la atribución de un cuerpo sujeto a estándares estrictamente acotados como en el ballet, fue una de las mayores rupturas en cuanto a la visión del cuerpo, deja de ser una posibilidad acotada a determinados cánones estéticos, pasando a ser parte fundamental de la experiencia sensible del individuo y su desarrollo integrador. Entonces, una postura rupturista tanto en la concepción de cuerpo y belleza, como en la formación y la práctica de la danza, es una postura política y artística a la vez.

Hay un factor común, que se aplica a diferentes expresiones artísticas escénicas: la dramaturgia. “Durante el proceso creativo la intuición permite pensar que todo es posible. El rigor del coreógrafo y del bailarín/actor está en ver qué cosa, de todo lo posible, es coherente y verosímil dentro de un contexto establecido” (Cardona, 2000, p. 41). La dramaturgia en el proceso creativo en la danza, es

importante en la medida en que hay un propósito artístico concreto, ligado a la producción de una obra.

En la dramaturgia para la danza se conjugan las opciones estéticas (escénicas) e ideológicas (visión de mundo), que van desde el lugar donde se realizará la danza (un lugar elitista o de corte popular), hasta el elenco que lo interpretará (ecléctico o de tal o cual formación, independiente o estatal). Es decir la disposición de todos los elementos que forman parte del espectáculo (Ávila, 2013, p. 77).

La dramaturgia para aun coreógrafo, en el proceso creativo está en el análisis de los movimientos del intérprete, en cuanto a la obra se refiere, guiar o encausar los resultados del trabajo interpretativo del bailarín para que entre en un diálogo coherente con los elementos que conforman la obra dancística. Todos los elementos que conforman la obra dancística, se complementan entre sí para conseguir los efectos deseados por el coreógrafo o el director, si la obra contase nada más del cuerpo y otros pocos elementos como vestuario e iluminación, tal vez sería mucho más exhaustivo y representativo el trabajo interpretativo, a que si hay muchos elementos escenográficos que apoyen la interpretación.

Desde el punto de vista de la creación, se pueden dar dos búsquedas, una disciplinar, y una exploratoria subjetiva. La búsqueda disciplinar, se constituiría de técnicas necesarias para poder abordar los lenguajes propuestos por el coreógrafo, en la exploratoria subjetiva, el coreógrafo busca en las capacidades del intérprete aquellos movimientos que se adecuen de alguna forma a lo que requiere el coreógrafo, ya sea como lenguaje, como concepto o forma. Esto no quiere decir, que en sí sean excluyentes, pero, más allá de la modalidad bajo la cual el coreógrafo desee llevar a cabo su proceso de creación ¿qué busca éste dentro del mundo del intérprete?, ¿es la interpretación, lo que desea extraer el coreógrafo del fondo de este?, ¿es el intérprete su puente de comunicación con el espectador?

Pues para Cardona (2000), la interpretación está fuertemente ligada con la presencia del sujeto que se dispone a llevarla a cabo escénicamente, lo que le permite conectar más fácilmente con el espectador durante el encuentro, ya que, tal como lo menciona Cardona (2000), “esta presencia (del latín *prae-sens*, que significa: ‘*ser frente a un ser sensible*’) dispara los mecanismos de la comunicación con el espectador. Su desenlace ideal es el placer estético, encuentro de sensaciones, emociones y reflexiones” (p. 17). Por lo cual, si el objetivo principal del coreógrafo fuese llegar al espectador con sus ideas y propuestas escénicas, es decir, que se transmita finalmente aquello que quiere expresar o comunicar, seguramente sería la

interpretación aquello que debiese suscitar en el bailarín o bailarina, durante el proceso coreográfico.

Elevar la interpretación a un punto satisfactorio tanto para el intérprete como para el coreógrafo, requiere de un trabajo de ambas partes, en donde la comunicación entre ambos va a proporcionar claves, o consignas que permitirán ir guiando al intérprete en el proceso, muchas veces estas consignas promueven la acción como respuesta creativa por parte del intérprete, “la variabilidad y el uso de estas consignas responden a tres tipos de modelo docentes: modelos descriptivos, modelos metafóricos y modelos cinésicos” (Torrents y Castañer, 2009, p. 115).

También se indica que el uso de estas consignas se ha venido dando cada vez con más fuerza a medida que evoluciona la creación coreográfica en la danza. El modelo descriptivo permite de manera verbal exponer las instrucciones, de un modo explicativo, se puede ejemplificar a través de la metodología de Laban sobre el movimiento humano respecto al cuerpo, la energía, el tiempo y el espacio. Respecto al modelo metafórico, este hace un especial uso de la imaginación y evocación de sensaciones para llevar al intérprete al lugar deseado, un ejemplo es el método Feldenkrais. Y el modelo cinésico, se basa en indicaciones o ejemplos que se dan principalmente a través del uso del cuerpo (Torrents, et al, 2009).

El proceso creativo debiese entregar las herramientas al bailarín para lograr los propósitos previstos por el coreógrafo, lograr a través de la práctica y/o la exploración ese punto en el trabajo interpretativo en donde la consciencia cesa de significar y codificar aquello que inunda la percepción, alcanzando una interiorización tal, que permita al intérprete lograr elevar su interpretación al propio placer y al del espectador a través de su danza. “En el momento en que la razón se ve rebasada por la percepción, ésta (la razón) desaparece y surge el sentimiento desmesurado, o pasión” (Cardona, 2000, p. 19). Si la percepción actúa como precedente para los sentimientos y emociones, ¿es el acto creador y/o interpretativo, un propósito “natural” de un organismo perceptivo para alcanzar el placer estético?

Hasta aquí hemos visto a grandes rasgos los asuntos que enmarcan los tres ejes temáticos de esta investigación, la imagen corporal, el trabajo interpretativo del bailarín y el proceso creativo en la danza. Márgenes que también servirán de precedente para dar punto de partida a las consideraciones más específicas y concluyentes.

3. Problematización

Respecto a la interpretación en danza, los antecedentes de esta investigación señalan que hay dos “corrientes”, que no necesariamente son excluyentes en todos los sentidos. Ya que, si bien hay una mirada bastante científico-cognitiva, que ve el cuerpo de manera funcional para el desempeño del intérprete, también por otro lado la fenomenología le da una valoración diferente al cuerpo dentro de la danza y las artes en general.

En sí, el cuerpo es una unidad compleja, desde las diferentes áreas de estudio se encuentran no solo diferentes teorías en lo que a este respecta, sino que también de enfoques dentro de cada disciplina, ya sea desde la danza, desde la filosofía, desde la psicología, etc., el cuerpo es por lo tanto un asunto de constante discusión. La imagen corporal, al estar intrínsecamente relacionada con el cuerpo, también ha sido fuente de discusión en distintas disciplinas, por supuesto, en menor grado, pero no por eso con menos complejidad, ni menos importante al momento de querer encontrar aquellas particularidades que hacen que entre en un constante diálogo con el sujeto acreedor.

La imagen corporal forma parte importante de nuestra vida individual y social, está relacionada con nuestro comportamiento, con cómo valoramos el cuerpo propio,

con las aspiraciones, con lo aprendido, con la experiencia, con cómo nos relacionamos con los otros, en fin, afecta al individuo en todos los aspectos de su vida, lo que incluye al intérprete, y su interpretación.

El intérprete en sí, también es una unidad compleja, que se desempeña a través del sujeto que lo encarna, y que también ha entrado en discusión y contraste a lo largo del tiempo, dejándose entrever, al igual que sucede con el cuerpo, que diverge en su trabajo interpretativo, en una intención funcional y “convinciente” de la escena artística, y otra que pretende posicionarlo como un ser integral, dotado de una sensibilidad artística que le permite también sensibilizar a otros y compartir la gracia del placer estético. Es por esto que surge la pregunta que guía esta investigación: ¿De qué manera la imagen corporal, puede influir en el trabajo interpretativo dentro del proceso creativo en la danza?

Para esta investigación, el cuerpo será visto desde un punto de vista fenomenológico existencial, como condición de existencia en el mundo, por lo que, hablar del sujeto o de su cuerpo no hace referencia a dos cuestiones por separado sino al sujeto mismo, que existe y experimenta dentro del mundo (Ferrada, 2019). Es necesario entonces, desmenuzar las particularidades de la imagen corporal y el trabajo interpretativo, entendiéndose el cuerpo como el punto de convergencia entre ambos asuntos, para relacionarlos y deducir en qué medida el trabajo interpretativo,

puede transformarse de acuerdo a la imagen corporal que posee el individuo en el que se sustenta el ejercicio interpretativo. Todo esto acotándose, al contexto creativo de la obra danzada.

3.1. Objetivos

Objetivo general

Reconocer de qué manera la imagen corporal, puede influir en el trabajo interpretativo dentro del proceso creativo en la danza.

Objetivos específicos

1. Identificar cuáles son los elementos de la imagen corporal, que entran en relación con el trabajo interpretativo del bailarín.
2. Evaluar en qué grado y bajo qué condiciones, la interpretación de un bailarín o bailarina se ve afectada por su propia imagen corporal, dentro del proceso creativo.
3. Comprender, de qué forma, un bailarín o bailarina, puede utilizar su imagen corporal a favor de su interpretación.

3.2. Justificación

Es preciso entonces, de acuerdo con lo planteado en los antecedentes preguntarse de qué manera se vuelve relevante la imagen corporal dentro de la danza como expresión artística. La imagen corporal nos afecta en todos los ámbitos de la vida, gestándose a partir de lo contextual, pero manifestándose desde lo subjetivo, resulta relevante indagar en cómo esta puede tener un carácter transformador, e ir modelándose a través de las experiencias de cada sujeto, así también, en cómo repercuten estas transformaciones en cada bailarín o bailarina, y así, en su trabajo interpretativo. Pues la danza en sí es vista como una forma de desarrollo íntegro, que puede llevar al individuo a desarrollar al máximo sus potencialidades, tanto dentro como fuera de la disciplina, sin embargo, puede haber factores que le afecten tanto positiva como negativamente en su desempeño artístico, uno de ellos es la propia percepción de su cuerpo y las apreciaciones que realice de este.

Además, el cuerpo es lo que permite al intérprete, materializar aquello que pretende expresar o comunicar a través de la danza, y que, cómo valoramos y concebimos nuestro cuerpo, es sin duda relevante para todo aquel que se desempeña, no solo artísticamente, sino que también profesionalmente bajo una disciplina del cuerpo.

Es necesario entonces, dentro de la danza, una revaloración del cuerpo, a partir del propósito que le otorgue cada intérprete, contribuyendo a esclarecer aspectos de la interpretación que permitan progresar en técnicas interpretativas específicas para la danza, además de aportar al desarrollo íntegro de la persona del bailarín, y en particular en el desempeño del intérprete, reconociendo dentro de sus habilidades aquellas que se ven afectadas por su propia imagen corporal, evitando reducir la consciencia corporal a simples aspectos funcionales.

Debido a esto, es que el estudio y comprensión de la imagen corporal, y sus influencias en la interpretación, pueden impulsar una revaloración del cuerpo que permita el desarrollo de habilidades de manera mucho más adecuada a cada intérprete, acorde con su propio cuerpo y su propia experiencia, y potenciar el desempeño de este(a), además de forjar una consciencia perceptiva que aporte positiva y significativamente a la interpretación.

4. Marco Teórico

Como ya hemos definido el concepto de imagen corporal en los antecedentes, es necesario ahora ahondar en el trabajo interpretativo del bailarín, para que, al momento de realizar una comparación y una relación de ambos conceptos, podamos tener claridad de a qué nos referimos y por qué se relacionan de una u otra forma. Es por esto que el primer eje, estará enfocado al trabajo interpretativo del bailarín, sobre el cual se profundizará en tres aspectos diferentes, primero en relación a sí mismo como intérprete, luego en relación al proceso creativo y finalmente en relación al espectador.

En el segundo eje, se retomará el asunto de la imagen corporal y la discusión se enfocará en la construcción de esta y a cómo podemos relacionarla con el trabajo interpretativo del bailarín dentro de un proceso creativo. Finalmente, el tercer eje es a modo de síntesis, para reducir la información proporcionada en el Marco teórico a esquemas simples de relación entre los principales conceptos.

4.1. El trabajo interpretativo en la danza

A medida que se va construyendo la obra coreográfica, los bailarines y/o bailarinas, van entrando al mismo tiempo en la construcción propia de su personaje o propuesta interpretativa. Esta, se va guiando de acuerdo con lo que el coreógrafo o coreógrafa va proponiendo en el proceso de construcción de la estructura coreográfica que hay detrás de cada propuesta escénica.

Todo aquello a lo que el coreógrafo o coreógrafa quiera responder o abarcar implica una exigencia en mayor o menor medida para el intérprete, quien posee la responsabilidad de llevar al espectador, la propuesta del coreógrafo o coreógrafa.

La mayor parte de los procesos creativos, para obras coreográficas, se dan con el fin de ser expuestas a un público en específico. Más allá del producto final, es decir, de la obra coreográfica terminada y lista para ser expuesta, el proceso de creación tiene un valor por sí mismo, pues sin este la obra no existiría. Pues muchas obras de danza resultan ser reconocidas e influyentes no sólo por su puesta en escena sino por el trabajo que hay detrás. A modo de ejemplo, *La Consagración de la primavera*², la obra coreográfica hasta el día de hoy conserva su temática estructural y

² *La Consagración de la primavera* es un ballet y obra de concierto orquestal del compositor ígor Stravinsky y data del año 1913. Fue hecha para la compañía de Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev por el coreógrafo Vaslav Nijinsky.

composición musical, sin embargo, reconocidos coreógrafos como Maurice Béjart en 1972 y Pina Bausch en 1975, han retomado su estructura y música para llevar a cabo su propio proceso coreográfico de la obra.

Aun así, no menos importante es el momento de la escena, en donde el bailarín o bailarina conecta con el espectador para transmitir las ideas y propuestas del coreógrafo o coreógrafa, pues a fin de cuentas todo el trabajo interpretativo que vive cada bailarín, previo a la escena, es pensado para comunicar, o expresar, alguna idea, sentimiento, concepto, etc.

En la siguiente sección, a partir de los aportes de Cardona (2000) y Duran (1993), se abordarán ámbitos sobre los cuales se sustenta el trabajo interpretativo del bailarín, como un proceso que se desarrolla a la par con el proceso creativo, y que busca de alguna manera transmitir al espectador aquello que se quiere comunicar o expresar. Aspectos particulares del bailarín como la creatividad y presencia escénica. Así como aspectos particulares del proceso creativo, como el tema de la obra y su estructura coreográfica.

4.1.1. Bailarín, intérprete-creador

Existen algunos aspectos relacionados con la noción de intérprete en danza, que precisan ser desarrollados en cada bailarín. Aspectos como la creatividad, la capacidad no solo de ser intérprete, sino que también creador y desarrollar dramaturgias propias como bailarín, potencian el trabajo interpretativo de este durante el proceso coreográfico. De esta manera, las y los intérpretes se desenvuelven con integridad, haciendo de la experiencia de la danza, una experiencia estética. En este apartado, abordaremos cómo estos aspectos se conjugan y nos aportan información sobre el bailarín y su proceso interpretativo.

Para Cardona (2000), existe una desfiguración del término “interpretar” en la danza. Esta autora, menciona que no hay un término específico que pueda denotar el trabajo que realiza el bailarín, al querer llevar a escena las ideas, el lenguaje y el propósito artístico del coreógrafo, sin embargo, se le llama interpretar, que significa todo y nada a la vez. Pues el bailarín al momento de interpretar “organiza los estímulos que generan las condiciones para despertar la intencionalidad o el sentido, la expresividad, los matices, proyección, precisión y verosimilitud de su presencia” (Cardona, 2000, p. 22). Esta idea del bailarín como responsable del proceso interpretativo que se le adjudica alude a una complejidad en el trabajo interpretativo que pareciera ir más allá del simple hecho de bailar. En un proceso creativo en donde

se prioriza la investigación del lenguaje corporal y coreográfico, el trabajo interpretativo se vuelve una búsqueda de la veracidad tanto de las ideas como de las emociones que sustentan la obra, y de la autenticidad del propio intérprete en la expresión de estas.

En un proceso creativo, existen elementos que son fundamentales para que en este se den frutos, y sin duda la creatividad es uno de ellos. Pero ¿es solo cosa del coreógrafo el asunto de la creatividad? Según Cardona (2000), el bailarín que se dispone a trabajar tanto interpretativa como creativamente, es capaz de “experimentar mundos propios, así como ajenos, a partir de una poética personal, elaborada y estructurada, que justifica todas las acciones escénicas” (p. 16). Por lo que el asunto de la creatividad, para Cardona es tarea tanto del coreógrafo como del intérprete, siempre y cuando, el mismo proceso creativo le dé la posibilidad a este de desplegarse creativamente en su interpretación.

La creatividad “es la actividad humana en que las ideas y los sentimientos conforman nuevos productos por medio de la inventiva y el descubrimiento” (Duran, 1993, p. 37). El bailarín, al momento de investigar sobre su propósito interpretativo, requiere entrar en un proceso en el que “hacer, sentir y pensar simultáneamente, es la base de la creatividad artística y de la experiencia estética” (Duran, 1993, p. 38).

La creatividad del bailarín se expresa en un proceso creativo mayormente cuando se le permite improvisar o incluso proponer movimientos y frases de movimientos.

Dentro de la danza hay procesos creativos que se basan mayormente en la forma y ejecución de cada movimiento, aun así, existe en mayor o menor grado un trabajo interpretativo detrás. Que tan exhaustivo sea este trabajo, depende de la profundidad con la que se trate, tanto por parte del bailarín como por parte del coreógrafo, de acuerdo lo vaya requiriendo la obra coreográfica en su construcción.

Otro elemento que viene a aportar Cardona (2000), es a lo que llama “estimulación estructurada”, aquella estructura sensible, llena de estímulos cargados de sentido e interrelacionados, que permite al bailarín guiar su interpretación a lo largo de la obra coreográfica, llenando el cuerpo de expresión y vitalidad, logrando una presencia escénica congruente con el gesto y el movimiento. El cuerpo se llena de estímulos mentales, organizados y articulados de manera orgánica con la idea y/o sentimiento que se quiere proyectar al espectador. “Cuando se plantea muy bien la relación entre estímulo y estímulo, de principio a fin, se potencia la energía creadora del bailarín/actor” (Cardona, 2000, p. 47). Esta estimulación estructurada, consiste no solo en tener una serie de estímulos que guían al bailarín o bailarina en su interpretación, sino que además estos estímulos se encuentran coherentemente relacionados y articulados entre sí.

La articulación de todos estos impulsos escénicos y estructuras coreográficas se traducen en lo que Cardona llama la dramaturgia del bailarín. “La dramaturgia del bailarín/actor está escrita en los cambios de su tono muscular. La unidad mente/cuerpo se percibe en la calidad de las dinámicas empleadas según la voluntad, deseo y objetivo del personaje” (Cardona, 2000, p. 31). La dramaturgia del bailarín articula y da sentido a los estímulos que conectan con cada expresión, “esta dramaturgia de los estímulos mentales le permite al intérprete aferrarse a la imagen poética” (Cardona, 2000, p. 48).

La dramaturgia en la danza genera organización, articulación, estructuración y sentido en todos los niveles de una obra. Intérprete, coreógrafo y director buscan dotar de sentido todo el transcurso de la obra coreográfica, a través de lo que Cardona llama una “articulación significativa”, pues “todos manejan lenguajes específicos y perspectivas diferentes, pero todos se identifican con una tarea fundamental: construyen un sentido unitario y plural mediante acciones escénicas”. (Cardona, 2000, p. 23). La dramaturgia en la danza articula y da sentido a la obra coreográfica. Además, para Cardona, también hacemos dramaturgia en el cotidiano, en el constante pensar y enfrentar situaciones, imaginando y llenando a partir de lo que conocemos, lo que desconocemos.

Asimismo, Duran (1993), menciona que el bailarín debe ser expresivo, pensante y preciso, básicamente íntegro, para conseguir seducir al público, articulando los propósitos que le plantea el coreógrafo o coreógrafa, poniendo en marcha su capacidad de significar los movimientos aprendidos y darle vida a su “personaje”, a las ideas, sentimientos o motivos que le son propuestos como intérprete. Lograr la expresión adecuada requiere de un trabajo por parte del bailarín que le ayude a manejar la ejecución de su danza tanto como de su interpretación.

El intérprete debe ser capaz de responderse el qué, cómo, dónde y cuándo debe interpretar dentro de la obra coreográfica. Para lograrlo de manera íntegra, debe trabajar física, mental y emocionalmente. Esta integridad del bailarín podría suponerse como facilitadora de los procesos, en la búsqueda de la creatividad, la autenticidad y la credibilidad como intérprete. Esta credibilidad, según Cardona (2000), la encuentra “en el cuerpo, en su memoria, en los impulsos físicos que atraviesan lo emocional y lo mental” (p. 68).

Tanto la dramaturgia del bailarín, como la dramaturgia en la danza, devienen en los conceptos de integridad y coherencia, que otorgan sentido a la obra coreográfica como un todo, como una unidad.

Ambas autoras hablan del bailarín como un artista que es capaz de ser intérprete y creador dentro del proceso creativo. Cardona lo plantea desde esta dramaturgia que genera el bailarín y Duran haciendo énfasis en la creatividad. En sí ambas mencionan de alguna manera la importancia de la creatividad, Cardona la introduce en este desarrollo de la dramaturgia del bailarín, ya que necesita valerse de la creatividad para la conformación de esta estructura de estímulos organizados. Ambos planteamientos, tanto la dramaturgia del bailarín como la creatividad de este, justifican de alguna manera que el bailarín, dentro de la obra coreográfica, no solo sea una especie de mensajero, sino que también tiene una labor importante al momento de poder expresar desde sus propias experiencias lo que va proponiendo el coreógrafo, o sea él es intérprete y creador en el proceso creativo.

Además, refieren ambas a la importancia de la integridad. Si bien Duran hace referencia a la integridad del bailarín como artista escénico, que se desarrolla y emplea tanto física como mental y emocionalmente, propiciando así su creatividad, Cardona visualiza la integridad como un todo, transversal a toda la obra. Para Cardona la integridad no solo debe existir en la dramaturgia del bailarín, como resultado de un desarrollo físico, mental y emocional de su trabajo, sino que debe existir en todos los niveles y elementos de la obra. Ya que, para Cardona dotar de sentido la obra coreográfica implica hacerlo de manera unitaria y plural, por lo que este sentido de

integridad, refiere más al trabajo del bailarín dentro del proceso creativo, que a su integridad como sujeto, a diferencia de Duran.

En síntesis, es importante que el bailarín desarrolle su propia integridad, tanto en lo personal como en lo artístico, esto sin duda va a facilitar que logre también resultados íntegros en su trabajo interpretativo. Podemos decir que el desarrollo íntegro del bailarín va a propiciar su creatividad, y esta a su vez, su capacidad de articular significativamente su trabajo interpretativo dentro del proceso coreográfico.

4.1.2. El proceso creativo

En los siguientes párrafos indagaremos en la estructura coreográfica, conformada por diversos elementos que se articulan entre sí para darle significado y unidad a la obra en su totalidad. También, indagaremos en cómo la comunicación por parte del coreógrafo, tanto con el intérprete como con el espectador, se ve enriquecida por su claridad y coherencia.

Dentro de un proceso creativo, el intérprete debe interactuar con diversos elementos que forman parte de la obra coreográfica. Si bien, no es responsabilidad del intérprete articular todos estos elementos, debe saber relacionarse con ellos en

cuanto forman parte de la estructura coreográfica. Se podría decir, que uno de los fines básicos del proceso de creación de la obra coreográfica, es la estructura coreográfica, la cual requiere de un proceso de organización por parte del creador.

En la coreografía hay otros niveles de estructuración que implican, por un lado, la relación dinámica de todos los elementos, y por el otro, el nivel de los significados. Se trata de una integración de razón y sensibilidad, intuición y oficio artesanal. (Duran, 1993, p. 32).

La estructura coreográfica, podría considerarse una parte, si bien la más importante de la obra de danza, es una parte de todo un universo escenográfico, dentro del cual podrían estar, la iluminación, escenografía, el espacio físico a desarrollar la obra, etc. “Los elementos con los que cuenta el coreógrafo para armar su estructura coreográfica son, fundamentalmente, los bailarines y su movimiento, la música, las relaciones de espacio, tiempo y dinámica, la composición visual escénica y, sobre todo, el material temático” (Duran, 1993, p. 13), por lo que el trabajo del coreógrafo abarca un amplio número de elementos, que debe relacionar significativamente.

¿Podría ser una de las primeras preguntas o inquietudes del coreógrafo, el qué?... ¿qué es eso que quiere transmitir al público? Es decir, ¿es el tema de la obra

lo que primero se define? En estricto rigor, “un tema es el material generador y ordenador de ideas a través de la consciencia de un coreógrafo” (Duran, 1993, p. 14), por lo que definirlo, ayudaría a encausar de manera elocuente el proceso coreográfico.

Es parte del proceso creativo que, en el transcurso de este, el coreógrafo realice una serie de cambios y ajustes. Estos pueden repercutir en el intérprete de manera sustancial o no. Un cambio de posición, orientación o hasta de una emoción, podrían resultar en construir o bien deconstruir³ el trabajo previamente realizado por el intérprete. “El enunciado y su armazón estructural podrán cambiar en el proceso de construcción de la obra, pero ayudarán a no perderse, a no irse por el camino de la desestructuración y la desintegración, obviamente contrarias al sentido de unidad” (Duran, 1993, p. 15). Referido al tema principal de la obra coreográfica, sobre el cual se empiezan a hilar los demás elementos que componen su estructura.

Ambas autoras señalan a la obra como una unidad dotada de sentido. Como vimos en el punto anterior, Cardona lo menciona refiriéndose a la integridad de la obra. El ver la obra coreográfica como una unidad, alude a que presenta una coherencia estructural, es decir, un sentido en sí misma, por lo que la tarea de dotar de sentido es transversal a quienes la construyen con su trabajo durante el proceso. Duran (1993) señala a la obra como una totalidad coreográfica, compuesta por una

³ Referente al concepto de *deconstrucción* propuesto por el filósofo Jacques Derrida.

serie de aspectos o elementos tanto técnicos como artísticos. Aspectos como la plástica, la música, la iluminación, el lenguaje corporal, el lenguaje coreográfico, etc. El ritmo, por ejemplo, es un aspecto cualitativo de la música, que de alguna manera dialoga con el intérprete, de acuerdo con la atmósfera de cada escena, la intensidad, la tensión, etc.

Pero, a qué refiere Duran (1993) exactamente cuando dice que, “hay muchos elementos que impregnan el producto coreográfico y que no son estructurales, como las múltiples imágenes generadas por estímulos perceptuales, por vivencias, por asociaciones o por reflexión” (p. 32). Las imágenes generadas por estímulos perceptuales, ¿no son estructurales del producto coreográfico?, ¿o no son estructurales en sí?

Es posible que esta serie de imágenes en base a estímulos perceptuales no sean elementos estructurales del producto coreográfico, ya sea del lenguaje o de la obra en sí como por ejemplo la música, pero sí son estructurales en la medida en que van generando sentido dentro del producto coreográfico, pues ¿por qué no considerar el material temático (el que Duran menciona como parte de los elementos con los que cuenta el coreógrafo para armar su estructura coreográfica), una estructura en base a estímulos? Y el lenguaje coreográfico, ¿podría considerarse un complejo de estímulos a través de los cuales el coreógrafo se comunica con el espectador?

Duran al referirse principalmente a la obra coreográfica y el trabajo del coreógrafo, da una mirada diferente a la de Cardona en cuanto al proceso creativo la que, por otro lado, se enfoca en el bailarín y su trabajo como intérprete. La dramaturgia del bailarín, que detallamos en el apartado anterior, es un planteamiento que genera Cardona como una forma de visibilizar aquello que hace el bailarín en cuanto trabaja en su interpretación, para una obra en específico, cosa que para antes del siglo XXI probablemente no era un foco de atención, ni necesitaba explicarse de alguna forma. Entonces, la perspectiva de Duran más que ser contradictoria con el asunto de que los estímulos sean parte de una estructura organizada o no, como lo plantea Cardona respecto a la dramaturgia del bailarín, es más bien un enfoque diferente que no está en el bailarín, sino que en la obra como totalidad.

Ocurre también, que el trabajo interpretativo que realiza el bailarín, al ser un trabajo que se alimenta de la creatividad y las propias experiencias, no implica necesariamente que este se realice de manera que el bailarín de cuenta de aquello como una estructura. Cardona no menciona de manera explícita que el bailarín tenga la intención de hacerlo, se podría ver como un trabajo que está ahí por defecto, porque es parte del trabajo interpretativo, que como ya habíamos visto, para Cardona el término presenta poca claridad en su significado práctico.

Para Duran (1993), también son fundamentales dentro de una obra la claridad y la coherencia, haciendo referencia a lo preciso que puede llegar a ser el coreógrafo al plasmar sus ideas en el entramado coreográfico, esta claridad también es importante al momento de traspasar la información a cada intérprete, quienes serán los mensajeros de las ideas del coreógrafo. Si se pretende que el espectador, capte con claridad aquello que el coreógrafo quiere transmitir, esa misma claridad debe generar en sus intérpretes.

Es a considerar por parte del coreógrafo, la manera de traspasar la información al intérprete en cuanto al lenguaje coreográfico, este traspaso puede darse a través de la acción directa, y precisa, mostrando cada uno de los movimientos danzados, o bien, facilitar premisas de movimiento que guíen al intérprete por las ideas del coreógrafo, pues según Cardona (2000), hay corrientes dentro de la danza que exploran la forma, y otras que buscan dotar de significado cada movimiento.

El coreógrafo es el que propone la forma de interacción del intérprete con los elementos de la obra, por lo que el trabajo interpretativo, está condicionado a la propuesta artística del coreógrafo. Existen otros aspectos, un tanto más globales, que van a definir la manera de abordar el proceso creativo, ya sea si se quiere responder a algún estilo en específico, o si el proceso se da en algún contexto sociocultural en particular.

En cuanto al lenguaje coreográfico, “habla’, en primera instancia, a los sentidos, especialmente a la percepción visual, auditiva [la música] y táctil [cinética] del espectador” (Duran, 1993, p. 14). El lenguaje coreográfico, es un estímulo tan completo que repercute en el espectador a un nivel sensitivo, conectando con las vivencias propias de cada sujeto, experienciadas, aprehendidas y codificadas en cada uno, significando la experiencia del lenguaje coreográfico a través de un recuerdo, emoción o un pensamiento estético. Durán hace referencia al lenguaje coreográfico como un complejo de estímulos, más no solo a simples códigos de movimiento. El lenguaje coreográfico es cómo se expresará el coreógrafo, el lenguaje corporal es cómo se expresará el bailarín. (Duran, 1993).

Hemos visto hasta aquí, lo desafiante que puede ser para el coreógrafo enfrentarse a un proceso coreográfico, en donde debe articular todos los elementos de la obra de manera significativa y sensible. Si bien la claridad y la coherencia, como lo plantea Duran (1993), son herramientas que le permitirán conectar tanto con el intérprete como con el espectador, en el siguiente punto, veremos cómo es esta tarea de conectar con el espectador a nivel interpretativo para el bailarín.

4.1.3. Conectar con el espectador

En el siguiente apartado se expondrán dos asuntos que se presentan como potenciadores de la relación intérprete espectador, la presencia escénica y la experiencia estética. Expongo en primer lugar, un aspecto cualitativo del bailarín, que facilita el contacto intérprete espectador, al cual le podemos llamar, presencia escénica.

En muchas ocasiones se señala la presencia escénica como un atributo importante del bailarín, atributo que potencia en gran medida su trabajo interpretativo. Esta presencia, “dispara los mecanismos de la comunicación con el espectador” (Cardona, 2000, p. 17), permitiéndole a este, conectarse con el mundo interno del bailarín. “La PRESENCIA del intérprete depende de su capacidad de SER frente a otro ser sensible, no pretender ser, (...) la PRESENCIA deviene en EXPRESIÓN” (Cardona, 1993, p. 39).

Para Duran (1993), el intérprete es el puente de conexión con el espectador más directo y potente. “El primer contacto perceptual del público es con los bailarines. Un buen bailarín [ese que logra equilibrar técnica y expresividad] es el elemento de seducción más fuerte con que cuenta el coreógrafo” (p. 16), por lo que construirse

como intérprete, de manera equilibrada, tanto de lo físico como de la capacidad expresiva, es fundamental para comunicar la propuesta del coreógrafo o director.

Además, Cardona (2000) realiza una analogía entre la teatralidad en las artes y el mundo animal, en donde compara ciertos comportamientos de los animales, ligados principalmente a la sobrevivencia, con el trabajo del artista escénico, que se dispone a cautivar la atención del espectador. Esta analogía, entre el animal que atiende y acciona, guiado por su vulnerabilidad y a través de sus fortalezas, y el bailarín al momento de desplegar su danza, se da principalmente por la disposición corporal, la cual es sugerente de comparación, de acuerdo con cómo se presenta tanto en el bailarín o bailarina como en el animal:

Transformación de peso, energía, precisión, eficacia. Contiene la noción de estructura [unidad, claridad y coherencia] en la organización de sus estrategias, además de los principios vitales de todo lenguaje expresivo, es decir, ritmo, cambios de dinámica, tensión, contraste, suspensión, sorpresa, economía de recursos, semantización y presencia. (Cardona, 2000, p. 31).

Pero ¿a qué se deben estas comparaciones del drama de la naturaleza con el momento de la escena en la danza? Requiere de pronto el bailarín, dejar de darle protagonismo a la estructura y el control mental, y confiar en los impulsos que le permiten atender a tiempo real la escena y su propia danza, dejando aparecer la presencia escénica sobre la que se sostiene la interpretación, presencia que se da por el cuerpo presente, más que por el uso ametrallador de la razón. Esta comparación se puede llevar tanto a la escena como a prácticas de improvisación, en donde los estímulos del contacto van guiando los impulsos que devienen en movimientos danzados.

En cuanto a esto, Cardona (2000) hace una distinción entre lo instintivo e impulsivo de un ser vivo, atribuyendo lo primero a la genética inmodificable de la sobrevivencia, el impulso en cambio se manifiesta variable, individual y modificable. “El impulso, que puede incluso aprovechar accidentes e imprevistos, se convierte en un comportamiento reflexivo [estratégico]” (Cardona, 2000, p. 27).

Además, Duran (1993) hace referencia a los impulsos del artista creador, como una respuesta sensible y propia de cada individuo, de acuerdo con sus propias experiencias. “El artista se conduce en su trabajo creativo a través de impulsos sensibles y por intuición [acumulación de experiencias]. Empieza con un esquema,

unas ideas, un enunciado apenas entrevisto y una serie de improvisaciones” (Duran, 1993, p. 14).

Pareciera entonces que los impulsos y la intuición vienen a aportar al bailarín en su trabajo interpretativo desde su propio mundo subjetivo, en donde los impulsos encienden la creatividad y la intuición deja aflorar la memoria que subyace en el cuerpo a través de las propias experiencias perceptivas. Los impulsos creativos, permiten que tanto bailarines como coreógrafos puedan llevar a cabo un proceso creativo basado en sus propias experiencias. Los impulsos, al ser propios de cada individuo, llevan al creador o creadora, a utilizar su creatividad de manera más autónoma.

En segundo lugar, y siguiendo con la relación intérprete espectador, en el momento en que el intérprete entra dentro del campo de percepción del espectador, encontramos a ambos compartiendo la misma experiencia desde perspectivas diferentes. Cuando el intérprete logra su cometido, es decir, logra traspasar la escena y llegar al espectador, por un lado, el intérprete logra elevar su interpretación a una experiencia estética, y por otro, el espectador logra cautivarse por el intérprete a través de su danza. “Lo que trabaja bien se siente bien y el resultado, para el individuo, es esa exaltación de los sentidos que constituye el goce estético” (Duran, 1993, p. 25).

Pero ¿qué es “el factor estético” de la percepción?, ¿se podría relacionar con la sensación de satisfacción o placer de la experiencia en cierto grado?, pues, según Duran (1993), “lo estético es tanto un paisaje como una obra de arte. Lo estético no refiere sólo a lo bello, se ocupa también de lo grotesco, lo cómico, lo feo, lo trágico, lo sublime” (p. 23).

Para Cardona (2000), tanto las expectativas como las experiencias pasadas, guían a la percepción hacia algún objeto en particular, descartando así, lo que esté fuera de las propias necesidades tanto emocionales como del propio cuerpo. Si bien, hay una intención que guía la percepción de cada individuo, intención motivada principalmente por lo afectivo, según Duran (1993) parte fundamental de la experiencia estética es tener una disposición y apertura a la percepción, entrar en la experiencia estética del bailarín requiere de conectar con su integridad, el equilibrio entre su danza, emociones e ideas expresadas. “Una experiencia estética de lo cotidiano, para el que esté en una buena disposición de vivirla, podría ser un paseo bajo la lluvia” (Duran, 1993, p. 24).

Respecto a lo anterior, las opiniones de ambas autoras son complementarias, por un lado Cardona recalca la motivación afectiva que hay detrás de la intención de la percepción, y por otro, Duran hace énfasis en la disposición o apertura a la

percepción. Cardona habla de una necesidad del sujeto, mientras que Duran habla de una voluntad. Si llevamos esto a la imagen corporal y el trabajo interpretativo, la necesidad de percibir o de poner la intención en cierto objeto de percepción, sirve de precedente para la conformación de la imagen corporal, pero ¿cuál es la necesidad que hay detrás de la interpretación, para que esta ocurra como una experiencia de la percepción?, ¿podría ser la investigación interpretativa, entorno al material temático, precursora de la motivación por el trabajo interpretativo?

Lo que sí deja en claro Duran, al mencionar la voluntad de percibir, es que si la interpretación, como hecho artístico, sensible y significativo, vivenciada en primera persona por un sujeto sensible, logra convertirse en una experiencia estética es gracias a la disposición que presenta el sujeto de vivirla. Por lo que la interpretación, no solo requiere de expectativas y experiencias pasadas, sino que también de la voluntad de intencionar la percepción a un determinado objeto de percepción, el que incluso podría ser el propio cuerpo del bailarín o bailarina.

Lo último visto hasta aquí, trata principalmente aspectos sobre la relación intérprete espectador. Por un lado, la presencia escénica, que es una particularidad del intérprete que le permite expandir su trabajo interpretativo a la audiencia, de manera que sea recepcionado como un producto final elaborado, legible y sensible, y

por otro, la experiencia estética en la que puede resultar el hecho escénico, tanto para el intérprete como para el espectador.

Sin duda ambas autoras presentan conceptos congruentes para referirse a la obra coreográfica, a su estructura y al trabajo del coreógrafo y del bailarín. Coinciden en concebir al bailarín como un intérprete creador dentro del proceso coreográfico, en destacar la importancia de la integridad en todos los aspectos y niveles tanto de la obra como de los artistas, así como también la coherencia necesaria para trabajar todos los elementos de la obra de manera particular y en su totalidad, generando una coherencia estructural llena de significado y sentido, la claridad y la comunicación como eje fundamental del trabajo coreógrafo e intérprete, lo que finalmente se ve reflejado en la experiencia del espectador.

El trabajo de ambas se presenta más bien complementario, ya que, por un lado, Duran hace énfasis en el coreógrafo y la obra en general, y por otro, Cardona (2000) genera un interés por develar los sensibles caminos del trabajo interpretativo del bailarín, enfocando en este su atención y referencias sobre la creación artística.

4.2. Construcción de la imagen corporal y su relación con el intérprete

Según lo indagado en los antecedentes sobre la imagen corporal, y de acuerdo con las definiciones propuestas por Gallagher (1995) y Rodríguez (2010) sobre el concepto de esta, hemos podido dar cuenta que se ha estudiado principalmente desde la psicología y la fenomenología. Estas dos áreas de estudio proponen aspectos sobre la imagen corporal que resultan bastante complementarios al momento de construir una definición del concepto. Desde la psicología, se plantean cuatro componentes de la imagen corporal, los que como veremos a continuación, se relacionan estrechamente con lo que plantea la fenomenología sobre la intencionalidad reflexiva de la percepción, por lo que se profundizará en el diálogo conceptual de estas dos áreas de estudio, a partir de la imagen corporal.

Además, se expondrán los conceptos de distorsión de la imagen corporal, debido a relación con aspectos de carácter sociocultural, y el concepto de percepción indagado tanto desde la danza como desde el enfoque enactivo de la cognición. Ambos conceptos se implican tanto en la construcción de la imagen corporal como en el comportamiento que deviene de esta.

4.2.1. La imagen corporal, entre la psicología y la fenomenología

Según la definición de imagen corporal propuesta por Rodríguez (2010), vista en los antecedentes, y sobre la cual se trabajará en esta investigación, esta se va gestando a partir de la percepción o consciencia perceptiva. Por lo que la construcción de la imagen corporal se va dando a medida que el sujeto va prestando atención, tanto a sí mismo como al entorno, ya que, para esta consciencia perceptiva, la intencionalidad es reflexiva, es decir, hay una intención o disposición del sujeto experimentador de poner la atención en la experiencia, viéndose involucrados en esta construcción, elementos captados del ambiente, además de elementos propios del sujeto.

Dentro de la fenomenología, para la intencionalidad reflexiva de la percepción se identifican 3 tipos de intencionalidades: “i) aquella de la experiencia perceptual del cuerpo propio, ii) la del entendimiento conceptual, y iii) aquella propia de la actitud emocional de los sujetos” (Rodríguez, 2010, p. 32). Cada una de estas intencionalidades, se centra en un objeto de atención diferente, en donde cada uno contribuye a construir una arista de la imagen corporal. Esta clasificación de la intencionalidad reflexiva de la percepción se puede comparar con los componentes de la imagen corporal que se plantean en psicología: Componente perceptual, Componente cognitivo, Componente afectivo y Componente conductual (Vaquero et

al. 2013, p. 28). Lo que nos permite visualizar la imagen corporal compuesta por diferentes aristas.

En complemento de lo anterior, podemos hacer la siguiente comparación entre la perspectiva psicológica y la fenomenológica. El componente perceptual coincide con la experiencia perceptual, que hace referencia a aspectos concretos del propio cuerpo percibido, como tamaño, forma, color, etc., del cuerpo en su totalidad o de sus partes. El componente cognitivo coincide con el entendimiento conceptual, que hace referencia a creencias y valoraciones del propio cuerpo, a cómo pienso y me refiero sobre él. El componente afectivo, coincide con la actitud emocional de los sujetos, que hace referencia a cómo me siento emocionalmente respecto a mi cuerpo, o qué sentimientos provoca en mí mi propia imagen corporal. Desde ambas perspectivas se pueden ver estos tres componentes, pero además la visión psicológica sobre la imagen corporal propone un cuarto, el componente conductual. Este último, refiere a acciones que se dan a partir de cómo percibimos nuestro cuerpo, y del cómo se relaciona nuestra imagen corporal con el entorno. Este cuarto componente se enfoca en el comportamiento, a diferencia de los primeros tres, que se enfocan en la experiencia sensible y la consciencia que tiene el sujeto de esta.

Los tres componentes principales, perceptual, afectivo y cognitivo, en base a los cuales se construye la imagen corporal, poseen aspectos que dialogan

constantemente con el bailarín, ya sea de manera consciente o no. Pues el bailarín o bailarina, al momento de disponerse a trabajar interpretativamente, como lo vimos en el punto anterior, se vale de manera íntegra para lograrlo, incorporando sus particularidades físicas, mentales y emocionales para llevar a cabo su interpretación. Para un bailarín o bailarina, el cómo percibe su propio cuerpo (volumen, grosor, tamaño, etc.), cómo piensa sobre su cuerpo (cómo se refiere a su propio cuerpo, por ejemplo: mi cuerpo es feo, mi cuerpo me incomoda, etc.) y cómo se siente sobre su propio cuerpo (por ejemplo: sentir frustración por no tener un cuerpo de tal o tal manera), en algún grado, afectan su trabajo interpretativo. De alguna manera, la imagen corporal está presente en la interpretación que el bailarín se propone a construir dentro de un proceso creativo, pues existe un diálogo entre sus factores congruentes, cuerpo, mente, y emoción.

En cuanto al componente conductual, este devela un factor importante que influye sobre la imagen corporal, y también sobre el intérprete, el factor sociocultural. A continuación, veremos el concepto de distorsión de la imagen corporal, que se presenta precisamente por la gran implicancia de este factor en la construcción de la imagen corporal.

4.2.2. Distorsión de la imagen corporal

Las posibilidades de la danza y las artes en general se vinculan estrechamente con aspectos socioculturales, por lo que el contexto sociocultural, bajo el cual se ve inmerso un individuo, puede afectar de manera significativa no solo su imagen corporal sino que su vida en diferentes ámbitos, tanto positiva, como negativamente. A continuación, trataremos la distorsión de la imagen corporal como un asunto cuya vinculación a aspectos negativos la ha llevado a ser el foco de atención de diferentes áreas de estudio, debido a sus implicancias en los TCA: Trastorno de la conducta alimentaria.

Según Vaquero, si bien “la imagen corporal está influida por diferentes aspectos socioculturales, biológicos y ambientales” (Vaquero et al. 2013, p.28), la estandarización del cuerpo “ideal” es el fenómeno sociocultural más influyente en las alteraciones de la imagen corporal del individuo, sobre todo por su gran influencia y alcance a través de los medios de comunicación. A la estandarización del cuerpo ideal, se le atribuyen consecuencias positivas de carácter sociocultural como éxito, popularidad y atractivo físico, y de carácter personal como salud, realización personal y felicidad. Si un individuo, idealiza y asimila un cuerpo ideal estandarizado, y da cuenta de que su cuerpo no calza con el estándar, es muy probable que se genere una insatisfacción corporal (Vaquero et al., 2013).

En el artículo recién citado, se menciona reiteradamente la palabra “delgadez” para referirse a una característica del estándar de cuerpo ideal, junto a la cual se cuestionan aspectos en relación al cuerpo, como: qué tan esbelto es, qué peso tiene, qué cantidad de grasa, etc., relacionándose casi instantáneamente con el concepto de “dieta”, también mencionado frecuentemente. Además, la dieta y la delgadez se relacionan principalmente con restringir las comidas, en pro de conseguir un cuerpo ideal, y lo que llama la atención, no por un método o forma consciente de alimentación en pro de una buena salud. Se menciona también que, “si a todo esto se añade la ausencia de supervisión médica con la que se suelen llevar a cabo las dietas, es fácil entender el grave peligro para la salud que puede entrañar el seguimiento de éstas” (Vaquero et al. 2013, p.30), atribuyendo la supervisión médica a una forma de concientizar los efectos en la salud que pueden tener las dietas alimenticias.

Sin embargo, el problema, como también se menciona en reiteradas ocasiones, radica no en la falta de asesoría médica que tienen las personas, sino en cómo el entorno sociocultural influye en la valoración, idealización y percepción del cuerpo que desarrollan las personas a lo largo de su vida.

La preocupación por el cuerpo, en relación con la apariencia física, incide mayormente en mujeres adolescentes y jóvenes, siendo estos grupos a quienes más

afecta la insatisfacción corporal, lo cual es considerable dentro de los antecedentes a padecer un TCA (Trastorno de la conducta alimentaria).

Lo anterior se fundamenta en la importancia del conocimiento de nuestro cuerpo y lo que requiere para funcionar óptimamente bajo una buena salud, y cómo la actividad física nos ayuda a cuidarlo, sería preciso cuestionarse como sociedad, ¿cuáles son los propósitos que le damos al cuerpo en los distintos ámbitos de nuestra vida y cómo valoramos cada propósito?, la imagen corporal se ve afectada por diferentes factores, así como también, esta influye sobre el comportamiento de las personas.

En cuanto a la danza, la preocupación por el cuerpo es imperante, ya sea por estética, por rendimiento físico, por salud, etc. Los diferentes propósitos que puede haber detrás del propósito de bailar abarcan una amplia posibilidad debido a las diversas aristas desde las cuales se puede situar la danza. La preocupación por el cuerpo en la danza puede incluir propósitos estéticos, tanto de modo artístico como personal, así como también propósitos de desempeño profesional como rendimiento y autocuidado del cuerpo como herramienta de trabajo, por lo que el valor que le otorga un bailarín o bailarina a su cuerpo puede estar relacionado a múltiples factores.

Debido a esto, el tener claridad de cuáles son los propósitos personales respecto al cuerpo y qué valor le damos a este según cada propósito, podría ser un buen regulador de los factores externos que afectan tanto la imagen corporal, como también el propósito de la danza de cada individuo.

4.2.3. Percepción y movimiento como factores básicos del conocimiento

En el siguiente apartado, expondré a grandes rasgos sobre el enfoque enactivo de la cognición, con el fin de enfatizar en la importancia de diferentes aspectos relacionados a la experiencia corporal. Primero, la importancia tanto del cuerpo como del contexto situacional para la obtención de conocimiento y aprendizaje, también, la importancia de la percepción y el movimiento dentro de la danza y, por último, la percepción háptica.

El enfoque enactivo de la cognición, hace énfasis en romper la idea de mente-cuerpo, como algo interno y externo que funcionan por separado. Para este enfoque, el contexto y la situacionalidad bajo la cual se encuentra un individuo, forman parte de su proceso cognitivo y no son elementos accesorios a la cognición, pues, la enactividad propone una acción corporeizada de la mente.

Esta “‘acción corporeizada’ quiere decir dos cosas: (1) ‘la cognición depende de las experiencias originadas en la postura de un cuerpo con diversas aptitudes sensorio-motrices: (2) estas aptitudes sensorio-motrices están encastradas en un contexto biológico, psicológico y cultural más amplio’” (Bedia y Castillo, 2010, p. 111). Si la cognición ocurre a expensas del cuerpo de un individuo, entonces, el conocimiento es un asunto ligado absolutamente a la experiencia de la percepción.

Este enfoque sobre la cognición nos permite entender cómo la acción corporeizada de la mente se encuentra estrechamente relacionada con la imagen corporal y el trabajo interpretativo de un bailarín, por las condiciones en las que se construye cada uno de estos conceptos. La experiencia de la percepción y por lo tanto el cuerpo son fundamentales en cada uno de estos procesos, ya que son procesos que necesitan desarrollarse bajo un contexto biológico, psicológico y cultural. “Nuestra actuación en el mundo exige algo más que los modelos internos; requiere también su *anclaje* real en el mundo. Y el primer punto de anclaje se da en el cuerpo y *a través del cuerpo*” (Bedia y Castillo, 2010, p. 109). Este anclaje en el mundo se da por la interacción del cuerpo con el entorno.

En cuanto a la interacción del cuerpo con el entorno, Bedia y Castillo (2010) plantean que existen estudios sobre la especificidad del conocimiento, realizados en niños pequeños, que develan que a través de la experiencia estos pueden adquirir

cocimiento de manera específica, es decir, conocer su entorno a medida que se involucran en él a través de la acción, y no solo eso, sino que ese conocimiento es específico de la acción que realizan (p. 109).

A partir de lo anterior, surgen interrogantes ¿De qué manera se puede relacionar esto con lo que se aprende en la danza a nivel corporal?, si el aprendizaje es tan específico y particular, de acuerdo con la acción y contexto, ¿sería cada proceso creativo, un nuevo aprendizaje? Si bien, la experiencia acumulada le facilitaría a cada bailarín la obtención de nuevos aprendizajes, seguramente con cada proceso creativo este tiene la posibilidad de explorar en sus habilidades nuevas formas de potenciar su interpretación, y así, ir adquiriendo nuevos conocimientos. “Toda cognición se inserta en situaciones en las cuales el agente ha de responder a las novedades imprevistas del ambiente” (Bedia y Castillo, 2010, p. 108).

De acuerdo con lo anterior, podemos decir que para que exista un aprendizaje por parte de un individuo, que se enfrenta a resolver problemas de su entorno, es necesaria la experiencia dentro del medio, y sobre el problema en específico. Si bien la mente puede resolver muchos problemas exitosamente, el cuerpo es quien se enfrenta de manera directa a las situaciones, por lo que un aprendizaje corporal, es tan necesario como un aprendizaje a nivel conceptual. La mente no es infalible al momento de resolver problemas o procesar información que está a nuestro alrededor,

pues ayudamos de diferentes formas a nuestra mente a procesar de manera más fácil y óptima la información que se nos presenta en el entorno, incluso creando herramientas en él, que sirvan de anexo para la mente.

Como hemos visto, respecto al enfoque enactivo de la cognición, la percepción es un factor clave a la hora de adquirir conocimiento. Sin embargo, para ciertas situaciones, la percepción necesita de otro factor que le acompañe en la tarea de aprehender las características del entorno: el movimiento. Este otro factor, es el que entra a participar de la percepción cuando, por ejemplo, utilizamos el tacto de forma activa para percibir los contornos de una cosa. Se pueden definir, tres ámbitos de la percepción del movimiento: Propiocepción, percepción espacial y percepción del tacto.

Según Bedia y Castillo (2010), la propiocepción, “nos da consciencia de nuestro propio movimiento”. La percepción espacial, “nos permite localizarnos en relación a un espacio”. Y la percepción del tacto se puede explicar en base a tres modelos, en cada uno de ellos se plantea una forma de procesar la información que recibimos del entorno: percepción táctil, percepción kinestésica y percepción háptica (p. 112).

Estos tres ámbitos de la percepción del movimiento son de suma importancia para la danza, tanto por si solos como en su conjunto. En el trabajo interpretativo, se

van utilizando de manera "paralela" al proceso creativo, es decir, por consecuencia de las acciones y movimientos que se van practicando, por lo que el desarrollo de estos se da en relación a cada situación que se presente dentro del proceso. Al momento de bailar, se necesita la atención y la percepción tanto en el propio cuerpo como en el espacio. Tener consciencia de los propios movimientos que se van realizando, a medida que hay un desplazamiento, o que otros se mueven alrededor, es un trabajo en paralelo que se debe realizar al momento de bailar, ser consciente del espacio en la danza implica no solo conocer la trayectoria de mis movimientos y de mi desplazamiento, sino que también de los otros, además, de ser consciente de qué espacio ocupan los elementos que conforman la plástica escénica. Todo esto, de acuerdo a un ritmo, una velocidad, a una musicalidad, etc., resulta en una gran coordinación de todos los elementos de la estructura coreográfica.

Hasta aquí hemos podido dar cuenta que, la percepción y el movimiento son dos aspectos que van de la mano, tanto en la formación del conocimiento como en la danza. La percepción del movimiento en la danza es un aspecto que permite al bailarín o bailarina proceder activamente frente al trasfondo afectivo de las intenciones, el que es importante para la construcción de sentido de la consciencia, ya que según Rodríguez (2010), la manera en la que se enlazan unas cosas con otras, está dada por una memoria afectiva, más que por una memoria cognoscitiva. No son los conceptos los que nos proporcionan la intención o la objetividad, sino que el

carácter afectivo del contenido de las mismas. En pocas palabras la motivación es afectiva, no intelectual.

Así, el cuerpo va actuando a medida que da paso a la intención, este organiza sus movimientos para darle atención y perspectiva a aquello que se dispone a percibir, mientras que la consciencia busca organizar los conceptos pre-constituidos, aquello que ya conocemos y que viene de antemano “codificado” de acuerdo con experiencias pasadas. Sin embargo, percibir un objeto a través de la vista no es lo mismo que percibirlo a través del tacto. Pues en la danza, la percepción del movimiento se hace indispensable para llevar a cabo la interpretación, por lo que profundizaremos en la percepción háptica para enfatizar la importancia del movimiento.

La percepción háptica, es el conjunto de la percepción táctil y la percepción kinestésica la primera receptiona información a través del sentido cutáneo, la segunda a través de músculos y tendones. La percepción háptica funciona al momento de percibir objetos de manera activa y voluntaria (Bedia y Castillo, 2010). El asunto de la psicología de la percepción se desempolvó hace un par de décadas para tratar “una concepción del tacto en la que se destacaba la naturaleza activa de este sistema perceptivo” (Bedia y Castillo, 2010, p. 114), siendo este independiente del sistema visual.

Investigaciones más recientes, dan cuenta de la importancia del estudio del tacto dinámico para abarcar funciones que requieren ser explicadas a través del movimiento, pues algunos estímulos próximos no se pueden percibir exclusivamente a través del sentido cutáneo, más allá de las capacidades sensoriales de la piel (Bedia y Castillo, 2010). “Actualmente se considera que, de la misma manera como el ojo es el verdadero órgano de la percepción visual, la mano lo es de la percepción háptica y no los receptores cutáneos como antes se creía” (Bedia y Castillo, 2010, p. 115). Lo que quiere decir, es que es necesario algo más que los sensores cutáneos para poder percibir a través del tacto en situaciones que requieren la participación activa del sujeto, más que el contacto con la piel. Es por lo que la mano, como participante activo de la percepción, se convierte en el órgano más importante para la percepción háptica.

Si bien, Bedia y Castillo hacen énfasis en reducir la percepción háptica al uso de la mano, ¿Qué sucede en la danza, si la percepción se da a partir del movimiento de cada una de las partes del cuerpo? En la danza la percepción no se reduce a la visión o al uso de las manos, esta se abre y dispone, de forma que todas las partes posibles del cuerpo participan, tanto en el movimiento como para entrar en contacto con el otro.

Según lo que hemos visto del enfoque enactivo de la cognición, la mente construye esquemas básicos de orientación, los que se originan por la experiencia corporal. Estos esquemas básicos basados en la experiencia corporal generan otros esquemas, por lo que existen conceptos concebidos o modelados directamente de la experiencia y otros a partir de estos esquemas básicos. A través del conocimiento práctico del mundo, formamos estructuras conceptuales que sirven de base para la comprensión de la realidad y la conformación del sentido de las cosas. “Dicho conocimiento se origina en las unidades básicas de la percepción, que se forman como resultado de la experiencia temporal y espacial de nuestros cuerpos en movimiento” (Bedia y Castillo, 2010, p. 117). Según este enfoque de la cognición, conocemos el mundo a través de la experiencia de la percepción, por lo que comenzamos a construir desde que nacemos, tanto nuestra concepción del mundo como nuestra imagen corporal. El contexto biológico, psicológico y cultural que envuelven la experiencia del sujeto, llevan al individuo a una recolección de información a partir de las interacciones con el entorno y consigo mismo, que a la larga terminan por resolverse en una imagen corporal propia del sujeto.

Además, estos contextos, están a su vez relacionados con el trabajo interpretativo del bailarín. En un proceso creativo, en donde el intérprete no solo debe aprender una cierta cantidad de pasos y formas, sino que también debe enfrentarse a sus propias experiencias para construir de manera significativa y sensible su

interpretación, la manera en la que el bailarín, construyó una concepción del mundo y su imagen corporal, se vuelve cautelosamente relevante para su interpretación. Pues el trabajo interpretativo está estrechamente relacionado con el sujeto que lo lleva a cabo, con sus experiencias, su comportamiento, por lo tanto, su forma de moverse, su forma de pensar y sentir.

Hasta aquí hemos podido dar cuenta, de la importancia del cuerpo para la experiencia perceptiva y la cognición, como medio a través del cual aprehendemos el mundo, y por el cual también comunicamos y expresamos, también, de cómo el contexto de cada situación a la cual nos vemos enfrentados devela características específicas de nuestro aprendizaje en él. Además de aspectos como la percepción, el movimiento y la motivación afectiva que hay detrás de la intencionalidad, que se relacionan estrechamente con la danza y que vienen a justificar el trabajo interpretativo dentro del proceso creativo como un proceso de conocimiento y aprendizaje, ya que enfatiza en el actuar del sujeto, motivado por su memoria afectiva.

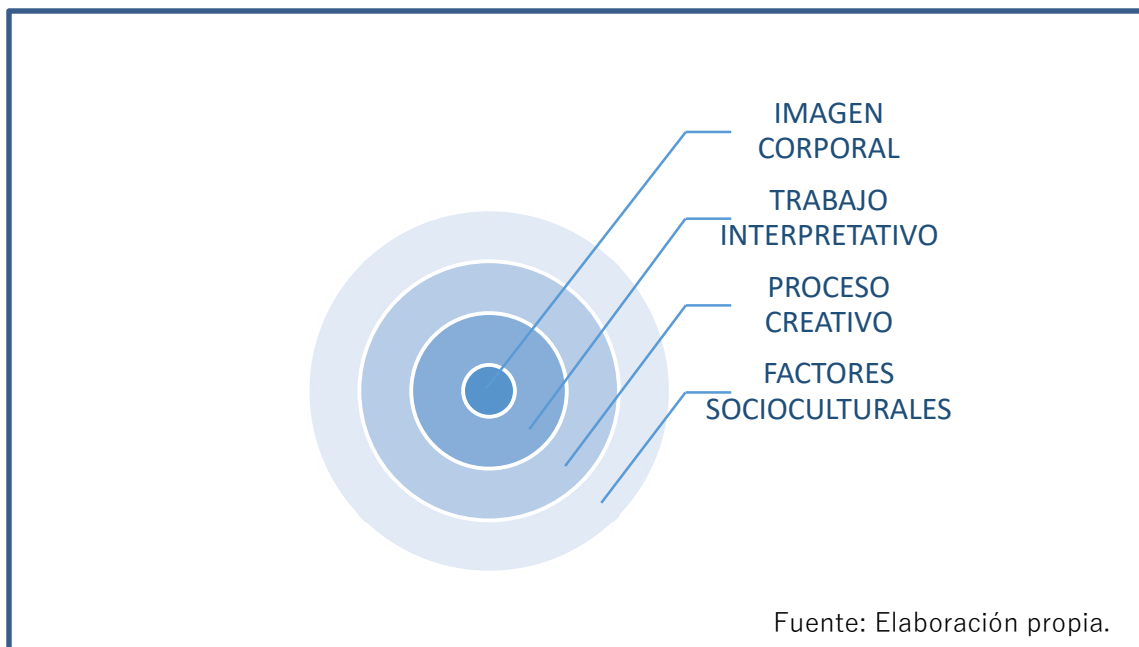
4.3. Síntesis teórica

En este último punto, planteo una síntesis teórica de los principales conceptos tratados a lo largo del marco teórico, a modo de enfatizar más precisamente aquellos que estrechan la relación entre la imagen corporal y el trabajo interpretativo. Es pertinente presentarla como apartado de cierre, luego de haber hecho un recorrido por diferentes aspectos, ya que ayudará a reordenar y organizar el sentido de esta investigación. Expondré la síntesis de acuerdo a tres preguntas que nos llevarán a entender desde qué lugar podemos relacionar dichos conceptos, las que se responderán a través de esquemas que organizan y sintetizan la información más relevante aquí expuesta.

Pero antes de ir a las preguntas, una breve y general relación de inmersión entre los principales conceptos de esta investigación, y “lo social”, como un aspecto recurrente que toma relevancia a lo largo de la investigación, ya que envuelve e interviene a los demás conceptos. En esta relación, como podemos ver en la Figura 1, la imagen corporal se sitúa al centro como un concepto que se encuentra inmerso dentro de los demás.

Figura 1

Relación de inmersión de los principales conceptos



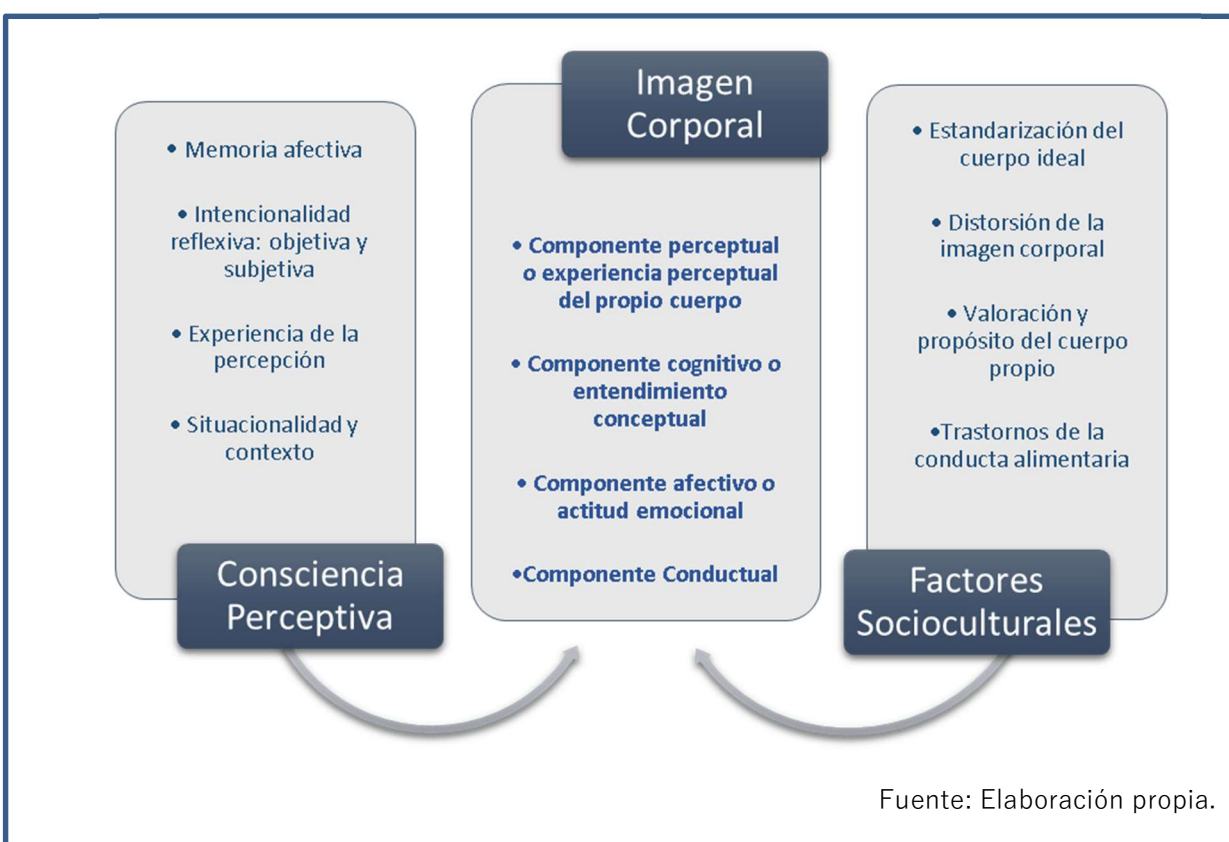
Siguiendo con lo mencionado, los esquemas se ordenan de la siguiente manera. Primero sintetizar el contenido sobre la imagen corporal a través de la pregunta: ¿Cómo se construye la imagen corporal y qué factores influyen en esta? La segunda, con el intento de relacionar teóricamente los principales conceptos: ¿Cómo se relaciona la imagen corporal con el trabajo interpretativo del bailarín o bailarina?, y por último, una interrelación conceptual: ¿Cómo van dialogando el trabajo interpretativo y el proceso creativo en la danza?

➤ ¿Cómo se construye la imagen corporal y qué factores influyen en esta?

Esta se construye a través de la consciencia perceptiva. Encontrándose la experiencia de la percepción en un contexto biológico, psicológico y cultural, por lo que el cuerpo y el contexto son fundamentales para su construcción. Influyen en esta, factores socioculturales, los que no solo están presentes en su construcción sino que también en sus transformaciones. En la Figura 2, se muestran de manera asociativa estas relaciones.

Figura 2

La imagen corporal: Construcción, componentes y factor sociocultural

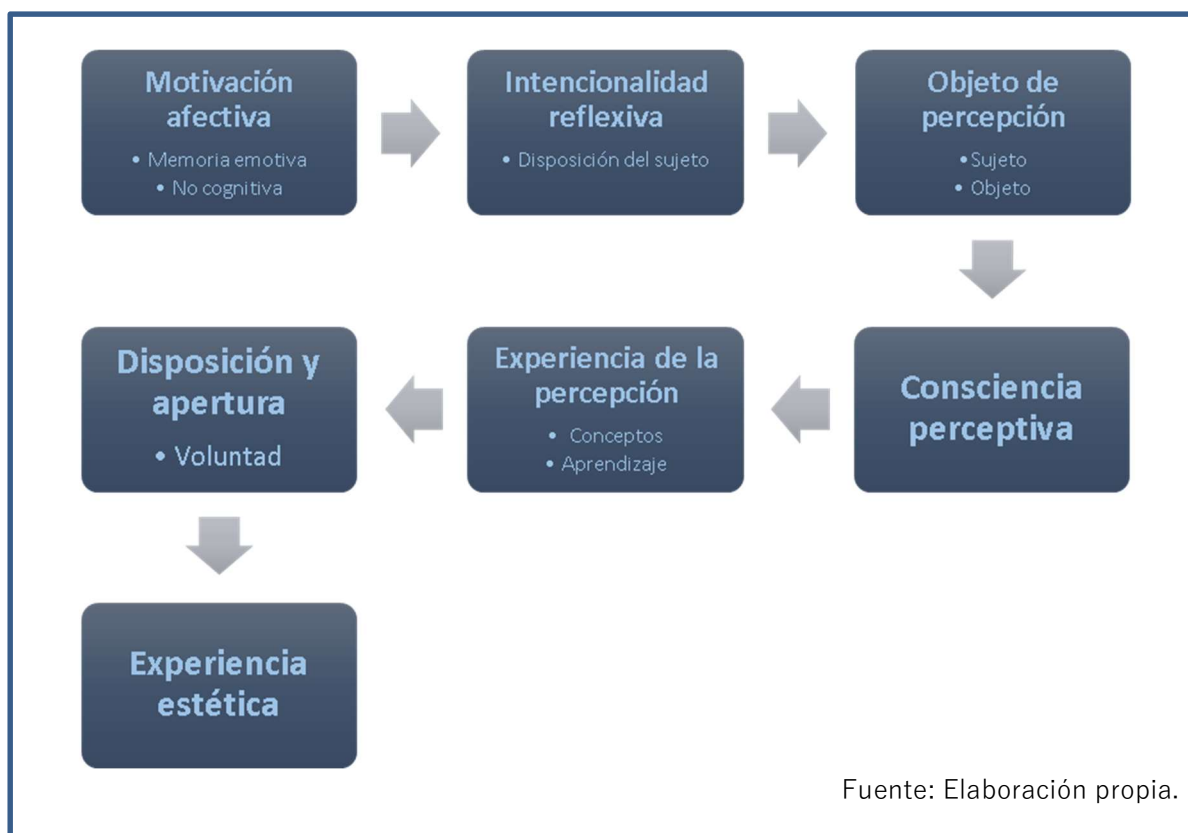


- ¿Cómo se relaciona la imagen corporal con el trabajo interpretativo del bailarín o bailarina?

El cómo se construye la imagen corporal funciona como un precedente para la construcción de la interpretación que lleva a cabo un bailarín o bailarina a lo largo de un proceso creativo. En la Figura 3, podemos ver un esquema de interrelaciones que devienen en un proceso que va desde las motivaciones afectivas, pasando por la experiencia de la percepción (en base a la cual se construye la imagen corporal), hasta llegar a la experiencia estética.

Figura 3

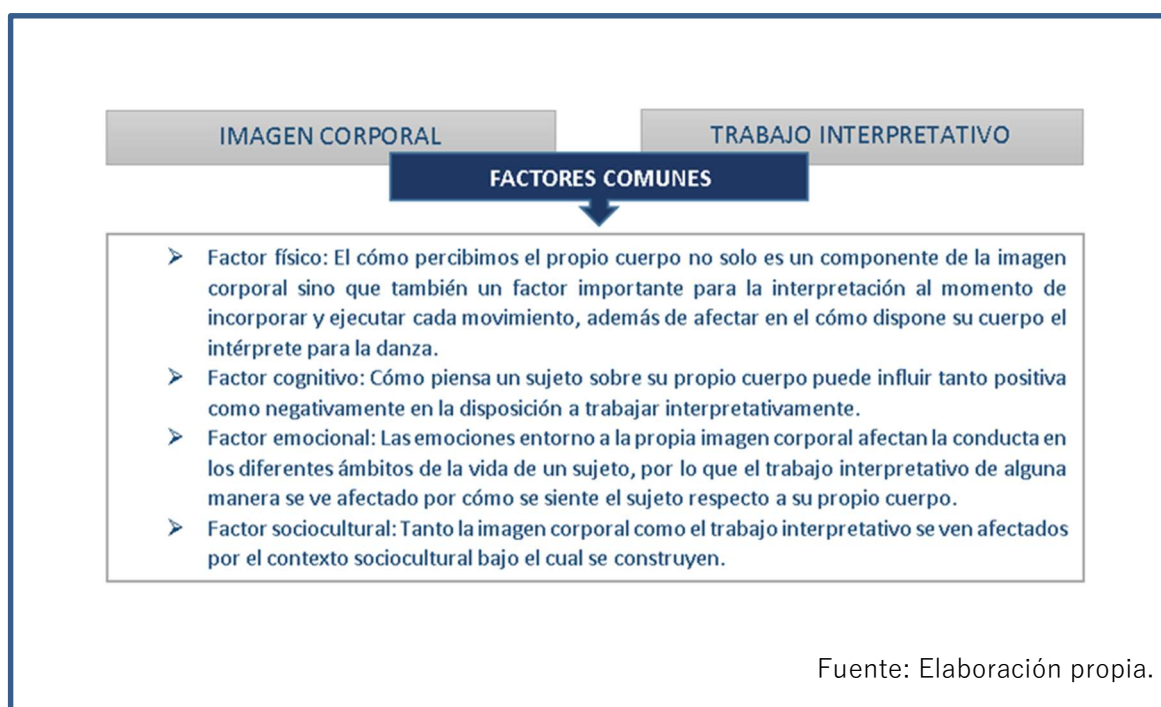
La percepción: De las motivaciones afectivas a la experiencia estética



Además, de estar relacionadas por diferentes ámbitos de la percepción, el desarrollo tanto de la imagen corporal como del trabajo interpretativo se da dentro de los mismos contextos (biológico, psicológico y cultural), y se conforman e influyen por los mismos factores, los cuales hemos visto en los apartados anteriores y detallaremos en la Figura 4.

Figura 4

Principales Factores comunes entre imagen corporal y trabajo interpretativo

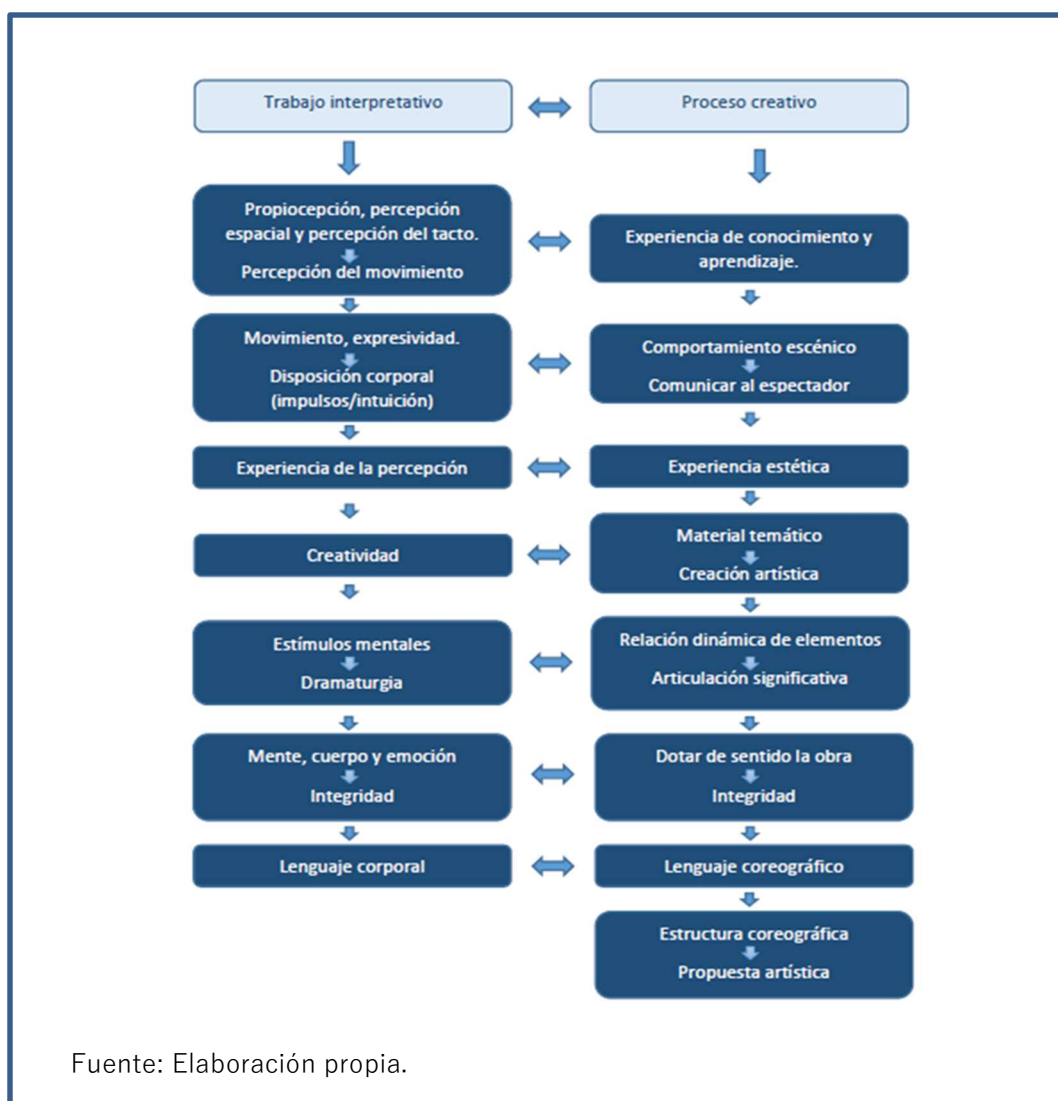


- ¿Cómo van dialogando el trabajo interpretativo y el proceso creativo en la danza?

En la Figura 5 se muestran una serie de conceptos vistos a lo largo de la investigación, asociados y dispuestos en interrelaciones que conectan tanto el proceso de construcción de la obra como de la interpretación.

Figura 5

Trabajo interpretativo y proceso creativo



5. Marco Metodológico

Debido a la perspectiva y la cercanía con la cual se emprenden los principales temas de esta investigación, es que podemos situarla dentro de lo que Borgdorff (2006) propone como Investigación para las artes. Si bien, el tema articulador de todos los elementos es la imagen corporal, tratada desde el diálogo que se genera entre la fenomenología y la psicología, los principales aportes de esta investigación recaen en la disciplina de la danza, específicamente en la interpretación, ya que lo que se pretende, es acercar la mirada a lo que ocurre en la interpretación en la danza dentro de un proceso creativo, desde una perspectiva disciplinar que instala de manera concreta el concepto de imagen corporal, y a partir de esta, abordar la experiencia interpretativa.

Desplegar la información ya existente de los principales temas en cuestión, es decir, de la imagen corporal, la interpretación y el proceso creativo, nos permite identificar diferentes vínculos entre estos conceptos, expandiendo así, el conocimiento ya existente en torno a la interpretación. A través de dicho conocimiento, es posible generar nuevas herramientas y nuevas formas de enfrentar los procesos creativos en la danza.

5.1. Enfoque metodológico

En esta investigación, el foco de atención está en las cualidades del fenómeno a estudiar, por lo que el enfoque metodológico es cualitativo, ya que lo que se busca, es reconocer de qué manera, la propia imagen corporal de un sujeto influye en su trabajo interpretativo, dentro de un contexto en específico, como lo es en este caso el proceso creativo en la danza. Para esto, la experiencia es lo que dará la pauta para el análisis y entendimiento de los resultados.

El estudio de la imagen corporal, como un fenómeno que influye de alguna manera en el actuar de un individuo o individuo, quien se dispone a desarrollar intersubjetivamente su rol de intérprete durante el proceso creativo en conjunto con quienes trabaja, entrando en interacción y coordinación con el coreógrafo o coreógrafa, bailarines y/o bailarinas, admite una comprensión del mundo del sujeto a partir de cómo este cree que es en realidad. El paradigma desde el cual se instala esta investigación es fenomenológico, lo importante es comprender desde la experiencia del sujeto, cómo se relacionan ciertos fenómenos, y cómo es que determinado sujeto actúa frente a estos.

Además, como se ha considerado en esta investigación, desde la fenomenología existencial, la dimensión corporal del sujeto o cuerpo vivido como lo refiere el filósofo

fenomenólogo francés Merleau-Ponty, es “donde y desde donde se ubica y comprende la existencia” (Castro, García & Rodríguez, 2006, p. 124). Otros filósofos como Sartre y Marcel coinciden con Merleau-Ponty en que “tanto la existencia como la consciencia de existir son inseparables entre sí y a su vez del cuerpo” (Castro et al., 2006, p. 126).

Es por esto, que el paradigma fenomenológico es sobre el cual se fundamenta esta investigación, pues dentro de la danza y la interpretación en danza, es fundamental darle lugar al cuerpo no como mecanismo biológico, o computacional, sino como condición primaria para la existencia y la experiencia del sujeto en el mundo, ya que la corporalidad de los y las sujetos dentro de lo que comprende la interpretación en danza, es el punto de partida para la percepción, la consciencia corporal, el aprendizaje y la práctica como experiencia interpretativa.

5.2. Unidad de análisis

La unidad para analizar de la información recolectada a través de las diferentes técnicas es la experiencia de las o los sujetos. Lo que constituye para esta sección de la investigación, la puerta de entrada a formas de conducta, pensamientos y emociones, que devienen de lo aprehendido por cada sujeto de acuerdo con su propia experiencia personal e interpretativa. Para esta investigación, entenderemos por experiencia lo planteado por Waldenfels (2017) sobre la experiencia fenomenológica en sus diferentes dimensiones, la experiencia corporal (entendida dentro de un tiempo y lugar), la experiencia de lo extraño (ampliándola a una dimensión social) y la experiencia de sí (entendiéndose el sujeto a sí mismo como punto de partida).

Todas aquellas motivaciones afectivas, intencionalidades, percepciones, aprendizajes y acciones, en torno al propio cuerpo y la interpretación, que puedan ser recolectadas a través de la muestra participante, serán información valiosa para comprender en cierta medida y desde la propia experiencia del o la sujeto, cómo se relacionan, su imagen corporal y su experiencia interpretativa en la danza.

5.3. Muestra

Para la muestra, se seleccionarán personas con experiencia en danza, especialmente con experiencia en el área de la interpretación, y que se desempeñen profesionalmente como intérpretes. Como la experiencia es el factor clave para la recolección de información, el perfil corresponde a personas que dediquen la mayor parte de su tiempo a la danza, formando parte importante de su sustento económico, apuntando a sus experiencias en torno al desempeño artístico de un intérprete dentro de un proceso creativo, a través de lo cual se logren evidenciar características significativas respecto a la construcción de la imagen corporal de cada intérprete, así como también sobre lo aprehendido de las experiencias interpretativas en la danza. Por otro lado, en cuanto al estilo de danza, se considerará para esta investigación de manera preferente a quienes tengan experiencia en la danza contemporánea, sin ser una limitante para quienes practiquen y desempeñen profesionalmente en más de una técnica o estilo.

5.4. Técnicas de recolección y análisis

Para esta investigación se pretenden utilizar dos técnicas de recolección de información, grupo focal y entrevista en profundidad, según lo descrito por Sandoval (1996) sobre ambas técnicas. En la primera, que se realiza en grupo como su nombre lo indica, se reúnen las y los sujetos de la muestra con el fin de generar un diálogo fluido entre las y los participantes, del cual se puedan rescatar opiniones personales, ideas, experiencias, puntos de inflexión y de encuentro, etc.

El uso de la segunda técnica de recolección se dejará a evaluación, según como transcurra el grupo focal y de acuerdo con la consistencia de los resultados. Para esta técnica se escogerá un participante, con el fin de hacerle una entrevista en profundidad acerca de sus experiencias y transformaciones percibidas en torno al propio cuerpo y a la interpretación, además de ideas y sentimientos sobre estas. Esta técnica no contará con más de un encuentro, ya que se realizará para profundizar aquellos puntos que sean pertinentes, de acuerdo con los resultados del grupo focal.

El análisis se va a desarrollar considerando categorías emergentes, es decir, aquellos temas que las y los entrevistados nos entreguen en la discusión grupal y entrevistas, y las categorías teóricas que provienen de la discusión del marco teórico.

6. Análisis

El siguiente análisis se abordará a partir de los resultados obtenidos del grupo de discusión realizado a jóvenes intérpretes con experiencia a nivel profesional en la danza. Dichos resultados, fueron clasificados de acuerdo con las diferentes categorías emergentes, en tres grandes ejes que responden a la pregunta de investigación.

En primer lugar, se encuentra el eje sobre mente, cuerpo y emoción, aquí se pone énfasis en reconocer de qué manera, la o el intérprete visualiza la relación entre estas tres dimensiones en sí mismo(a), ya sea en un proceso creativo, en la escena o simplemente como individuo inmerso en un contexto dancístico. Luego se profundizará en la experiencia como herramienta para la creación y la interpretación, abarcando la experiencia en la vida del individuo, en el plano personal y también profesional. El último eje, está destinado a exponer la manera en la que la o el intérprete se afecta por los diferentes contextos circunscritos bajo los cuales está expuesto, además de exponer circunstancias en las cuales, las y los intérpretes se ven sometidos(as) a incomodidades e insatisfacciones relacionadas al cuerpo y los procesos creativos, que en mayor o menor grado repercuten sobre sus vidas personales y profesionales.

6.1. Mente, cuerpo y emoción

Uno de los temas principales que se pretendió abordar durante el grupo de discusión fue la relación y el diálogo constante que se produce en el intérprete entre sus habilidades físicas, mentales y emocionales. Todos y todas apuntaron a que efectivamente la interpretación requiere de un esfuerzo de estas tres dimensiones siendo fundamental la manera en la que se conjugan al momento de trabajar interpretativamente en un proceso creativo, o durante la escena. Al preguntarles sobre si creían que era necesario un esfuerzo de estas tres categorías una de las respuestas indicó que “...requiere un esfuerzo físico mental emocional, entendiendo el esfuerzo como esa actividad ¿no?, como esa sinergia...” (Anexo 5, D.B.2).

Esta sinergia del intérprete tiene relación con la “articulación significativa” que desarrolla Cardona (2000) respecto de la importancia de generar dramaturgia en la interpretación, pues esto requiere de un trabajo por parte del intérprete que abarca no solo un aspecto corporal, sino que también mental y emocional. Además, es necesario guiar esa interpretación a través de estímulos, constituidos de ideas y emociones, que se articulan y dan sentido a la interpretación.

Asimismo, se señala durante el desarrollo de la conversación que existen diversas herramientas interpretativas con las cuales un(a) intérprete puede sostener

su interpretación, estas herramientas pueden estar relacionadas con lo externo (a su corporalidad), y/o relacionadas al mundo interno de este. Por un lado, un(a) intérprete puede poseer características físicas virtuosas, manejo de técnica o estilos de danza, habilidades corporales, etc. Sin embargo, se entiende que la preparación y disposición del intérprete para la danza no sólo es física, sino que atraviesa otros ámbitos como el mental y emocional, pues un(a) intérprete puede ser cualitativamente virtuoso(a) al punto de no interpretar, así lo señalan: “Está la categoría del intérprete muy virtuoso pero que no interpreta, o sea es como un gimnasta casi, pero que a veces es pedido por el coreógrafo”. (Anexo 5, D.C.5)

Por otro lado, algunos poseen gran desarrollo emocional y mental para la interpretación, pero no necesariamente lo vinculan óptimamente a la condición física del cuerpo. Un(a) intérprete puede ser muy apasionado hasta el punto de desbordarse o muy mentalizado(a) y controlado(a) al punto de quedarse insuficiente, al momento de resolver en la creación o la escena, o caer en la exageración al interpretar al punto de ser grotesco. “También podemos hablar del intérprete apasionado, como zafado, con harta locura como les piden una cosa y entienden otra pero lo dan todo, pero que igual te despiertan cosas, y otros que son súper controlados, mentales, como que hacen la tarea que hay que hacer pero no van, no se salen de las líneas...” (Anexo 5, D.B.5).

Lo anterior, parece exagerado, pero al momento de pedirles que pudieran categorizar los tipos de intérpretes que ellos podían percibir en la danza, había una tendencia a categorizar de manera polarizada, destacando cualidades físicas, por un lado, y las emocionales y mentales por otro. También tendían a exponer un punto medio entre estas, lo que parecía ser una referencia más bien personal, pues al pedirles que se encasillaran en alguna categoría, indicaban ser un punto medio entre ambos polos, aludiendo a que en verdad lo que les parecía importante es lograr un balance adecuado de sus habilidades interpretativas. “Creo que se pueden encasillar de muchas formas, por un lado, el lenguaje físico, que se puede subdividir en dos... y otro que no vincula cuerpo, que es a pura emoción, o mental, o muy emocional, o mental, como en el campo de las ideas como que no conecta con el cuerpo...” (Anexo 5, D.B.5).

Como se indica anteriormente, hay un intento generalizado de mantener en proporción las diferentes cualidades que puede poseer un intérprete, señalando que una interpretación balanceada entre las diferentes dimensiones logra conectar las ideas con un lenguaje corporal concreto y además con la emocionalidad que se requiere. Cardona (2000) y Durán (1993) señalan al intérprete como un ser que debe procurar ser íntegro en su labor interpretativa, equilibrando el trabajo técnico y expresivo para lograr transmitir al espectador aquello que el coreógrafo pretende comunicar a través de él o ella. Se devela entonces que un(a) buen(a) intérprete,

realiza su trabajo interpretativo de manera transversal a sus cualidades y facultades dentro del proceso creativo, procurando aportar desde sus diferentes dimensiones con la mayor profundidad que le sea posible.

Otro asunto que destaca en la discusión grupal es cómo lo emocional, lo mental y lo físico se afectan entre sí. La mayoría compartió experiencias en las cuales podían dar cuenta, de qué manera aquello que les sucedía a nivel mental y emocional, ya sea en la vida personal o en su trabajo como intérpretes, en alguna medida repercutía y se manifestaba en sus cuerpos. Una de las participantes declaraba al respecto, una de sus experiencias: “...al principio cuando trabajé con ella fue muy difícil, fue muy difícil porque era tan mental y emocional que no me daba cuenta que mi físico estaba afectado...” (Anexo 5, D.C.2). Siendo el trabajo mental, emocional y corporal del intérprete algo muy propio del ser humano, y aunque si bien vivimos en esta constante relación, en el trabajo interpretativo puede llegar a ser mucho más significativo que en el cotidiano, ya que se llegó a concluir a lo largo de la conversación que lo que enriquecía la labor interpretativa finalmente no era la simple relación entre lo que sucedía a nivel mental emocional y corporal en el individuo sino que la consciencia de la interacción entre estas dimensiones como parte del trabajo del intérprete, “...estas tres cosas, si es que no son más, están siempre jugando, interactuando, entonces pienso que el trabajo del intérprete también tiene que ver un poco con hacer consciencia de aquello...” (Anexo 5, D.B.2).

Es por lo anterior, que se habla de que existen cualidades o herramientas no corporales que enriquecen la interpretación, ya que el cuerpo responde a la emoción y a las ideas que impulsan la interpretación, siendo a través de este finalmente que se conecta con el espectador emocionalmente, entonces esta relación consciente entre mente, cuerpo y emoción, genera conexiones que permiten al intérprete transmitir al exterior lo que desea interpretar.

Esta consciencia del intérprete se traduce en su trabajo interpretativo como la forma que tiene de conectar sus ideas, sus emociones y su corporalidad entorno a un tema en específico, una idea, un concepto, un movimiento, etc. Este trabajo de toma de consciencia generada dentro del contexto específico del proceso creativo constituye un aprendizaje potencialmente significativo para la interpretación del intérprete. Al respecto Bedia y Castillo (2010) indican que, a través de la percepción, de un cuerpo que está en movimiento, se puede generar conocimiento específico tanto del contexto en el cual se sitúa la acción, como del cuerpo que se mueve y percibe. Esto permitiría que esta toma de consciencia del intérprete, sobre lo que sucede con si mismo(a) a nivel corporal, mental y emocional, no quede solamente dentro de cada ensayo, sino que pueda finalmente constituir su interpretación.

Cabe agregar, que además se menciona entre los participantes una intención de no actuar las emociones en la interpretación sino más bien vivirlas, lo que hace referencia a una honestidad, una disposición y una voluntad por parte del intérprete que mucho tiene que ver con esta consciencia interpretativa, respecto a cuanta entrega hay a nivel emocional, mental y corporal dentro de su trabajo y cuánta entrega debiese haber. Es por esto que puede gustar la interpretación de un bailarín por el cómo lo hace, más allá de qué es lo que está haciendo, por lo tanto, la interpretación tiene que ver con el cómo se realiza la acción o movimiento más que con qué acción o movimiento se realiza, tal y como lo ejemplifica una participante durante la conversación, “...es cómo uno hace el paso, si uno dice a su pie vas a resbalar el pie por el piso con la punta, no es solo un pie y una punta, es cómo voy a lamer con la punta, y después voy a deslizar mi pie sobre mi pierna como si estuviese poniendo aceite o una crema, todo eso es una interpretación emocional, porque genera emociones en nuestro cuerpo” (Anexo 5, D.C.5).

Considerando lo anterior, Cardona (2000) señala sobre la presencia escénica y la disposición corporal del intérprete, que son análogas al instinto animal de supervivencia, y cómo los impulsos dejan aparecer la presencia escénica del intérprete, la cual sirve de enganche para la atención del espectador, esta presencia es fundamental para que el intérprete se presente de manera sensible frente al espectador sin pretender ser otro u otra más que el que le sugiere la interpretación a

sí mismo, esto la hace es “vívida” más que actuada. Esta presencia sumada a la consciencia interpretativa, son las que sostienen una interpretación coherente y plausible.

Otro aspecto no menos importante de mencionar es que las y los participantes concuerdan con que, cualidades innatas y aprendidas se dan conjuntamente en la interpretación, entendiendo lo innato como aquello que ya traían consigo antes del aprendizaje de la danza, ya sean cualidades corporales o no. Además de mencionar que ser intérprete, o artista en general, no se reduce al talento de la persona, pues “...hay gente que tiene una cualidad corporal que realmente ayuda, aporta, y que es innato, o sea es algo que viene de ellos... personalmente he visto gente que, con muchísimo talento, pero mentalmente como intérpretes no tenían la resistencia que se requiere para ser artista...” (Anexo 5, D.C.3).

Entonces, por más cualidades corporales innatas que poseas para la danza, existen cualidades o “habilidades blandas” que son importantísimas al momento de enfrentarse a diversas situaciones como, formación profesional, procesos creativos, clases de danza, funciones, etc. pues enfrentar la interpretación de manera innata e intuitiva, les permitió simplificar el trabajo emocional en esta, siendo las habilidades blandas fundamentales al iniciar la carrera de intérprete en danza, mencionando de manera generalizada que la perseverancia interpretativa es factor importante para la

permanencia en los procesos coreográficos, uno de los comentarios fue “...tenía cualidades como, siempre intentarlo, no dejar los procesos, emm, por ejemplo tratando de estar lo más activo, como tenía mi cuerpo de los primeros años, de entrar a las 8:30 de la mañana y terminar como a las 21:30 de la noche, entonces estaba casi todo el día, tenía muchas ganas de aprender y bueno igual tenía el cuerpo como a full, mucha resistencia, no sé si resistencia mental, yo creo que a mí me gustaba, me gustaba estar ahí...” (Anexo 5, D.A.3).

Esta perseverancia, de acuerdo con lo comentado a lo largo de la conversación, se acentúa generalmente cuando cada uno(a) emprende procesos creativos muy intensos, que requieren mucha fortaleza emocional y mental por parte del intérprete para enfrentar los desafíos del oficio. En ocasiones el rol del intérprete puede significar un desgaste a nivel emocional provocado por la exigencia emotiva del personaje o por situaciones que ocurren tanto dentro como fuera de cada ensayo, palabras de la entrevistada, “...las cosas que suceden en el día influyen en todo, entonces claro es como lograr meterse en un túnel, pero también lograr salir de eso.” (Anexo 5, D.C.2).

Vale decir, que esta afanada distinción que se realiza sobre la mente, el cuerpo y la emoción pretende considerar, cada una de estas dimensiones dominios de ciertos aspectos de la persona lo que, sin embargo, no apunta a separar sino precisamente

a distinguir en términos funcionales cada dimensión dentro de un determinado contexto. El hecho de que un bailarín o bailarina, se exprese con movimientos virtuosos en un escenario, no le desconecta de sus emociones ni de sus pensamientos e ideas, pero si sugiere, un dominio corporal dentro del contexto en el que se desenvuelve.

Según lo planteado en el Marco Teórico, tanto la imagen corporal como la interpretación de un(a) individuo(a), requieren de un cuerpo y de un contexto para que estas se den en dicho individuo(a). Esta condición, las hace comparables en la manera en la que se construyen, y así también, en la manera en la que se manifiestan hacia el exterior, pues considerando los componentes de la imagen corporal descritos en el Marco Teórico, el componente conductual de la imagen corporal, en relación precisamente a la conducta que deviene de esta, es comparable con el movimiento expresivo en el cual se convierte el trabajo interpretativo al momento de interpretar. Además, los otros componentes de la imagen corporal: perceptual, cognitivo y afectivo, se presentan como factores comparables con las dimensiones que aquí se proponen para la interpretación: cuerpo, mente y emoción.

Es por lo anterior, que al mencionar las “habilidades blandas”, como parte de las herramientas no corporales que puede poseer un(a) intérprete, no se pretende dejar en segundo plano su condición corpórea, sino que destacar dentro del campo

disciplinar de la danza, una relación imprescindible para su existencia como intérprete: relación mente, cuerpo y emoción. Lo que requiere incorporar sustancialmente los dominios que subyacen de estas herramientas no corporales, y no limitar la interpretación al simple uso material del cuerpo, sino que considerarlo sensiblemente. Ya que, así como la antropología de Le Breton (2010), adjudica al cuerpo la condición humana de la existencia, también el cuerpo es condición para la interpretación, entendiendo que allí es donde ocurre, en un cuerpo sensible bajo un determinado contexto.

Dentro de los comentarios, se plantea también que es necesario que exista una preparación mental y emocional por parte del intérprete para sostener el espacio interpretativo, ya sea dentro de los ensayos o dentro de una función, y así, generar las herramientas interpretativas para entrar y salir con facilidad de este espacio. Lo anterior se posibilita con la práctica y el tiempo según las y los participantes: “...es algo que hay que ir entrenando en el sentido de que es algo que hay que ir practicando, ir buscando como emocional, física y mentalmente, cachai, para poder entrar y salir de eso también, porque si estoy acostumbrada a entrar y entregarme por completo, que no está mal, pero y después me quedo en ello, resulta que eso me está como perjudicando mi salud, estoy deprimida, estoy no sé, como interesante como poder tener esas herramientas que son un montón.” (Anexo 5, D.B.2), otro participante refiere a lo mismo, “...el intérprete debe estar preparado tanto mental

como emocionalmente, para poder sostenerse en esos espacios, porque si bien uno predispone el cuerpo emm, para las situaciones muy distintas, también debe poder sostenerse a sí mismo, porque por más que yo esté realizando, no sé, un discurso totalmente ficticio de algo, también involucra mucha parte de realidad misma...” (Anexo 5, D.D.2).

Esto nos ayuda a entender el trabajo interpretativo de manera mucho más globalizada, ya que no solo tiene que ver con un asunto dancístico, sino que compete al ser humano que hay detrás de cada intérprete también. Es entonces que el asunto del conocimiento, planteado en el Marco teórico como enfoque enactivo de la cognición, ligado a la experiencia de la percepción, permite ver el conocimiento a un nivel mucho más globalizado también, en donde la experiencia del sujeto en su vida a nivel personal nutre de alguna forma su experiencia a nivel interpretativo, y probablemente sucede así mismo a la inversa. Sobre esto se profundizará en el capítulo siguiente, en donde se da énfasis a la importancia de la experiencia como suceso generador de conocimiento.

En resumen, el ejercicio interpretativo se entrena a nivel físico, mental y emocional, requiriendo un balance consciente de estas tres dimensiones para la interpretación, considerando que además, estas se afectan y sostienen entre sí. En el siguiente capítulo veremos que, en la búsqueda de este balance la dosis de mente,

corporalidad y emoción en una interpretación, varían según lo que se ande buscando, por parte del intérprete o coreógrafo. Así esta relación mente, cuerpo y emoción, puede aportar tanto a la creación como al ámbito personal, generando una perspectiva más holística del cuerpo en la creación y en la interpretación.

6.2. La experiencia como herramienta para la creación y la interpretación

Las experiencias de un(a) individuo(a), no solo forman parte de su vida, sino que la construyen y dan sentido conforme va adquiriendo conocimiento a través de estas. De acuerdo a lo conversado en el grupo de discusión, las experiencias vividas se van sumando y aplicando a lo aprendido anteriormente, provocando transformaciones en la persona a lo largo del tiempo, comenta una de las participantes: “...cada experiencia me va dando una capa o va transformando o sumando a lo que ya iba teniendo y creo que tiene que ver también con esa diversidad de experiencias, yo paralelamente a la universidad, yo estuve en procesos creativos, siempre me mantuve participando en algunos proyectos y eso fue emm, fue muy potente para mí...” (Anexo 5, D.B.4).

Además de dar cuenta que existe una constante comparación de cada intérprete, entre su vida personal y su trabajo interpretativo, pues todas las experiencias de vida que forman parte de la persona, por tanto, forman parte del intérprete, permanecen en cierta medida develadas en su labor interpretativa, al momento de bailar en escena, permanece presente toda la historia, toda la experiencia que hay detrás de ese cuerpo. De cierta manera, el cuerpo asimila los movimientos de acuerdo a la experiencia. “Yo creo que a través del tiempo y de las emm, experiencias que uno

adquiere se va modificando la persona como se va modificando el bailarín, emm, más que nada porque para nosotros los intérpretes muchas veces la danza es casi como una terapia, y el cuerpo es como una esponja, tenía una maestra que siempre decía el cuerpo es como una esponja, absorbe, absorbe...” (Anexo 5, D.C.4).

Según lo planteado en el Marco Teórico, sobre la cognición corporeizada, el cuerpo es condicionante frente a las experiencias para la obtención de conocimiento, tanto como el contexto bajo el cual se encuentra dicho cuerpo (Bedia y Castillo, 2010). Por lo que, al momento de aplicar el conocimiento, tanto en la vida como interpretativamente, resulta mucho más natural llevarlo a una situación y/o acción específica sobre la cual ya se haya experimentado anteriormente, que aplicarlo a una experiencia desconocida. Esto de acuerdo con la especificidad del conocimiento, que plantea que un individuo(a) adquiere conocimiento específico de la acción y el contexto bajo el cual está inmerso(a). Por lo anterior, los procesos creativos son tan importantes dentro de la vida de un(a) intérprete, porque son experiencias nuevas que aportan conocimiento a la formación profesional, y personal de cada uno(a), fue lo que compartió una de las participantes: “...siempre fue en paralelo mis procesos creativos con mi proceso de estudio, van apareciendo, entonces, claro, esas cualidades físicas, mentales y emocionales van cambiando sobre todo como que la cabeza se va abriendo yo siento, generando aperturas, el prejuicio también a ciertas cosas, va desapareciendo.” (Anexo 5, D.B.4).

Se menciona también que, si bien las experiencias personales acompañan la experiencia interpretativa, estas pueden aportar, o perjudicar interpretativamente, por un lado aportan conocimiento, y por otro encasillan y limitan. Comentaban algunos intérpretes, cómo algunas situaciones cotidianas podían influir en la labor interpretativa de manera negativa: “...en qué situación me situó para poder entrar en un material, si vengo y no sé, y casi me atropellan, que me ha pasado, que a veces vengo, me pasó algo en la bicicleta, llego rápido, tengo que entrar a un ensayo y es como uff ya, esfuerzo físico, mental, emocional, ya, tengo que calentarme, tengo que darme un minuto para estar en silencio...” (Anexo 5, D.B.2). “...es humano de que uno olvide y de que no siempre este en un cierto ánimo, en un cierto estado ¿verdad?... pero es claramente lo que vos decías Participante B, es que como que, emm, las cosas que suceden en el día influyen en todo.” (Anexo 5, D.C.2).

Este tipo de situaciones, e incluso la historia personal a veces se mezcla con la intención interpretativa, “...uno puede ser bailarín pero siempre va a ser persona, entonces en ese sentido como que uno siempre se va a mantener de las historias, como que no sé las emociones, todo tiene que ver con lo que uno vive.” (Anexo 6, D'.A.9), y así como pueden afectar negativamente, también podrían influir positivamente, concluyendo a fin de cuentas que las experiencias dan la posibilidad de conectar lo mental, lo corporal y lo emocional, haciendo del intérprete un ser más

sensible y bello: “...ayuda mucho, ayuda a hacer una conexión entre lo psíquico, lo emocional y lo corporal, y eso es lo bello del humano ¿no?, y del artista que logra conectarse con eso, con esas emociones” (Anexo 6, D’.C.9). Esta sensibilidad del intérprete, se relaciona al argumento de Cardona (2000) sobre la posibilidad del intérprete de conectar con el espectador gracias a su presencia escénica.

Por otra parte, otra temática que emergió en la conversación, fue que la madurez mental del intérprete se va forjando junto a la personalidad del sujeto, y que con el tiempo, es cosa de experiencia y madurez evocar emociones en la danza, un ejemplo es lo que comenta una de las participantes: “...hay momentos en mi vida en donde me marcaron muchos coreógrafos, hay una de ellas que para mí fue lo que me hizo cambiar mucho mi percepción, de hecho dos momentos, una cuando me fui a Israel donde hice clases de gaga, y ahí empecé a cambiar mi manera de sentir, entonces no sé si es ligado con lo emocional, o con lo mental, sino que empecé a sentir el movimiento en mi cuerpo y me trajo madurez, porque empecé a sentir cuando bailaba la necesidad de placer siempre, y yo que vengo de un espacio que es mucho más clásico fue un cambio muy importante” (Anexo 5, D.C.4). Es pertinente en este punto revalorar lo desarrollado en el capítulo anterior sobre mente, cuerpo y emoción como una sincronía constante, que atraviesa todos los campos de la vida de una persona, ya sea profesional, artístico, educacional, familiar, etc., y que van retroalimentándose

unos a otros, así como la experiencia personal aporta de alguna manera a la experiencia interpretativa y viceversa.

A lo largo de la conversación las y los participantes compartieron diferentes experiencias, de las cuales podían rescatar diversos aprendizajes, que si bien muchos de ellos se dan fuera del ámbito de la danza, estos repercuten después al bailar, siendo una de las mejores formas de aportar desde sus propias vidas a su labor interpretativa, el sensibilizarse frente a las experiencias para cambiar paradigmas, transformarse o descubrir otras cosas que se pensaban imposibles de realizar, cuestionar el propio comportamiento en cada experiencia y dudar positivamente de sí, de lo que pensaban y de lo que hacían, para salir amablemente de los lugares comunes a nivel interpretativo. “La experiencia personal claramente aporta a la experiencia interpretativa, y como decía la Participante B, me quedaba pensando que en realidad, igual si bien tenemos como una historia que va con nosotros día a día, que no nos podemos desprender de eso, pero sí podemos darle vuelcos constantes a esa misma historia, para que siempre nos ayude a ser permeables a lo demás, como que pensaba en el hecho de que en realidad nosotros somos los historiadores de nuestra propia historia.” (Anexo 6, D’.D.9).

Existen experiencias que forman parte del campo artístico-profesional de cada intérprete, las cuales van generando, al igual que todas las experiencias,

conocimiento específico de ciertas situaciones a las cuales este(a) se enfrenta. Dentro de las experiencias compartidas, hubo algunas que hablaban sobre el campo de formación en danza que habían vivido los y las participantes, quienes expresaban que si bien dentro de la escuela se pueden vivir procesos coreográficos con aprendizajes significativos, además de permitir llevar a un lugar más teórico el aprendizaje práctico, más allá de las clases en la escuela, la diversidad de experiencias en relación a la danza termina siendo mucho más importante para la interpretación. “Las nuevas experiencias interpretativas, los nuevos procesos, los lugares de formación o workshops, que también te ponen en un lugar de intérprete, emm, van despertando cosas, situaciones, lugares, aperturas, yo siento que he aprendido mucho más de mis procesos creativos en los que he estado más que en la escuela…” (Anexo 5, D.B.4).

También comentan entre sí, sobre cómo las experiencias en torno a la interpretación van sumándose al aprendizaje de cada una y uno, pues, cada nueva experiencia interpretativa aporta a lo ya construido como intérprete, lo que lleva a hacer cada experiencia más eficiente cada vez, además de forjar y/o fortalecer las herramientas que la sostienen, siendo en específico, las experiencias en torno a procesos creativos, las que permiten a la larga profundizar y sostener la práctica interpretativa.

Dentro del marco teórico, se exponen a grandes rasgos las complejidades que conlleva un proceso creativo, pues si bien las decisiones recaen en el o la coreógrafo(a), o director(a), el o la intérprete debe sostenerse en ese espacio con todas las variables que eso implica, ya que un proceso creativo muchas veces se realiza en conjunto con otros(as) intérpretes, además de contar con un compromiso a permanecer a lo largo de los ensayos para concluir con una o más funciones, hay un contexto bajo el cual se realiza la obra, tanto social como artístico y político, además de una temática a abordar, un lenguaje de movimiento en relación a esa temática, una coreografía, muchas veces una plástica escénica con la cual convivir dentro del espacio escénico, la música ya por si sola es un factor no menos importante, etc., en fin es una gran cantidad de factores que se articulan para que el proceso creativo pueda finalmente darle sentido a una obra en específico. Es debido a esta compleja sincronización de elementos que Duran (1993), destaca la claridad y coherencia entre coreógrafo(a) e intérprete, sobre todo por parte del coreógrafo o la coreógrafa al momento de comunicar sus intenciones a cada intérprete.

Por otro lado, se señala que la disposición y apertura por parte de la o el intérprete a los nuevos procesos creativos, facilita el incremento de las herramientas interpretativas con el tiempo, ya que las experiencias dentro de procesos creativos en las que, la o el intérprete, se permite apertura mental, corporal y emocional, van transformando estas dimensiones debido a que existe una especie de

retroalimentación constante entre el intérprete y sus diferentes experiencias en los procesos creativos. También existen desafíos dentro del trabajo interpretativo que llevan a encontrar nuevas formas de enfrentar un proceso coreográfico, y como habíamos visto, sobre la especificidad del conocimiento, algunas experiencias interpretativas demandan intenciones muy específicas por parte del intérprete: “...venía este momento en donde tenía que encontrarme, un poco, yo con las herramientas que tenía, como con mi historia, había terminado con un pololo recién, entonces me agarraba de eso, pero después ya no me daba pena, entonces era como, ¿cómo llego a ese lugar?, no puedo falsearlo, entonces ahí me fui como armando otra, o sea no me resultaba, no podía llegar a ese lugar entonces también me hizo pensar como dale, cómo puedo reinventar o resignificar este momento” (Anexo 6, D’.B.6).

Algunas intérpretes expresaron a lo largo de la conversación sobre experiencias dentro de procesos creativos que les permitió fortalecer la disposición y apertura a estos procesos, señalando que esta misma disposición y apertura que se observa en algunos(as) intérpretes les puede llevar a acciones muy íntimas dentro de la escena, esto sumado a la experiencia interpretativa, permite destapar ciertos tabúes e incomodidades sobre el cuerpo. Las y los participantes de este estudio, dicen haber aprendido que el espacio escénico no tiene por qué ser literal, lo que permite mostrar situaciones vergonzosas, o pudorosas para el intérprete con mayor soltura, “por ejemplo hacer el primer desnudo, o ese tipo de cosas que son como más íntimas, si

se trabajan sensiblemente, uno puede hacer muchas cosas, pero, claro, siempre hay un modo, un modo en el que se hacen las cosas.” (Anexo 6, D'.B.6)

Muchas veces las y los intérpretes se enfrentan a diversas situaciones o propuestas que terminan por posicionarlos con incomodidad frente al trabajo interpretativo, haciendo que se acentúen inseguridades y problemas de autoestima, como habíamos mencionado, enfrentarse a un proceso coreográfico conlleva una complejidad de contextos, socioculturales, biológicos, psicológicos, etc., los que no solo influyen en la interpretación sino que también de alguna manera influyen en la imagen corporal de cada individuo (Vaquero et al., 2013). Sobre las inseguridades e insatisfacciones se profundizará más adelante.

Otro asunto relevante, que surge a partir de lo que hemos venido señalando sobre las experiencias, es sobre las herramientas para la creación. No solo para un(a) coreógrafo(a) es importante la creatividad sino que para cada intérprete también. Según lo que Cardona (2000), la o el bailarín que se dispone a trabajar interpretativamente, no solo es intérprete, sino que también creador(a), muchas veces este debe resolver dentro de un proceso creativo con material corporal de su propia autoría para aportar a la coreografía o propuesta interpretativa, siempre y cuando tenga la posibilidad de desplegarse creativamente a través de su propia poética personal.

Las experiencias son clave en la creatividad, las y los intérpretes mencionaron que muchas veces recurren a situaciones de la vida personal para evocar emociones en la danza, y que las herramientas de creación y la inspiración muchas veces se encuentran en las propias experiencias de vida. Asimismo, las experiencias de otras personas también pueden servir como inspiración para la creación cuando se empatiza con estas. “...yo igual pienso que hay muchas cosas que no están en la sala de ensayo, como qué importante es, o qué tanto aprendo, y que todo eso repercute después cuando creo, o cuando estoy bailando, las relaciones que tengo con mi familia, las veces que salí a divertirme con mis amigos, las veces que vi bailando una señora en la calle...” (Anexo 6, D’.B.9), pues hay experiencias que no son propias pero sí cercanas que repercuten de alguna manera en el pensamiento y el sentir de una persona.

Pero las experiencias no son la única forma de inspiración, señalan las y los participantes que les es recurrente inspirarse en otras artes para la creación, teniendo como referencia la poesía, la pintura, la arquitectura, la literatura, entre otras: “...busco muchas referencias sobre todo en el arte visual, como es mi mayor punto de inspiración y la poesía, heavy, heavy, heavy, como ambas, busco pintura, cachai, artes plásticas, escultura, y desde ese lugar siempre dispongo ponte tú el lugar inspiracional...” (Anexo 6, D’.D.8), “...siento que con los detalles de la literatura, las

descripciones, logro emm, entender a veces otras interpretaciones...” (Anexo 6, D'.C.8). Se menciona también, la incorporación de herramientas interpretativas del teatro para la interpretación en la danza, en algunos procesos creativos.

Otra herramienta que resulta ser útil para la creación según las o los participantes es el uso de consignas, muchas veces que el material corporal y coreográfico necesita generar el intérprete, y el cómo va a hacerlo, depende de la consigna que se le otorgue. Una consigna puede requerir entrar en un lenguaje más técnico y geométrico o uno con cualidades y sensaciones, algunas de estas son menos específicas o más abstractas que requieren del uso de las ideas y la imaginación por parte de cada intérprete, lo que va a estar influenciado por el presente que está viviendo este(a). Además, factores como la música, también influyen en la consigna a trabajar, y en la creación en general. Dentro de los antecedentes se consideró la consigna como una forma de activar la acción y la creación en el intérprete, guiándolo en su proceso (Torrents y Castañer, 2009).

Estas consignas que son entregadas al intérprete, utilizadas como señales por parte del coreógrafo(a), muchas veces requieren de improvisación. Las y los participantes comentan que la improvisación es el dispositivo más instantáneo para generar material coreográfico, ya que, la improvisación es un dispositivo de creación que permite no racionalizar en exceso la consigna bajo la cual se está trabajando.

Uno de los comentarios al respecto fue: “...de repente las consignas son más técnicas, entonces hay que entrar en ese lugar más técnico, o geométrico, o de cuerpo, o cualidad, que es lo que se busca, y en esos casos sea cual sea, siempre me gusta improvisar como que la mente no le gane al cuerpo” (Anexo 6, D'.B.8).

Queda claro por parte de las y los participantes que para la creación, a nivel físico, un intérprete puede utilizar dispositivos prácticos para generar corporalidades pertinentes a lo que se está trabajando. Se puede requerir del intérprete algún tipo de lenguaje o de estado corporal que necesite ser explorado interpretativamente, y es en estos casos en los que la inspiración en otras artes, las consignas y la improvisación pueden resultar de mucha ayuda, independiente de si se requiere generar material coreográfico en el instante o con tiempo para su exploración y elaboración. Sin embargo, a pesar de que un grupo de intérpretes esté compartiendo las mismas consignas, el grupo con el que se está trabajando es una condicionante al momento de generar material coreográfico en conjunto, ya que cada intérprete posee un historial de experiencias diferente, y como habíamos mencionado ya, las experiencias influyen, en mayor o menor medida, en la experiencia interpretativa.

Según lo que se ha planteado durante los últimos párrafos y de acuerdo a los diversos comentarios por parte de las y los participantes sobre sus experiencias en procesos creativos, para ellas y ellos enfrentarse a un nuevo proceso coreográfico,

puede resultar muy impredecible, ya que la o el coreógrafo(a) posee la facultad de tomar decisiones por encima de los intérpretes, “...hay coreógrafos que te lo piden como ya, tienes diez minutos para presentarme algo, o algunos te dicen no tráemelo con más tiempo...” (Anexo 6, D'.D.8). Pues se apunta por partes de las y los participantes que parte del trabajo del coreógrafo es conducir a los intérpretes en su trabajo interpretativo, y que incluso hay veces en que lo que se aprecia de un intérprete está sujeto a las decisiones artísticas del coreógrafo(a), “...a veces ese coreógrafo puede querer que solo haya virtuosismo, puede querer que haya solamente algo emocional en exceso...” (Anexo 5, D.C.5).

Por último, el hecho de que la o el intérprete este condicionado por las decisiones del coreógrafo(a), no siempre resulta en una experiencia positiva para las y los intérpretes. En el siguiente capítulo de este análisis, se pretende develar aquellas incomodidades, frustraciones e insatisfacciones que han vivido las y los participantes con relación a la danza y a su propio cuerpo.

6.3. Influencias contextuales e insatisfacción

Hasta aquí, hemos podido examinar la relación entre mente, cuerpo y emoción, y cómo esta relación inherente, permanece presente en los diferentes campos de la vida de un o una intérprete afectándose entre sí las diferentes variables. Además, de dar cuenta de cómo la experiencia, generadora de conocimiento, logra funcionar como herramienta para la creación. Ahora es preciso indagar en diferentes factores contextuales que influyen en la o el intérprete y su trabajo interpretativo, además de ciertas consideraciones sobre el cuerpo y las insatisfacciones, destacando aquellos aspectos y circunstancias que sirvan de patrón o indicio para vislumbrar cuáles son las maneras que tiene la imagen corporal de un individuo de afectar su trabajo interpretativo dentro de un proceso creativo en la danza.

Dentro de las diferentes influencias que puede recibir un(a) intérprete que afecten su proceso hay algunas que están ligadas intrínsecamente al área de la danza y otras que son un tanto más globales. Dentro de los resultados recogidos tras el grupo de discusión, se indica que las preocupaciones por el contexto o situaciones externas sobre las que no se tiene el control influyen en el quehacer del intérprete, muchas veces estas preocupaciones tienen que ver con las responsabilidades económicas. Respecto a esto se comentó: “...sí, me ha sucedido muchas veces, a

veces porque una tiene que comer, entonces hace cosas que no quiere hacer...” (Anexo 6, D’.C.7).

Hay veces en las que la o el intérprete, accede a trabajar en procesos o a situaciones que no son de su gusto por una necesidad laboral y/o de autosustento, lo que sin embargo produce, de acuerdo a lo mencionado por los(as) participantes, una especie de perseverancia laboral del intérprete: “...yo fui papá estudiando esta carrera, en ese sentido a mí lo que me sostuvo para terminar esta carrera fue saber que tenía un hijo, y ese era mi motor, yo decía como pucha si yo quiero vivir de esto, si yo quiero mantener a mi hijo de esto, tengo que darlo todo, y en ese sentido yo como intérprete siempre era consciente de que era papá” (Anexo 6, D’.A.9).

Un contexto social más global también puede influir en las decisiones a nivel artístico y profesional, como por ejemplo la pandemia a nivel mundial vivida en la actualidad sobre la cual se comentaron algunas cosas en el grupo de discusión: “Actualmente salvándose con lo que se puede jaja aprendiendo a hacer videos y todas esas cosas, en la pandemia.” (Anexo 5, D.B.1), “...por ejemplo a mí nunca me ha gustado sentirme débil, entonces cuando me siento débil físicamente, siento que me genera mucha insatisfacción, y emm, y pensando en la pandemia, ha sido bonito también como esa debilidad me ha hecho conectar con la fragilidad, y entrar en otras cualidades y en otras sutilezas que ahora sumo a mis prácticas (Anexo 6, D’.B.7), “en

la cuarentena por ejemplo ese nivel de autoexigencia, me llevó a estar en un estado depresivo por un tiempo, como ooooy así hundido totalmente en la cama sin moverme, y más encima ,pensando que no me estaba moviendo, como reafirmandome de que no estás entrenando... aunque si me sirvió para abrir espacios íntimos de creación por ejemplo...” (Anexo 6, D’.D.7).

La cuarentena ha tenido efectos tanto negativos como positivos. La imposibilidad de continuar moviéndose de manera regular en la danza, ha generado un estrés al no sentirse preparadas o preparados para enfrentar desafíos que antes eran triviales, generando una frustración a nivel corporal. Sin embargo, la insatisfacción que ha generado la pandemia, también ha tenido un efecto positivo luego de verse obligados(as) a adaptar el cuerpo a las nuevas condiciones, aceptándolo tal y como está en el presente, además de abrir nuevas posibilidades para la creación, y la introducción de la tecnología en el desarrollo de la danza.

Hay otros contextos que influyen en la o el intérprete que están en estrecha relación con la danza. En relación a la formación en danza en Chile, y a la forma de evaluar que se da en las carreras artísticas, enfocadas en lo cualitativo de los procesos, se comentó que si bien es complejo evaluar la formación en danza porque se está evaluando a personas, a sus procesos y al cómo se mueven, muchas veces el feedback de la formación en danza genera comentarios poco claros respecto a la

técnica, “...no es que eres muy tímida, entonces, qué tiene que ver eso con la técnica, hablemos no sé, siento que hay una cosa como con el vocabulario también, por la falta de herramientas pedagógicas, yo creo, es que es complejo po, porque estamos trabajando con el movimiento, con las personas también entonces no podemos obviar, y verlo como máquinas...” (Anexo 6, D'.B.9).

Muchas de las personas que ingresan a una formación formal en danza no han tenido muchas experiencias previas, por lo que el cambio del sistema educacional escolar al de la escuela de artes, en donde se evalúan procesos más que resultados, puede resultar complejo de internalizar debido a la autoexigencia por ver resultados, y esto puede deberse a que existe un encasillamiento social que dificulta las transformaciones a nivel personal y artístico. Uno de los participantes comentó al respecto: “...estaba en tercero pasando a cuarto año de universidad recién me vine a dar cuenta que tenía tan impregnado el sistema educacional, de toda la básica, de toda la enseñanza media, que era como esta presión, de tener que cumplir, de que si no es un siete no está bien...” (Anexo 6, D'.D.7).

En cuanto al campo laboral, se comenta que el contexto nacional, tiene una particularidad que hace que las condiciones laborales sean bastante desafiantes para un(a) intérprete, y para la danza en general. Las oportunidades laborales que existen dentro de Chile para trabajar en compañías son acotadas, porque son pocas las que

funcionan con un salario estable, las demás son independientes y se sustentan con subvenciones a través de proyectos. Además, cada compañía requiere un perfil específico de bailarín o bailarina, por lo que si hay pocas compañías disminuyen las probabilidades de encajar en alguna como intérprete. Comentaba una de las participantes al respecto: “...cuando uno empieza a ser profesional es diferente, porque también a medida que vas creciendo te das cuenta que tenés derecho de decir qué no te gusta, no qué no te gusta, sino que no lo querés hacer, como también eso da más la libertad a un bailarín, a un intérprete independiente que a un bailarín dentro de una compañía...” (Anexo 6, D'.C.6). Sin embargo, más allá de las posibilidades económicas, el intérprete se enfrenta a desafíos más diversos trabajando de manera independiente o con diferentes coreógrafos que al permanecer en una sola compañía, ya que implica tener más posibilidades de enfrentarse a nuevos desafíos interpretativos y por lo tanto nuevos aprendizajes.

Las influencias externas que actúan sobre un(a) intérprete, debido a que se encuentra sumergido(a) en un contexto sociocultural, son interesantes de develar ya que estas influencias contextuales son las que afectan tanto a su imagen corporal como a su labor de intérprete. Esto gracias al componente conductual de la imagen corporal (Vaquero et al., 2013), que viene justificar de alguna manera que la o el intérprete se comporte de acuerdo a la manera que tiene de relacionar su propio cuerpo con el contexto bajo el cual se desenvuelve. Por lo que la interpretación y la

imagen corporal de un(a) intérprete se ven afectadas por el mismo contexto, debido a que ambas están intrínsecamente relacionadas al cuerpo.

El mundo alrededor del intérprete puede resultar tan inspirador como su mundo interno, o tan destructivo como sus propias autocríticas. Algo interesante que surgió durante la entrevista, es la capacidad que tiene la o el intérprete de generar su propia realidad. Se consideró que lo que se piensa o cree de uno mismo o misma, genera realidad en lo práctico, aludiendo a que muchas veces las capacidades físicas se condicionan por el propio pensamiento de la persona que posee sobre sí misma, lo comenta una de las participantes: “...empecé a darme cuenta que lo que yo pensaba de mí empezaba a crear realidad sobre mí...esa realidad estaba siendo mediada por mi pensamiento, entonces en la medida en la que yo fui abriendo mi pensamiento empecé a abrir mi cuerpo y empecé a ser más flexible, empecé a bajar, empecé a encontrar aperturas, como, y eso fue un hallazgo que me ha despertado muchas cosas...” (Anexo 6, D'.B.9).

Esta realidad o apreciación que genera la o el intérprete sobre sí, vuelve a dar indicios de lo semejante que se vuelve la imagen corporal con la interpretación, en cómo se afectan, se construyen y se reflejan al exterior. El cómo se percibe, qué piensa y qué siente sobre sí el intérprete, obedece a los tres tipos de intencionalidades que plantea Rodríguez (2010), para el asunto de la imagen corporal:

experiencia perceptual del cuerpo propio, entendimiento conceptual y actitud emocional.

Vemos entonces, al intérprete como un contexto en sí mismo condicionado por sus pensamientos, emociones y la percepción que tiene de su propio cuerpo, capaz de afectarse tanto positiva como negativamente. Así como, la perseverancia puede darle fortaleza e ímpetu, también la autoexigencia que pareciera acompañarle todo el tiempo en el aprendizaje de la danza, puede suscitar autocríticas constantes que limiten el placer de su práctica interpretativa.

Uno de los temas que se volvió protagonista hacia el final de la entrevista grupal, es el asunto de la insatisfacción. Cada participante compartió diferentes experiencias entorno a la danza, en las cuales se habían visto involucrados(as) en situaciones que les hicieron sentir incomodidad, además de compartir sus insatisfacciones corporales en relación a la danza, lo que suma una lista de factores que terminan por potenciar las insatisfacciones en el plano corporal-personal y creativo-profesional vividas en este ámbito.

Las insatisfacciones corporales, están en estrecha relación con la manera en que una persona se valora a sí misma, respecto al entorno dentro del cual se

encuentra. El juicio personal sumado al juicio de otros puede aumentar la insatisfacción corporal del intérprete a la vez que le da la fortaleza para perseverar en sus capacidades, según uno de los participantes: “...yo creo que esta misma insatisfacción corporal que venía desde mi juicio personal hacia a mí, del juicio del otro hacia mí, me hizo crecer...” (Anexo 6, D'.A.7).

La danza, al darse dentro de un contexto social, está siempre bajo la mirada de un ojo externo. Por lo que se alude a una actitud profesional, no develar al momento de la escena, la insatisfacción laboral por parte del intérprete, es decir, mantenerse en la interpretación, a pesar de que la apreciación de una interpretación, muchas veces está guiada por el gusto personal y la subjetividad del espectador, como lo menciona uno de los participantes: “...creo que desde un espectador o la visión de uno de afuera, la subjetividad y el gusto es lo que, como determina lo que uno puede decir lo que es bueno o malo, o lo que es mucho o poco...” (Anexo 5, D.A.5).

Se cree que lidiar con las insatisfacciones puede resultar un trabajo personal constante, de mucho aprendizaje y tiempo, pero que las experiencias, junto a la propia aceptación, ayudan a no develar las insatisfacciones al momento de ser intérprete. En relación a esto, y a lo mencionado anteriormente sobre la realidad práctica que generan las apreciaciones personales sobre el cuerpo, uno de los comentarios fue: “...no traducir esa insatisfacción en la escena por ejemplo, entonces por más

incómodo que me sintiese, no sé, teniendo que lanzar un Grand Battement, que tal vez no me iba a llegar la pierna como acá, hacerlo con todas mis posibilidades, y con toda la proyección que pudiera, con tal de sentir que sí estaba haciendo lo que yo sentía que tenía que hacer ...” (Anexo 6, D’.D.7).

A pesar de que la autocrítica constante y autodestructiva, genera que los méritos se vuelvan insuficientes y las expectativas inalcanzables, provocando insatisfacción y frustración, pareciera haber una relación proporcional entre la frustración que produce la danza y la perseverancia con la que se trabaja para cumplir ciertas expectativas. Pues de acuerdo a lo relatado por cada participante, a raíz de la insatisfacción corporal se puede aprender a respetar y a trabajar con el cuerpo que se tiene, además, se menciona que el amor por el oficio, muchas veces logra superar a la insatisfacción corporal, llevando al intérprete al autorespeto en vez de la deserción. El trabajo interpretativo a nivel corporal, muchas veces tiene que ver con encontrar maneras de trabajar de acuerdo al propio cuerpo y sus capacidades, y de aceptarlo, como dice una de las entrevistadas: “...aceptar que mi cuerpo tiene estos rangos, y usarlos, como amarme, amar mi cuerpo, amarme como soy, y lo que puedo ir nutriendo a través de experiencias o de otras personas...” (Anexo 6, D’.B.7).

Enfrentarse al juicio constante de un espectador, a la autoexigencia y la autocrítica, dificultan el camino hacia la aceptación, tanto en lo personal como en lo

profesional, pero lograrlo, puede favorecer de manera notoria al intérprete y su danza. Si no se fortalece la aceptación del cuerpo propio, la autoestima y una valoración acertada a la propia realidad, sobre todo en jóvenes que inician su formación en la danza, la o el intérprete podría padecer de una distorsión de la imagen corporal con negativos efectos sobre su bienestar. Según lo argumentado por Vaquero et al. (2013), adolescentes y mujeres jóvenes son quienes se ven afectados y afectadas con mayor incidencia por la distorsión de la imagen corporal.

Esta aceptación, es difícil de conseguir cuando se poseen referencias poco claras o poco adaptadas a la propia realidad. De acuerdo a lo expuesto por las y los participantes sobre las primeras referencias que sostuvieron en el ámbito de la danza, la insatisfacción corporal de un intérprete puede estar muchas veces ligada a la escasa formación e información, cuando el cuerpo no logra satisfacer ciertos cánones establecidos como estándar, o no posee las capacidades corporales de un cuerpo más experimentado al iniciar una carrera en la danza, se puede generar insatisfacción y frustración.

Algunas de las experiencias compartidas en relación a lo anterior fueron las siguientes: “...antes de meterme a estudiar ponte tu veía, veía mucha danza por internet, veía no sé, so you think you can dance, o ese tipo de cosas, y uno decía woow, yo quiero llegar a eso, en algún momento, y de repente te dai cuenta que en

realidad naciste acá en Chile con otro tipo de cuerpo, cachai, nunca conocí el ballet, entonces, ya al entrar ya entraba con cierta insatisfacción...” (Anexo 6, D’.D.7), “...yo llegué y el comentario era como qué estoy haciendo acá, cachai, tú no servi pa esto, como prejuicios, sobre todo cuando uno está recién entrando como que, no sé de las personas que tienen más estudios desde antes, yo venía del mundo folclórico, pero amateur, cachai, ni siquiera profesional...” (Anexo 6, D’.A.7), “...yo nunca tuve ballet, entonces me sentía muy insatisfecha en la escuela intentando entrar en una forma que sentía que para mi cuerpo no estaba como adaptada... Llegaba todas las mañanas, además en bicicleta, a las 8:30 y ya en el plié estaba sudando, pero de estrés, entonces como que psíquicamente lo pasaba muy mal...” (Anexo 6, D’.B.7).

Hay una particular diferencia con una de las participantes, la cual sí recibió una previa formación en la técnica académica (ballet), además de haber realizado sus estudios fuera de Chile. Debido a esto su experiencia fue diferente al ingresar a una escuela de danza en Francia: “...yo llegaba de Argentina, donde todo era pequeño, y llegue a una escuela de Francia, una escuela superior donde para mí era todo eso y habían muchas posibilidades y quería explotarlas todas, emm no fue fácil pero si sentí satisfacción...” (Anexo 6, D’.C.7).

Lo expuesto por las y los participantes, da cuenta de que el ballet tiene valoraciones particulares en relación al cuerpo y la técnica. Se alude a que la práctica

del ballet, puede llevar a tener problemas de la propia percepción física, ya que hay que adaptar el cuerpo de cierta manera para su práctica, respondiendo a estándares corporales muy elitistas. La misma entrevistada que señaló haber tenido más experiencia en la formación de la técnica del ballet comenta: “...yo o sea, como mujer, como persona, tengo muchos problemas como a nivel, de percepción de mi físico emm, que son como traumas personales, como mucho por la danza clásica obviamente...” (Anexo 6, D'.C.6), lo que deja entrever que una mayor base en la formación del ballet, no necesariamente evitará problemas de insatisfacción o percepción del propio cuerpo, aunque no los señale en relación a lo profesional, sí se ve afectada por la práctica del ballet a nivel personal.

Perseguir el ideal corporal del ballet, que para algunos pareciera ser inalcanzable, termina siendo agotador, generando insatisfacción, sobre todo en cuerpos maduros y con poca formación y experiencia en la danza, siguiendo con la experiencia personal de un entrevistado: “...la presión que sentía ponte tú a nivel formativo, con ciertos cánones estructurales que se esperan, que mi cuerpo no lograba satisfacer, me producía una constante frustración, e insatisfacción, entonces yo trataba de entrenar más, de estudiar más, pasaba horas de mi tiempo libre solo estudiando, viendo videos, intentando entender cómo funcionaba mi cuerpo, y nada como, claro sobre todo el ballet, el ballet también me trajo mucha insatisfacción porque es como que mi cuerpo no está adaptado al ballet, con todos estos años

encima difícilmente se adapte, como yo espero que lo haga , cachai, o esperaba en realidad que lo hiciera, en ese tiempo...” (Anexo 6, D’.D.7).

Esto da cuenta que una enseñanza poco adaptada del ballet para estudiantes en edad adulta, genera incomodidad con sus propios cuerpos, frustración y estrés durante la práctica, se sugiere que una forma más amable de incorporar el ballet es a través de sensaciones: “...hasta que después ya en tercero pude comprender un poco más la metodología tomando clases con otras personas, con otras miradas y también con el Edison, que también me hizo entrar desde el lenguaje, más que desde, sí igual es técnico, pero me refiero al lenguaje como a través de sensaciones...” (Anexo 6, D’.B.7). Asimismo, probar técnicas que trabajen desde la sensación más que desde la forma, aumenta la sensibilidad y el placer corporal como fue el caso de una de las entrevistadas: “...me fui a hacer clases de gaga, y volví de Israel, y me enamoré de nuevo con el clásico, no por la técnica, sino porque empecé a sentir emociones de mi cuerpo haciendo el clásico...” (Anexo 6, D’.C.7).

En relación a las insatisfacciones dentro del proceso creativo, surgen y se comparten a lo largo de la conversación diversas experiencias incómodas vividas por las y los participantes. La mayoría de las experiencias compartidas apuntan a que es la o el coreógrafo, o director(a), la persona sobre la que recae la gran responsabilidad de abordar el proceso creativo de manera amable para el grupo de intérpretes con el

que cuenta. Se sugiere que la o el intérprete, se ve sometido(a) de manera más habitual de lo que parece a propuestas interpretativas incómodas por parte del coreógrafo(a) o director(a), lo que puede quebrar la confianza con o entre las y los intérpretes dentro del proceso creativo.

Algunos de los comentarios de las y los participantes al transmitir sus experiencias fueron los siguientes: “...uno puede hacer cosas que no acostumbra a hacer si hay un proceso, si está bien guiado, como que igual dentro de ese disfrute uno entra en esas propuestas nuevas, independiente de si nos gusten o no, pero como todo era un poco forzoso, para mí era incómodo poner el cuerpo y decía como, estoy haciendo algo, que no me hace sentido, como vale, como que me puse a prueba como en la interpretación...” (Anexo 6, D'.B.6), “...la cosa es que la manera de llevar el proceso se volvió cada vez más incómoda, cachai, a nivel interpretativo, entonces las indicaciones emm, hacían que el trabajo cada vez fuera perdiendo peso respecto al tema...” (Anexo 6, D'.D.6), yo tenía veinte años cuando trabajé en mi primera compañía como profesional profesional, y venía de una escuela en donde los coreógrafos, porque éramos dentro de una compañía joven, nos trataban como querían, de hecho había uno que te decía sos una mierda, bueno, todo ese tipo de cosas, yo era alumna, no decía nada...” (Anexo 6, D'.C.6), “...partió con Drácula y la wea después ya era como una orgía, ya filo hazlo, no me importa pero no lo supo llevar po, o sea, tanto así que hubo funciones en las que a mí me dijo, personalmente, quiero

que hagas sentir incómodas a tus compañeras y manoséalas enteras...” (Anexo 6, D'.A.6).

Se mencionan incomodidades que pueden resultar desafiantes interpretativamente y terminar siendo finalmente provechosas como experiencia, pero hay otras que transgreden al intérprete como profesional y como persona. Como coreógrafo(a) es necesario el manejo de habilidades que permitan una adecuada comunicación con los intérpretes, más allá de las técnicas corporales que este pueda manejar. Si bien Duran (1993) argumenta que, el coreógrafo o coreógrafa debe coordinar los diferentes elementos que conforman la estructura coreográfica de manera significativa y sensible, considerando dentro de estos elementos tanto a las y los intérpretes como a la música, la composición escénica, etc., pero sólo refiere a asuntos técnicos, cabe preguntarse entonces si las relaciones humanas deben quedar al margen de las metodologías empleadas para llevar a cabo una obra coreográfica, aunque parezca demasiado obvia la consideración.

Otra de las experiencias compartidas, muestra que las exigencias del coreógrafo(a) no siempre se condicen con las condiciones físicas, mentales y emocionales del intérprete: “...cuando tenés un coreógrafo, que te pide reemplazar un rol y que espera de vos que seas idéntico al anterior... cuando uno tiene un cierto físico y que tiene que reemplazar a otro, no se puede esperar de que sea lo mismo...”

porque no es mi movimiento, no tengo las piernas que miden dos metro, entonces, no voy a poder hacer eso, lo vas a tener que aceptar como soy yo, jajaja.” (Anexo 6, D’.C.6).

También, la descoordinación en la dirección compartida de un proceso coreográfico, puede resultar confuso e incómodo para las y los intérpretes: “...a nivel coreográfico Andrés trabajaba con Roberto entonces, ellos como en su dinámica de guiar el proceso, salían a discutir entre ellos y de repente seudo de desacreditaban y todo se volvía muy confuso, uno daba una indicación y el otro decía no, no sé que, se autocorregían entre ellos... es incómodo porque las personas bajo cierto estrés tienden como a, no sé cómo decirlo, tienden como a extralimitarse en el trato un poco, entonces de repente sentía que los tratos eran muy poco amables...” (Anexo 6, D’.D.6).

No es difícil que la o el intérprete se sienta desafiado(a) emocionalmente cuando dentro de los procesos creativos se sostienen relaciones de poder jerárquicamente definidas entre la o el coreógrafo, y las y los intérpretes. Por lo que la relación mente, cuerpo y emoción que se aborda al inicio del análisis, sugiere algo más, que la simple atención a la complejidad que requiere el trabajo interpretativo, también propone una mirada más empática, sensible y humana sobre las dinámicas que se dan dentro de los procesos creativos. Ya que también se menciona entre las y los participantes que

se normaliza el hecho de que el intérprete debe estar disponible a las ideas de otro u otra, y someterse sin cuestionar hasta qué punto aceptar o no, las decisiones que se resuelven dentro del proceso. Una de las entrevistadas comenta al respecto: “...el bailarín está formateado, para no preguntarse si es complicado y como se le incomodan las cosas, es como, ahora que me preguntas, es sí, un montón de veces que tuve que hacer cosas que yo decía, no me gusta, me duele, me siento incómoda, pero lo hago, porque me lo pide el coreógrafo y yo no voy a cuestionar eso...” (Anexo 6, D'.C.6).

Por el contrario, el respeto hacia el intérprete como persona, por parte del coreógrafo genera situaciones de confianza y entrega al proceso creativo. Es más fácil que un intérprete acceda a realizar cosas que nunca ha hecho si se trabajan sensiblemente por parte del coreógrafo(a). Un ejemplo es lo que compartió una de las participantes: “...todos nos teníamos que sacar la remera, era como desnudarse delante del espectador, y me acuerdo que para mí, como que todos lo hicieron de una, como si obvio, pero yo bailaba con chicos y chicas que tenían 40 años y yo tenía 20 , ellos venían con una carrera encima, que yo no tenía y tampoco tenía esa confianza y esa comodidad con mi cuerpo... nos dijo, yo les quería preguntar si es que ustedes aceptarían hacerlo, pero el hecho de que él lo haya preguntado, como me pidió permiso, creo que de alguna manera esa incomodidad me dejó el espacio para aceptar ese desafío...” (Anexo 6, D'.D.6). Lo que alude a que el respeto y los valores humanos

deben ir por delante de los valores como artista, sobre todo cuando se trabaja en conjunto con otras personas, para así generar una convivencia sana y amable.

Es a considerar, que la experiencia dentro de los procesos creativos como intérprete puede llevar a identificar en qué momento se está sobrepasando el límite del respeto y hasta qué punto es sano para cada uno(a), acceder a las decisiones del coreógrafo o coreógrafa, ya que también, como se mencionó antes, hay incomodidades dentro del proceso que no transgreden humanamente al intérprete, y que pueden superarse y convertirse en aprendizaje. Además, las relaciones no solo son entre coreógrafo(a) e intérprete, sino que entre intérpretes también. Trabajar con otros intérpretes, sin conocerles y sin saber cómo se expresan sus cuerpos, es un desafío interpretativo que se vuelve parte del proceso creativo, ya que cada integrante del grupo de trabajo, se afecta en cierta medida por las decisiones de otros y otras, incluso recibir un material coreográfico ya constituido, por parte de otro intérprete, puede resultar frustrante si no hay empatía en el proceso.

Estos últimos resultados de lo que fue el grupo de discusión, en relación al proceso creativo, muestran que no solo se dan insatisfacciones en relación a la apreciación del propio cuerpo, sino que también, a cómo se dan las relaciones humanas dentro del proceso creativo, las relaciones de poder que existen y cómo

afectan no solo el desempeño de cada intérprete, sino que también el resultado de la obra.

Finalmente, podemos observar a partir de estos tres diferentes ejes desarrollados en el análisis, cómo se dan las relaciones entre la imagen corporal y la interpretación, en donde el contexto es el proceso creativo en la danza. La relación entre mente, cuerpo y emoción nos da la base para entender cómo se concierne la imagen corporal y la interpretación. Las experiencias, son las que nos permiten deducir su contenido estructural, y las influencias e insatisfacciones dan a conocer de manera concreta, cómo se afectan entre sí.

7. Conclusiones

En esta investigación, se ha logrado a través del desarrollo del texto, conducir hacia el objetivo general, cumpliendo con reconocer de qué manera la imagen corporal, puede influir en el trabajo interpretativo dentro del proceso creativo en la danza. Pues, tanto la imagen corporal como la interpretación en la danza poseen una dinámica similar, en cuanto a los factores que las atraviesan. Estos factores, que son lo mental, lo corporal, lo emocional y el contexto social, además de afectarse entre sí, influyen significativamente en el intérprete.

Los aspectos físicos, mentales y emocionales van de la mano, se entretajan en el trabajo interpretativo, incluso en el propio reconocimiento de las y los participantes del grupo de discusión permanece la presencia de estos elementos. Además, se afirma la importancia de lograr un balance consciente de las tres dimensiones, de acuerdo con las exigencias de cada proceso creativo, consciencia que permite enfrentarse con más eficiencia a cada nuevo proceso. Se destaca respecto a estas tres dimensiones, la generación de conocimiento por parte del intérprete a través de su cuerpo, en cuanto acciona inmerso en un determinado contexto. También, se enfatiza en la existencia de diversas herramientas no corporales, como parte de las herramientas con las que cuenta la o el intérprete, que le permiten sostenerse dentro

de los diferentes espacios interpretativos y de creación, entre ellas, las mencionadas como habilidades blandas, la inspiración desde otras artes y la perseverancia.

Igualmente ocurre con las experiencias a nivel personal de cada intérprete, las cuales terminan siendo una herramienta más para la creación y la interpretación, debido a la constante comparación e integración que realiza entre su vida personal y su trabajo como intérprete. Cada experiencia en la vida del intérprete le aporta conocimiento específico condicionado por su estado corporal y el contexto bajo el cual se encuentra, acumulando así diversos aprendizajes, a través de las diversas experiencias interpretativas. Por lo anterior, es que cada nuevo proceso creativo, debido a la compleja articulación de elementos que implica, representa un potencial aprendizaje. Las experiencias en la vida de cada persona son las que determinan y construyen su imagen corporal, y así mismo, su manera de interpretar a través de la danza. Por otro lado, la madurez que logra alcanzar la o el intérprete gracias a sus experiencias, no solo les aporta voluntad y apertura a experiencias cada vez más desafiantes, sino que también le permite cambiar paradigmas en relación al cuerpo, a las artes, a la cultura, etc., transformando su forma de percibir el mundo y de percibirse a sí mismo(a).

Además, el contexto bajo el cual se encuentra el intérprete es clave tanto para su trabajo interpretativo como para construir su propia imagen corporal. En el análisis

se observa cómo desde los contextos más generales, a los más individuales, se encuentran factores incidentes para la o el intérprete. Como por ejemplo la situación socioeconómica, la actual pandemia que nos aqueja y que ha repercutido de manera muy diferente entre un intérprete y otro, tanto negativa como positivamente, asimismo con la formación en danza, la cual es diferente según la escuela o el país en el cual se estudie. Por otro lado, el proceso creativo funciona como un contexto más específico, en el cual la o el intérprete no solo se ve condicionado por las decisiones que atañen al director(a) o coreógrafo(a) sino que además quedan expuestas y expuestos a enfrentarse a situaciones y/o propuestas interpretativas desafiantes, que conllevan a grandes aprendizajes, pero que también pueden insatisfacer y transgredir a nivel personal, afectando su seguridad y autoestima, al no haber un buen manejo por parte del coreógrafo o coreógrafa.

Cabe destacar, luego del desarrollo de esta investigación y con especial atención en los resultados del grupo de discusión que, el desarrollo de habilidades no corporales en la danza es un factor fuertemente incidente en el desarrollo de las y los intérpretes. Sin embargo, no ha tenido un elevado interés dentro de la literatura relacionada a la interpretación y a la creación coreográfica. En el texto de Duran (1993), se hacen referencias sobre cómo llevar a cabo un proceso creativo en la danza, limitándose a apreciaciones técnicas, sin alusión, por ejemplo, al manejo de las relaciones dentro del proceso. Si bien en la literatura de Cardona (2000), se alude

a habilidades no corporales como la expresión sensible de las ideas y emociones, tampoco se habla de las habilidades blandas nombradas por las y los participantes del grupo de discusión como importantísimas para potenciar su labor interpretativa y que, además, les resultaron ser imprescindibles para poder sostener procesos creativos con empatía y profesionalismo.

Las experiencias que entrega la formación en danza son importantes para cada intérprete, en donde el manejo de diferentes habilidades y la obtención de herramientas entorno a la interpretación, son relevantes para el desempeño profesional de la danza, por lo que promover instancias dentro de la formación en las que las y los estudiantes puedan fortalecer estas herramientas interpretativas de carácter estrictamente técnico, y además de carácter no corporal (como las habilidades blandas), es indispensable para la formación de intérpretes que hacen de la empatía y el respeto parte del profesionalismo en la danza, sobre todo cuando hablamos de respetar el cuerpo propio, y por consiguiente el de las y los demás.

Por último, queda en evidencia tras el análisis de datos, que existen diversas circunstancias debido a las cuales un(a) intérprete se puede ver afectado(a) por su imagen corporal, acentuándose sus insatisfacciones corporales. En cuanto a los procesos de creación, resultó ser que muchas de las veces, estas insatisfacciones son producidas por la manera en que se sostienen las dinámicas interpersonales

dentro de un proceso creativo, en donde las decisiones y/o propuestas coreográficas dejan al intérprete en situaciones incómodas y muchas veces de vulnerabilidad potenciada por la relación jerárquica que se establece entre coreógrafo(a) e intérprete. De acuerdo con estos resultados, sería interesante indagar en cómo las relaciones de poder dentro de los procesos creativos afectan a las y los intérpretes y su imagen corporal.

Por otro lado, están las insatisfacciones producidas por la poca experiencia técnica, previa a la formación en danza, sumada a las diferentes referencias externas con relación a la danza, consumidas principalmente por tv y redes sociales, que son muchas veces poco adaptadas a la realidad sociocultural de cada intérprete, produciendo insatisfacciones corporales que afectan principalmente al desempeño formativo del intérprete. Queda abierta la posibilidad de indagar en la formación en danza, sobre aquellos aspectos que permitan fortalecer la imagen corporal, promoviendo la apertura y aceptación de cada intérprete con relación a su propio cuerpo.

Finalmente, podemos dar cuenta de que el contexto bajo el cual se desarrolla el trabajo interpretativo en la danza influye sustancialmente en la relación y el diálogo constante que existe entre la imagen corporal de este y su desempeño interpretativo. La imagen corporal de un bailarín o bailarina, está siempre presente en su

interpretación en mayor o menor medida, ya que sus componentes afectivo, cognitivo, perceptual y conductual, se enuncian a través de su comportamiento y son reflejados a través del movimiento expresivo de cada intérprete. Por lo tanto, con estos componentes como base de la imagen corporal y la interpretación de cada intérprete, se da una relación entre ambas que se retroalimenta de manera constante, influyendo la una en la otra, y viceversa. Por consiguiente, se lleva a cabo el objetivo de esta investigación destacando la permanente relación entre imagen corporal e interpretación gracias a sus componentes comunes.

8. Bibliografía

Ávila, M. (2013). Danza y dramaturgia. Sin dramaturgia nada se sostiene. Escena, 72(1), 75-82. Recuperado en:

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/14459>

Baile, J. (2003). ¿Qué es la imagen corporal? Cuadernos del Marqués de San Adrián, 2. Recuperado en:

http://www.unedtudela.es/archivos_publicos/qweb_paginas/4469/revista2articulo3.pdf

Bedia, M. y Castillo, L. (2010). *Hacia una teoría de la mente corporizada: La influencia de los mecanismos sensomotores en el desarrollo de la cognición*. Colombia, Ánfora, 28(17), 101-124. Recuperado en:

<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5648544.pdf>

Borgdorff, Henk. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. CAIRON 13, Revista de estudios de danza. España, 25-46. Recuperado en: <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/cairon-13.pdf>

Cardona, P. (2000). *La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas*.

México, Aire en el agua. Recuperado en:

https://www.academia.edu/38638277/Cardona_Dramaturgia_bailarin

De Castro, A. García, G. Rodríguez, I. (2006). La dimensión corporal desde el enfoque fenomenológico-existencial. *Psicología desde el Caribe*. 17, 122-148.

Recuperado en: <https://www.redalyc.org/pdf/213/21301706.pdf>

Duran, L. (1993). *Manual del coreógrafo*. México, CENIDI. Recuperado en:

<http://hdl.handle.net/11271/294>

Fábrega, J. (2007). La interpretación para bailarines. *Estudis Escenics*, 32, 314-329. Recuperado en:

<https://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252660/33931>

1

Ferrada, J. (2019). Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau Ponty. *Cinta de Moebio*, 65, 159-166. DOI: 10.4067/S0717-554X2019000200159

Gallagher, S. (1995). Body Schema and Intentionality. En Bermúdez, J., Eilan, N. y Marcel, A. (eds.), *The Body and the Self* (225-244). Oxford: Oxford University Press. Recuperado en:

https://www.researchgate.net/publication/312939682_Gallagher_S_1995_Body_schema_and_intentionality

Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago, Chile. Metales pesados. ISBN: 978-956-8415-36-5.

Ortiz, E. (2019). Conciencia pre-reflexiva y la tesis de la identidad experiencia/experimentador. *Límite*, 14. ISSN: 0718-5065. Recuperado en:

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-50652019000100212

Pérez, M. (2009). El instrumento del intérprete en la danza: El cuerpo como medio de expresión y comunicación escénica. *Danzartte*, 6, 48-55. ISSN: 1886-0559. Recuperado en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3127760>

Rodríguez, H. (2010). La conciencia de lo corporal: una visión fenomenológica - cognitiva. Ideas y Valores, 142(59), 25-47. ISSN: 0120-0062. Recuperado en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36595/38561>

Tampini, M. y Farina, C. (2010). Desestabilizar la disciplina: cuerpo y subjetividad en contact improvisación. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Recuperado en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5671/ev.5671.pdf

Torrents, C. y Castañer, M. (2009). Las consignas de la expresión corporal: una puerta abierta para la creatividad y la creación coreográfica. Tándem: Didáctica de la educación física, 30, 111-120. ISSN 1577-0834. Recuperado en: <http://www.observesport.com/desktop/images/docu/xri108fq.pdf>

Torres, G. (2014). Esquema, imagen, conciencia y representación corporal: mirada desde el movimiento corporal humano. Revista ces movimiento y salud, 2(2), 80-88. Recuperado en: <http://revistas.ces.edu.co/index.php/movimientoysalud/issue/view/213>

Vaquero, R., Alacid, F., Muyor, J. y López, M. (2013). Imagen corporal; revisión bibliográfica. *Nutrición Hospitalaria*, 28(1), 27-35. DOI: 10.3305/nh.2013.28.1.6016

Waldenfels, B. (2017). Fenomenología de la experiencia en Edmund Husserl. *ARETÉ Revista de Filosofía*. 29(2), 409-426. Recuperada en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/arete/article/view/19469/19573>

Yutzis, D. (2010). La Expresión Corporal-Danza y los procesos de formación. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata, Argentina. Recuperado en: <https://www.aacademica.org/000-027/641>

9. Anexos

Tabla de Anexos:	Páginas
Anexo 1: Carta de consentimiento informado Participante A	149
Anexo 2: Carta de consentimiento informado Participante B	150
Anexo 3: Carta de consentimiento informado Participante C	151
Anexo 4: Carta de consentimiento informado Participante D	152
Anexo 5: Transcripción: Grupo de discusión 10-12-2020	153
Anexo 6: Transcripción: Grupo de discusión 13-12-2020	175

Anexo 1

CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Por la presente yo, Benjamín Concha Quinteros. Rut 19228236-5. Comunico que la estudiante Vanessa Hernández RUT: 18.053.703-1 de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, está realizando una investigación para el curso Seminario de Grado II con la profesora Marisol Campillay Llanos. Rut: 16.746.015-1

A través de esta soy consciente que participaré de una discusión grupal que será grabada mediante un registro de audio para obtener resultados de la investigación sobre consciencia corporal e interpretación en la danza.

Con el conocimiento de que nunca seré identificado y siempre se mantendrá el anonimato y confidencialidad de mi identidad personal. Los resultados se analizarán y mi nombre no aparecerá en la publicación, además si así lo requiero puedo acceder a los resultados de la investigación.

Estoy enterado(a) que este estudio es confidencial y libre de costo.



Firma Entrevistado



Firma Marisol Campillay Llanos

Anexo 2

CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Por la presente yo, Javier Ignacio Calderón Lecaros Rut 18682174-2, Comunico que la estudiante Vanessa Hernández RUT:18.053.703-1 de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, está realizando una investigación para el curso Seminario de Grado II con la profesora Marisol Campillay Llanos. Rut: 16.746.015-1


A través de esta soy consciente que participaré de una discusión grupal que será grabada mediante un registro de audio para obtener resultados de la investigación sobre consciencia corporal e interpretación en la danza.

Con el conocimiento de que nunca seré identificado y siempre se mantendrá el anonimato y confidencialidad de mi identidad personal. Los resultados se analizarán y mi nombre no aparecerá en la publicación, además si así lo requiero puedo acceder a los resultados de la investigación.

Estoy enterado(a) que este estudio es confidencial y libre de costo.



Firma Entrevistado



Firma Marisol Campillay Llanos

Anexo 3

CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Por la presente yo, Omblin Madeleine Jeanne Noyer Rut 27182826-8, Comunico que la estudiante Vanessa Hernández RUT: 18.053.703-1 de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, está realizando una investigación para el curso Seminario de Grado II con la profesora Marisol Campillay Llanos. Rut: 16.746.015-1

A través de esta soy consciente que participaré de una discusión grupal que será grabada mediante un registro de audio para obtener resultados de la investigación sobre consciencia corporal e interpretación en la danza.

Con el conocimiento de que nunca seré identificado y siempre se mantendrá el anonimato y confidencialidad de mi identidad personal. Los resultados se analizarán y mi nombre no aparecerá en la publicación, además sí así lo requiero puedo acceder a los resultados de la investigación.

Estoy enterado(a) que este estudio es confidencial y libre de costo.

Omblin Noyer

Firma Entrevistado



Firma Marisol Campillay Llanos

Anexo 4

CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Por la presente yo, Daniella Santibáñez Monaterio Rut 17.839.717-6. Comunico que la estudiante Vanessa Hernández RUT: 18.053.703-1 de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, está realizando una investigación para el curso Seminario de Grado II con la profesora Marisol Campillay Llanos. Rut: 16.746.015-1


A través de esta soy consciente que participaré de una discusión grupal que será grabada mediante un registro de audio para obtener resultados de la investigación sobre consciencia corporal e interpretación en la danza.

Con el conocimiento de que nunca seré identificado y siempre se mantendrá el anonimato y confidencialidad de mi identidad personal. Los resultados se analizarán y mi nombre no aparecerá en la publicación, además si así lo requiero puedo acceder a los resultados de la investigación.

Estoy enterado(a) que este estudio es confidencial y libre de costo.



Firma Entrevistado



Firma Marisol Campillay Llanos

Anexo 5

Discusión grupal (1° parte)

Fecha: 10 – 12 - 2020

Hora inicio: 17:00 hrs.

Hora término: 18:45 hrs.

Participantes: Participante A, participante B, participante C y participante D.

Código	Entrevista	Categorías emergentes
	Ítem 1.Vane: Como primera cosa les voy a pedir que se vayan identificando brevemente, nombre, edad, lugar donde residen, lugar de origen, lugar en donde trabajan interpretativamente en la danza, cualquiera puede partir.	
D.A.1	Participante A: Tengo 24 años, resido en la comuna de Puente alto y nací en La Pintana, en el castillo, y ahora trabajo en el BAFONA. Vane: Gracias.	Espacio acotado de desempeño interpretativo
D.C.1	Participante C: Voy yo, tengo 28, yo nací en Estados Unidos, soy Franco-Americana, y bueno estuve bailando en varios lugares dentro de Europa y el último lugar es Chile. Vane: Gracias	Espacios diversos de desempeño interpretativo
D.B.1	Participante B: Tengo 29 años, nacida y criada en Santiago de Chile, emm, he trabajado en diversos proyectos independientes, acá en Chile y también he podido bailar en otro lugares fuera de Chile gracias a esos proyectos independientes. Actualmente salvándose con lo	Espacios diversos de desempeño interpretativo

D.D.1	<p>que se puede jaja aprendiendo a hacer videos y todas esas cosas, en la pandemia. Vane: claro, no queda de otra.</p> <p>Participante D: Resido en la comuna de Santiago, pero nací en Curicó, y actualmente soy intérprete independiente, en proyectos independientes, y en compañías independientes, A veces, a veces bailo.</p> <p>Ítem 2. Vane: Las preguntas las voy a hacer en segunda persona pero obviamente son para cada uno de ustedes. De acuerdo a tu experiencia, ¿crees que la interpretación requiere de un esfuerzo físico, mental y emocional? ¿Por qué?</p>	Espacios diversos, algunos autogestionados, de desempeño interpretativo
D.B.2	<p>Participante B: ¿cómo era, físico mental y emocional?</p> <p>Vane: Sí, y por qué</p>	
D.C.2	<p>Participante C: ¿vamos contestando así?, o sea...</p> <p>Vane: sí, no hay un orden, el que quiera empezar y seguir así...</p>	Pretensión de diálogo
D.B.2	<p>Participante B: ¿Podemos ir conversando cierto?</p> <p>Vane: Claro, también. Ya, las voy a ir escribiendo también.</p>	
D.C.2	<p>Participante C: Yo creo que, con respecto a la pregunta, sí, eem, se requiere mucho esfuerzo en la interpretación, por mas que uno cuando ve, la gente que no, o sea personalmente con las experiencias que he tenido y con las conversaciones que uno a veces tiene con el espectador, no entiende tanto ve solamente la parte físico de o sea, el virtuosismo del físico, y no tanto la parte interpretativa y lo que requiere del bailarín verdad, emm siento que muchas</p>	La interpretación desde la mirada del espectador se asocia muchas veces al virtuosismo de “lo físico”

D.B.2	<p>veces, la interpretación parte obviamente de una emoción, y el cuerpo responde a eso verdad, entonces es como que si uno está, tiene que interpretar el enojo tiene que interpretar tristeza, genera muchas cosas en el cuerpo, genera emm y también mental porque personalmente, cuando trabajé en Prague con una coreógrafa que se llama Ann Van den Broek , ella está muy en todo lo que es más como, danza teatro, de hecho para mi fue más difícil porque primera vez que yo hacía un trabajo que no era tanto sobre la técnica sino más en la interpretación, y mmm, mi, al principio cuando trabajé con ella fue muy difícil, fue muy difícil porque era tan mental y emocional que no me daba cuenta que mi físico estaba afectado, a medida que pasaba el mes que yo me daba cuenta que me dolía todo, teníamos que entrar en un espacio muy depresivo y de duelo y resulta que al terminar ese proceso mi cuerpo había hecho un duelo, o sea, se había generado un duelo dentro del proceso, y físicamente puedo decir que sí, que requirió mucho esfuerzo, hasta perdí peso durante esa época, viví lo mismo, o sea siempre estaba haciendo lo mismo pero mi estado anímico, mental y físico estaba en esa interpretación, así que eso creo que fue para mi como para contestar esa pregunta, de todas las interpretaciones esa es la que más me acuerdo.</p> <p>Vane: ¿Alguien?, algo que comentar o alguien quiere compartir algo</p> <p>Participante B: A mí me pasa que, que claro, o sea digo sí, requiere un esfuerzo físico mental emocional, entendiendo el esfuerzo como esa</p>	<p>El cuerpo responde a la emoción que impulsa la interpretación</p> <p>Lo emocional queda restringido al intérprete</p> <p>Incorporación de herramientas interpretativas del teatro para la interpretación</p> <p>El cuerpo se afecta por lo emocional y mental</p> <p>Relación entre lo emocional, mental y físico en la interpretación</p> <p>Lo emocional, mental y físico se efectan.</p> <p>Relación entre lo emocional, mental y físico en la interpretación</p>
-------	---	---

	<p>actividad ¿no?, como esa sinergia que si bien es cierto es como, podemos entender distintos orígenes, si de pronto me aproximo a un proceso en donde el, no sé, la metodología de trabajo parte desde lo psicológico o desde lo emocional, para llegar a lo físico, para llegar a un lenguaje, o al revés, a través del lenguaje y del cansancio empiezan a aparecer emociones y que me pasa con esa rabia que siento porque, y en ese pensamiento de pensarse haciendo digo claro, estas tres cosas, si es que no son más, están siempre jugando, interactuando, entonces pienso que el trabajo del intérprete también tiene que ver un poco con hacer consciencia de aquello, como para poder empujarlo quizás, no sé, siento que cada proceso como que uno hace, no sé, una seudo terapia, porque va descubriendo cosas de uno mismo, de una misma, emm, entonces el trabajo del intérprete en este caso emm, o en relación a esta pregunta, si bien existe ese diálogo siempre, desde que voy a comprar, desde que ando en bicicleta, o estoy haciendo un ejercicio, pero yo creo que el hecho de subirse a un escenario o no sé, o en la calle o en los distintos formatos que existan, incluso en los ensayos, aquello se está tan en el presente, que todo toma valor, entonces toma mucha más relevancia esa sinergia o ese diálogo entre aquellas dimensiones, entonces me parece súper interesante que para cada proceso o para cada día para cada sesión de trabajo, por esas tres dimensiones que están en juego puedan hacer aparecer cosas interesantes tanto para la creación como para cada uno, como trabajo personal, interesante pensar así la</p>	<p>Lo emocional, mental y físico se afectan</p> <p>Consciencia de la interacción entre emoción, cuerpo y cognición como parte del trabajo del intérprete</p> <p>En el trabajo interpretativo la relación mente, cuerpo y emoción resulta más significativa que en el cotidiano</p> <p>La relación mente, cuerpo y emoción, puede aportar a la creación y al ámbito personal</p>
--	--	---

	<p>interpretación también, habla mucho del ser humano en ese sentido, hablar la interpretación o la creación desde la perspectiva de un cuerpo holístico también ¿no?, como que ya es pasado esto de que es solo técnica o solo mover los huesos y los músculos, como que está el sistema nervioso, ya sabemos que las emociones... o sea hay tanta información, tanto de la biología como también de la propia practica de artistas que creando y haciendo desde distintos lugares que no se puede concebir la interpretación sin esas tres dimensiones yo creo.</p> <p>Vane: Gracias</p>	<p>Perspectiva holística del cuerpo en la creación y la interpretación</p>
D.D.2	<p>Participante D: Bueno yo creo que claramente se requiere un esfuerzo de todas las categorías porque siempre la calidad de intérprete la visualizo como un puente o como canales, canales circulantes que hacen dialogar espacios, como en diferentes niveles emocionales para que ese lugar sea transmitido, entonces desde ese lugar el intérprete debe estar preparado tanto mental como emocionalmente, para poder sostenerse en esos espacios, porque si bien uno predispone el cuerpo emm, para las situaciones muy distintas, también debe poder sostenerse a sí mismo, porque por más que yo esté realizando, no sé, un discurso totalmente ficticio de algo, también involucra mucha parte de realidad misma entonces, siempre he pensado que uno como intérprete nunca se desase de uno, o sea uno baila con todo, con toda la historia que tiene cada uno entonces, sostener eso en escena muchas veces es complicado entonces es necesario tener esa</p>	<p>Relación mente, cuerpo y emoción como conexiones que permiten al intérprete transmitir al exterior</p> <p>Preparación mental y emocional por parte del intérprete para sostener el espacio interpretativo</p> <p>Las experiencias personales acompañan la experiencia interpretativa</p>

D.B.2	<p>capacidad de volver, volver a si, volver a tierra constantemente, pienso en situaciones personales que he vivido en las que he sentido tanto destape emocional que me ha costado muchas horas después de, no sé, haber hecho la función, volver a mi propio ser, pero es algo físico que sucede igual, psicoemocional, entonces si como intérpretes disponemos de estos espacios psicoemocionales constantemente, de realidades o ficciones, debiésemos tener la capacidad constantemente de renovación, transformación, asimilación, ampliación y así un sin fin de cosas para poder entregarlos también, porque si no sucede desde este lado de, la barrera por así decirlo, tampoco puede ser transmitida al otro, por eso visualizo como puentes de conexión.</p> <p>Participante B: Pensaba en relación a lo que decía el Participante D que, claro, como que uno habla de su quehacer pero también estoy pensando en alguien que va a generar un proceso creativo, una cosa es calentar, que claro es importante como preparar las articulaciones, como prepararnos para el movimiento, pero también el ánimo, en que situación me sitúo para poder entrar en un material, si vengo y no sé, y casi me atropellan, que me ha pasado, que a veces vengo, me pasó algo en la bicicleta, llego rápido, tengo que entrar a un ensayo y es como uff ya, esfuerzo físico, mental, emocional, ya, tengo que calentarme, tengo que darme un minuto para estar en silencio, como cuáles son los rituales también de cada uno o también los que generan, como que pienso en las diversas</p>	<p>Capacidad de entrar y salir de los espacios interpretativos</p> <p>Las conexiones personales de lo mental, corporal y emocional del intérprete facilitan la conexión con el espectador</p> <p>La preparación y disposición del intérprete no sólo es física sino que atraviesa otros ámbitos como el mental y emocional</p> <p>Situaciones cotidianas influyen en la labor interpretativa</p>
-------	---	--

D.C.2	<p>formas de entrar, como que eso es también súper importante.</p> <p>Participante C: También respecto a lo que decías vos y con lo que decía Participante D, lo de entrar y salir como que el hecho ya de que dentro de la pregunta está la idea de un esfuerzo, ya es algo, es un trabajo ¿no?, entonces es un trabajo que sea físico, que sea mental, que sea emocional, y también como que hablándolo uno recuerda de que la razón por la cual es un esfuerzo, es también porque es humano de que uno olvide y de que no siempre este en un cierto ánimo, en un cierto estado ¿verdad?, entonces es como que obvio, hay veces en las que hay emociones que son muy espontáneas, que son casi animales como, y, eso es capaz con menos esfuerzo, pero es claramente lo que vos decías Participante B, es que como que, emm, las cosas que suceden en el día influyen en todo, entonces claro es como lograr meterse en un túnel, pero también lograr salir de eso. Y con respecto a lo que vos decías Participante D me hizo pensar, aam, justamente con esta coreógrafa, cuando trabajamos, que durante ese mes todos los de la compañía andaban re mal, estábamos todos depre, todos tristes, y ella era invitada y decía que cuando vino a reponer la obra, vino con una bailarina de ella y ella, la coreógrafa nos dijo, mis bailarines, están acostumbrados, salen del escenario, salen del ensayo, hacen clic, y vuelven a ellos, salen de ese estado, porque si te quedás en ese estado como en el que te pide la interpretación te destruí, porque lo terapéutico te puede consumir al final, entonces es un esfuerzo en las</p>	<p>El trabajo mental, corporal y emocional que realiza el intérprete es algo propio del ser humano</p> <p>Situaciones cotidianas influyen en la labor interpretativa</p> <p>El entrar y salir del espacio interpretativo se facilita con la práctica y el tiempo</p> <p>El espectador también es susceptible a perpetuar el espacio</p>
-------	--	---

	<p>dos cosas, como también si uno lo piensa, de parte no del que interpreta sino del que ve la interpretación, del espectador, hay cosas, hay obras que uno ve y dice no puedo salir de esta obra, es un esfuerzo para salir de esa.</p>	<p>interpretativo dentro de si</p>
D.B.2	<p>Participante B: Y como tú dices, también, como es un esfuerzo, como requiere una actividad, de una disposición, de una energía, es algo que se entrena.</p>	<p>El ejercicio interpretativo se entrena a nivel físico, mental y emocional</p>
D.C.2	<p>Participante C: Sí.</p>	
D.B.2	<p>Participante B: Es algo que uno no puede conectar como ah ahora soy intérprete, pensando en nuestro oficio, es algo que hay que ir entrenando en el sentido de que es algo que hay que ir practicando, ir buscando como emocional, física y mentalmente, cachai, para poder entrar y salir de eso también, porque si estoy acostumbrada a entrar y entregarme por completo, que no está mal, pero y después me quedo en ello, resulta que eso me está como perjudicando mi salud, estoy deprimida, estoy no sé, como interesante como poder tener esas herramientas que son un montón.</p>	<p>Herramientas interpretativas necesarias para entrar y salir con facilidad del espacio interpretativo</p>
D.A.2	<p>Participante A: También estoy de acuerdo de que sí, de que sí requiere un esfuerzo y sí tienen que estar como en equilibrio las tres cosas, yo siento que el esfuerzo se aumenta si es que una de las tres cosas, emm, se encuentra como debilitada, o sea que si el físico se encuentra debilitado hay como un esfuerzo mental y emocional para poder sostener la interpretación, y claro si se tiene un problema emocional o mental, también como que cuesta también sostener el cuerpo, entonces yo siento que, ahí como lo que habla la Participante B que esa</p>	<p>Equilibrio en el trabajo mental, corporal y emocional de la interpretación</p> <p>Mente, cuerpo y emoción se sostienen entre si</p>

D.C.3	<p>práctica como continua de llevar a controlar y hacer más eficiente también la interpretación, emm, o sea en, en mi experiencia nueva que es el trabajo en el que yo estoy ahora, que quizás mi interpretación viene más de una personificación, en ese sentido la tengo que sostener como desde el estudiar otro cuerpo y ahí como que claro, no puedo tanto entrar como en mi persona al principio, sino que el estudio viene como desde, cómo estudio desde ese cuerpo, me fijo en esa historia y trato de ser empático con esa emocionalidad y lo llevo al cuerpo, y de ahí se transforma, entonces en ese sentido creo que, ah se me fue la idea, pero sí estoy de acuerdo, jaja.</p> <p>Ítem 3. Vane: En tus primeras experiencias en torno a la interpretación en danza, ¿Cuáles crees que fueron las cualidades, ya sean corporales, mentales o emocionales, que significaron un aporte para iniciar tu camino como intérprete en danza?, estas cualidades, ¿las consideras innatas o aprendidas?</p> <p>Participante C: Yo creo que, para iniciar un camino de intérprete en la danza, hay un poco de los dos, de cualidades innatas y aprendidas, emm, como que uno y el otro van juntos, obviamente hay gente que corporalmente va a tener una disponibilidad a poder emm, como, tener facilidades, eso sí, más que nada en lo que es la técnica clásica, pero también se podría aplicar a lo contemporáneo, hay gente que tiene una cualidad corporal que realmente ayuda, aporta, y que es innato, o sea es algo que viene de ellos, y lo mental también es algo innato,</p>	<p>La práctica interpretativa la lleva a ser más eficiente cada vez</p> <p>El trabajo interpretativo también puede buscarse en el cuerpo y la experiencia de otra persona</p> <p>Cualidades innatas y aprendidas se dan conjuntamente en la interpretación</p> <p>Hay quienes poseen facilidades corporales para la danza</p>
-------	--	---

	<p>porque hay gente que yo he visto, personalmente he visto gente que, con muchísimo talento, pero mentalmente como intérpretes no tenían la resistencia que se requiere para ser artista, más allá lo que es la interpretación a nivel artístico sino que es el camino que tiene que hacer el intérprete, todo lo que es enfrentarse a muchas cosas, que pueden ser de la vida, para ser un intérprete, hablo de todo lo que es las audiciones, los pasos que nos pueden dar dentro de las clases de danza que hay que tratar de incorporar, sin autodestruirse, eso es como una capacidad innata, con una personalidad que permite absorber y resistir, después emocionalmente también creo hay algo muy innato y eso parte emm, en el escenario, hay veces en que las críticas son, no este es muy frío, ay este me transmite tanto, por un lado es algo que se puede aprender con los años, que supuestamente se va intensificando que se va mejorando, pero hay gente que también, como lo que es mental, corporal, tiene una facilidad en lo que es interpretar, no interpretar como un actor, no es algo, emm, uno no aprende a ser triste, lo es, a veces, y yo creo que eso es algo que, esa sensibilidad es algo que nace de la persona, pero también, es algo de la experiencia de la vida ¿no?, por eso es una pregunta que está muy interrelacionada, lo aprendido con lo innato, yo diría que hay una disponibilidad innata para todo lo que es emocional, mental, corporal, y que a medida que va pasando la vida, a medida que uno va viviendo, entra lo aprendido, como también hay cosas que se pierden de lo innato, por lo que se aprende, cuando un niño baila lo</p>	<p>Ser artista no se reduce al talento de la persona</p> <p>Hay una fortaleza propia del intérprete ligada a lo mental para enfrentar los desafíos del oficio</p> <p>Lo que transmite el intérprete a nivel emocional se puede llegar a agudizar cada vez más</p> <p>Hay a quienes se les da más fácil el trabajo de interpretar en la danza debido a sus experiencias de vida</p> <p>A medida que vivimos experiencias en la vida se va aplicando lo aprendido anteriormente</p> <p>El aprendizaje institucional coarta la</p>
--	--	---

D.A.3	<p>hace sin prejuicios, un niño tiene la necesidad de mostrar a través de su cuerpo bailando, esa libertad, yo creo que se pierde más aun cuando uno entra dentro de una institución, lo cual yo sé que se puede criticar pero personalmente yo creo que es necesario para la carrera de un bailarín, pero es un poco como mucho cosas de la vida, cuando se empieza a teorizar demasiado, analizar todo demasiado, también se puede perder lo innato. Emm, dentro de todas las cualidades que están citadas yo creo que la más difícil es la emocional, y la mental, el corporal, el físico, más allá de la técnica, siempre va a poder bailar, pero lo mental puede destruir, y lo emocional es algo que está muy ligado con la personalidad, y hay gente que hasta en la vida, no va a transmitir, hay coreógrafos que podrán pedir algo así tan frío, pero veces puede ser nefasto para el escenario.</p> <p>Participante A: Yo creo que como la mayoría de mis cualidades eran innatas, emm, como cuando inicié mi camino, creo que era muy instintivo, ahora no sé tenía cualidades como, siempre intentarlo, no dejar los procesos, emm, por ejemplo tratando de estar lo más activo, como tenía mi cuerpo de los primeros años, de entrar a las 8:30 de la mañana y terminar como a las 21:30 de la noche, entonces estaba casi todo el día, tenía muchas ganas de aprender y bueno igual tenía el cuerpo como a full, mucha resistencia, no sé si resistencia mental, yo creo que a mí me gustaba, me gustaba estar ahí, pero todo lo demás yo creo que era como más instintivo, en un inicio.</p>	<p>libertad expresiva de la niñez</p> <p>El aprendizaje formal de la danza es necesario para la carrera de un bailarín</p> <p>Que predominen cualidades innatas en la danza, como la perseverancia, permite ser más intuitivo (a)</p> <p>La resistencia física que requiere la práctica constante de la danza, puede sostenerse con el gusto que provoca su práctica</p> <p>Cualidades innatas y aprendidas se dan conjuntamente en la interpretación</p>
-------	---	---

D.B.3	<p>Participante B: Emm, creo que hay una fusión entre cosas innatas y aprendidas, porque claro las experiencias de cada uno son diferentes y en mi experiencia, emm, para mí una cualidad muy importante para poder conectar y que siento que fue un aporte para poder iniciar esta carrera, este camino como intérprete en danza, que para todos es diferente, fueron cosas como de habilidades más blandas, como de puntualidad, respeto, cuando hablaban de la importancia o del valor que se le da como al espacio sagrado del ensayo, de llegar, de conectar, de leer, de trabajar como en torno a lo que se hace y no es un hobby sino que es algo que tiene trabajo, que tiene energía, que tiene disposición, que es tiempo, que requiere de constancia y no talento, si bien tenemos talento y después puedo hablar de talento y cada persona tiene habilidades más desarrolladas que otras pero hay capacidades que se desarrollan con practica y para mí la interpretación también la podemos hablar desde un lugar técnico, no tan solo como ah ella es buena intérprete o ella no, sino como sí, me gusta como interpreta ella o él, quien sea, porque conecta con lo que está haciendo, más allá si me gusta o no lo que está haciendo, está metida en un rollo, se lo toma en serio, no como alguien frío sino porque hay implicancia en su hacer, implicancia en su presente, en lo que está haciendo, como que puedo leer una honestidad, una verdad en lo que hace, una convicción, certezas en torno a sus prácticas como un empoderamiento, o búsqueda, desde lugar de no saber o amateur como que crees en lo que estás haciendo y eso habla de una, o no sé si buena o</p>	<p>Las habilidades blandas fueron fundamentales al iniciar la carrera de intérprete en danza</p> <p>Ser intérprete no se reduce al talento de la persona</p> <p>La interpretación requiere de técnica</p> <p>Puede gustar la interpretación de un bailarín por el como lo hace, más allá de qué es lo que está haciendo</p> <p>Hay cualidades no corporales que enriquecen la interpretación</p> <p>Da gusto ver cualidades interpretativas que no solo tienen que ver con lo corporal, sino que mezclan también lo emocional y lo mental</p>
-------	---	---

D.A.4	<p>mala, pero de una interpretación que para mí es gustosa, entonces son no sé si, igual son corporales, porque tiene que ver con lo corporal siempre, y la disposición mental, por lo tanto emocional también por lo tanto hay una disposición, una apertura al trabajo, y a entrar en situaciones, contextos, trabajo, práctica en torno a nuestro oficio.</p> <p>Ítem 4. Vane: De acuerdo a la manera que tienes de enfrentarte a nuevos procesos creativos, ¿crees que tus cualidades físicas, mentales y emocionales han ido cambiando con el tiempo a medida que has ido adquiriendo nuevas experiencias interpretativas?, ¿de qué manera?</p> <p>Participante A: Yo creo que en un principio esto como de enfrentarme a nuevos procesos, como no tener prejuicios con los procesos a los que estaba entrando sino que yo me entregaba nomás, como, como que era, como una hoja en blanco, trataba de hacer todo lo que me pedían, en relación a una investigación y a la corporalidad, y, yo creo que entre más tiempo uno está, más herramientas interpretativas y corporales tiene, entonces en ese sentido claro va evolucionando pero en relación a las herramientas sobre las cuales uno se sostiene como intérprete, y, de qué manera las he obtenido, entre más funciones, escenario, más procesos coreográficos, porque yo creo que lo que es las clases es era como más entrenamiento corporal, pero lo que es más interpretativo se ve netamente en el escenario.</p>	<p>La disposición y apertura a los nuevos procesos creativos permite incrementar las herramientas interpretativas con el tiempo</p> <p>Las herramientas que sostienen la interpretación, son forjadas a través de la misma experiencia interpretativa</p> <p>Las diversidad de experiencias en relación a la danza son significativas para la interpretación, más allá de las clases en la escuela</p>
-------	---	--

D.B.4	<p>Participante B: Sí, han cambiado con el tiempo, y, emm, las nuevas experiencias interpretativas, los nuevos procesos, los lugares de formación o workshops, que también te ponen en un lugar de intérprete, emm, van despertando cosas situaciones lugares aperturas, yo siento que he aprendido mucho más de mis procesos creativos en los que he estado más que en la escuela, siento que en la escuela he podido aplicar y también como poder reflexionar llevar a un lugar teórico o practico el estudio ¿no? eso es lo que hace la universidad en el fondo, pero lo que ha sostenido, y profundizado esa práctica o develado ciertas respuestas o preguntas han sido las experiencias en torno a procesos creativos como intérprete que me han llevado a profundizar en esos otros ámbitos, no sé si se entiende, entonces cada experiencia me va dando una capa o va transformando o sumando a lo que ya iba teniendo y creo que tiene que ver también con esa diversidad de experiencias, yo paralelamente a la universidad yo estuve en procesos creativos, siempre me mantuve participando en algunos proyectos y eso fue emm, fue muy potente para mí, y creo que me dio la facilidad también para terminar la carrera y seguir con el quehacer que ya venía haciendo durante mi proceso de estudio que siempre fue en paralelo mis procesos creativos con mi proceso de estudio, van apareciendo, entonces, claro, esas cualidades físicas, mentales y emocionales van cambiando sobre todo como que la cabeza se va abriendo yo siento, generando aperturas, el prejuicio también a ciertas cosas, va desapareciendo, eso.</p>	<p>La escuela de danza permite llevar a un lugar más teórico lo práctico</p> <p>Las experiencias en torno a procesos creativos como intérprete son las que llevan a profundizar y sostener la práctica interpretativa</p> <p>Cada nueva experiencia interpretativa aporta a lo ya construido como intérprete</p> <p>Las experiencias dentro de procesos creativos como intérprete permiten apertura mental, corporal y emocional, estas dimensiones se van transformando con la experiencia</p> <p>Las experiencias transforman al individuo a lo largo del tiempo De cierta manera, el cuerpo asimila los</p>
-------	---	--

D.C.4	<p>Participante C: Sí, yo creo que a través del tiempo y de las emm, experiencias que uno adquiere se va modificando la persona como se va modificando el bailarín, emm, más que nada porque para nosotros los intérpretes muchas veces la danza es casi como una terapia, y el cuerpo es como una esponja, tenía una maestra que siempre decía el cuerpo es como una esponja, absorbe, absorbe, pero esa esponja también puede rechazar movimientos corporales que no le corresponden al cuerpo y eso está bien, o sea no es un problema, de hecho es emm, uno eso solamente lo empieza a entender cuando crece, porque más que nada cuando uno es alumno o más joven quiere hacerlo todo, sin entender de que a veces es el cuerpo que no lo quiere hacer, y mas no porque no quiera, sino porque no le corresponde emm, pero es bueno es como una madurez saber qué tipo de movimiento te convine, que tipo de movimiento no te conviene, así que sí, yo creo que hay muchas cosas que yo creo que el tiempo te va diciendo, mentalmente también a medida que se va como creando la personalidad del bailarín, del intérprete, el mental puede ir mejorándose, es como esa madurez del mental de ir cambiando haciendo como emm, un trabajo de investigación y buscar no solamente en algo muy juvenil las experiencias o no en lo muy drástico, pero en los pequeños detalles, porque estoy pensando en situaciones en las que uno dice acá te tenés que sentir triste y uno de repente parte, más joven ¿no?, uy en las ideas que voy a sentir cuando se murió mi abuelo que me sentí re mal y en realidad la tristeza es algo tan común, es una</p>	<p>movimientos de acuerdo a la experiencia</p> <p>El cuerpo rechaza los movimientos que no le son amables</p> <p>La madurez mental del intérprete se va forjando junto a la personalidad</p> <p>Se pueden conmemorar situaciones de la vida personal para evocar emociones en la danza</p> <p>Con el tiempo es cosa de experiencia y madurez evocar emociones en la danza</p>
-------	---	---

<p>emoción tan diaria a veces que no hay que buscar tan lejos, sino que hay que partir con esa emoción e ir emm, expandirla en el cuerpo y poder emm, no sé como “disfrutarla” y adiestrar con la mente, así que si lo mental con las experiencias va ganando la madurez, y lo emocional va ganando la experiencias, no sé si tanto madurez, si porque bueno a medida que uno va creciendo como persona vive, con la vida dicen que uno es más maduro, entonces con lo emocional también, yo sé que hay momentos en mi vida en donde me marcaron muchos coreógrafos, hay una de ellas que para mí fue lo que me hizo cambiar mucho mi percepción, de hecho dos momentos, una cuando me fui a Israel donde hice clases de gaga, y ahí empecé a cambiar mi manera de sentir, entonces no sé si es ligado con lo emocional, o con lo mental, sino que empecé a sentir el movimiento en mi cuerpo y me trajo madurez, porque empecé a sentir cuando bailaba la necesidad de placer siempre, y yo que vengo de un espacio que es mucho más clásico fue un cambio muy importante porque empecé a hacer clásico que obvio, siempre me agarra el momento de uy no me sale esto, soy una mierda, emm no sé, no soy Marianela Núñez, no puedo hacer cinco piruetas, en fin, a todos nos agarra, pero empecé a sentir emm, que cambió mi enfoque en como tenía que encarar los entrenamientos clásicos, en cómo tenía que bailar, y eso fue más a nivel corporal, porque es puras sensaciones pero de alguna manera también es muy egoísta porque si yo lo disfruto creo que se va a ver pero es para mí, fue un regalo para mí, y</p>	<p>Disfrutar del movimiento del propio cuerpo genera una madurez interpretativa a nivel mental y emocional</p> <p>La autocrítica constante en el entrenamiento de la danza limita el placer de su práctica</p> <p>Hay procesos creativos muy intensos emocionalmente que requieren mucha</p>
--	--

	<p>después en otro momento que bailé en Prague, una compañía independiente, que habían invitado a una artista de danza teatro y la mujer era muy fuerte, muy emm, muy depre, pero ella usaba la coreografía como su terapia, y había tenido una vida bastante no sé si fuerte, pero había tenido periodos en su vida que la habían afectado mucho y yo sé que eso hizo emm, bueno sus coreografías eran destructivas, pero más allá de aprender de como protegerme en las coreografías y que emocional cuando uno se invierte demasiado, mental como emocional que hay que tener mucho cuidado, siempre me voy a acordar de algo que me dijo antes de empezar, y que me dijo antes de ser bailarina sos humana, y creo que eso, es algo que uno nace así y por la enseñanza lo va perdiendo, la enseñanza clásica, pero también contemporánea porque cuando uno hace Graham duele el cuerpo, Cunningham duele el cuerpo, no es nada innato hay que aprenderlo y bueno eso, me lo devolvió fue con un regalo para volver a lo que es lo innato, lo intuitivo, y entender la importancia de la simplicidad en sentir las emociones y en el por qué bailamos, como también lo fue cuando me fui a Israel que yo me encontré bailando con gente que tenía ochenta, y me acuerdo que me lo preguntaba yo estaba muy peleada con lo clásico, y me acuerdo de haber estado bailando al lado de un señor de ochenta, y veía que disfrutaba más de la danza que yo que la quiero hacer mi carrera, y ahí me hizo un cambio importante, y después con esa coreógrafa, Ann Van den Broek, y empecé con eso a tener una catarsis de emociones, que al</p>	<p>fortaleza emocional y mental por parte del intérprete</p> <p>El aprendizaje de la técnica en la danza puede ser duro para el cuerpo reduciendo al ser humano al intérprete</p> <p>Enfrentar la interpretación de manera innata e intuitiva permite simplificar el trabajo emocional en esta</p> <p>Hay una intención de no actuar las emociones en la interpretación sino más bien de vivirlas</p> <p>Existen características físicas de un intérprete como virtuosismo, técnica, habilidades corporales</p>
--	---	---

D.B.5	<p>final cada vez que subía al escenario, y de ahí yo pues mi manera de trabajar fue siempre entender la emoción y vivirla, no actuarla.</p> <p>Ítem 5. Vane: A modo de juego, sin necesidad de ponerle mucha seriedad pero si honestidad, si tuvieses que definir dos o tres categorías para comprender los tipos de intérpretes que existen, ¿cuáles serían y en cuál de ellas te encasillarías?</p> <p>Participante B: Creo que se pueden encasillar de muchas formas, por un lado el lenguaje físico, que se puede subdividir en dos, como lo físico, lo técnico, como muy capaces virtuosamente de hacer lo que quieran, de habilidades, del diseño, en fin, y también está esta segunda versión que tenía que ver con un lenguaje mucho más personal, esta persona que indagaba mucho en su forma de moverse sumado a cosas de lo técnico como también de lo personal no esta tan formateado sino que dentro de su construcción formativa ha ido deconstruyendo o ha ido sumando cosas que tienen que ver con su corporalidad o con sus gustos no solo en cuanto a las formas aprendidas, emm, y ese lenguaje físico personal yo me siento ahí identificada, emm, pero también hay otro que tiene que ver con el balance, entre el lenguaje físico que tiene que ver con esas dos subdivisiones, y otro que no vincula cuerpo, que es a pura emoción, o mental, o muy emocional, o mental, como en el campo de las ideas como que no conecta con el cuerpo, entonces claro tienen un mundo interno muy desarrollado pero a la hora de llevarlo a una corporalidad, al lenguaje, a la danza, al</p>	<p>Algunos intérpretes desarrollan un lenguaje personal con el tiempo que va más allá de la técnica aprendida</p> <p>Algunos intérpretes poseen gran desarrollo emocional y mental para la interpretación pero no lo vinculan óptimamente con el cuerpo</p> <p>Una interpretación balanceada logra conectar las ideas con un lenguaje corporal concreto y con la emocionalidad que requiere, además de abrirse a las posibilidades del proceso sin perder lo propio e interesante</p>
-------	---	---

D.A.5	<p>movimiento como que se quedan sin herramientas, entonces yo creo que es interesante ese lugar de conexión con las ideas, pero también de poder llevarlo a un lenguaje como concreto entonces pero eso hablo de este lugar balanceado que es el lugar en el que yo me siento o me gustaría estar, como dentro de lo interesante, propio, pero también abierta a ver otras cosas nuevas en fin, y también está creo este otro que es como simbólico, que busca representar, que también tiene que ver con una falta de conexión con el cuerpo y con este lugar como personal entonces queda como en una primera capa de aprendizaje, se hacen enlaces o conexiones más directas con las cosas y no entra en el mundo de lo abstracto, o de lo personal o de llevarlo a un lugar más apropiado, ahí como que me aparecen esas versiones de intérpretes. También podemos hablar del intérprete apasionado, como zafado, con harta locura como les piden una cosa y entienden otra pero lo dan todo, pero que igual te despiertan cosas, y otros que son súper controlados, mentales, como que hacen la tarea que hay que hacer pero no van, no se salen de las líneas, de los marcos, y siempre entre cada polo está el intermedio, este que igual se zafa de repente pero que también hace lo que le piden.</p> <p>Participante A: Me cuesta un poco etiquetar como los tipos de intérprete, creo que desde un espectador o la visión de uno de afuera, la subjetividad y el gusto es lo que, como determina lo que uno puede decir lo que es bueno o malo, o lo que es mucho o poco, en ese sentido yo creo que hay herramientas de las que</p>	<p>En cuanto a la entrega interpretativa, un intérprete puede ser muy apasionado hasta el punto de desbordarse o muy mentalizado y controlado al punto de quedarse insuficiente, o estar en medio de ambas</p> <p>La apreciación de una interpretación, muchas veces está guiada por el gusto personal y la subjetividad del espectador</p> <p>Existen diversas herramientas con las cuales un intérprete puede sostener su interpretación</p> <p>Las herramientas interpretativas pueden ser externas (relacionadas a lo físico), y/o relacionadas al mundo interno del intérprete</p>
-------	--	---

D.C.5	<p>uno se sostiene interpretativamente, entonces creo que hay intérpretes que se sostienen más de lo externo, o que se sostienen más del como creen que se ven, el contacto con el público, o la relación con el espacio, hay otros que son más internos, que tienen que ver quizás, no sé po el externo puede tener un desarrollo más de cara por ejemplo, como en tratar de mostrar una emocionalidad desde lo facial, y quizás el interno no porque está en una situación más interna y se trata de sostener no sé po, de la historia personal, o quizás, más del cuerpo que desde el afuera, y no sé si el versátil pero el dual, puede ser, que puede viajar en base a las dos, o en base a los dos tipos de herramientas desde las que se sostiene, como desde lo interno y lo externo, yo creo que ese podría ser un intérprete que tiene una mayor versatilidad, quizás, y en cuál me encasillaría yo, no sé si me encasillaría en uno de los dos pero siempre trato de mantener esta versatilidad interpretativa y corporal, pero en una búsqueda, no podría decir soy esto, además creo que igual depende del momento en el que uno está interpretando po, o bailando, como, las circunstancias de la vida son tan variadas que quizás eso no mantenga una cierta regularidad cuando baila o cuando interpreta, eso.</p> <p>Participante C: Es bastante difícil, emm, yo diría que hay tres categorías, pero porque estoy pensando en un aspecto del intérprete, está la categoría del intérprete muy virtuoso pero que no interpreta, o sea es como un gimnasta casi, pero que a veces es pedido por el coreógrafo, entonces no siempre la culpa es del intérprete,</p>	<p>En general hay un intento de mantener un balance entre las diferentes cualidades que puede poseer un intérprete</p> <p>Un intérprete puede ser cualitativamente virtuoso al punto de no interpretar</p> <p>Hay veces en que lo que se aprecia de un intérprete está sujeto a las decisiones artísticas del coreógrafo</p> <p>Un intérprete puede caer en la exageración al interpretar al punto de ser grotesco</p> <p>La dosis de mente, corporalidad y emoción en una interpretación,</p>
-------	--	--

<p>pero hay gente que es así, y es un tipo de intérprete, en el mundo del ballet para mí son el cuerpo de baile, y que nunca evolucionan y que están satisfechos con eso, y después están al otro extremo los que interpretan demasiado, y que ya es como ridículo, es como una grosería casi, y después está la categoría justo en el medio, parece muy estúpido si uno lo piensa, como ¿why?, ese tipo de categoría que cliché, pero en realidad yo creo que realmente es así, porque dentro de esas categorías que dije, o que pienso entran todos los tipos de intérpretes, actor, bailarín, cantante, bailarín contemporáneo, bailarín clásico, también puede entrar el coreógrafo, y suma bastante bien todo lo que es lo emocional con lo mental, como lo corporal emm, es como una receta con los ingredientes, que si no hay uno no sé, como que el plato final no está logrado, y cuando digo corporal más allá de la virtuosidad que el cuerpo puede tener, o las facilidades, sin cuerpo no hay base, entonces eso es como, es importante, pero tampoco hay que olvidar que si uno lo toma del punto de vista de un intérprete coreógrafo, a veces ese coreógrafo puede querer que solo haya virtuosismo, puede querer que haya solamente algo emocional en exceso, es algo que, bueno en ese caso que sea algo voluntario, diría, por ejemplo, yo diría que a nivel contemporáneo, tipo danza teatro, lo ideal es Pina Bausch que tiene mucha técnica por más que uno piensa que no y mucha emoción, ahí entrarías en el punto medio, hay bailarines contemporáneos como, emm, o hasta Forsythe porque no hay una emoción, no hay una historia,</p>	<p>varían según lo que se ande buscando por parte del intérprete o coreógrafo</p> <p>Se alude a una voluntad o consciencia interpretativa respecto a cuanta entrega hay a nivel emocional, mental y corporal</p> <p>A través del cuerpo es que se conecta con el espectador emocionalmente</p> <p>La interpretación tiene que con el cómo se realiza la acción más que con el que acción se realiza</p>
--	---

	<p>pero la emoción, la interpretación, es en el cuerpo, y eso es lo que genera emociones en el espectador, entonces yo tampoco diría que el cae en lo que es puramente virtuosismo, porque si uno no interpreta la técnica, no va a poder generar la emoción, a veces las emociones parten de técnica y es difícil explicarlo, pero es cómo uno hace el paso, si uno dice a su pie vas a resbalar el pie por el piso con la punta, no es solo un pie y una punta, es cómo voy a lamer con la punta, y después voy a deslizar mi pie sobre mi pierna como si estuviese poniendo aceite o una crema, todo eso es una interpretación emocional, porque genera emociones en nuestro cuerpo, y yo bueno, creo que a muchos nos gustaría estar en el medio, ojala yo esté en un nivel de madurez capaz, más humilde, pero ojala este en el medio, y que vaya evolucionando con las experiencias de la vida, eso.</p>	
--	--	--

Anexo 6

Discusión grupal (2° parte)

Fecha: 13 – 12 - 2020

Hora inicio: 13:00 hrs.

Hora término: 15:00 hrs.

Participantes: Participante A, participante B, participante C y participante D.

Código	Entrevista	Categorías emergentes
	Ítem 6. Vane: Ya ¿me escuchan bien?, la primera pregunta, ¿Alguna vez te has sentido incómodo o incómoda, con alguna propuesta interpretativa del coreógrafo o Director? si tu respuesta es sí, ¿Por qué y cómo fue esa experiencia?	
D'.B.6	Participante B: Yo me acuerdo de varias jajaja Vane: ya dale cuenta, cuenta jaja	Se sugiere que el o la intérprete se ve
D'.B.6	Participante B: Hay una de la que me acuerdo mucho porque igual era más chica entonces, era un experimento, se llamaba las "sisaciones", ¿alguno lo vio?, de la Isabel Croxato.	sometido (a) de manera más habitual de lo que parece a propuestas interpretativas
D'.D.6	Participante D: Sí, o sea yo vi algunas cosas en internet.	incómodas por parte del coreógrafo (a) o director (a)
D'.B.6	Participante B: Era como un experimento coreográfico, de estas cosas que sucedían en sala Arrau, que primero eran como ciclos de creación en tiempo real y después cambiaron a estos experimentos coreográficos, buena era una interesante invitación porque era en el municipal entonces ocupar el salón del teatro municipal para hacer estas cosas como de otros	Enfrentarse a un nuevo proceso coreográfico,

	<p>lenguajes, y resulta que la Isabel nos invita y éramos un montón de personas, y nos transmite un material que era medio Brumachon, entonces para mí fue muy difícil entrar en el lenguaje, y además fue un proceso, mira que loco porque como éramos muchos, la metodología era aprenderse un fraseo, una secuencia coreográfica a través de video, entonces, me acuerdo que era como “pah”, como cosas que sentía que lo estaba haciendo muy desde las forma, y mal hecha además, con lo obsesiva que soy en el diseño, y me acuerdo que después cuando hicimos el experimento era como un ensayo, y estaba esta presión de llegar a una expectativa de, entonces era todo muy tenso, además el cuerpo necesitaba un tono que no teníamos el entrenamiento, entonces para mí fue muy complicado, muy incómodo también, y además tenía que improvisar después, sentía que no tenía tantas herramientas como para abordar, y más allá de eso como que no me gustaba la propuesta, creo que por todas esas cosas, porque si bien uno puede hacer cosas que no acostumbra a hacer si hay un proceso, si está bien guiado, como que igual dentro de ese disfrute uno entra en esas propuestas nuevas, independiente de si nos gusten o no, pero como todo era un poco forzoso, para mí era incómodo poner el cuerpo y decía como, estoy haciendo algo, que no me hace sentido, como vale, como que me puse a prueba como en la interpretación ¿no?, como, cómo lo abordo, ¿qué hay de mi aquí?, y es interesante ponerlo en relación con otras personas que tenían más experiencia en el lenguaje, yo era súper chica también, estaba en</p>	<p>puede resultar muy impredecible</p> <p>La perseverancia interpretativa es factor importante para la permanencia en los procesos coreográficos</p> <p>Factores como la poca experiencia técnica en un lenguaje o la forma de abordar la creación por parte del coreógrafo podrían resultar en la incomodidad del intérprete dentro del proceso coreográfico</p> <p>La incomodidad dentro de un proceso pone a prueba las capacidades interpretativas</p>
--	---	--

<p>la escuela, pero igual era súper patua entonces lo hacía nomas con todo y, ya eso fue la experiencia. Y bueno esta otra que les contaba que me habían pedido llorar, esa también me hizo sentir incómoda, de pronto, a veces, porque yo sentía que tenía, o sea estaba en mi la presión de tienes que llorar, en algo en una obra que era muy exigente físicamente, y también interpretativamente, como emocionalmente, cada función era muy agotadora, que terminábamos, la escena del final en la que se supone que yo tenía que llorar, venía después de bailar en un piso con agua, entonces, bailar muy rápido, y nos tirábamos al agua, y subíamos, entonces, físicamente quedábamos como cuando te salís de la piscina después de nadar mucho tiempo, me agotaba, y después, venía este momento en donde tenía que encontrarme, un poco, yo con las herramientas que tenía, como con mi historia, había terminado con un pololo recién, entonces me agarraba de eso, pero después ya no me daba pena, entonces era como, ¿cómo llego a ese lugar?, no puedo falsearlo, entonces ahí me fui como armando otra, o sea no me resultaba, no podía llegar a ese lugar entonces también me hizo pensar como dale, cómo puedo reinventar o resignificar este momento, fue incómodo pero después igual creo que salí, como que en las funciones siento que uno también interpretativamente va encontrando cosas ¿no?, emm, y si bien la obra existe por sí misma y funciona, siempre es otro proceso bailarla, entonces es bonito ver ese lugar también con esa apertura como de que las cosas se transformen, como, pensándolo en las expectativas, en las</p>	<p>Hay veces en las que se recurre a situaciones de la vida personal para evocar emociones</p> <p>Hay desafíos dentro del trabajo interpretativo que llevan a encontrar nuevas formas de enfrentar un proceso coreográfico</p> <p>Se le atribuyen aspectos diferentes a los ensayos y a las funciones, considerándoles como perspectivas y procesos diferentes a nivel interpretativo</p>
---	---

<p>D'.D.6</p> <p>D'.D.6</p>	<p>ideas de hacia dónde llegar con los procesos eso. Me acuerdo de esos dos.</p> <p>Vane: Gracias.</p> <p>Participante D: ¿Se escucha bien ahora?</p> <p>Vane: Sí.</p> <p>Participante D: Ah ya, es que me conecté en el celular con el audio. Uuuf yo recuerdo igual varias experiencias, la primera que es como la que fue más incómoda de vivir, fue cuando yo estaba en tercero, emm, tocaba el ramo de repertorio, entonces ahí montábamos una obra que ya se había bailado con anterioridad, y ese año a nosotros nos tocó bailar corazón tus manos, del pelao Araneda, y la cosa es que claro el lenguaje, igual el pelao era súper interesante , el moderno, todo, y súper rápido, bailaba cosas eukinéticas, que se yo, la cosa es que la manera de llevar el proceso se volvió cada vez más incómoda, cachai, a nivel interpretativo, entonces las indicaciones emm, hacían que el trabajo cada vez fuera perdiendo peso respecto al tema, porque como era de detenidos desaparecidos, esa temática se supone que era algo muy profundo y muy trascendente, pero las indicaciones se transformaban en tipo no sé, aquí tú vas, y te electrocutan y mueres y después revives y sales corriendo y haces un chassé, y entonces en ese tipo de indicaciones se iba a, como que la experiencia se tergiversaba y se convertía en algo como demasiado como, uno decía como, me morí, aquí me torturaron pero y después salgo y me mando un súper salto de la voluta, como, eso fue muy muy muy incómodo de vivir, al final igual lo bailamos, y las decisiones que el coreógrafo tomó en relación a lo que</p>	<p>Como coreógrafo (a) es necesario el manejo de habilidades que permitan una adecuada comunicación con los intérpretes, más allá de las técnicas corporales que este pueda manejar</p> <p>La manera en la que un coreógrafo aborda el proceso creativo resulta bastante significativa para el resultado de este y la comodidad de los intérpretes</p> <p>El coreógrafo posee la facultad de tomar decisiones por encima de los intérpretes</p>
-----------------------------	--	---

	<p>estaba montando con nosotros lo hizo terminar siendo algo muy incómodo, porque en el proceso muchas personas se salieron, cachai, desistieron de terminar ese proceso, entonces, el sustituyó esos papeles con las mismas personas que estábamos dentro, entonces a mí me tocaba entrar darme una vuelta como seudo salir de escena para volver a entrar en un segundo y así estuve bailando como veinte minutos, haciendo como diez papeles, y ninguno salió relativamente como, no quedé conforme con ninguno porque no alcanzaba a entrar en uno pa entrar en la otra situación y era, fue muy random, bueno ese fue uno, el otro que encuentro que también un poco bastante incómodo, fue un proceso que viví con el Andrés Cárdenas cuando estuve bailando con su compañía en Balmaceda, que si bien el proceso estuvo genial el Andrés sabe hacer bien como su trabajo a nivel como de llevar a los intérpretes, como que los invita a algo, pero ese momento la decisión era trabajar en base a Alejandra Pizarnik, y la cosa es que yo soy muy fan de la poesía de Pizarnik y o sea yo creo que todos los que conocemos su trabajo sabemos, como, lo denso que es su material, lo hermoso, lo poético, pero en un punto todo se tergiverso también y terminaron siendo puros personajes de Alicia en el país de las maravillas, y no se en que momento paso de ser como la historia de Pizarnik, a transformarse en esta fiesta de disfraces y nada, al final a parte a nivel coreográfico Andrés trabajaba con Roberto entonces, ellos como en su dinámica de guiar el proceso, salían a discutir entre ellos y de repente seudo de desacreditaban y todo se volvía muy</p>	<p>Abarcar diferentes roles a nivel interpretativo en una obra puede llevar a no profundizar cada uno de ellos</p> <p>Se alude a que parte del trabajo del coreógrafo es conducir a los intérpretes en su trabajo interpretativo</p> <p>Generar material compositivo inspirado en otras artes como la poesía</p> <p>La descoordinación en la dirección en conjunto de un proceso coreográfico puede resultar confuso e incómodo para los intérpretes</p>
--	---	--

	<p>confuso, uno daba una indicación y el otro decía no, no sé que, se autocorregían entre ellos y nada al final desistí de ese proceso o sea lo terminé, estrenamos, bailamos y todos pero cuando se pidió seguir bailándolo yo ya no podía porque ya mi energía vital no me estaba dando para poder sostenerlo más, a parte es incómodo porque las personas bajo cierto estrés tienden como a, no sé cómo decirlo, tienden como a extralimitarse en el trato un poco, entonces de repente sentía que los tratos eran muy poco amables, entonces eso también hacía que el proceso fuese un poco como eeeh, como que bailai pero bailai así como extraño, no sé. Bueno y el último, para no hablar más, que fue el proceso que me tocó vivir con un remontaje de la obra Aurora, de la compañía espiral, y, como también fue un trabajo que se hizo como en relación a la universidad, eh, mi curso, que éramos muy poquitos, nos tocó remontar ese trabajo en el Centro de Danza Espiral, y fue tan incómodo el proceso, como a niveles que, aay tenía tantas ganas de bailar esto, tanta ganas y de repente te topai con esas personas que manejan un material que lo han bailado toda su vida, desde que entraron ahí a ese espacio, y te miran como que estay haciendo, así, en vez de no sé, las personas que llevaban el remontaje intentaron como entregar todo el material, pero las personas que nos acompañaron que nos acompañó la Compañía Espiral, hizo que todo fuese tan incómodo para nosotros, como se reían entre medio y no sé, muchas cosas, nos trataban como que fuésemos niños y no personas que, no como bailarines, cachai, entonces eso hizo que el</p>	<p>El coreógrafo puede no generar un ambiente grato de trabajo si cae en tratos poco amables y pierde el control de la situación</p> <p>Dentro de la escuela de danza también se pueden vivir procesos coreográficos con aprendizajes significativos</p> <p>Recibir un material coreográfico ya constituido, por parte de otro intérprete, puede resultar frustrante si no hay empatía en el proceso</p> <p>Enfrentarse a nuevos procesos con altas expectativas puede mermar las pretensiones</p>
--	--	--

D'.C.6	<p>proceso fuese muy muy incómodo muy no sé, fue algo extrañamente hermoso en el sentido de que claro, la obra era preciosa y yo toda mi vida quise bailar esa obra y de repente cuando te toca, es como aagg, no, no era como yo quería que fuese, jaja, entonces claro, ahí la expectativa y las ganas se fueron como un poco a la chet, eso.</p> <p>Participante C: Bueno, me quede pensando un montón porque por más que puede parecer como una pregunta fácil, no es tanto para mí, más que nada porque viste a medida que la iba releendo y yo los iba escuchando a los chicos, estaba pensando que loco, que uno a veces llega a un punto que, se lo tiene que cuestionar un montón porque, porque el bailarín está formateado, para no preguntarse si es complicado y como se le incomodan las cosas, es como, ahora que me preguntas, es sí, un montón de veces que tuve que hacer cosas que yo decía, no me gusta, me duele, me siento incómoda , pero lo hago, porque me lo pide el coreógrafo y yo no voy a cuestionar eso, y es como que, pero ahora viste dándole el tiempo de que entre en la cabeza creo que puedo como dar tres ejemplo diferentes, de los cuales creo que uno de ellos es, cuando dentro de la interpretación se ponen tus propios problemas, y tus propios no sé si prejuicios, porque no son prejuicios pero, yo tenía veinte años cuando trabajé en mi primera compañía como profesional profesional, y venía de una escuela en donde los coreógrafos, porque éramos dentro de una compañía joven, nos trataban como querían, de hecho había uno que te decía sos una mierda, bueno, todo ese tipo de cosas, yo era alumna, no decía nada, pero cuando uno empieza</p>	<p>del intérprete si estas no se cumplen</p> <p>Se normaliza el hecho de que el bailarín o bailarina deba someterse sin cuestionar decisiones del proceso creativo</p> <p>Exposición recurrente a situaciones incómodas dentro de los proceso creativos a las que se accede por permanecer disponible a las decisiones artísticas</p> <p>Se devela cierto abuso de poder y prejuicio por parte de coreógrafos (as) experimentados y de antigua tradición hacia intérpretes jóvenes y sin experiencia</p>
--------	---	--

	<p>a ser profesional es diferente, porque también a medida que vas creciendo te das cuenta que tenés derecho de decir que no te gusta, no que no te gusta sino que no lo querés hacer, como también eso da más la libertad a un bailarín a un intérprete independiente que a un bailarín dentro de una compañía, pero más allá de eso, cuando trabajé en Prague, el primer espectáculo con ellos, emm, era, en realidad esa compañía más que nada, tenías que enfrentarte con cosas que eran como desafíos propios creo, yo o sea, como mujer, como persona, tengo muchos problemas como a nivel, de percepción de mi físico emm, que son como traumas personales, como mucho por la danza clásica obviamente, y me acuerdo de que al final nos teníamos que sacar todos de espalda, de espalda además, todos nos teníamos que sacar la remera, era como desnudarse delante del espectador, y me acuerdo que para mí, como que todos lo hicieron de una, como si obvio, pero yo bailaba con chicos y chicas que tenían 40 años y yo tenía 20 , ellos venían con una carrera encima, que yo no tenía y tampoco tenía esa confianza y esa comodidad con mi cuerpo, entonces, no dije nada porque el también como era muy respetuoso, y él decía, si no quieren, como antes de pedirlo, nos dijo, yo les quería preguntar si es que ustedes aceptarían hacerlo, pero el hecho de que él lo haya preguntado, como me pidió permiso, creo que de alguna manera esa incomodidad me dejó el espacio para aceptar ese desafío, como después como cuando trabaje con esa coreógrafa en esa misma compañía que era más como danza teatro, era incómodo, porque ella te ponía, te</p>	<p>Existe más libertad en la comunicación entre coreógrafo (a) e intérprete dentro del trabajo independiente que dentro de compañías</p> <p>Se alude a que la práctica de la danza clásica puede llevar a tener problemas de la propia percepción física</p> <p>La experiencia interpretativa permite destapar ciertos tabúes e incomodidades sobre el cuerpo</p> <p>El respeto hacia el intérprete como persona, por parte del coreógrafo genera situaciones de confianza y entrega al proceso creativo</p>
--	--	--

	<p>pedía no esconderte detrás del movimiento, de hecho ella, emm, el día de la premiere, ya antes de empezar el primer día me había dicho, no me gusta trabajar con chicos jóvenes, porque no son lo suficientemente maduros, y yo tipo bueno, está bien, pero vas a tener que trabajar conmigo, perdón, ymm, y me acuerdo que el primer ejercicio que nos hizo hacer era quedarse parado y visualizar y ponerse en un estado, y hay estados que uno siente que los tiene que vivir como íntimamente ¿no?, que no las quiere compartir como delante de otros, y yo creo que con ella fue ese punto de que, porque eran sensaciones que a veces uno dice, no lo quiero sentir ahora, no tengo ganas, no me quiero poner así ahora, entonces ahí también me sucedió con esa misma compañía.</p> <p>Después otra experiencia que fue como, nada que ver pero si tiene que ver, emm, bailé con una compañía con discapacitados, y la incomodidad se generó porque yo no sabía cómo enfrentarme con un individuo con discapacidad, emm, era un chico que, me acuerdo porque era en Grecia, y hacíamos un intercambio cultural, yo llegaba de Chipre, y era un ¿Francés?, era del Congo, un discapacitado en silla de ruedas, le había faltado oxígeno al nacer, entonces era un discapacitado heavy, y yo no sabía cómo comunicarme con él, tenía miedo e incomodidad, porque uno tiene una reacción muy humana cuando ve a un discapacitado y sabe que tiene que trabajar con él, no soy médica, no soy enfermera, y esa fue la incomodidad pero duró un día, después, todavía me manda mensajes por internet y fue muy bella la experiencia, y como última así de incomodidad,</p>	<p>Hay emociones dentro de la interpretación que pueden resultar incómodas para el intérprete si no se guían adecuadamente</p> <p>Trabajar con otros intérpretes, sin conocerles y sin saber cómo funcionan sus cuerpos es un desafío interpretativo que se vuelve parte del proceso creativo</p> <p>Las exigencias del coreógrafo (a) no</p>
--	---	---

D'.A.6	<p>cuando tenés un coreógrafo, que te pide reemplazar un rol y que espera de vos que seas idéntico al anterior, bueno eso fue uno más reciente, eso fue más mi experiencia ahora, en Chile, emm, que muchas veces era, pero más allá de lo interpretativo, también a nivel físico, cuando uno tiene un cierto físico y que tiene que reemplazar a otro, no se puede esperar de que sea lo mismo, entonces, no es una incomodidad a nivel psicológico , pero si lo es un poco, como tu decías Participante D como a nivel físico, de cómo lo puedo sentir, porque no es mi movimiento, no tengo las piernas que miden dos metro, entonces, no voy a poder hacer eso, lo vas a tener que aceptar como soy yo, jajaja.</p> <p>Vane: Gracias, Participante A?</p> <p>Participante A: Al principio pensaba que no había vivido ningún momento incómodo, pero ahora recordando sipo, y tiene que ver, como en mi caso, fue como un proceso en donde tenía que personificar a un violador, y fue como, es como un rol, tienes que ser un violador, como más allá de los movimientos, es como la, como que uno se transforma enérgicamente en eso, cachai, y más encima como que, la coreógrafa que me lo contaba, me lo contaba como una experiencia personal, entonces eso era más cuatico todavía, porque yo decía bueno te pasó a ti y tu quieres que refleje como tus fantasmas, cachai, y aparte de eso, era el proceso con mi compañera que se tenía que sentir como, no sé, como en esa situación, cachai, y ya estaba la incomodidad de que me pusieran en esa situación, y aparte estaba el cómo mi compañera que me hacía las devoluciones, porque ella igual tenía sus</p>	<p>siempre se condicen con las condiciones físicas, mentales y emocionales del intérprete</p> <p>En ocasiones el rol del intérprete puede significar un desgaste a nivel emocional provocado por la exigencia emotiva del personaje</p> <p>La historia personal a veces se mezcla con la intención interpretativa, de forma negativa o positiva para el intérprete</p>
--------	--	--

	<p>problemas también, tenía su historia, y en ese sentido, también como que se activaban dentro de estos ensayos po, en donde mi compañera no sé po, en un momento no me quería ni ver, cachai, y para mí eso fue como demasiado incómodo, o sea ya tengo mis cuestionamientos como hombre y con mi rol acá en la sociedad y entonces fue duro, hasta que después se presentó, en las funciones, como que ahí lo pude soltar pero, eso fue, fue duro.</p> <p>Y el segundo proceso fue con Paulo Uribe, bueno en una obra en Cuerpo en Vuelo, que se llamaba Hereje, y mira, como que ese proceso igual fue complejo porque ya todos mis compañeros estaban como ni ahí con él, como que no querían, y yo como pucha no sé, vamos démosle, súper positivo, cachai, como que la mitad de mis compañeros de la compañía como que salieron, se tomaron un año sabático, y los que seguimos fue duro también, dentro de los mismos ensayos mis compañeros como que salían de su, de si mismos, y como que se querían poner a pelear, me llegaron no sé cuántos combos, fue como, yo creo que todo esto fue porque el no lo supo manejar, cachai, era, se trataba sobre el libro de Drácula, cachai, pero lo llevó para otro lado, y nada como que no se, yo no puedo cuestionar como su volá, como su pensamiento artístico yo nunca lo cuestioné, como que no sé partió con Drácula y la wea después ya era como una orgía, ya filo hazlo, no me importa pero no lo supo llevar po, o sea, tanto así que hubo funciones en las que a mí me dijo, personalmente, quiero que hagas sentir incómodas a tus compañeras y manoséalas enteras, y yo como dentro de mi</p>	<p>Una función puede significar un cierre para el proceso creativo tanto para la obra como para el intérprete, sobre todo a nivel emocional y mental</p> <p>Dentro de un proceso creativo, cada integrante del grupo de trabajo se afecta en cierta medida por las decisiones de los (as) otros (as)</p> <p>El cómo se maneja el proceso creativo por parte del coreógrafo (a) influye significativamente en los (as) intérpretes</p> <p>Una propuesta incómoda por parte del coreógrafo (a) puede quebrar la confianza con o entre los intérpretes</p>
--	---	---

D'.B.6	<p>como, no tengo la confianza con ellas para llegar y toquetiarlas, cachai, porque era una wea sexual, y al final no lo hice, como que ahí tome la decisión como de, sabí que, no lo voy a hacer, y voy a bailar como lo que hice, y si me querí sacar, sácame, pensando en que también tenía como que respetar, primero como, o sea, yo venía como recién entrando, yo a las chiquillas no las conocía, y también era una wea como de rol, siempre me pasa que en todas estas weas como de rol de macho, abusivo, y yo no sé si me pasa porque soy heterosexual, o quizás transmito eso, y como que igual también me lo he cuestionado, porque no es primera vez que me pasa que me ponen en roles como duros, cachai, pero yo creo que otros procesos que tienen que ver con la forma en la que hacen las direcciones, como demasiado subjetivos, como que esas cosas me podrían hacer sentir incómodo, pero en sí yo creo que esos dos procesos han sido como los más duros.</p> <p>Participante B: Una amiga hablaba de la rebelión de los intérpretes, jajaj, y me encanto ese concepto, porque es como, claro, en este paradigma de que el intérprete siempre tiene que estar disponible a las ideas de un otro, como, hasta qué punto po, como, es súper interesante como las experiencias de cada uno, como bueno, no quiero trabajar contigo porque me gusta trabajar con gente adulta, y yo tengo 20, es como, o no sé, toquetea a tus compañeras, creo que muchas de las cosas incómodas, porque uno puede llegar a situaciones incómodas si lo median, o cosas como diferentes, o no diferentes, como cosas que nunca he hecho, por</p>	<p>dentro del proceso creativo</p> <p>Existe una comparación constante de cada intérprete entre su vida personal y su trabajo interpretativo</p> <p>Se normaliza el hecho de que el intérprete debe estar disponible a las ideas de otro u otra sin cuestionar hasta qué punto</p> <p>Es más fácil que un intérprete acceda a realizar cosas que nunca ha hecho si se trabajan sensiblemente por parte del coreógrafo (a)</p>
--------	--	---

D'.C.6	<p>ejemplo hacer el primer desnudo, o ese tipo de cosas que son como más íntimas, si se trabajan sensiblemente, uno puede hacer muchas cosas, pero, claro, siempre hay un modo, un modo en el que se hacen las cosas.</p> <p>Participante C: Es como dices, el modo pero también creo que, de nuevo estoy pensando en algo que me había escrito la coreógrafa diciendo como, antes de ser bailarines, o sea antes de ser bailarina, acordate que sos humana.</p>	Se alude a que los valores humanos deben ir por delante de los valores como artista
D'.B.6	Participante B: Eso.	Se alude al respeto
D'.C.6	<p>Participante C: Y es que como que dentro de eso, hay algo ahí, como que también el coreógrafo tiene que medir, porque dentro de lo que estamos haciendo, es como que, ay debe haber un respeto, y cuando digo respeto no lo digo de la manera así cursi cursi, sino que es un respeto del humano, de lo que se está pidiendo a otro hacer, entonces, si no hay un acuerdo mutuo, si no querés fingir que estas violando a una compañera, o sea es, aceptad el choise del otro, como decís vos Participante D, como la elección de cada uno, y es completamente válido creo.</p>	humano que debe tener el coreógrafo con el intérprete para una convivencia amable
D'.B.6	<p>Participante B: Oh me acorde de otra cosa, ¿lo puedo comentar?, es cortita, que fue muy graciosa porque fue en un workshop, con un Francés, con David Vanpach, no sé si lo conocen, hizo también como una consagración de la primavera pero como muy, muy, muy divertida.</p>	Surgen y se comparten a lo largo de la conversación diversas experiencias incómodas dentro de procesos creativos
D'.C.6	Participante C: Me suena el nombre.	
D'.B.6	<p>Participante B: Como bien performático, y tomé un workshop con él, y en el workshop pregunta, ¿qué es lo que no nunca harías, jamás?, desde no sé, bailar algo que no te gusta eem, no sé, cualquier cosa, y yo pensaba ¿qué nunca haría?,</p>	Hay una disposición y apertura por parte del intérprete que lo puede

	<p>no todo eso igual lo haría, no, eso igual lo haría, eso?, ya pero, ¿qué no haría?, entonces uno llega a unos extremos así como, no sé, una compañera como, no sé, nunca haría caca ponte tú, en el escenario, no sé, como que todos empezaron a llegar a lugares como bastante íntimos, ¿cachai? Y yo dije, eeeh, nunca haría, tendría por sexo por ejemplo en una obra, se me ocurrió decir eso, y la tarea era hacerlo, preparar, una manera de hacerlo, y estaba murta de vergüenza, porque además cómo lo hago sola, como que me costó mucho, una compañera por ejemplo le carga el butoh y dijo no yo nunca haría butoh, entonces hizo butoh, y claro era, pero había que hacerlo en serio, no era como una parodia pero finalmente como que algo se destrababa, y yo me acuerdo que claro, para mí fue muy , muy vergonzoso pero después siento que dije, igual uno puede hacerlo, o sea como que no tiene por qué ser literal, como que igual el espacio de lo escénico, lo performático, genera una ficción, entonces claro, me invente una manera, me puse detrás de una cortina y como que falseé, intentando entrar igual en un estado, en una excitación, pero como llevada al cuerpo, un poco más abstracto, en el fondo claro, hice la tarea, pero como que le baje unos ocho cambios digamos, entonces igual es entretenido como también algunos coreógrafos a partir de lo incómodo, se pueden despertar otras cosas, que es distinto a esa incomodidad como de humano, como que transgreden como límites que tienen que ver con lo ético, con lo moral, con no sé, con otras cosas. Bueno eso pensaba.</p>	<p>llevar a acciones muy íntimas dentro de la escena</p> <p>El espacio escénico no tiene por qué ser literal, lo que permite mostrar situaciones vergonzosas o pudorosas para el intérprete con mayor soltura</p> <p>Hay incomodidades dentro del proceso que no transgreden humanamente al intérprete, y que pueden superarse y convertir en aprendizaje</p>
--	--	---

D'.C.7	<p>Ítem 7. Vane: ¿Me escuchan, cierto?, ya ¿Has sentido alguna vez insatisfacción corporal, ligada al ámbito profesional o formativo en la danza?, si tu respuesta es sí, ¿crees que esa insatisfacción logró o logra afectar tu desempeño como bailarín o bailarina e intérprete?</p> <p>Participante C: Emm, creo que sí, la insatisfacción, más allá de, más que en lo formativo, porque en lo formativo yo creo que en mi experiencia, porque sé que ha sucedido con compañeros míos en la escuela que no estaban, no les iba bien a nivel personal y dentro de la formación que se les proponía, a mí no me sucedió eso, más que nada porque todo era nuevo, entonces como todo era nuevo y que soy bastante cabeza dura, era todo para, o sea yo llegaba de Argentina, donde todo era pequeñito, y llegue a una escuela de Francia, una escuela superior donde para mí era todo eso y habían muchas posibilidades y quería explotarlas todas, emm no fue fácil pero si sentí satisfacción. Lo mío a nivel profesional emm, sí, me ha sucedido muchas veces, a veces porque una tiene que comer entonces hace cosas que no quiere hacer y que siente que es como poner, emm, a ver, vieron lo que yo dije en la pregunta anterior, que yo siento que estoy formateada para hacer las cosas, pero también entra la parte como de sobrevivencia que también se suma un poco a lo que habíamos hablado la última vez a nivel interpretativo y emocional, como que siento que cuando no estoy satisfecha es porque no tengo el balance y el equilibrio entre lo emocional, mental y físico, y cuando tengo que hacer algo</p>	<p>El entusiasmo y las nuevas oportunidades en el ámbito formativo hacen que la experiencia sea más satisfactoria</p> <p>Hay veces en las que el o la intérprete, accede a trabajar en procesos o situaciones que no son de su gusto por una necesidad laboral y/o de autosustento</p> <p>Un desbalance entre lo mental, corporal y emocional puede generar insatisfacción en la labor interpretativa</p>
--------	---	---

	<p>que no me gusta como cuando una vez trabaje para un espectáculo en donde nos trataron muy mal en Inglaterra, era un mes, y yo ahí me puse en estado puro como, soy un cuerpo que está haciendo cosas que tiene que hacer pero la verdad yo tenía todo un disfraz que era un caballo y en un momento tenía una máscara así, que no se me veía la cara, cuando me vieron mis papas y mi hermano se cagaban de la risa porque se veía que tenía cara de orto, tenía una cara muy mal jaja como que yo no me daba cuenta pero se ve que, hacía mi trabajo como profesional, pero no estaba satisfecha y mi cuerpo lo decía, emm y yo creo que a lo largo hay personalidades que pueden aceptar estar en una situación en donde no se sienten satisfechos, por muchas razones, yo no puedo, y lo siento, me afecta en mi desempeño porque siento que estoy viviendo una mentira, siento que, a medida que psiquis está empezando a decaer, lo psíquico, tu cuerpo también lo empieza a decir, empiezas a sentir como viste, ropa apretada o demasiado grande, yo creo que dentro de, después de un rato esa mentira, se te va a volver en tu contra, y nunca, o sea, cada uno aspira a cosas diferentes, yo como artista, mi ambición, es lograr ser lo mejor de lo que puedo ser hoy, que va modificándose creo cada día y que nunca hubiera pensado de que el covid me hubiera hecho cosas positivas, pero lo ha hecho, en cosas que estoy descubriendo ahora, sola, teniendo que entrenar dentro de mi casa o de mi depto. emm, y creo que sí o sea, no voy a mentir fueron más las razones por las cuales me fui de Chile, porque justamente esa insatisfacción me destruía, me</p>	<p>Se alude a una actitud profesional, no develar al momento de la escena la insatisfacción laboral por parte del intérprete</p> <p>Lo que ocurre a nivel mental y emocional, en alguna medida repercute y se manifiesta en el cuerpo</p> <p>Me fui de la compañía en la que estaba por insatisfacción física mental y emocional</p>
--	--	--

D'.A.7	<p>destruía como bailarina, como que ya hoy hay días que digo no me siento más bailarina, no en el término ballet , sino bailarina como dancer, y sé que es parte de la situación de ya no poder entrar a un estudio estos días, poder entrenar como una persona normal y tener como un espacio que puedo explorar pero sé que hace más del covid que no me siento como bailarina, es desde que empecé a sentir que en la compañía en la que estaba no me satisfacía ninguna parte de hecho ni psíquica, ni física, ni emocional, eso. Pero, terminó así, como que de esa experiencia, de esas experiencias empezás a saber qué es lo que te va a insatisfacer. Eso.</p> <p>Participante A: Ya, emm, yo creo que insatisfacción corporal, yo creo que siempre, o sea desde que me partí formando, como que, no sé po, yo llegué y el comentario era como qué estay haciendo acá, cachai, tú no servi pa esto, como prejuicios, sobre todo cuando uno está recién entrando como que, no sé de las personas que tienen más estudios desde antes, yo venía del mundo folclórico, pero amateur, cachai, ni siquiera profesional , como que eran cosas de barrio, no sé po yo que vivía en La Pintana, era del grupo folclórico del colegio, lo típico, emm, entonces sipo, yo creo que esta misma insatisfacción corporal que venía desde mi juicio personal hacia a mí, del juicio del otro hacia mí, me hizo crecer po, me hizo como también, como o sea primero entender que mi cuerpo era así, toda mi vida hice deporte y tuve microdesgarros, y a lo mejor muscularmente mi cuerpo se acostumbró de una forma y va a ser así y teni que aprender a trabajarlo así o como lo</p>	<p>Las experiencias en torno a la interpretación van sumándose al aprendizaje de cada interprete</p> <p>La insatisfacción corporal de un intérprete puede estar muchas veces ligada a la escasa formación en el ámbito de la danza</p> <p>El juicio personal sumado al juico de otros puede aumentar la insatisfacción corporal del intérprete a la vez que le da le la fortaleza para perseverar en sus capacidades</p> <p>El trabajo interpretativo a nivel corporal, muchas veces tiene que ver con encontrar maneras de trabajar de acuerdo al propio cuerpo y sus capacidades</p>
--------	--	--

D'.B.7	<p>transformo, entonces mi idea hasta el día de hoy o sea, volví al mundo folclórico que lo deje atrás como cinco años y fue como casi partir de nuevo y corporalmente se nota una diferencia, como que transforme mi cuerpo pa otra cosa y ahora volver a lo que estaba antes, entonces en ese sentido es como partir de nuevo, y emm, sí, yo creo que la insatisfacción conmigo mismo es la que me ha hecho crecer, así que no lo veo como algo negativo, a veces destructivo cachai y ahí a es cuando uno tienes que estar controlando el ego, yyy, en la danza, ahí yo creo que las únicas veces en las que he estado insatisfecho es cuando no lo he dado todo, así como en el sentido de que no sé po, he estado con problemas emocionales, como con enfermedades, como que eso es lo que me hace sentir insatisfecho porque generalmente cuando estoy bien como que lo doy todo, y por algo uno está en eso también, no es al azar yo creo que, no es como me obligaron a, no me obligaron a trabajar de esto, fue mi decisión, pero claro, así como mi función interpretativa tiene que ver con eso, con historias personales, no sé po, por ejemplo un día se murió mi abuelo y al otro día tenía una función, que ahí me sentí como desconectado, claro entiendo que es un proceso normal, pero eso generó otro dolo aparte del duelo de mi abuelo, como eso, yo creo que también es bastante bipolar esta sensación como de estar satisfecho o no.</p> <p>Participante B: Ya voy yo, jaja. Esto parece terapia jajaj. Eem. La insatisfacción corporal, ya respecto a mi formación, emm, yo nunca tuve ballet, entonces me sentía muy insatisfecha en la</p>	<p>La insatisfacción corporal puede ser destructiva si no se controla el ego</p> <p>Asuntos como enfermedades o problemas emocionales que impidan al intérprete estar 100% disponible, pueden generar insatisfacción</p> <p>Decidir voluntariamente trabajar como intérprete genera un compromiso con el oficio, con estar presente y dar lo mejor</p> <p>Se alude a que hay que adaptar el cuerpo de cierta manera a la práctica del ballet</p> <p>La escasa formación en técnica académica genera insatisfacción al enfrentarse a la formación profesional</p>
--------	--	--

	<p>escuela intentando entrar en una forma que sentía que para mi cuerpo no estaba como adaptada, no sé, como, además cuando entré a la Chile, justo venía después de esta reestructuración, que estuvo cerrada la carrera cuatro años estuve en el primer semestre un profe antiguo, después se cerró un mes, después tuve como cuatro profesores, porque por suerte tuve de compañeras, compañeros, personas que tenían experiencia en ballet, entonces se podían dar cuenta de que la metodología no era adecuada, pero para mí todo era nuevo, entonces recibía e intentaba entrar y desde que aprieta el culo, o no sé como, tus brazos, tu mirada, que los pies, que el en de hors, que no tienes en de hors, que tu cuerpo no es para esto, entonces como que yo me acordaba que llegaba todas las mañanas, además en bicicleta, a las 8:30 y ya en el plié estaba sudando, pero de estrés, entonces como que psíquicamente lo pasaba muy mal, hasta que después ya en tercero pude comprender un poco más la metodología tomando clases con otras personas, con otras miradas y también con el Edison, que también me hizo entrar desde el lenguaje, más que desde, sí igual es técnico, pero me refiero al lenguaje como a través de sensaciones, entonces para mí como en ese lugar, como en la formación, me sentía insatisfecha porque sentía que no, o sea yo pensaba, cuando salga de la escuela no quiero tomar más clases de ballet, como no, estaba muy frustrada, entonces claro, existe esa insatisfacción por no sentirse cómodo, o por no entrar en las propuestas o formas o estilos que se proponen, emm, que después eso se fue</p>	<p>Una enseñanza poco adaptada del ballet para estudiantes adultos genera incomodidad con sus propios cuerpos, frustración y estrés durante la práctica</p> <p>Una forma más amable de incorporar el ballet es a través de sensaciones</p>
--	--	--

	<p>resolviendo con otras metodologías, con otras experiencias, pero también está esta otra insatisfacción, que tiene que ver con cuando no conectado mi psiquis con lo que estoy haciendo, como cuando estoy bailando algo, y siento que es como que estoy haciendo aquí, como, no me acuerdo específicamente en que momento, porque de repente son momentos pequeños, o días, que uno se siente distinto, o en donde me siento enferma, y no puedo llegar a tener la potencia que estoy acostumbrada a tener, entonces pasa como un poco por la experiencia o por la memoria corporal que uno tiene, a como se siente cómoda a los hábitos, y por ejemplo a mí nunca me ha gustado sentirme débil, entonces cuando me siento débil físicamente, siento que me genera mucha insatisfacción, y emm, y pensando en la pandemia, ha sido bonito también como esa debilidad me ha hecho conectar con la fragilidad, y entrar en otras cualidades y en otras sutilezas que ahora sumo a mis prácticas, a mis modos de bailar, entonces muchas veces esas insatisfacciones corporales igual me han llevado a conectar a lugares que no conocía de mí, como por qué no me gusta esto, por qué no me siento feliz con lo que estoy haciendo, y hay veces en las que son contextos, hay veces que tiene que ver con que, por ejemplo ahora mismo, que empecé a bailar de nuevo en espacios más abiertos, chuta como, no vale con entrenar en la casa o hacer unas planchas o como, sentirme que me desbordo, que me caigo , como que uno piensa que se ha perdido tiempo, y esa insatisfacción como por no estar entrenada o no estar como, o cuando estás acostumbrada a</p>	<p>Sentirse débil físicamente genera gran insatisfacción en el desempeño interpretativo</p> <p>La debilidad puede hacer conectar al intérprete con su fragilidad y entrar en otras cualidades corporales</p> <p>La pandemia ha generado un estrés al no sentirse preparada o preparado para</p>
--	--	---

<p>aprender cosas nuevas, como frases, yo siempre he tenido buena memoria, pero cuando dejas de hacerlo y luego cuando te quieren enseñar algo es cómo era, también me genera mucho estrés, insatisfacción, es como sentir que por falta de training, o por falta de práctica, o por falta de atención y disposición por lo que estoy haciendo, porque tengo que trabajar, porque hay una pandemia o porque hay cosas que van, que tienen que ver con el contexto que no tienen que ver conmigo o con mis deseos, influyen en mi manera de bailar o de mi hacer, eso me genera una insatisfacción porque me doy cuenta también que no tengo el control, entonces... nada, lo encuentro interesante también ese lugar porque la insatisfacción emm, o sea nos podemos quedar en el lugar de la insatisfacción, pero también es como, creo que es lo que he aprendido este último tiempo, aunque suene cliché, como que todos hablamos de eso, abrirnos a la incertidumbre, y jaja, ¿o no?, como que ha sido el tópico de este tiempo porque los planes cambian cada día, como que ya pensar en la próxima hora parece futuro o lejano, todo puede caerse y mm, creo que en ese sentido también ha sido positiva esa insatisfacción porque me ha permitido como, reestructurar mi pensamiento, en torno al movimiento, y me ha hecho más flexible, no en la musculatura jaja sino que a nivel de pensamiento, como de psiquis, emocional, aceptarme como estoy hoy... y también en la historia, en la formación, también, aceptar que mi cuerpo tiene estos rangos, y usarlos, como amarme, amar mi cuerpo, amarme como soy, y lo que puedo ir</p>	<p>enfrentar desafíos que antes eran triviales</p> <p>Las preocupaciones por el contexto o situaciones externas sobre las que no se tiene el control influyen en el quehacer del intérprete</p> <p>La insatisfacción que ha generado la pandemia ha tenido un efecto positivo al tener que adaptar el cuerpo al cambio y aceptarlo tal y como está</p> <p>No poseer las capacidades corporales de un cuerpo más experimentado al iniciar una carrera en la danza puede generar</p>
--	--

D'.D.7	<p>nutriendo a través de experiencias o de otras personas. Eso.</p> <p>Participante D: woou... uuuff, jaja. Emm, pucha me pasó muy parecido creo a la Participante B, emm, yo empecé en la danza muy tarde, o sea, tarde respecto como a lo que se supone no sé, se supone que uno debiese empezar, descubrí la danza recién a los 19 años, y entre a estudiar al toque a la universidad, entonces eso yo ya venía con todo eso, arrastraba un montón de, cosas, de cosas mentales emocionales, físicas, como, fuu, no sé, como claro, antes de meterme a estudiar ponte tu veía, veía mucha danza por internet, veía no sé, so you think you can dance, o ese tipo de cosas, y uno decía woow, yo quiero llegar a eso, en algún momento, y de repente te dai cuenta que en realidad naciste acá en Chile con otro tipo de cuerpo, cachai, nunca conocí el ballet, entonces, ya al entrar ya entraba con cierta insatisfacción, cachai, porque creo que el mayor problema que he tenido durante todos estos años, quizás toda mi vida, es como que soy muy autosaboteador, tengo un nivel de autocrítica tan avasallador, que siempre me estoy quejando de mí mismo, y ese ha sido como mi gran motor de insatisfacción constante, porque ponte tú en la universidad, tendía mucho a las frustración, porque tenía tantas ganas, tantas ganas así como, aay es que tengo tantas ganas de bailar, tengo tantas ganas de ser bailarín, tengo tantas ganas de moverme, de verme amplio, no sé de muchas cosas y de repente mi cuerpo no respondía a esas ganas, y la presión que sentía ponte tú a nivel formativo, con ciertos cánones estructurales que se</p>	<p>insatisfacción y frustración</p> <p>Cuando no se ha tenido mucha experiencia, consumir danza por televisión o internet , puede generar expectativas poco situadas al contexto, geográfico, social y artístico del intérprete</p> <p>La autocrítica constante y autodestructiva, genera que los méritos se vuelvan insuficientes y las expectativas inalcanzables, provocando insatisfacción y frustración</p> <p>Cuando el cuerpo no logra satisfacer ciertos cánones establecidos como estándar se genera insatisfacción corporal</p> <p>Pareciera haber una relación proporcional entre la frustración que produce la danza y la perseverancia con la</p>
--------	---	--

	<p>esperan que mi cuerpo, no lograba satisfacer me producía una constante frustración, e insatisfacción, entonces yo trataba de entrenar más, de estudiar más, pasaba horas de mi tiempo libre solo estudiando, viendo videos, intentando entender cómo funcionaba mi cuerpo, y nada como, claro sobre todo el ballet, el ballet también me trajo mucha insatisfacción porque es como que mi cuerpo no está adaptado al ballet, con todos estos años encima difícilmente se adapte, como yo espero que lo haga , cachai, o esperaba en realidad que lo hiciera, en ese tiempo, entonces, no sé, emm, me tocó vivir ese proceso durante mucho tiempo, creo que el proceso universitario ha sido, de mi vida entera ponte tú, el proceso formativo en danza ha sido el proceso más doloroso a nivel emocional, y psicofísico inestable, ha sido como mi período más inestable, pero también ha sido el más enriquecedor, es como un paradigma súper complejo a nivel humano, respecto a la insatisfacción y satisfacciones que he tenido en la danza, porque claro al final como no sé estaba en tercero pasando a cuarto año de universidad recién me vine a dar cuenta que tenía tan impregnado el sistema educacional, de toda la básica, de toda la enseñanza media, que era como esta presión, de tener que cumplir, de que si no es un siete no está bien, cachai, si no es un siete no es perfecto entonces está malo, y yo venía con esa presión y la tenía tan internalizada, pero tan tan tan internalizada que para mí cuando yo, no sé, cuando yo era más chico para mí un seis no era un logro, para mí un seis era un fracaso rotundo, entonces ese nivel</p>	<p>que se trabaja para cumplir ciertas expectativas</p> <p>El ballet posee estándares corporales muy elitistas, que generan insatisfacción en la mayoría de quienes lo practican, sobre todo en cuerpos maduros y con poca formación y experiencia en la danza</p> <p>El cambio del sistema educacional escolar al de la escuela de artes, en donde se evalúan procesos más que resultados, fue complejo de internalizar debido a la autoexigencia por ver resultados</p>
--	--	---

	<p>de autoexigencia claramente me paso la cuenta así brutalmente en la universidad, sobre todo en la universidad de nosotros, como no se tal vez en la universidad de las artes, que son como tan, tan relajadas a niveles como de exigencia, claro, al final es como que cada uno vive el proceso, cachai, porque solo se entrega una herramienta, pero el nivel de exigencia que yo esperaba que se hiciera tampoco era efectivo, entonces, mi yo mismo, mi yo interno me, era el mayor crítico, igual creo que hasta el día de hoy sigue siendo, igual lo veo como algo súper negativo en el sentido de que, me autodesgasto cachai, por más que a veces intento no hacerlo, ahí está, como una vocecita, cachai, y si mis amigas no me recuerdan como, ya para, yo estaría todo el rato diciéndomelo, es como me miro al espejo y digo ay me cargan mis pies, ay me cargan mí no sé, y siempre me lo estoy diciendo, y es como ya stop, cachai, porque en realidad claramente disfruto mucho lo que hago porque siento tanto amor por lo que hago a la vez que dolor, jaja, como que dolor y amor seria claro, así se define todo mi proceso de danza, es tanto que cuando fui aceptando mi cuerpo que era de esta manera, que mis rangos también son, llegan hasta acá cachai, desde acá puedo empezar a trabajar, o puedo trabajar de esta forma para que mi cuerpo lo entienda de esta manera cachai, que para poder llegar a esa reflexión el proceso tuvo que ser súper duro, súper complejo súper inestable cachai, pero nada, al final entender ponte tu que no tengo un cuerpo súper elongado pero sí podía no sé, compensar con mayor proyección, con mayor liviandad, como no sentirme por más</p>	<p>A raíz de la insatisfacción corporal se puede aprender a respetar y trabajar con el cuerpo que se tiene</p> <p>El amor por el oficio, muchas veces logra superar a la insatisfacción corporal, llevando al intérprete al autorespeto en vez de la deserción</p> <p>Con la experiencia se puede aprender a no develar las insatisfacciones al momento de ser intérprete</p>
--	--	---

<p>insatisfacción corporal que sintiera, no sentirla al momento de ser intérprete, no traducir esa insatisfacción en la escena por ejemplo, entonces por mas incómodo que me sintiese, no sé, teniendo que lanzar un Grand Battement, que tal vez no me iba a llegar la pierna como acá, hacerlo con todas mis posibilidades, y con toda la proyección que pudiera, con tal de sentir que sí estaba haciendo lo que yo sentía que tenía que hacer, eemm, y nada, como claro, hasta el día de hoy sigue siendo un tema para mí eso porque la autoexigencia, siento que es como desbordante muchas veces, en la cuarentena por ejemplo ese nivel de autoexigencia, me llevó a estar en un estado depresivo por un tiempo, como oooy así hundido totalmente en la cama sin moverme, y más encima ,pensando que no me estaba moviendo, como reafirmandome de que no estás entrenando, vai a perder todo el training, vai a perder todo el cardio, vai a perder todo lo que ai logrado, y aun así yo me estaba quedando ahí mismo, es como que mientras lo estaba haciendo me lo estaba, no sé como, recriminando yo mismo, como acostado, ay estai acostado estay en depresión pero no lo vai a lograr igual, deberiai estar moviéndote para no sentirte así, pero no podía, era como que trabajaran de manera separada a veces mi mente, mi cuerpo, a veces de la misma manera, aunque si me sirvió para abrir espacios íntimos de creación por ejemplo, cachai, y darme cuenta de que en realidad, esas insatisfacciones físicas, tal vez que siento constantemente por no ser cierto tipo de cuerpo bailarínistico, las podía tener de manera mucho más íntima desde la creación</p>	<p>La cuarentena y la imposibilidad de continuar moviéndose de manera regular en la danza, generó una frustración a nivel corporal</p> <p>Pareciera que la autoexigencia acompaña todo el tiempo el aprendizaje en la danza</p> <p>La cuarentena abrió nuevas posibilidades para la creación, a pesar de todas la insatisfacciones no mermaron las ganas de crear</p>
---	---

D'.C.7	<p>cachai, que es como algo que está ahí y siempre está ahí en mi pensamiento, en todo, todo mi día es crear, crear, crear, y ahí en la pandemia ponte tú en la poca movilidad que tenía dentro de mi casa me sirvió para darme cuenta que en realidad nunca lo iba a dejar de hacer, es como que por más cosas que me diga yo mismo, como no vai a lograr subir la pata acá, no sé que, en realidad nunca voy a abandonarme desde la creación, porque no sé, es como, hay una balanza siento yo, que uno siempre está como poniendo cosas en la balanza, a ver qué pesa más, qué pesa menos, igual todavía siento que estoy en eso, como descubriendo en realidad, como poder lidiar esas insatisfacciones cachai, las insatisfacciones y todo eso, pero espero poder lograrlo de la mejor manera posible, y sin tener que ir al psicólogo o algo así, jajaja, eso.</p> <p>Participante C: ¿Puedo decir algo cortito? Solamente con respecto a lo que dijeron ustedes tres, porque emm, a ver como lo puedo formular, es algo que estoy, que noto, que noté también cuando me fui a Chile, emm, creo que yo me formé mucho en clásico antes, y también por más que parezca estúpido siempre se encuentra algo para criticar, yo también soy muy autoexigente como vos Participante D, en la escuela de danza en Argentina mi maestra me decía no te enojés, no te enojés, me re enojaba, en fin, pero siempre se encuentra algo para criticar, y a veces nunca encajas, porque hay un ideal del clásico que es muy extraño que uno llegue ¿no?, pero también estoy viendo como que, hay algo en la formación que, no sé si tiene que ver con la insatisfacción corporal, pero</p>	<p>Lidiar con las insatisfacciones es un trabajo personal constante, de mucho aprendizaje y tiempo</p> <p>La autoexigencia del bailarín siempre encuentra algo para criticar</p> <p>Hay una idealización del cuerpo del bailarín que practica danza clásica</p> <p>La forma en la que se está enseñando el clásico dentro de Chile y el resto de América del Sur no ha evolucionado a maneras más amables de transmitir la técnica</p>
--------	---	--

	<p>siento que sí, de alguna manera porque, hay algo de cómo se está enseñando el clásico todavía en América del Sur que es como muy, muy antiguo todavía, como que no evolucionó, y el clásico que yo veo, que me sucedió lo mismo cuando llegué al Ballet Nacional, fue como yo no tengo la pata acá, yo no soy buena, no tengo apertura, y al final era como, pero estás haciendo clásico o sea hay muy poca gente que puede hacer un plié, muy poca gente, y va más allá del cuerpo y, no se siento que, me encantaría que en algún momento, se pueda como transmitir eso, para que se vaya cambiando esa idea del no, porque hoy hay compañías, les estoy hablando de compañías muy buenas, donde he ido para audicionar, he visto bailarines que tenían menos técnica que yo, sin decir que tengo mucha, y llegaban antes, porque en realidad vos Participante D o vos Participante B o vos Participante A, es como que, el problema también que sucede en la insatisfacción corporal creo dentro de Chile, más que nada o de América del Sur, que ahí se involucraría casi capaz sociología, porque también viene de la cantidad de compañías que hay, y la cantidad de coreógrafos que hay para ustedes, porque la verdad, es que si en cada compañía, cada coreógrafo va a tener un ideal físico, y yo vi una cantidad de bailarines en la Espiral, en el Banch, que yo decía, este corresponde ahí, este corresponde ahí, y no corresponde en el Banch, o no corresponde en la Espiral, pero está ahí porque es lo que hay, y dentro de eso, entra toda esa insatisfacción corporal, yo también como que tuve un momento en la escuela donde me canse</p>	<p>Las oportunidades laborales dentro de compañías en Chile es acotada, porque son pocas</p> <p>Cada compañía requiere un perfil específico de bailarín o bailarina, por lo que si hay pocas compañías disminuyen las probabilidades de encajar en alguna</p> <p>Es agotador perseguir el ideal del ballet que pareciera ser inalcanzable para el cuerpo</p> <p>Probar técnicas que trabajen desde la sensación (gaga) más que desde la forma (ballet), aumenta la</p>
--	--	--

D'.C.8	<p>del clásico, me canse, no quería más porque sentía que no evolucionaba, porque claro si es solo técnica, cómo evolucionas, porque mi cuerpo tiene un límite ¿no?, y ahí tuve un viaje en Israel, que eso es para ustedes, esto es personal, todos, cuando hacen el clásico, me fui a hacer clases de gaga, y volví de Israel, y me enamoré de nuevo con el clásico, no por la técnica, sino porque empecé a sentir emociones de mi cuerpo haciendo el clásico, y hoy, entreno más que nada en mi casa haciendo ballet, pero siempre pienso estoy haciendo plié y estoy pensando tengo la carne que se separa de mis rodillas y, cambia todo, entonces también es como gozar eso, pero yo lo digo como más que nada como se transmitiría, porque si solamente se dice un ideal que es lo que sucede mucho en Chile, creo más que nada porque se empieza tarde, te mata, te mata, te, es como ejecutar a alguien, ya de primera, es no sabes que, no, y hoy se sabe que no es así, que no estamos viviendo en el año del Balanchine, eso, no más, y creo que los contemporáneos a veces, no perdón, lo clásicos piensan lo mismo del contemporáneo, a veces, que nunca van a lograr ser contemporáneos, porque duelen las piernas, en fin.</p> <p>Ítem 8. Vane: Gracias chiques. Las veces que te has tenido que enfrentar a la creación, desde tu propio lugar de intérprete, ya sea proponiendo material corporal o coreográfico, ¿a qué recurres para generar dicho material?</p> <p>Participante C: Como que agarro mis propias experiencias más que nada, como que mi vida, y trato como de buscar eso, y de ir como, emm,</p>	<p>sensibilidad y el placer corporal</p> <p>Las herramientas de creación y la inspiración muchas veces se encuentran en las propias experiencias de vida</p> <p>Incorporar las emociones en el cuerpo ayuda a generar material coreográfico</p> <p>El nivel de detalle de la literatura ayuda a generar herramientas compositivas e inspiración para la creación</p>
--------	---	--

	<p>incorporando las emociones en el cuerpo al hacer el movimiento, como lograr meterte y encerrarte en esa emoción, pero más que nada me trato de agarrar como eso, como experiencias de mi vida sin que sean como drásticas, o muy potentes, sino simples momentos que a veces bastan para poder explotarlo, porque como además hay música, hay movimiento siempre como para llegar a un cierto equilibrio de las cosas, y eso también es como más personal pero yo leo mucho y uso mucho mí, los libros y la literatura, me habla mucho, más que las películas, po, que puedo entender mejor con palabras, hay algo en eso como que, y trato de relacionar muchas cosas de la vida con pinturas, con obras, con también testimonios, hablar con mi abuela de la guerra, me hace pensar en un momento, que cuando bailé en Chipre en una escuela, allá sufrieron de una invasión de Turquía, y es bastante reciente, como para lo que es Europa es reciente en la historia, y me acuerdo que en un momento en el escenario me puse casi a llorar, y ella me dijo, una de las espectadoras dijo no entiendo por qué te pusiste tan emocional porque vos no lo viviste, no entendés, y yo ahí como que después me quede pensando, no lo tomé mal, porque me dijo algo muy lindo, pero después me quede como hablando con mis viejos, y fue como que raro decir eso, porque en realidad yo no viví la guerra pero todos perdimos algo, y mi abuela siempre me agarra y me habla de la guerra, que vivimos en Europa, que vivieron mis abuelos, mis bisabuelos que fue muy fuerte, entonces creo</p>	<p>Relacionar la danza con otras artes abre posibilidades para la creación</p> <p>Las experiencias de otras personas también pueden servir como inspiración para la creación cuando se empatiza con estas</p> <p>Hay experiencias que no son propias pero sí cercanas que repercuten de alguna manera en el pensamiento y el sentir de una persona</p> <p>Se puede requerir del intérprete, generar material coreográfico, ya sea en el instante o con tiempo para su exploración y elaboración</p> <p>Es recurrente inspirarse en otras artes para la creación, teniendo como referencia la poesía, artes plásticas, arte visual, arquitectura, etc.</p>
--	---	---

<p>D'.D.8</p>	<p>que testimonios humanos también ayudan mucho.</p> <p>Participante D: Yo, bueno, a mí, en realidad depende de ciertos factores ponte tú de, como de la instantaneidad o no, como si uno tiene que hacerlo en ese momento, cachai, porque hay coreógrafos que te lo piden como ya, tienes diez minutos para presentarme algo, o algunos te dicen no tráemelo con más tiempo, no sé, para la próxima semana, cachai, pero generalmente, bueno yo en las creaciones en general siempre parto con mis propias referencias, cachai, busco muchas referencias sobre todo en el arte visual, como es mi mayor punto de inspiración y la poesía, heavy, heavy, heavy, como ambas, busco pintura, cachai, artes plásticas, escultura, y desde ese lugar siempre dispongo ponte tú el lugar inspiracional y a nivel físico, siempre suelo ser más práctico como en el sentido de, utilización de dispositivos rápidos que puedan entregar ciertas materialidades, cachai, que sean como pertinentes, pero cuando tengo claramente más tiempo de proponer algo lo hago en base a eso po, en base a mis referentes, a la propuesta que sea a nivel de instalar algún tipo de lenguaje, algún tipo de cuerpo, algún tipo de estado corporal, o que se yo, entonces dependiendo de eso de lo que vaya percibiendo como pertinente para, para esa creación en específica, es en tanto voy proponiéndolo, como concretándolo.</p>	<p>Para la creación, a nivel físico, un intérprete puede utilizar dispositivos prácticos para generar corporalidades pertinentes a lo que se está trabajando</p> <p>Se puede requerir del intérprete algún tipo de lenguaje o de estado corporal que necesite ser explorado interpretativamente</p> <p>Qué material corporal y coreográfico necesita generar el intérprete, y el cómo va a hacerlo, depende de la consigna que se le otorgue</p> <p>Una consigna puede requerir entrar en un lenguaje más técnico y geométrico o uno con cualidades y sensaciones</p>
<p>D'.B.8</p>	<p>Participante B: Yo pensaba que depende también de la consigna, ¿no?, hay veces que te piden así como decía Participante D, generar un dispositivo para crear, cada vez que se presenta algo, o dentro de un proceso creativo para buscar</p>	<p>La improvisación es un dispositivo de creación que permite no racionalizar en exceso la</p>

	<p>material, de repente las consignas son más técnicas, entonces hay que entrar en ese lugar más técnico, o geométrico, o de cuerpo, o cualidad, que es lo que se busca, y en esos casos sea cual sea, siempre me gusta improvisar como que la mente no le gane al cuerpo, como entrar en las ideas como sin pensarlo mucho, pensando que está el pensamiento implícito en el movimiento, pero no ponerme en ese lugar racional porque si no me bloqueo, me pongo muy, muy racional, empiezo a ver la cosa como desde afuera, me gusta sentirla desde adentro, y cuando te proponen trabajos o cosas que uno tiene que preparar buscando más en la psicología, o en ideas, o si son más abstractas o no tienen que ver tanto con cosas más concretas claro, aparecen las experiencias personales pero también me he dado cuenta que aparece mucho lo que hay, como ya, tengo una bolsa de basura, y no sé, me ocurrió relacionarla, es como, siento que no soy tan pretenciosa, y no soy tan buena como para tener referentes, creo que siempre estoy como resolviendo con lo que tengo cerca, o con las cosas que se me van relacionando, hay veces en las que estoy en un proceso y me acode de otra cosa que hice antes, o con otro coreógrafo, o resulta que estoy trabajando en tres procesos y las tres cosas tienen que ver con lo mismo, como que empiezo a armar relaciones, soy súper buena para hacer mapas conceptuales, entonces como me doy cuenta que voy como, enlazando cosas, si me pierdo mucho, me sirve mucho meterme en la etimología, por ejemplo, estamos trabajando emm, no sé, uy no se me ocurre nada ahora, jaja, el agua!, el agua, jaja,</p>	<p>consigna bajo la cual se está trabajando</p> <p>Hay consignas que son menos específicas o más abstractas que requieren del uso de las ideas y la imaginación</p> <p>Hay una especie de retroalimentación constante entre el intérprete y sus experiencias en los procesos creativos</p> <p>La etimología también puede ser una herramienta para guiar la creación</p> <p>La dispersión al momento de generar material corporal puede desviar al intérprete de la consigna</p>
--	--	--

D'.A.8	<p>entonces ya, que es el agua, agua significa, o viene de, entonces me empieza como pug!, a abrir el mundo, y para mi jugar, o meterme en la etimología me permite abrirme también a otras posibilidades, cuando siento que estoy siendo muy literal o cuando estoy como recurriendo mucho a mis hábitos, entonces claro, depende de la consigna pero creo que eso es recurrente en mí, ver la etimología, o trabajar con cosas que tengo a la mano, emm, y jugar un montón también, probar cosas. Eso.</p> <p>Participante A: Emm, yo creo que como que no pienso mucho la verdad, como que me pasa que igual soy demasiado disperso entonces a veces me dan una indicación y me pongo a moverme y ya se me va, o la mezclo con indicaciones que me dieron antes, entonces en ese sentido como que, o sea, generalmente cuando me han dado indicaciones de crear material, tiene que ver como con grupos, como que, no sé, las veces que me han hecho solos por ejemplo, como que igual ahí hay una idea como principal, entonces en ese sentido como que uno desarrolla el material según esa idea principal, pero como cuando es como, no sé igual soy súper obediente, así me dicen hace esto y según mi persona hago esto, pero cuando es como más libre, yo creo que entre lo instintivo, como lo, no sé si lo animal pero, no sé depende de la energía que tenga en el momento, lo que pasó en el día, como, o la música que pongan o como que siempre trato de, o también el grupo, eso yo creo que es de las cosas que me hago consciente, eeh busco siempre crear como en relación a un grupo, por ejemplo si hay siete personas que están todas en</p>	<p>Al momento de trabajar una consigna, el resultado va a estar influenciado por el presente que está viviendo el intérprete</p> <p>Factores como la música, también influyen en la consigna a trabajar</p> <p>El grupo con el que se está trabajando es una condicionante al momento de generar material coreográfico</p>
--------	--	--

D'.A.9	<p>un solo, como que, sé que es mi trabajo pero trato de no parecerme a ellos, o buscar el polo opuesto a lo que están haciendo, porque generalmente hay como una media, como que yo creo que es como inconsciente que hay una energía grupal, cachai, como hay algo que todos tienen en común y eso trato como de alejarme, como conscientemente, y lo otro que yo creo que tiene que ver como con las imágenes de la animación Japonesa, yo creo que eso a mí me ha ayudado a, como que si quiero un referente externo, porque en realidad como que soy malo pa leer, y, tiene que ver como eso, como con estas imágenes como cuadradas o cortadas, cómo se ve la energía en un papel como que eso me puede llevar como a algo más creativo, y no yo creo que también depende po, si uno conoce al grupo de gente o no conoce a nadie como que todo, como que todo eso es condicionante, pero la improvisación es lo instantáneo po, yo creo que todo eso tiene que ver con mi personalidad y como yo enfrento también esta profesión.</p> <p>Ítem 9. Vane: Ya, voy con la otra. ¿Crees que tus experiencias de la vida personal, aportan de alguna manera a tu experiencia interpretativa? ¿Por qué, y de qué manera lo hacen?</p> <p>Participante A: Emm sí, tiene que ver porque me sostienen, como persona, como que uno puede ser bailarín pero siempre va a ser persona, entonces en ese sentido como que uno siempre se va a mantener de las historias, como que no sé las emociones, todo tiene que ver con lo que uno vive, no creo que uno se invente una</p>	<p>La improvisación es el dispositivo más instantáneo para generar material coreográfico</p> <p>La persona del bailarín prevalece debido a las experiencias vividas</p> <p>Todas las experiencias de vida que forman parte de la persona, por tanto forman parte del intérprete, permanecen en cierta medida develadas en su labor interpretativa</p> <p>Las responsabilidades económicas suman a la perseverancia laboral del intérprete</p>
--------	--	---

D'.C.9	<p>emoción como que generalmente es un recuerdo, en ese sentido yo lo que soy, esta persona como instantánea viene también con una historia, de donde vengo, que he vivido, que cosas me han pasado, y también lo hablo como, no sé po, yo fui papá estudiando esta carrera, en ese sentido a mí lo que me sostuvo para terminar esta carrera fue saber que tenía un hijo, y ese era mi motor, yo decía como pucha si yo quiero vivir de esto, si yo quiero mantener a mi hijo de esto, tengo que darlo todo, y en ese sentido yo como intérprete siempre era consciente de que era papá, igual cuatico, porque como que nunca me he podido desconectar de ser papá, quizás mi yo individual, o de otras cosas sí pero para mí ser papá no po, como que siempre lo he tenido presente, y en ese sentido como que sí, yo creo que en lo emocional todo el rato o las experiencias son las que me sostienen, y las que me hacen ser también.</p> <p>Participante C: Yo también creo que lo personal, las experiencias vividas ayudan mucho, emm, igual ahí también diría que a veces perjudican, porque es difícil salir de la cajita vieron, como que no, yo solo viví esto, entonces no voy a poder vivir otra cosa, jaja, emm, ahí entra la imaginación, pero que también es personal, entonces creo que emm, sí, emm, ayuda mucho, ayuda a hacer una conexión entre lo psíquico, lo emocional y lo corporal, y eso es lo bello del humano ¿no?, y del artista que logra conectarse con eso, con esas emociones, emm, y, y de nuevo creo que cuando se dice que un artista es frío, o que no expresa nada, no es un problema como artista, sino que es un problema como, no es un</p>	<p>Las experiencias personales pueden aportar o perjudicar interpretativamente, por un lado aportan conocimiento, y por otro encasillan y limitan</p> <p>Las experiencias dan la posibilidad de conectar lo mental, lo corporal y lo emocional, haciendo del intérprete un ser más sensible y bello</p> <p>Muchas veces lo que el espectador percibe del interprete en escena, coincide con la personalidad de este</p> <p>El mundo alrededor del intérprete puede resultar tan inspirador como su mundo interno</p>
--------	--	--

D'.B.9	<p>problema, sino que es la personalidad de la persona, que es como la persona es así, y no va a poder comunicar una emoción o la vive así nomás y no te la va a poder transmitir de otra manera, emm, sí eso más que nada, pero igual mantengo la idea de que puede ser como un prejuicio, como algo que te frena a veces, de como de ser tan encerrado en un mundo personal, hay que poder incorporar lo que hay alrededor también, y eso lo hablo de personal, como que muchas veces dentro de la escuela como que de danza, mi problema era que yo vivía en mi mundo, el otro día encontré un boletín de la escuela como universitaria, y decía en improvisación, demasiano perfeccionista y mucho en su mundo, jajaja uuyy, muchas cosas que no cambiaron, jaja, emm, y tuve el mismo problema en la escuela secundaria, en la escuela normal no de danza, entonces a veces frena, porque uno ve solamente lo que es su mundo, pero lo que sucede alrededor también es muy interesante, e inspirador.</p> <p>Participante B: Pensaba que eso igual es como un problema de la formación, como en los feedback, de profes que de repente, o sea entiendo que uno cuando baila, baila con toda su historia, con su mundo, y con sus temperamentos, y con sus personalidades, de repente claro en algún feedback de una clase de moderno, no sé, siento que hay una cosa como con el vocabulario también, por la falta de herramientas pedagógicas, yo creo, es que es complejo po, porque estamos trabajando con el movimiento, con las personas también entonces no podemos obviar, y verlo como máquinas,</p>	<p>La falta de herramientas pedagógicas en el feedback de la formación en danza genera comentarios poco claros respecto a la técnica</p> <p>Es complejo evaluar la formación en danza porque estas evaluando a personas, a sus procesos y al cómo se mueven</p> <p>El encasillar o estereotipar a las personas limita las posibilidades de conocer o desarrollar características no exploradas del intérprete</p> <p>Ser sensible frente a lo que está entregando un otro, y no solo pensar en lo que podría entregar</p>
--------	---	---

	<p>como otras cosas también están pasando, perdón estoy media desconcentrada, ¿escuchan que hay alguien cantando fuerte?... ah ya, jajajaja, ya eeem, bueno hay un tema con eso ¿no?, como con encasillar o estereotipar a las personas, no es que ella es muy tímida, no es que ella es muy extrovertida, entonces en los ámbitos de creación, creo que una posibilidad, y también en la pedagogía, de poder conocer partes de uno que tal vez no están tan exploradas, porque quizás mi hábito es ser más no sé, más seria, eso no quiere decir que no experimente la alegría, o que no experimente, pero claro, entonces el otro es como, poder entender lo que existe en ese ser y entrar en esos códigos, lo mismo cuando veo una obra que no me gusta, es como, me hubiese gustado ver esto, y no veo lo que hay, no veo lo que está sucediendo, ya quizás aquí igual me estoy yendo pa otro lado, pero también tiene que ver con las experiencias personales y como eso va repercutiendo en las prácticas, como que hay, qué lindo ver, eso me pasa, me gusta mucho ver lo humano en lo que veo, entonces me gusta ver esa versatilidad, y como me gusta ver, espero también yo entrar en esa, no esa versatilidad como virtuosa de querer serlo todo, o como, no, no es virtuosa la palabra, ¿me entienden? pero como querer abarcarlo todo, pero sí como comprender esa sensibilidad, y esa manera de transformarse, me encanta poder saber, o como cambiar mis paradigmas, por ejemplo, antes yo me sentía una persona súper rabiosa, emm, masculina, emm, muy perfeccionista y muy, y como que empecé a darme cuenta que lo que</p>	<p>Sensibilizarse frente a las experiencias para cambiar paradigmas, transformarse o descubrir otras cosas que se pensaban imposibles de realizar</p> <p>Lo que se piensa o cree de uno mismo o misma, genera realidad en lo práctico</p> <p>Muchas veces las capacidades físicas se condicionan por el propio pensamiento de</p>
--	---	---

<p>yo pensaba de mi empezaba a crear realidad sobre mí, y resulta que sí tengo un lugar femenino muy, sí tengo, sí soy sutil, sí soy muy alegre y como, y eso también tienen que ver con las experiencias de vida y yo creo que eso también repercute en las maneras de bailar o sea lo mismo que estábamos hablando antes, como no, es que yo no tengo rango, no soy flexible, no es que yo tengo mi cadera súper cerrada, antes yo decía mi cadera la tengo súper cerrada, me cuesta hacer battement, me cuesta bajar, y resulta que después dije no po, yo tengo amplitud, solo que no la he explorado, y ahora puta bajo, empujo, y es como pucha que heavy que me he mentido tanto, que finalmente las capacidades físicas, no tienen que ver con algo emm, concreto como real, sino que esa realidad estaba siendo mediada por mi pensamiento, entonces en la medida en la que yo fui abriendo mi pensamiento empecé a abrir mi cuerpo y empecé a ser más flexible, empecé a bajar, empecé a encontrar aperturas, como, y eso fue un hallazgo que me ha despertado muchas cosas, y pensando sobre todo en el teatro, cuando uno ve a un actor, que tiene muchos años, o sea un amigo decía eso, me encantan los actores viejos porque uno ve que ha vivido tantas cosas y solo basta con una mirada y ya como que te pasa de todo, yo pensaba cómo llevar eso a la danza como, también, cuántas experiencias tenemos, y que tienen que ver con salir de los lugares comunes, de manera amorosa y amable por supuesto po, como experimento siempre este lugar en mi vida, o soy de una forma, o me digo a mi misma que soy de esta</p>	<p>la persona que posee sobre si misma</p> <p>Cuestionar el propio comportamiento en cada experiencia y dudar positivamente de sí, de lo que pensamos y hacemos, para salir amablemente de los lugares comunes a nivel interpretativo</p> <p>Hay un encasillamiento social que dificulta las transformaciones a nivel personal y artístico El intérprete se enfrenta a desafíos más diversos trabajando independiente o con diferentes coreógrafos,</p>
---	---

	<p>forma, como que pasa si, dudar de si mismo pero desde un lugar positivo, como ¿realmente soy tan rabiosa como creo?, o es que estoy acostumbrada a responder de esa forma, quizás me estoy limitando a mí misma, yo soy mi peor enemigo jaja, y en el movimiento en la danza es como...</p> <p>D'.C.9 Participante C: sí igual ahí yo creo que en lo que decís tenés completamente razón pero, en el fondo es como, decías al principio, es cómo estamos formateados, porque no te puedes culpar...</p> <p>D'.B.9 Participante B: Sí, por supuesto.</p> <p>D'.C.9 Participante C: O sea es como cuando la gente te dice no, el Participante D es así, el Participante A es así, la vane es así, la Participante B es así, o sea, no, y lo bueno es cuando, o sea es difícil salir de eso pero bueno, y justamente lo que balancea eso son las experiencias de intérpretes independientes, o tener una compañía en donde entren varios coreógrafos y que puedan emm, challenge, desafiar, como claro, desafiar a todos los bailarines, y sacarlos de eso.</p> <p>D'.B.9 Participante B: Sí, es que yo igual pienso que hay muchas cosas que no están en la sala de ensayo, como qué importante es, o qué tanto aprendo, y que todo eso repercute después cuando creo, o cuando estoy bailando, las relaciones que tengo con mi familia, las veces que salí a divertirme con mis amigos, las veces que vi bailando una señora en la calle y es como ooh, como cuánta información hay fuera de las salas de ensayo, que están pasando, que están incluso súper cerca, en nuestras propias casas, de repente ampliar esa mirada me resuelve una pregunta</p>	<p>que al permanecer en una sola compañía</p> <p>Hay experiencias y aprendizajes que se dan fuera del ámbito de la danza que repercuten después al bailar</p> <p>Hay preguntas en la sala de ensayo o en la danza que se resuelven fuera de esta</p> <p>La experiencia personal aporta a la experiencia interpretativa</p>
--	---	--

D'.D.9	<p>dentro de una sala de ensayo como en el lugar de estudio, entonces qué experiencias, experiencias personales, claro, personales, como no sé, o lo mismo que decía Participante C con esto de la guerra, de repente eso repercute en mí algo, no lo viví, pero algo me está haciendo clic, quizás es por mi historia familiar y me hace sensible hacia alguna otra cosa, y muchas veces me siento trabada en alguna clase, o de alguna experiencia, y de repente bastaba con que, estaba peleada con mi madre, y resulta que tenía que resolver mi problema con mi madre y luego ya todo fluía, y ya me sentía cómoda, siento que hay tantas cosas que, que se resuelven en otros campos, entonces es súper interesante como ocurren, solo ocurren. Eso.</p> <p>Participante D: Sí, yo, emm, pensaba que claro que sí po, que la experiencia personal claramente aporta a la experiencia interpretativa, y como decía la Participante B me quedaba pensando que en realidad, igual si bien tenemos como una historia que va con nosotros día a día, que no nos podemos desprender de eso, pero sí podemos darle vuelcos constantes a esa misma historia, para que siempre nos ayude a ser permeables a lo demás, como que pensaba en el hecho de que en realidad nosotros somos los historiadores de nuestra propia historia, o sea nosotros contamos nuestra experiencia, cachai, de la manera que nosotros queremos contarla, porque si bien solo el hecho sucede una realidad, pero en realidad yo soy el que replico esa realidad, el tono en que lo cuento, las palabras que uso para contarlo cachai, y eso te hace vivir no sé, como a la sombra de algo, pero si yo como relator de mi</p>	<p>Gracias a que somos los historiadores de nuestra propia vida, podemos darle vuelcos constantes a nuestra propia historia</p> <p>Resignificar las propias experiencias permite ser permeable a nuevos entendimientos</p> <p>Al momento de bailar en escena, permanece presente toda la historia, toda la experiencia que hay detrás de ese cuerpo</p>
--------	---	---

	<p>propia historia cambio eso constantemente, claramente me va a abrir espacios para poder ser permeable a nuevas como posibilidades de encontrarse con eso de manera nueva o renovadora, o revitalizante pese que sea la misma historia, no sé, es como no sé tal vez me estoy dando muchas vueltas no sé si se entendió, pero eso, como a nivel de escena claramente todo está contigo, de diferentes maneras, y siento que todo en algún punto aporta en mayor o menor rango cachai, y ahí es cuando uno decide también como de manera vinculante, o sea qué me lleva a este lugar o a otro lugar no sé, estoy como balbuceando en estos momentos, pero es que pensé en muchas cosas al mismo tiempo pero eso, como sí, definitivamente sí.</p>	
--	---	--