

.dnz



Coloquio 2022

**DIALOGOS BAJO
LA MESA VERDE**



Coloquio 2023

**DIALOGOS BAJO
LA MESA VERDE**

06

ISSN: 0719-4676



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DANZA

Revista del Departamento
de Danza de la Facultad de Artes
de la Universidad de Chile





Coloquio 2022

DIÁLOGOS BAJO LA MESA VERDE

IV Coloquio Bajo la Mesa Verde.

“Prácticas Artísticas y Territorios: desplazamientos, cruces, encuentros”

La cuarta versión del coloquio Bajo la Mesa Verde, organizado por el Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se orienta a visibilizar los territorios y las prácticas de la danza actual, con el fin de generar y compartir conocimientos.

Los diversos cambios políticos, sociales y culturales en nuestro país, así como los últimos años vividos en contexto de pandemia, han generado nuevos modos de relación y cruces territoriales, revelando tensiones significativas en el campo que se ha signado históricamente como “disciplinar”.

En este sentido, la emergencia de nuevos modos de organización, las plataformas digitales, la tendencia a la inter y transdisciplina, y la multiplicidad de formatos de circulación de obras y proyectos, han revelado el carácter fundante que tienen las prácticas situadas y la necesidad de evidenciar el valor del cruce, el desplazamiento, el encuentro, poniendo énfasis en las distintas maneras de crear / interpretar / investigar / enseñar.

El IV Coloquio Bajo la Mesa Verde. “Prácticas Artísticas y Territorios: desplazamientos, cruces, encuentros” se enmarcó en el Foro de las Artes 2022 y fue transmitido a través del canal de YouTube DICREA UChile y de Facebook @foroartesudechile y @DptoDanza Uchile.

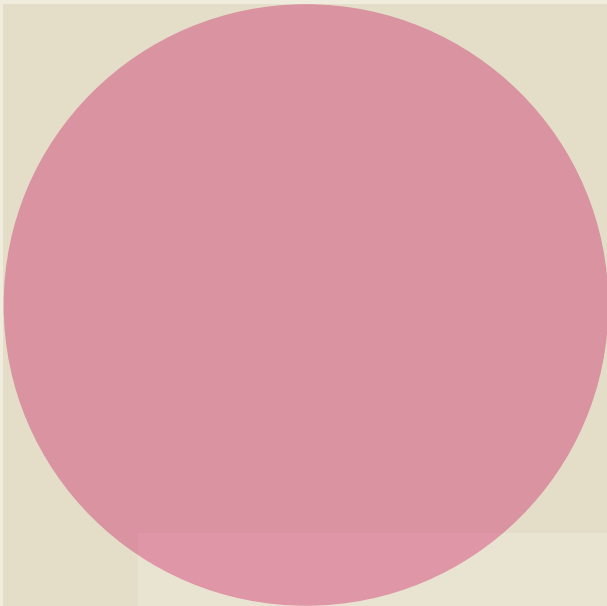
Comité Organizador:

Luis Corvalán, Lorena Hurtado, Rolando Jara, Daniela Marini, Paulina Mellado, académicas/os del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Producción Ejecutiva y General:

Lorena Hurtado Escobar. Académica adjunta y Productora del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Gráficas: Lorena González. Diseñadora gráfica.



Programación

Modos de interpretar / Crear
Día 1 / martes 25 de octubre 2022

Estas mesas se proponen a partir de diversas experiencias situadas y/o territorializadas reflexionar y/o problematizar cuestiones relativas a los modos de interpretar, crear, que tanto colectivos, compañías y/o, grupos de investigación vienen realizando en los últimos años.

Mesa 1 / 10:00 a 12:00 / Modera Nuri Gutiérrez.
Académica Departamento de Danza

1. “Gesto: Memoria y poética de la práctica interpretativa” de Karen Nataly Reumay San Martín. Bailarina independiente, Artista educadora, Danzaterapeuta y Psicóloga.
2. (En) Caminar. Una articulación interdisciplinaria del proyecto entre ser y hacer en el museo” de Galia Arriagada Reyes. Investigadora Independiente.
3. “Correspondencia háptica [nunca es de a uno, nunca es de a dos]” de Poly Rodríguez Sanhueza. Académica, Departamento de Danza.

Mesa 2 / 15:30 a 17:30 / Modera Daniela Marini.
Académica Departamento de Danza

1. “La obsolescencia del cuerpo” de Isabel Carvallo, María de los Ángeles Cornejo y Eleonora Coloma. Departamentos Danza, Artes Visuales y Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
2. “Accesibilidad como parte de los procesos creativos en danza”. Lisette Schwerter Vera. Universidad Austral de Chile.
Palabras clave: Accesibilidad, lengua de señas chilena, audiodescripción, proceso creativo.

Modos de Investigar
Día 2 / miércoles 26 de octubre

Estas mesas proponen, a partir de diversas experiencias situadas y/o territorializadas, reflexionar en torno al modo en que la actividad territorial incide en el campo de las prácticas investigativas y teóricas de la danza actual.

Mesa 1 / 10:00 a 12:00 / Modera Rolando Jara.
Académico Departamento de Danza

1. “La Sala de Espera, diálogo entre danza y arquitectura” de Gabriela García de Cortázar y Daniela Marini. Académicas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y Departamento de Danza.
Palabras clave: Danza - arquitectura - lo infraordinario.

2. “Procesos de investigación- maneras de ofrendar” de Consuelo Cerda Monje. Doctoranda de la Universidad de Barcelona.
Palabras clave: Descolonizar, lugar de enunciación, cuerpo-territorio, investigar y ofrendar.

Mesa 2 / 15:30 a 17:30 / Modera Luis Corvalán.
Académico Departamento de Danza

1. “Danza y multimedia: indicios de una producción situada en la escena de la danza contemporánea” de Carla Redlich Herrera. Artista Independiente.
2. “Práctica difractiva entre voz y danza” de Francisca Morand y Amalia Garay. Académica Departamento de Danza y Egresada de la carrera de Composición Musical del Departamento de Música.
Palabras clave: Voz, movimiento, difracción, intra-acción, interdisciplina.
3. “ESPORAS: Derivas artísticas vinculantes” de Katya Noriega y Andrea Jert. Universidad de Chile - Universidad Alberto Hurtado.
Palabras claves: Esporas- metodologías de creación escénica -epistemologías críticas -Transdisciplina

Modos de Enseñar
Día 3 / jueves 27 de octubre
Esta mesa propone, a partir de diversas experiencias situadas y/o territorializadas, dialogar en torno a las prácticas pedagógicas y a las experiencias de educación artística desarrolladas en los diversos territorios a nivel local.

Mesa 1 / 10:00 a 12:00 / Modera Poly Rodríguez.
Académica Departamento de Danza

1. “Pedagogías Sensibles” de Natalia Sabat. Coreógrafa Independiente.
Palabras clave: Corporalidad - sensaciones y percepción - conocimiento - comunicación - materia prima
2. “Taller Mujer-Cuerpo y Memoria: reconstruyendo nuestras memorias colectivas, a través de la danza, el cuerpo y el relato” de Ana Arévalo y Yasna Lepe. Académicas del DEP de la Facultad de Filosofía y del Departamento de Danza.
Palabras clave: Memoria - cuerpo - educación artística - narrativas - danza - feminismo.



Día 2
Octubre 26, 2022

Práctica difractiva entre voz y danza

Francisca Morand

Académica del Departamento de Danza, Universidad de Chile

Amalia Garay

Egresada de Composición Musical, Departamento de Música,
Universidad de Chile

Abstract:

La práctica vocal y la de la danza se fundan en el cuerpo y el movimiento. A partir de preguntas sobre las posibilidades de encuentro y desencuentro entre ambas prácticas y su potencia para generar nuevos materiales, es que presentaremos los avances de una investigación práctica entre una bailarina y una compositora musical, inspirada en metodologías difractivas. La difracción, metodología propuesta por Donna Haraway y desarrollada por Karen Barad, propone que el nuevo conocimiento emerge en las relaciones entre lo diferente y en procesos intra-activos, los que interpelan a experimentar con diferentes patrones y posibilidades relacionales, para así constituir nuevas configuraciones.

¿Cómo se desarrolla la colaboración creativa desde la diferencia? ¿Cómo generar métodos de creación-investigación artística que propicien la integración, respetando las diferencias de los que participan en la colaboración? ¿Cómo influyen los procesos colaborativos y diferenciados en resultados artísticos? ¿Qué formas de colaboración emergen?

Esta presentación quiere dar cuenta de conclusiones parciales emanadas como parte del proceso de investigación creativa o artística, iniciado el año 2022 por el Núcleo Interdisciplinario Emove. Este proyecto colaborativo fue denominado *Cruces en la diferencia*¹, cuya primera fase está centrada en generar métodos y materiales a través de una investigación práctica. A partir de tres procesos creativos diferenciados y uno teórico-reflexivo, liderados por cuatro miembros del núcleo, estamos desarrollando formas de trabajo colaborativo a través de métodos rizomáticos y difractivos. Esto implica que iremos conectando, desconectando y relacionando las materialidades emergentes, en un proceso experimental abierto y con el fin de ir generando 'contagios' y polinización cruzada entre estos. Así como la creación de materiales cruzados, uno de los objetivos importantes del proyecto es reflexionar -a modo de práctica metacognitiva- sobre los modos emergentes de creación en colaboración desde la diferencia, sus posibilidades para la construcción de nuevas formas de comunidad, y los matices que abre sobre el lenguaje interdisciplinario y la experiencia del/a artista-investigador/a.

Los tres procesos prácticos del proyecto implican ideas materiales y procedimientos muy diferentes: el nodo de "Afectación Material", liderado por la académica Mónica Bate (Artes Visuales), trabaja con materialidades vegetales en combinación con actua-

1. *"Cruces en la Diferencia: laboratorio de creación-investigación interdisciplinar", fue financiado parcialmente por el Fondo de Apoyo a los Núcleos Interdisciplinarios de la Facultad de Artes, el que fue adjudicado el 2021. Este fondo es gestionado por las direcciones de Creación e Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.*



dores mecánicos; el nodo de “Interacción Fisiológica e Inteligencia Artificial”, liderado por el académico Javier Jaimovich (Sonido), busca generar modelos a partir de la relación entre cuerpo y señales fisiológicas; y, el tercer nodo, “Voz y Movimiento”, dirigido por Francisca Morand (Danza), implica investigar sobre sus posibles relaciones.

La metodología de Difracción (Diffraction), propuesta por Dona Haraway (1997) y desarrollada en profundidad por la física cuántica Karen Barad (2007), propone que nuevos conocimientos emergen en las relaciones de lo diverso, múltiple y heterogéneo, poniendo atención en las formas de conexión más que en la coherencia y significado de los elementos en diálogo. Así mismo, plantea la realidad material como inestable, devenida y en constante transformación, cuyos sentidos emergen justamente en los procesos materiales y relacionales.

A partir de las conclusiones de los experimentos de la física cuántica con la luz, desarrollados por Bohr a comienzos del siglo XX, es que Barad reflexiona y propone esta teoría como una metáfora aplicable para la generación de nuevo conocimiento en otros contextos y áreas del saber. Estos experimentos demostraron cómo la composición de la luz (como partícula u onda) variaba al aplicarse un procedimiento de interferencia. Sin embargo, lo más impactante fue la confirmación de que el sujeto era quien producía esa diferencia durante su percepción. La interferencia posibilita el patrón difractivo, que surge por la superposición de diferentes ondas, donde lo interesante es la posibilidad de mapear los “efectos de la diferencia”. El fenómeno expone que la materia es fundamentalmente indeterminada y se “produce” por la “intra-acción” de diferentes agentes, humanos y no humanos. Es la “agencia” material la que produce el sentido.

Esta epistemología pone en valor “lo diferente” por la potencia que ofrece para que surjan nuevas ideas: lo diferente no es absoluto, sino que depende de las conexiones y desconexiones que se hagan desde los distintos agentes. Estos “ensamblajes” o “entrelazamientos” incluyen agentes humanos y no humanos en una posibilidad de diálogo horizontal.

Como resistencia al problema de la representación, la difracción se propone como una forma para experimentar con la diversidad; es decir, sobre cómo las diferencias se producen y cómo y por qué importan. Barad (2014) habla de “cortar juntos y separados”, donde realmente lo nuevo surge de crear nuevos patrones

de diferenciación, superposición y entrelazamiento de agentes diversos. Desde los mecanismos internos de aquella propuesta, la intra-action es relativa a formas de trabajo como el colectivo y la cooperación, donde las relaciones y, por lo tanto, las identidades, son inestables y siempre en proceso, lo que nos invita a explorar nuevas conformaciones de lo que puede ser un proceso colaborativo que use la diferencia como modo de diálogo interdisciplinar. Desde las implicaciones epistemológicas y metodológicas de aquella propuesta, refrenda la indagación de indicios como la heterogeneidad, la conexión desjerarquizada y/o dicotómica y la multiplicidad.

Práctica vocal y movimiento

¿Cómo se relaciona la voz con el movimiento y qué posibilidades pueden emerger? ¿Cómo es la voz que surge del moverse y danzar? ¿Cómo es el movimiento cuando se intenciona desde las particularidades de la voz? ¿Cómo la diferencia importa?

La naturaleza de la voz es dinámica y elusiva, y es imposible entrenarla como un objeto fijo. La voz está siempre en movimiento, afectada, fluctuante y en proceso. Mi interés por la voz ya lleva algunos años, donde he podido explorarla a través de varias formas de entrenamiento vocal, integrándola en procesos creativos. En el presente proyecto intento proponer un marco conceptual a partir de una investigación práctica, con el objetivo de analizar ciertos procesos en la relación entre voz-cuerpo-movimiento. La experiencia vocal me parece vital para una comprensión y experiencia holística corporal, una forma de conectar y dialogar con procesos internos y, a su vez, con lo que está (relativamente) afuera del cuerpo. La experiencia de la vocalización se relaciona directa y fuertemente con el movimiento, nutriéndose y potenciando mutuamente.

Durante la vocalización el cuerpo es el sustento: la voz es puro movimiento interno y el movimiento genera ese soporte. Los movimientos internos incluyen la respiración, con todas sus estructuras, órganos y pasajes, garganta, paladar, boca, nariz, además de los músculos del torso y las cuerdas vocales (que son músculos también). Las sensaciones de vibración en las cavidades cuando son recorridas por el aire en la vocalización producen sensaciones internas profundas y movilizantes. A su vez, movimientos de los brazos, la pelvis y empujes de las piernas, van produciendo fluctuaciones en las for-



mas en que emerge la voz. La percepción de todos estos movimientos produce una conciencia del cuerpo en la voz que genera una experiencia “vívida”, posibilitando la integración del cuerpo en lo sonoro y afectivo.

El nodo “Voz y Movimiento” del proyecto Cruces en la Diferencia, se ha desarrollado en un período de ocho meses, con una sesión semanal, donde hemos participado: la profesora de metodología vocal “Roy Hart” Audrey Pernell², las bailarinas Camila Mora y Francisca Morand, la compositora musical Amalia Garay y la estudiante de danza María Paula Cuevas. Las sesiones del proceso investigativo consistieron en la práctica de algunos aspectos técnicos vocales con la participación del movimiento corporal, para luego desarrollar improvisaciones estructuradas en base a premisas que, en algunas ocasiones, abrían posibilidades; mientras que en otras, se enfocaban en experimentar con relaciones específicas. Luego de cada sesión y sin preguntas o temas específicos, se propiciaba la libre expresión de reflexiones e impresiones de las participantes sobre la experiencia, las que fue-



ron registradas y transcritas. El análisis de estos textos permitió cristalizar las ideas importantes, las que permitieron proponer el primer marco conceptual y directrices de la investigación artística.

Etapas 1: Explorativa

La primera etapa de la investigación consistió en 8 sesiones dirigidas por la profesora de voz Audrey Pernell, y luego otras 8 sesiones de práctica autónoma entre las participantes del proyecto. La metodología integró improvisaciones que tenían por objetivo relacionar los materiales y participantes de forma abierta, con un marco de instrucciones muy acotado. Trabajamos la relación de voz y movimiento en el propio cuerpo; la vocalización de una dialogando con el movimiento de la otra y viceversa; voz con objetos y espacio; tríos con roles (líder, seguidor y diferencia), integrando voz y movimiento de diferentes formas. Esta fue una etapa en que, a partir de la observación y análisis de lo que emergía, se comenzaron a definir algunos factores que afectan la relación entre cuerpo-movimiento y voz, siempre tratando de analizar la manera en que cada una encontraba procedimientos para hacer esta relación significativa. Al mismo tiempo, cada una desde su disciplina, pudo experimentar el fenó-

meno desde diferentes perspectivas, lo que iba aportando a crear un lenguaje más rico y variado para describir el fenómeno.

En esta etapa de exploración fue muy importante trabajar con las relaciones definiendo roles, los que servían de estructura para ejercitar la escucha y visibilizar las diferentes respuestas que se daban dentro de una forma relacional. A lo largo de la práctica, cada uno de estos roles fue desarrollándose de distintas formas, lo que nos hizo ver que a partir de una idea era posible encontrar y practicar diferentes perspectivas de un solo rol. Esto enriquecía las improvisaciones, ya sea nuevas sonoridades de la voz, relaciones interesantes entre movimiento y voz, además de composiciones vocales y de movimiento en el grupo. Estas formas de relación se pueden sintetizar en³:

1. Proponer o liderar: este rol implica generalmente proponer y ofrecer material, que además puede implicar dirigir y redirigir la improvisación. Es un rol vital para el desarrollo y el cambio, comprendiendo posibilidades de variación, profundización, quiebres y continuidad. Sin embargo, es un rol que exige “sintonizar” con lo que emerge, para ir proponiendo desde la escucha de lo que ya se está desarrollando dentro del grupo.



2. <https://rumboschile.com/trabajo-roy-hart/>

3. En este video podemos ver un extracto de una improvisación con roles de líder proponiendo una partitura vocal y una seguidora respondiendo en movimiento: <https://youtu.be/q9F5exTGqUA>



2. Seguir: aunque en un primer momento parecía un rol que estaba limitado por las propuestas del líder, se fue descubriendo las múltiples posibilidades de “seguir” una situación. Repetir, mimesis, armonizar, resonar, apoyar, complementar, generar contrapunto (simultáneo o diferido temporalmente) y aportar dentro de lo mismo o de algunos aspectos de lo propuesto, fueron varias de las posibilidades de acción que podía tener quien aportaba dentro de una situación. La riqueza de estas diferencias producían efectos aún más complejos, donde las posibilidades entre movimiento, voz y participantes se multiplicaban.

3. Diferenciar en sintonía: el rol de generar “diferencia” partió por tratar de oponer, contrarrestar, contradecir o contrastar lo emergente, una idea en la que, como Barad propone, “reconociéramos que diferenciar es un acto material que no consiste en separar radicalmente sino, por el contrario, en establecer conexiones y compromisos” (Barad, 2014, p. 79). Al expandir la idea de “diferencia” y tomar el concepto de “interferencia”, comprendimos que diferenciar puede ser ofrecer “otra” cosa, rompiendo lo binario que implica hacer algo opuesto o contrario a lo que está ocurriendo. “Diferenciar” se presenta, entonces, como una nueva forma de configurar nuevos materiales, al hacer aparecer lo otro como parte de lo que se quiere diferenciar; nuevos entrelazamientos que evidencian el dinamismo de lo que

tenemos establecido dentro de nuestros mundos disciplinares.

4. Restar: es una acción posible y relevante para el desarrollo de la improvisación, independiente del rol en que se encuentre el o la participante. El silencio, la pausa, la espera no solamente aportan generando cambios de ritmo y dinámica en la improvisación, sino que, además, posibilitan un espacio de escucha de las diferentes capas de materiales que se van generando; una suspensión que subrayaba el acontecimiento y permitía “ver” el suceso y sus diferentes ángulos y curvas.

La estructura de roles proveía claridad para las relaciones dentro de las improvisaciones. Sin embargo, conforme a como se iban practicando las estructuras improvisacionales, el rango de acciones en cada rol se desdibujaban, producto del contagio y la cohesión grupal, dando paso a relaciones de escucha y respuesta cada vez más complejas. Este proceso de dinamización produjo que, más que ejecutar las acciones posibles para un rol dado, se comienza a producir la necesidad de estar a la “escucha de lo que se necesita”, que implica a su vez, el desarrollo del sentido de “responsabilidad” con respecto a lo que estaba generando en el conjunto. Las diferencias expanden posibilidades, pero, al mismo tiempo, se necesita integrar la capacidad de comprender el fenómeno y sus propias necesidades, trascendiendo la materialidad que cada individuo aporta.

Las improvisaciones estructuradas en roles que además posibilitaron que cada una observara los procedimientos individuales para relacionar voz y movimiento. Las diversas formas en que cada una fue comprendiendo cómo generaba, en la improvisación, configuraciones de sentido se pueden sintetizar en tres ideas:

- 1. Traducción:** procedimiento interpretativo que busca asociar aspectos, cualidades, formas de una cosa con la otra. Por ejemplo: altura de la voz con brazos arriba; forma liviana de un objeto con voz suave y con mucho aire. Esto implica un primer momento de diferenciación de los elementos que conforman esa configuración vocal o de movimiento, para luego seleccionar y desarrollar la idea en el otro material. Esto conforma un nuevo entrelazamiento de materiales y nuevas posibilidades de diferenciación dentro de un mismo fenómeno.
- 2. Imagen o síntesis de la experiencia:** este procedimiento implica percibir el material o situación propuesta por otra u otro, a su vez que emergente en el propio cuerpo, relacionándolo en movimiento o vocalmente con imágenes o experiencias que parecen ligadas de alguna manera (por ejemplo: recuerdo, idea, paisaje, concepto). Siendo un proceso asociativo como el de la “traducción”, la “síntesis de la experiencia o imagen” implica componer en una superposi-

ción de relaciones, ya que requiere asociar varias ideas a la vez.

- 3. Afectivo:** procedimiento que más que asociar directamente los materiales, tiene una respuesta intuitiva a las sensaciones, emociones, estados que me produce la voz (escuchada o vocalizada) y el movimiento (en mi u otro cuerpo). Implica una expresión de la vivencia, de cómo afecta e impacta, expresándose en el movimiento y la voz.

Etapas 2: Traducción y Profundización enfocada

La segunda etapa de la investigación se basó en profundizar el procedimiento de “traducción” entre voz y movimiento. Entendiendo que las relaciones emergentes siempre están definidas por el contexto, las personas y en el momento en que se exploran, la intención de esta etapa fue tratar de observar y analizar los materiales vocales y corporales que surgían desde la experiencia con factores específicos de las disciplinas que los fundan. Me interesó observar si es posible definir cómo se asocian desde el movimiento y la voz, factores específicos de la danza y la voz musical. Además de poder definir ciertas asociaciones comunes, el análisis de lo percibido estaba determinado también por el “entrenamiento” y las experiencias

previas de cada una. Sin embargo, este proceso nos permitió compartir aspectos disciplinares que eran desconocidos para la otra parte, permitiéndonos una mejor integración grupal. Nos aportó nuevas posibilidades de análisis de las exploraciones, aprender conceptos, desarrollar un lenguaje compartido y, por lo tanto, sofisticar (y al mismo tiempo quizás estructurar) la percepción definida dentro de campos disciplinares tradicionales.

Las primeras sesiones de esta segunda etapa se enfocaron en cómo la voz sigue al movimiento. Para ello se seleccionaron factores y conceptos del Sistema de Análisis Laban, diseñando exploraciones donde se pudiera observar las cualidades vocales surgidas a partir de estos factores. Seleccionamos factores en relación a la organización corporal (centro-periferia, partes del cuerpo, respiración); el esfuerzo (flujo, peso-tono, velocidad); y el espacio (zonas de alcance, recto-curvo, direccionalidad). Las exploraciones se diseñaron combinando factores y dejando que la voz emergiera a partir de las sensaciones que producía ese movimiento específico. El registro de cada sesión integraba las observaciones en primera y tercera persona, reconociendo los momentos de más claridad en la relación voz-movimiento, así como los materiales que llamaban la atención por su particularidad y potencia expresiva.

Este período de la segunda etapa presentó resultados que expandieron la noción

que teníamos hasta ese momento de la “traducción”. Además de observar la experiencia vocal surgida desde la exploración con factores de movimiento, atendimos al fenómeno que producía el efecto directo del movimiento sobre el proceso de vocalización. Es así que la respiración necesaria para conectar con cualidades o secciones del cuerpo, se convertía en un factor determinante para las cualidades vocales. Por ejemplo, los movimientos rápidos y fuertes hacían que la voz se agitará y aparecieran variaciones microtonales y melismas. Los movimientos sostenidos y periféricos ayudaron a estabilizar la voz, apoyando la continuidad tonal. Otro ejemplo se da en las exploraciones de la zona superior, que produce más inestabilidad, pero mayor riqueza en los cambios de timbre y tono; mientras que la práctica sobre la zona inferior afecta en la conexión al suelo, lo que a su vez implica mejor soporte para la intensidad y proyección. Importante es mencionar que la focalización del movimiento sobre partes del cuerpo, implica poder abordar a cada una de ellas como posible soporte y resonador, lo que aporta en las variaciones de timbre y la potencia en la voz.

Otra conclusión importante de este período es que es difícil establecer relaciones en común sobre cómo la exploración de ciertos factores afecta la voz. Los conocimientos previos, la implicación de diferentes segmentos, la mezcla poco controlable con otros factores hace difícil



encontrar relaciones que pudieran trasladarse a otros contextos de forma general. La “diferencia” aparece como un factor que diversifica los materiales emergentes, interfiriendo el impulso de establecer núcleos de saberes estables y generalizables. Pensamos que justamente ahí está la riqueza, ya que podíamos encontrar ciertas similitudes en la experiencia para las participantes, pero era más importante poder definir para cada una, los efectos y posibilidades de expansión en la propia corporalidad. El hecho de practicar ambas materialidades de forma simultánea y poniendo atención a lo que emerge, fue un ejercicio que amplió las capacidades en cada una, a la vez que permitió distinguir los ámbitos corporales en que se quería seguir explorando.

12. Factores musicales-vocales:

El desarrollo de la segunda subetapa se basó en la experimentación con factores musicales que se practican en el aprendizaje vocal tradicional, observando cómo estos afectan el cuerpo y el movimiento, explorando estos sucesos como material para improvisar. Timbre, Ritmo y Altura fueron explorados de forma enfocada, aplicando Dinámica y Agógica, para enri-

quecer y variar la experiencia con los tres primeros factores. Para quienes tenemos un conocimiento general y superficial de los factores de la música, fue una experiencia de aprendizaje que nos permitió definir, aclarar y distinguir estos aspectos en nuestras exploraciones, así como también afinar técnicamente la escucha. Además agregó todo un campo conceptual y un nuevo lenguaje a las reflexiones, que enriqueció el diálogo y enfocó las improvisaciones.⁴

El trabajo timbrístico se relacionó con las zonas del cráneo (cinco direcciones básicas) que apoyan las diferentes cualidades colóricas de la voz. El movimiento surgía asociado con las zonas del cráneo y direcciones de cada uno de estos colores, proyectándose de manera física como expresiva en el resto del cuerpo. Entonces, la experiencia de “apoyar” se puede aplicar en diferentes partes del cuerpo, así como las partes implicadas se sienten y expresan a partir de lo que surge cuando apoyan la voz. Al mismo tiempo, los colores vocales y sus variaciones se tradujeron en diferentes experiencias sensoriales, que a su vez implicaban cualidades del movimiento asociadas. Así el campo del color o timbre abrió la posibilidad de manejar el apoyo para la voz desde el cuerpo y el movimiento, no solo logrando cambios claros en la sonoridad de la voz, sino

que además surgía todo un ámbito de lenguaje corporal asociado, que se veía claramente expresado en estos cambios vocales.

El trabajo con el Ritmo nos llevó rápidamente a recordar gran parte del aprendizaje histórico basal de la danza. El cuerpo cobra protagonismo, interpela directamente al gesto en su duración y cualidad. El ritmo integra, las relaciones grupales se hacen más fluidas y directas, hace trascender lo que cada sujeto aporta en este diálogo. Cuando surgen momentos de pulso se genera la posibilidad de predecir, lo que facilita la comunicación grupal: el pulso une y libera, ya que nos permite entrar y salir de una estructura estable. Por otro lado, nos dimos cuenta de la importancia de la pausa, el espacio de espera, escucha y tiempo para decidir lo que sigue. El Ritmo es muy concreto, estructura, es pura acción.

Por último, el trabajo con la Altura (intervalos) demanda un entrenamiento audio-vocal muy preciso, focalizado en conseguir reproducir y diferenciar tonos específicos con la voz. Al concentrarse en un trabajo auditivo, la cabeza toma predominancia, dejando el resto del cuerpo participando en menor medida de la práctica. Sin embargo, esta experiencia produjo un trabajo que nos remitió a



4. Revisar video en:
<https://youtu.be/XGQHMMpE5XA>



sensaciones internas, al estar focalizadas en la micromovilidad de las zonas musculares que permiten precisar cada tono. A partir de una práctica sostenida, pudimos dejar surgir un movimiento que podía expandirse con mayor confianza, pero la percepción sigue estando dirigida hacia la precisión musical. Definitivamente es un proceso que aún está por desarrollarse y que requiere una práctica constante para lograr relaciones más complejas.

Aunque estas son algunas precisiones preliminares, ya dan cuenta de que el encuentro entre voz y movimiento puede ser mucho más que “vocalizar y moverse”, y que tanto la perspectiva que cada una de las disciplinas, como la experiencia de cada participante “difracta” lo explorado. Este proceso de experimentación nos ha demostrado la potencia que tiene el ir generando diferentes relaciones entre las materialidad para la emergencia de nuevos y diferentes conocimientos. El trabajo interdisciplinar implica traer más saberes al proceso, multiplicidad de miradas, percepciones, lenguajes y formas de pensar la creación, lo que complejiza y enriquece aún más un proceso como éste.

La mirada difractiva sobre las materialidades vocales y corporales permitió generar relaciones horizontales, a veces dirigidas por cada uno de los ámbitos, pero siempre desde la desjerarquización

de los saberes implicados. Más que buscar precisiones y definiciones- algo que es difícil dado las diferentes experiencias disciplinares e históricas de las corporalidades en juego- fue encontrarnos con lo que aparece en el “entre”, en el entrelazamiento, que va construyendo nuevas materialidades relacionales, donde las que considerábamos independientes van mutando por el encuentro y la afección. El conocimiento en nuestros cuerpos se multiplicaba a partir de la práctica de cada una de estas relaciones, las que emergen nuevamente interrelacionadas de diferentes maneras en las improvisaciones. Aunque nos demanda un trabajo de atomizar y diferenciar, de cada micro relación emergieron múltiples posibilidades, desde las cuales se puede seguir explorando y creando.

Para terminar, quiero agradecer profundamente a quienes han participado en este proceso, entregando generosamente sus saberes y reflexiones: Amalia Garay (compositora), Audrie Pernell (instructora de la técnica vocal Roy Hart), Camila Mora (bailarina) y María Paula Cuevas (Licenciada en Artes con mención en Danza). Además agradecer el Fondo de Ayuda a los núcleos interdisciplinares de la Facultad de Artes, gestionados por las Direcciones de Creación e Investigación de dicha facultad.



Referencias:

- Barad, K. M. (2007). *Meeting the universe halfway : quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Barad, K. (2014). *Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart*. En *Parallax*, 20:3, 168-187, DOI: 10.1080/13534645.2014.927623
- Haraway, D. J. (1997). *Modest_Witness@Second_Millennium. Female-Man_Meets_OncoMouse: Feminism and Technoscience*. Routledge, Nueva York.



.dnz



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DANZA

Revista del Departamento
de Danza de la Facultad de Artes
de la Universidad de Chile

