

La interpretación en la danza.

De la necesidad de un entrenamiento específico para bailarines.

Ponencia de:
**JORDI
FÁBREGA
GÓRRIZ**
Institut del Teatre
BARCELONA

Les presentamos un resumen del trabajo de investigación que empezó el año 2001 y que culminó con la lectura de nuestra tesis doctoral en 2010. Queremos dar a conocer una mirada sobre la interpretación en la danza para que sea de utilidad en la formación de los bailarines

Antecedentes

Desde el principio de las clases de Interpretación con bailarines -el año 2001- pudimos constatar, con sorpresa que, hasta entonces, no se había planteado ningún entrenamiento específico para bailarines en el Institut del Teatre, aquello que se había enseñado era entrenamiento actoral dirigido a bailarines. Pero, ¿el Institut era un caso aislado o sucedía lo mismo en las otras escuelas de danza?

En una primera aproximación sobre el tema pudimos observar que, hasta aquel momento, parecía que había un consenso general sobre la conveniencia de trabajar la interpretación en la formación de los bailarines. Así lo demostraba la inclusión de esta asignatura (con el nombre de Interpretación, Teatro, 'Acting for dancers', etc.) no sólo en el Institut del Teatre y en otros conservatorios profesionales y escuelas superiores de danza del Estado Español, sino en prestigiosos centros del resto del mundo.

Pero a la hora de averiguar qué peso específico tenía esta asignatura en la formación de los bailarines constatamos que, tanto en las escuelas de danza, como en los conservatorios, como en los decretos que regulaban la enseñanza oficial, sólo aparecía como un complemento formativo, no como un elemento fundamental, los contenidos de la cual estaban basados en el entrenamiento actoral: hacer interpretación para bailarines significaba realizar ejercicios teatrales relacionados con el trabajo del actor. El procedimiento habitual era contratar un pedagogo teatral para impartir unas horas al año de interpretación, con una aplicación práctica que dependía del currículum del profesor encargado de impartir la materia. La variedad de "métodos" era considerable (Lecoq, Grotowski, pantomima, etc.), pero generalmente se recurría al sistema Stanislavski, a menudo mal entendido, o incluso se aplicaba el método del Actor's Studio directamente a la danza. En otras palabras: no se

trabajaba ningún entrenamiento específico creado para bailarines. No había un perfil de asignatura definido y cada centro de enseñanza lo resolvía, generalmente, en función de sus recursos humanos, con una carga lectiva mínima y un formato muy variable, que iba desde las clases semanales, a los talleres, a los seminarios, a los *workshops*, etc.

Así lo hacían también la mayoría de escuelas de prestigio internacional, como Mudra o Rudra, la Ópera de París, P.A.R.T.S., la Julliard School, etc. Nos encontramos, pues, con una asignatura, dentro de la formación de los bailarines, coreógrafos y pedagogos, llamada Interpretación, con contenidos de entrenamiento actoral poco definidos y con una dedicación lectiva muy pequeña.

De hecho, si el referente de la interpretación en la danza debía seguir siendo la interpretación actoral (en la que se ha reflejado desde el siglo XVIII, aunque sólo sea para distanciarse), si había de seguir siendo un pequeño extra informativo en la formación de los bailarines, quizá la asignatura ya estaba bien cómo estaba. Pero una cosa es hacer “teatro” como un complemento, como un conocimiento superficial de algunas técnicas actorales, y otra cosa es confundir el trabajo actoral con la interpretación para bailarines.

Ahora bien, ¿y si las cosas no tuvieran que ser necesariamente así? ¿Y si la Interpretación para bailarines no la hubiesen de configurar los mismos contenidos que sirven para la formación de los actores y no hubiésemos de considerar la asignatura como accesoria sino como específica y consubstancial? Es la cuestión que se plantearon a mediados del siglo pasado, en el primer libro que escribieron sobre la Escuela de Ballet del Gran Teatro-Escuela Coreográfica de Moscú su directora Elena Botcharnikova y su director artístico Mikhaïl Gabovitch.¹ Para ambos, la Escuela no sólo tenía por objetivo formar bailarines, sino formar “*acteurs de ballet*” capaces de iluminar, por procedimientos artísticos, toda la riqueza interior del ser humano. Al mismo tiempo, constataban que si bien el desarrollo del ballet los había llevado a aplicar el método Stanislavski para la formación de bailarines, era necesario ser cautos, ya que, como explicaba el mismo Stanislavski -que trabajó también en los teatros de ópera-, la especificidad del ballet comporta inevitables correctivos esenciales en el método de preparación de “*acteurs dansants*”.

Si años atrás se dejaba constancia explícita de la necesidad de un trabajo específico en la formación interpretativa de los bailarines clásicos y, además, se constataba que el sistema Stanislavski era del todo insuficiente, cuando contemplamos los estilos de danza que han ido surgiendo desde entonces (por ejemplo, los que se fundamentan en la abstracción) la urgencia de un cambio de perspectiva se hace aún más patente.

Entonces, ¿cómo se tendría que plantear la Interpretación para bailarines?

Para responder a esta cuestión y poder argumentar con una base teórica sólida, a la hora de proponer una opción determinada de Interpretación, iniciamos un repaso de los recursos interpretativos aparecidos a lo largo de la historia de la danza comparando las referencias a la interpretación en la danza con los textos aparecidos sobre la Teoría Dramática, y por otro

1 BOCHARNIKOVA, Helena i GABOVITCH, Mikhaïl. [1956 ?]. *L'École Chorégraphique du Grand Théâtre*. Moscou: Éditions en langues étrangères. Col. “Arts”.



lado, realizamos una encuesta sobre la Interpretación a coreógrafos, bailarines y pedagogos internacionalmente reconocidos², para conocer la cantidad y calidad de la información que tiene la profesión sobre la interpretación.

Pasamos a destacar las constataciones más importantes:

-No hay textos escritos sobre la Interpretación en la danza. El balance de las aportaciones teóricas en este campo, respecto a las del arte dramático, es decepcionante.

-Después de analizar los recursos interpretativos aparecidos a lo largo de la historia de la danza –excepto error u omisión por nuestra parte- no encontramos ninguna referencia a un entrenamiento específico para bailarines.

-Todas las cuestiones planteadas en el teatro del siglo XVII al XX, empiezan a aparecer tímidamente a lo largo del siglo XX en el campo de la danza, aunque no todas ni para la mayoría de profesionales de la danza. Y así como en el teatro del siglo XX aparecen los diferentes entrenamientos actorales, en el mundo de la danza, a principios del siglo XXI, todavía quedan muchas respuestas pendientes referidas a la interpretación.

-A lo largo de la historia de la danza el concepto de interpretación queda totalmente indefinido. La interpretación se ha asociado al teatro y no a la danza; se ha vinculado generalmente a las coreografías de raíz aristotélica, aquellas que son fundamentalmente figurativas. Las distintas corrientes aparecidas en el siglo XX hasta nuestros días han producido una gran confusión en torno al concepto de interpretación en la danza: la pugna entre aristotélicos y sus detractores, los postulados de la abstracción y los de la *posmodern*, las filosofías y técnicas orientales y las técnicas de conocimiento corporal propuestas como alternativas a la interpretación, el regreso de la teatralidad en los años ochenta, la vuelta de la *posmodern* en los años noventa, el acercamiento de la danza a las artes plásticas, etc.

-En cuánto a los recursos interpretativos, aquellos que han sido utilizados conscientemente a lo largo de la historia de la danza, hay que decir, en primer lugar, que están fundamentados sobre la base de **la unión psicofísica**. Y en segundo lugar, el principal denominador común que ha habido en las diferentes corrientes, estilos y propuestas es la **gestión consciente de la energía**.

2 Rosa alba, Catherine Allard, Rosalyn Anderson, Aurora Bosch, Belen Cabanes, Rodolfo Castellanos, La Chana, Didier Chirpaz, Beбето Cidra, Guillermina Coll, Suzanne Daoane, José de Udaeta, Robert Denvers, Ion Garnica, Cesc Gelabert, José Granero, José Lainez, Daniel Larriou, Carol Lee, Juan Carlos Lérica, Anna Mitelholzer, Keith Morino, Marta Munsó, Ramón Oller, Gustavo Ramírez, Carmen Rosestraten, Trinidad Sevillano, Carmen Werner.

A continuación destacamos los puntos más significativos de la encuesta realizada a los profesionales:

-Observamos que había mucha confusión a la hora de definir la interpretación para bailarines. La gran mayoría opina que la interpretación es la expresión de los sentimientos o emociones a través del movimiento³.

-Dos terceras partes de los encuestados desconoce la existencia de un entrenamiento específico para interpretar, el resto afirma su existencia, pero no lo concreta.

-A la hora de interpretar se remiten a las técnicas actorales, que si bien consideran que pueden aportar mucho y ser muy enriquecedoras para los bailarines, son pocas las que se citan, y muy básicas, porque se desconocen⁴.

-No se especifican las cualidades interpretativas; se habla de capacidades expresivas pero no se determinan⁵. Entre las aptitudes que se solicitan a los bailarines aparecen también cualidades morales: humildad, generosidad, sinceridad, integridad, etc., mezclando lo profesional con lo personal. Esta confusión está basada en el concepto de que un bailarín no expresa la coreografía, sino que se expresa a sí mismo. Esa idea planea sobre la encuesta más implícita que explícitamente⁶.

-Casi todos los encuestados piensan que en la danza tiene que haber una emoción que la impulse y que es una cuestión fundamental para que se produzca el acto de la danza⁷.

-Para suscitarse la emoción, casi la mitad de los encuestados opina que lo mejor es recorrer a las propias vivencias: hay que emocionarse para emocionar. La otra mitad apuesta por otros recursos como la lectura, y también unos cuantos, pocos, por la técnica⁸.

3 La mayoría de las respuestas se inscriben dentro de la corriente aristotélica, desde el siglo XV pasando por Noverre, Blasis, Delsarte, Dalcroze, una gran parte del clásico y del neoclásico, del moderno y sectores del teatro danza y alguno del contemporáneo.

4 Sólo aparecen vagas referencias a Stanislavski, a Grotowski o Strasberg.

5 En el teatro, en el siglo XVII, en la Apología de los actores (1612) de Thomas Heywood, aparecen las primeras referencias a las cualidades técnicas (referidas a la interpretación) que ha de reunir el actor, y, ya en pleno siglo XVIII, tomará cuerpo la idea de la mensurabilidad de las cualidades artísticas.

6 A nivel teatral, este concepto tendría su referencia con Jasper Deeter, continuaría con los movimientos de los años 60 -happening incluido- con Richard Schechner (Drama, guión, teatro y performance, 1973), fundador del Performance Group, en el sentido de disolver la división entre actor y personaje, verdad y ficción; en el rechazo de la interpretación por el teatro postmoderno; en la línea que propuso el fundador del Open Theatre, Chaikín, en que actuar es manifestar la individualidad del actor.

7 Las respuestas se sitúan en la línea iniciada por Noverre, seguida por Blasis y teorizada por Delsarte, Laban y Dalcroze, y seguida por el ballet clásico a partir del siglo XIX y el neoclásico, la modern dance y diversos sectores del contemporáneo y del teatro danza.

8 La mitad de las respuestas se sitúan, respecto del teatro, en las teorías de Friedrich Schiller en el siglo XVIII, en el sentido que las emociones se han de vivir, de sentir, para encontrar los signos pertinentes



-No se tiene consciencia de los signos de las emociones, cuestión que no se menciona en toda la encuesta⁹.

-La mayoría sólo afirma la existencia del personaje en la danza figurativa, pero no se concretan sus características específicas y se asocia al trabajo del actor; está basado en la persona del bailarín y se construye a partir de las emociones y vivencias de la persona que baila¹⁰.

-En cuánto a la presencia escénica, la mitad de los encuestados piensa que es innata y está relacionada con la personalidad del bailarín. La otra mitad no se define al respecto. Las respuestas se sitúan en el terreno de lo intangible, del don infundido.

-Sólo la mitad de los encuestados apuesta claramente por trabajar la interpretación desde el principio de la coreografía. La interpretación no se ve como algo consubstancial con el hecho de trabajar una coreografía, sino como una colaboración de un especialista en caso que tengan que utilizar técnicas actorales. Lo cual pone de manifiesto la separación que se hace en el mundo de la danza entre la interpretación y el hecho de bailar, evidenciándose la división psicofísica del trabajo del bailarín. En este aspecto hay que remarcar que la filosofía platónica planea sobre las respuestas de la encuesta más que la aristotélica.

-Todos los encuestados piensan que la interpretación debe estar presente en la formación de los bailarines y que debe incluirse desde el inicio de los estudios; sólo una pequeña minoría opina que debería introducirse a la mitad o en los últimos cursos de la formación. Es un posicionamiento que pone en cuestión la complementariedad de la Interpretación y que contrasta espectacularmente con los decretos del Ministerio y de la Generalitat.

Un entrenamiento específico para bailarines

Así pues, constatando, por un lado, la falta de un entrenamiento específico para bailarines, así como la falta de información y de formación que se tiene de la interpretación dentro del mundo profesional de la danza, y por otro lado, la insuficiencia del marco en que se inscribe la asignatura de Interpretación, que no considera la interpretación consubstancial con el trabajo del bailarín, nos propusimos dar cuerpo a una propuesta pedagógica basada en un entrenamiento interpretativo para bailarines, articulando un nuevo método de enseñanza de la Interpretación que no fuera una mera copia o adaptación de los que nacieron para la educación de los actores.

y, más modernamente en el primer Stanislavski, no el de las acciones físicas, sino el Stanislavski que prefería la memoria emotiva a la memoria muscular. Sólo un encuestado se situaría claramente en las tesis de Denis Diderot y su Paradoja del comediante (1773), en la línea de no emocionarse para emocionar.

9 En cambio, en el campo teatral la encontramos a partir del XVIII con Johann Jakob Engel (*Ideas sobre la mímica*, 1786) y se desarrolla en el XIX, entre otros, con Charles Darwin (*La expresión de las emociones en los animales y en hombre*, 1872).

10 La mayoría se sitúa, respecto de la teoría dramática, en las tesis del siglo XVIII, citadas anteriormente.

En consecuencia abordamos las cuestiones fundamentales relativas a la interpretación en la danza -que ya se planteaban en el campo del teatro a partir del siglo XVII- que estaban vagamente definidas (e incluso indefinidas) o simplemente no se contemplaban, sólo de este modo se podía plantear una propuesta pedagógica seria y profunda¹¹.

Destacamos a continuación, resumidamente por cuestiones de espacio, los puntos más significativos de nuestra propuesta.

La elección de los elementos fundamentales que configuran nuestra propuesta pedagógica y que al mismo tiempo conforman el cuerpo de nuestra tesis justificativa sobre un entrenamiento específico para bailarines, la sustentamos en tres pilares básicos: la documentación bibliográfica¹², nuestra experiencia pedagógica y profesional¹³ y los resultados de la encuesta del trabajo de investigación.

Atendiendo a la riqueza artística del mundo de la danza, con una gran variedad de lenguajes, de estilos, de opciones estéticas, que se producen sincrónicamente y en conti-

11 Este entrenamiento es una propuesta para conformar la base del programa de la asignatura de Interpretación para el Conservatorio Profesional de Danza y para el Conservatorio Superior de Danza.

12 Ampliamos exhaustivamente nuestro estudio iniciado en el primer trabajo de investigación, consultando también:

-Aquellas aportaciones teóricas surgidas en el campo de la danza.

-Las reflexiones que, si bien pertenecen a otros ámbitos del conocimiento (la fisiología, las neurociencias, la filosofía, las artes plásticas, etc), nos parecieron relevantes para entender el arte del bailarín.

-Las aportaciones más importantes de la teoría dramática a lo largo de la historia del teatro.

-Los diferentes entrenamientos actorales aparecidos a lo largo de la historia.

-Las reflexiones surgidas desde el ámbito de la antropología teatral.

-Las aportaciones de la teoría del movimiento y de las técnicas de conocimiento corporal, que abrazarían las aportaciones del método Alexander, del Feldenkrais, de la kinesiología de la danza, de la Eutonia, de la Ideokinesis, del Pilates, del Body-Mind-Centering (BMC), del Skinner Releasing, etc. Y, por otro lado, también nos nutrimos de las aportaciones del Yoga, del Tai-Chi, de las artes marciales, etc.

La lista de autores en que nos basamos para sustentar nuestra tesis sobre un entrenamiento específico para bailarines sería muy extensa, pero por citar algunos: Aristoteles, Zeami, Noverre, Diderot, Lessing, Engel, Coquelin, Darwin, Delsarte, Stebbins, Dalcroze, Nijinski, Fokine, Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, Chejov, Dullin, Copeau, Artaud, Laban, Decroux, Wigman, Lifar, Martin, D'Houblert, Alexander, Feldenkrais, Pilates, Rouquet, Joss, Pina Bausch, Gerda Alexander, Todd, Barbara Clark, Sweigard, Decroux, Barrault, Grotowski, Barba, Savarese, Lecoq, Graham, Humphrey, Cunningham, Hanya Holm, Nikolais/Louis, Bagouet, Charmats, Ginsburg, Berthoz, Godart, Bernard, Rizzolatti, Kuypers, Béjart, Fabre, Naharin, Bainbrigte, Brook, Oida, Kylián, Matz Ek, Skinner, Forsythe, Carlson, Bob Wilson, Dupuy, Tsuboi, Raj, Garros, Vandekeybus, Duboc, Brecht, Jouvet, Sartre, Pavis, Melendres, etc.

13 Contemplamos en este apartado nuestros estudios de Interpretación y de Mimo y Pantomima en el Institut del Teatre, nuestra formación básica en danza clásica y contemporánea, los veintidós años de trabajo profesional como actor y mimo, nuestro trabajo como profesor en la Escuela de Arte Dramático del Institut del Teatre como profesor de Interpretación y de Dirección de actores, como profesor de Interpretación para bailarines desde el año 2001 en el Conservatorio Profesional de Danza, en el Conservatorio Superior de Danza y en la Jove Companyia de Dansa IT Dansa de l'Institut del Teatre. Once generaciones de bailarines de varios estilos (clásico, contemporáneo, español, flamenco, etc) y de diferentes opciones estéticas, de diferentes países (tanto de la Unión Europea como de Norteamérica, de América del Sur, como de Asia) que nos han posibilitado extraer conclusiones satisfactorias de nuestros procedimientos empleados a partir de una muestra muy amplia de alumnos de origen y formación diversa: más de medio centenar de bailarines en estos once años de trabajo.

nua evolución, y con la voluntad de dar cabida a todas las opciones estéticas, entendemos que los elementos que han de configurar la Interpretación para bailarines son aquellos recursos interpretativos fundamentales que, por un lado, han estado presentes a lo largo de la historia de la danza, y por el otro, aquellos que no se han contemplado y que, por su importancia, hay que tener en cuenta. Pero al mismo tiempo no han de ser excluyentes, sino aglutinadores de la mayoría de estilos, tendencias o propuestas artísticas; han de servir para construir una base sólida de formación, a partir de la cual se pueda optar por adentrarse en cualquier propuesta estética con una buena base práctica y teórica para conseguir la excelencia en cualquier reto profesional que se presente.

Por otro lado, los elementos escogidos tienen que ser susceptibles de ser entrenados, tienen que poder sufrir modificaciones en el trabajo y, más importante todavía, tienen que poder transformar al practicante; el estudio y el ejercicio de estos elementos tiene que producir una evolución en el alumno.

En el trabajo de investigación concluimos que los recursos interpretativos que se han utilizado conscientemente a lo largo de la historia de la danza están fundamentados en **la unión psicofísica** y el principal denominador común entre las diferentes corrientes, estilos y opciones estéticas es **la gestión de la energía**, configurando ambos los pilares básicos del trabajo del intérprete que se repiten a lo largo de la historia de la danza. El uso de la energía es, pues, el elemento común a todas las opciones estéticas de la danza y, por lo tanto, es el elemento fundamental a partir del cual planteamos un entrenamiento específico y a la vez transversal para las diferentes opciones estéticas.

Queremos destacar, además, la importancia del trabajo consciente, dado que es esencial para llevar a cabo un trabajo de modificación, de progresión, de transformación, que implica el entrenamiento interpretativo y que culmina en la representación ante el público. La interpretación está ligada a la conciencia por necesidad. Y en este sentido, pues, a los dos pilares básicos del trabajo interpretativo se vincula otro: **el trabajo consciente**.

Un bailarín ha de tener conciencia de la fuerza que lo mueve y que le da vida escénica, tiene que saberla gestionar; es decir, no hay trabajo de interpretación sin el dominio/control de su elemento escénico esencial: la energía.

El uso de la energía abarca todos los elementos que intervienen en el trabajo interpretativo del bailarín: es el hilo conductor. No hay elemento interpretativo que no se pueda referir a la gestión de la energía, o dicho de otro modo, no podemos plantear la interpretación sin basarnos en su gestión. Incluso, su estudio implica la relación con el público. El estudio de la energía es pues esencial para el bailarín, para aquel intérprete que hace del movimiento la base de su arte, para poder entender como esta fuerza opera con el objeto de crear vida escénica, de habitar el movimiento.

En nuestra opinión podemos trabajar con esta fuerza invisible interviniendo en sus manifestaciones visibles. El trabajo con la energía lleva, fundamentalmente en el arte escénico, a considerarla en relación a un *cómo*, porque de acuerdo con Eugenio Barba, la energía es una temperatura-intensidad personal que el intérprete puede individualizar, des-pertar y modelar para ponerla "en visión" para el espectador. Decididamente la cuestión

es el *cómo*, pero para trabajar este *cómo* es muy útil para el bailarín pensar la energía como si fuera un *qué*, es decir, pensarla en formas tangibles, visibles, audibles, representarla, descomponerla, hacerla pasar con diferentes intensidades y velocidades por el diseño de los movimientos, suspenderla en una inmovilidad móvil, etc.

El bailarín ha de que pensar la energía, generarla, hacerla circular, modelarla.

En consecuencia, organizamos la asignatura de Interpretación, en primer lugar, asentando unas bases sólidas para el alumno, que lo capaciten para gestionar conscientemente la energía. El entrenamiento se inicia con el estudio de tres elementos básicos:

A) El autocontrol consciente: la disposición psicofísica para el trabajo a desarrollar, creando las condiciones necesarias para gestionar la energía; el estado de disposición psicofísica eficaz para la representación.

B) La concentración: la capacidad de dirigir la energía mental y física en función del objetivo planteado.

C) El desarrollo de la conciencia sensorial, que comprende, por un lado, el desarrollo del cuerpo sensible para posibilitar el trabajo psicofísico del intérprete y, por el otro, el trabajo sobre la modificación de la percepción en función del objetivo a conseguir.

Seguidamente, y de manera progresiva, el alumno empieza a trabajar en la generación, circulación y modelado de la energía, estudiando diversos recursos y procedimientos: el sonido, la respiración, la imaginación y su relación con la modificación de las cualidades dinámicas del movimiento, etc. El tratamiento de la energía comporta, además, el estudio de las oposiciones, porque generarla implica una diferencia de potencial entre dos polos. Así pues, se presta atención a las derivaciones más importantes de su trabajo (la partitura energética, la retención de la energía, la energía usada en el tiempo, la inmovilidad móvil, etc.). Y se trabaja también el centro o centros de energía, entendiendo que no es la energía la que nos hace descubrir su fuente, sino al contrario, es imaginar el lugar del cuerpo donde la fuente está situada aquello que nos permite pensar la energía.

Finalmente, se estudia la aplicación del trabajo de la energía en sus diferentes manifestaciones interpretativas: las emociones, el personaje, la voz y la palabrea, etc.

En este sentido, planteamos un concepto operativo de emoción para el bailarín en situación de representación, que establezca una base de trabajo eficaz en la formación interpretativa y que sea de utilidad en el abanico más amplio de opciones estéticas; una definición vinculada al intérprete del movimiento, que basa su arte en el trabajo corporal, capaz de relacionar estrechamente la emoción con el cuerpo y el movimiento del intérprete, destacando su carácter "emotriz". Por lo tanto, definimos emoción cómo: una reacción psicofísica -respuesta activa e inteligente- a un estímulo (energético), exterior o interior (generalmente exterior) que actúa sobre nuestra energía -capacidad de obrar- y la pone en marcha, en movimiento. La emoción entendida como una manifestación energética que se traduce en movimiento, siendo la emoción el móvil y el movimiento a la vez, dado

que la reacción –emoción– es la puesta en marcha manifestada a través del movimiento.

Basarse en la plena conciencia del trabajo interpretativo implica el desarrollo de una dualidad permanente para observarse en el propio trabajo. Esta dualidad es la que permite al intérprete hacer un uso consciente de la emoción, atender los signos de las emociones, el control del movimiento y el conjunto de elementos que conforman el espectáculo, así como tener noción de la presencia del público. En este sentido, optamos por aquellos procedimientos que den al intérprete el dominio y el control de su acción bailada. Por lo tanto, no se emplea ningún procedimiento interpretativo que pueda dormir la conciencia del intérprete o abocarlo al descontrol, como son los referidos a la vivencia de las emociones (salvo su uso en las primeras exploraciones en el proceso de trabajo). Se proponen otros procedimientos para suscitarse la energía real de la emoción, con el objetivo de dar vida a sus manifestaciones visibles inscritas en el movimiento del bailarín, los signos, para que lleguen al espectador (el viaje a la inversa –los gestos, la forma en movimiento, la memoria muscular, las cualidades y las sensaciones, la respiración, el ritmo, etc.–, la imaginación, la música, etc.).

Del mismo modo, en cuanto al personaje, se plantea un trabajo a partir del cuerpo, para asegurar el control del intérprete y poder direccionar conscientemente la resultante (el personaje), lo cual no sucede si nos basamos en construcciones psicológicas, mucho más frágiles, volátiles e inestables. El personaje está hecho de energía, de tiempo, de espacio, y de la relación dinámica que establecen estos elementos constitutivos del movimiento consigo mismo, con el otro (personaje) y con el contexto de la coreografía en que se inscribe. El personaje en función de la opción estética elegida puede ser o no portador de valores morales.

En la danza, el personaje es expresable a través de la composición física y del movimiento, de la forma en movimiento, y en esto consiste el trabajo: en encontrar aquella composición física adecuada, aquel conjunto de movimientos basados en el modelado de la energía que configurarán el comportamiento bailado (y que lo distinguen de otro), y que en último término construyen un sentido. Trabajamos básicamente a partir de la alteridad, acercando el bailarín al personaje, en la línea de separación entre el intérprete y el personaje, evitando (por descontrol o no conciencia) su fusión.

En cuanto al uso de la voz y del texto, que en general se ha considerado como algo ajeno a la danza, entendemos que el bailarín tiene que poder expresarse en su totalidad, tanto con el cuerpo como con la palabra. Y en este sentido, esta asignatura tiene que procurar una formación lo más completa posible, para ser aplicada después en función de las distintas opciones estéticas: poder trabajar la voz y la palabra como sonidos, como acompañamiento rítmico, como texto inserido o no en la partitura coreográfica, etc.; poder decidir dotarlas o no de un sentido y que sean empujadas o no por la emoción. Planteamos su trabajo a partir del cuerpo del intérprete, como una modulación más de la energía, explorando sus dinámicas, su musicalidad, a partir de la respiración y de la imaginación, con el objetivo de dotar a la voz y a la palabra de vida escénica.

Hay que decir también que todos los elementos que conforman la asignatura de Interpretación, basados en la gestión consciente de la energía y la unión psicofísica, ayudan a

desarrollar la presencia escénica, entendida como una construcción dinámica, un proceso, un modelado de la energía en modificación constante. Dentro de la formación del bailarín supone la asimilación de todo el trabajo interpretativo realizado. Es decir, que se puede analizar y, por tanto, se puede aprender. La presencia es un punto de llegada, y dentro de la signatura de Interpretación es la culminación del entrenamiento del bailarín.

La Interpretación se configura como una asignatura basada en la incorporación de diferentes recursos interpretativos, desarrollando unas capacidades a través de una serie de procedimientos conscientemente trabajados, esto quiere decir, unas técnicas que se pueden aprender pero que, lógicamente, porque no son de uso cotidiano, necesitan de un entrenamiento, es decir, de la ejercitación periódica y constante a través de la unión psicofísica de unos procedimientos para lograr unos objetivos determinados, diferenciando esta práctica del ensayo para la representación de un espectáculo. La estructura del entrenamiento se plantea de manera gradual en función de los conocimientos y de las habilidades que tiene que ir obteniendo el estudiante: un viaje a través de la conciencia.

Finalmente, definimos la asignatura de Interpretación como: **Entrenamiento específico para bailarines basado en la gestión consciente de la energía para obtener un resultado previamente planteado en un proceso de unión psicofísica consciente para dar vida escénica al movimiento en una situación de representación organizada.**

Nosotros entendemos que en el centro de la danza está el intérprete, él es el único elemento indispensable para que se produzca el baile, y por esto la danza tiene que ser el arte del bailarín, pero no podrá serlo del todo hasta que el entrenamiento interpretativo forme parte fundamental de su sustancia artística. Además, el hecho de incorporar en el mismo sujeto al artista y a la obra implica la consubstancialidad de la interpretación por definición. En consecuencia nunca podrá ser un simple complemento en su formación, sino aquello que forma parte de su esencia, un contenido primordial.

Los estudiantes tienen que disponer de una formación completa en el campo de la interpretación en la danza, con un entrenamiento específico para bailarines, fruto de la reflexión, la profundización y la investigación en el arte de la danza. Entendemos que el estudio de la interpretación tiene que estar presente en toda la formación del bailarín, tanto profesional como superior.