

# danza

04

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





UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE DANZA

*Decano Facultad de Artes:*

Fernando Carrasco Pantoja

*Director Departamento de Danza:*

Rolando Jara Jorquera

*Directora Revista A.DNZ:*

Lorena Hurtado Escobar

*Coordinación Editorial:*

Amílcar Borges

*Comité editor:*

Eleonora Coloma C.  
Marcela Hurtado R.  
Rodrigo Browne S.  
Lorena Hurtado E.  
Amílcar Borges D.

*Corrección de textos:*

Amy Bardi P.

*Diseño gráfico:*

Lorena González V.

*Secretaria:*

Marcela Barrera G.



[www.adnz.uchile.cl](http://www.adnz.uchile.cl)

Abril 2021 Año 4 /Nº 04  
ISSN: 07 19-4676

Compañía 1264, piso 7, Santiago de Chile  
Contacto: [lorenahurtado@uchile.cl](mailto:lorenahurtado@uchile.cl)  
[www.adnz.uchile.cl](http://www.adnz.uchile.cl)

04



<b>Presentación</b>	
Rolando Jara, Director Departamento de Danza .....	2
<b>Puentes</b> .....	<b>4</b>
• Eso que pasa cuando nos pasa, por Leslie Apablaza Schmidt .....	6
• La danza contemporánea como acto performativo. Una reapropiación de la agencia danzaria, por Vesna Brzovic .....	12
• Reconstruyendo una historia dispersa: el intercambio artístico entre Carmen Beuchat, Gordon Matta-Clark y Juan Downey; por Josefina Camus .....	18
• Margot Loyola - Danza y Sentimiento, por Leticia Lizama .....	26
• Nombrar lo real: mundo actual y danza contemporánea, por Catalina I. Longás T. ....	30
• En un mar de palabras-reciclaje de textos Identidad/Lenguajes propios/Resistencia: Danza Contemporánea (Ejercicio DanzaSur sin publicar), por Adeline Maxwell.....	40
• Ecos en el vacío. Un acercamiento a la estructuración de la experiencia performativa durante el Encuentro Fronterizo del ensemble <i>Performer Persona Project</i> en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, por Claudio Santana Bórquez .....	48
• Un paso más al sur de lo establecido, por Bernardo Javier Orellana .....	60
• Un binomio indivisible de relaciones en un baile ceremonial: La cuyaca y la huaraca, por Carlos Delgado L. ....	68
• Cuerpo y Patrimonio. Propuesta de una identidad corporal como patrimonio intangible de una sociedad, por Lía Arenas Arce .....	74
<b>Bitácoras</b> .....	<b>81</b>
• Bitácora de Alan Cristo Ibáñez, artista - bailarín, investigador y compositor escénico .....	82
• Bitácora de Edison Araya Pérez, fotógrafo, bailarín y docente Universidad de Chile .....	106
• Bitácora de Mapeo de Bordes Porosos de Alys Longley, Máximo Corvalán-Pincheira y Macarena Campbell .....	128
<b>Huellas</b> .....	<b>143</b>
• A Víctor Silva Echeto (1972-2020) .....	144
• Imagen, cuerpo y movimiento, Víctor Silva Echeto .....	146
<b>Dossier de Acciones Coreográficas</b> .....	<b>153</b>
• Proyecto Acciones Coreográficas. Tentativas de creación interdisciplinaria en el Departamento de Danza 2014-2017. Introducción por Eleonora Coloma Casaula.....	154
• Núcleo Espacios en Tránsito, Amílcar Borges, Luis Corvalán, académicos del Departamento de Danza y Alejandra Fuentes egresada Departamento de Danza .....	158
• Núcleo Silencio, Daniela Marini y José Miguel Candela, académicos del Departamento de Danza y Camila Delgado egresada Departamento de Danza .....	170
• Núcleo accidente brevedad para tres individuos (M.A.N.), Marcela Retamales, Amílcar Borges y Nuri Gutiérrez; académicos del Departamento de Danza y Valentina Bulos Vargas, Instituto de Estudios Avanzados Universidad de Santiago de Chile .....	186
• Núcleo Vertebral, Macarena Campbell y Rolando Jara; académicos del Departamento de Danza .....	208
• Núcleo Máquinas Subjetivas, Isabel Carvallo y Francisca Morand, académicas del Departamento de Danza; Camilo Rossel, académico del Departamento de Teatro.....	226

Este cuarto número de la revista **A.dnz** del Departamento de la Universidad de Chile, emerge a cuatro años de la edición anterior, esta vez, en formato digital.

El volumen, cuya selección estuvo a cargo de la profesora Lorena Hurtado y el profesor Amílcar Borges, reúne artículos y registros diversos, recopilados entre los años 2017 y 2019, que dan cuenta de procesos de investigación y creación artística, rescate patrimonial y propuestas en torno al rol del/la artista educador(a) en el espacio social.

La revista recoge además, como es su característica, bitácoras de obra, así como un Dossier de las Acciones Coreográficas, un proyecto Bicentenario de la Facultad de Artes, en el que participaron los núcleos de creación/investigación del Departamento de Danza, con propuestas interdisciplinarias desarrolladas los años recientes.

La publicación de estos materiales, con posterioridad al llamado estallido social de octubre de 2019 y al contexto Covid en que nos encontramos actualmente, le otorga a toda la revista, ciertamente, un carácter de archivo y la instala en un espacio reflexivo más amplio. En este sentido, su lectura actual puede articularse, fragmentariamente, como el Atlas Mnemosine de Warburg o como un palimpsesto cuyo contenido manifiesto entra en diálogo con el presente, una nueva y extraña contemporaneidad, que abre interrogantes sobre el papel estético, social y político de las artes en estos días.

Celebramos esta aparición, esperando que sus contenidos colaboren al ejercicio incesante de re-pensar la danza, generando un diálogo expandido con otras comunidades y latitudes.

**Rolando Jara**  
*Director Departamento de Danza*

**Abril de 2021**





Puentes

# Eso que pasa cuando nos pasa

## Leslie Apablaza Schmidt

Licenciada y titulada como Profesora de Danza en la Universidad de Arte y Ciencias Sociales, ARCIS. Dentro de su rol docente ha desarrollado su búsqueda desde la improvisación en danza, junto a su profundización dentro de las terapias corporales (Osteopatía Tibetana, Acupuntura, entre otros), logrando vincular la danza y la visión energética holística en el cuerpo. En los últimos años ha comenzado una investigación en relación a la atención del estado presente para el movimiento llamado Prácticas Presentes. Entre los artistas que han marcado su camino profesional están: Lorena Hurtado (Chile), María de los Ángeles Nachar (Chile) y Gabriela Aldana-Kekoni (Chile-Finlandia).

*“Tal vez reivindicar la experiencia sea también reivindicar un modo de estar en el mundo, un modo de habitar el mundo, un modo de habitar, también, esos espacios y esos tiempos cada vez más hostiles que llamamos espacios y tiempos educativos. Unos espacios que podemos habitar como expertos, como especialistas, como profesionales, como críticos. Pero que, sin duda, habitamos también como sujetos de experiencia. Abiertos, vulnerables, sensibles, temblorosos, de carne y hueso. Unos espacios en los que, a veces, sucede lo otro, lo imprevisto. Unos espacios en los que a veces vacilan nuestras palabras, nuestros saberes, nuestras técnicas, nuestros poderes, nuestras ideas, nuestras intenciones. Como en la vida misma” (Larrosa, 2006, p. 111).*

Al final del proceso de escuela en ARCIS, Gonzalo Hurtado, profesor y amigo, nos dijo algo como esto: ahora es cuando recién comienza el camino, y es esencial que dejen constantemente aparecer una mente de principiante. Ese mensaje cada vez resuena de manera más significativa, pues en la medida en que creo que una etapa ya tomó consistencia, forma o aprendizaje, surge todo lo contrario, la mente de principiante. Quizá me vinieron bien esas palabras y de algún modo se alojaron en mí, pues no he encontrado otra manera de hacer las cosas sino volviendo a ese estado en que a cada momento se gesta una posibilidad de aprendizaje, dejando abierto de par en par para permitir que sucedan cosas, para permitirme estar receptiva y dispuesta a la incertidumbre.

También cuando he tenido que tomar coraje para escribir desde las entrañas y los recuerdos porque es un ejercicio en donde el pudor me acompaña. Pero no podría realizarlo de otra manera, pues para narrar desde la experiencia me es necesario escribir escribiéndome.





Cuando invito la palabra corporal a participar de este texto lo hago con la finalidad de relatar esa mirada holística que podría tener que ver con experiencias y aprendizajes significativos, que toman lugar de manera no formal y que tienen que ser vividas, sentidas y cruzadas en el cuerpo. Mi intención, a partir de estas líneas, es poder compartir(me) desde un viaje con el que he resonado en los últimos años y que, como mancha de tinta caída sobre una superficie blanca, ha ido moteando facetas vinculadas a la docencia, al proceso creativo y a las relaciones humanas. A ratos surgirán un montón de recuerdos, pues me he servido de ellos para poder construir estas líneas, confiando en que ese relato que emerge, en algún punto se conecte o interprete de manera acertada con aquello similar a las huellas que constituyen al lector.

La dimensión docente ha sido una de las grandes maestrías con las que he podido trazar un paisaje, pues cada vez que me enfrente a ese otro (el estudiante) que está confiando y dispuesto a recibirme, me ha hecho reflexionar profundamente en los vínculos como lugar de afecto y propiciador de aprendizajes, o más bien constructor en ellos. Solo en la medida que ambas partes acuerdan permitirse el uno en el otro, es que suceden transformaciones. Aparecen colores, formas y cuestiones que sorprenden si estamos atentos y abiertos a dejarnos tocar por ello.





El rótulo profe, como se refieren a mí (nosotros), me otorga poder y responsabilidad de acompañar la acción de abrirnos a la vulnerabilidad de ese vínculo que, al mismo tiempo, es un ejercicio de confianza en que se está por su propia voluntad, ingresando en un espacio en que, indistintamente, dejas que te observen y confías en la guía y facilitación de ese profesor (habiendo vivido la otra cara de la experiencia, o karma), confías en que las palabras, tareas y sugerencias que realiza, te llevarán a puerto, o quizá no.

Por nuestra parte, la del pedagogo, aprendes a confiar en la incertidumbre, en que el papel aguanta mucho, y además sirve para desarmarlo; que la planificación o mapa de ruta se debe ir transformando en una caja de herramientas que sabes que está ahí, pero no cuándo ni en qué orden la usarás. Ni siquiera si todas esas herramientas (estrategias, actividades) serán usadas, puesto que te falta estar frente a ese otro, ese día, en ese momento. La improvisación aparece en esa decisión de aula. Ese instante en que los estudiantes (o quien sea el sujeto) están atentos y absortos, donde uno debe romper ese silencio con algo lo suficientemente relevante como para convertirlo en sonido o movimiento; es una responsabilidad que genera vértigo, sin embargo, cuando va ocurriendo solo se da y es posible disfrutarlo.

Durante un período me describía a mí misma como la oveja negra en algunos contextos de formación en danza, pues para mí (y no digo que esté bien o mal, pero me hace sentido y cada vez más) no es relevante cuántos giros dar o cuán alta es la pierna en un grand battement pues aquello, como ejecución y técnica de un hacer, se puede lograr entrenando, pero sí me importa validar el proceso, comprender y experimentar en el día a día, que las frustraciones tienen un componente valioso, que es mostrarte cuál es la expectativa que te hace sufrir y que se ha construido como ideal muy distinto a los tiempos y particularidades con las que se trabaja y elabora un proceso compartido, y a la vez único, irrepetible e intransferible. Eso que pasa al enfrentarse con todo el cuerpo a una experiencia es particular, es necesario y no debería tener un juicio ni categoría. Solo es, en tanto acontece en un sujeto.



Hace muy poco la imagen más clara para invitar a los estudiantes a transitar por este nuevo vínculo, que se generaba al iniciar un curso, era pensar la asignatura como un barco en el que ese día se convertían en tripulantes. Existía un mapa, trazado previamente, pero que, sin duda, un montón de decisiones de ruta dependería de ellos, de todos. Anclar para ver un atardecer, pasar más o menos lento una tormenta, etcétera. Es necesario ser consciente del punto de inicio y más o menos del punto final, pero todo aquello que sucedería entremedio, en el proceso, en la trayectoria entre la quietud inicial y la final de un movimiento, otorgaría el foco relevante y de importancia sobre la experiencia de enseñanza-aprendizaje y la protagónica incertidumbre.



Mirar, mirar y volver a mirar. Hace poco, conversando con algunos estudiantes de danza comentábamos lo que sucede con la improvisación y la dimensión que se construye cuando se trabaja con un otro. Además de tener que generar ese espacio de fragilidad del que he venido escribiendo, donde ambos deben permitirse paso, está esa intuición puesta en juego, donde mediante lo que observas, percibes o crees, defines cómo acompañar. ¿Qué necesita? ¿Mi mano en su espalda tiene suficiente presión? ¿Deberé ser más sutil? ¿Y si respiro con él/ella?... Diría que varias de estas preguntas aparecen, pero no como lenguaje ni palabras, solo se van modulando y conjugando unas con otras mientras estás ahí. Si tuviéramos que imaginar un cenital (luz), tiendo a pensar que nos salimos de él para dejar que el otro aparezca, acompañando, atento y arriesgando sin certeza, que lo que decido es lo que ese otro necesita. Cuando cambias de rol es lo mismo, solo que inviertes el estado, te cobijas en la compañía del otro y confías para poder dar paso a tu danza, al movimiento y a eso efímero que nos mueve, dejándote sorprender como la primera vez.

**Concluyendo, no es casual entonces que las palabras de Gonzalo vuelvan a tomar cuerpo: dejar de manera constante aparecer la mente de principiante.**

---

*Texto: Leslie Apablaza Schmidt, año 2018*  
*Fotografía: Osvaldo Medina Arenas*

dejar de  
manera  
constante  
aparecer  
la mente de  
principiante.



# La danza contemporánea como acto performativo.

## Una reapropiación de la agencia danzaria.

Por Vesna Brzovic

**¿Cómo hacer cosas con palabras? Se preguntó John Austin (1982). ¿Cómo hacer cosas con el cuerpo? Me pregunto yo. ¿Cuál es nuestra capacidad de acción en un mundo donde la convencionalidad nos abarca? ¿Cuáles son nuestros medios de resistencia? ¿Cómo hacer esa resistencia posible, afortunada, real? ¿Cómo producir efectos sobre nuestras condiciones reales de existencia?**

La teoría, actualmente muy difundida, de la performatividad del género de Judith Butler<sup>1</sup> proviene de una relectura a la Teoría de los actos de habla de John Austin, quien planteó sobre el lenguaje una capacidad de producción. Primero, a partir de la distinción entre el carácter constataivo del lenguaje, es decir, su capacidad de enunciar algo o describirlo; y luego sobre una capacidad activa, a la cual llamó Enunciado Realizativo o Performativo, dependiendo de la traducción. Esta forma activa tiene que ver con que, dadas las condiciones, el lenguaje puede construir realidad: el lenguaje puede producir los efectos que está nombrando.

Desde otra parte, pero haciendo eco a esta hipótesis, Butler (1997) deconstruye la enunciación descriptiva, en tanto afirma que no existe algo dado como previo al lenguaje, sino que nos ocupamos de producir la realidad a través de este.

### ¿Cómo es posible *hacer cosas con el lenguaje*?

El lenguaje interpela al sujeto al ser nombrado, ya sea por su nombre o por cualquier otra forma. Esa enunciación es, según Louis Althusser (1977), la manera en que la o el sujeto -tampoco previo al lenguaje- ingresa en él y se convierte en tal. Más que reivindicar el lugar del sujeto, me interesa esta acción interpeladora del lenguaje, también a partir de lo que Althusser señala sobre la ideología como la "transposición imaginaria de los sujetos de sus condiciones reales de existencia"<sup>2</sup>. El lenguaje es activo en

esta interpelación y produce los efectos que nombra a través de la ideología, que no es sino una condición imaginaria que puede ser real en tanto cumpla ciertas condiciones de existencia.

Así pues, el lenguaje no solo remonta a palabras, sino también a todo lo que rodea el decir: gestos, situaciones, espacios, momentos, silencios, usos, etc.; todo el universo de la convención humana es el que cohabita en esta capacidad de acción.

Ludwig Wittgenstein (1988) es otro filósofo que estudió el lenguaje y propuso en la cuestión del uso algo fundamental para la comprensión. No hay lenguaje sino en la acción, puesto que las palabras dependen de su uso y este se construye en el contexto donde se encuentra habitando.

Para que el lenguaje produzca los efectos que nombra deben cumplirse determinadas condiciones (Austin, 1955) que se vinculan con este universo convencional que habitamos y que nos encontramos construyendo y deconstruyendo. El uso de determinadas palabras nutre a su contexto, que es convencional en la medida que el lenguaje interpela.

Nos entendemos mediante un acuerdo común de uso que se reitera y se convierte en una norma gracias a su repetición. Se produce una acción performativa en actos convencionales como, por ejemplo, un bautizo, cuando se reúnen las condiciones que se tienen entendidas como reglas de uso de ese lenguaje convencional religioso: una iglesia, un cura diciendo "yo te bautizo", y alguien frente a quien decirlo. Ese alguien queda convertido en algo distinto gracias al poder performativo que le damos al lenguaje. El decir "yo te bautizo" efectivamente produce los efectos que está nombrando y, por lo tanto, modifica un estado de cosas.

¿Qué pasa cuando una persona que se encuentra bajo un paradero levanta su brazo y la micro que se aproxima se detiene? ¿Es

1. Judith Butler, hoy referente incuestionable de la teoría del género, popularizó la idea de que el género es una construcción cultural disociada de la identidad sexual. Este quiebre del binarismo mujer-hombre fue la puerta abierta a la deconstrucción del género socialmente establecido. La disociación entre sexo y género habilita la posibilidad de pensar la identidad como algo plástico. La naturaleza de lo biológico no anticipa un género, más bien la sociedad se ocupa, a través de la repetición de una norma, de instalar ese género en una persona. Véase: *Lenguaje, poder e identidad* (1997), *El género en disputa* (2007) y *Cuerpos que importan* (2002).

2. Althusser, Louis, 1969. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Recuperado de: <http://www.philosophia.cl>. p.24



Fotografías de Mila Ercoli.  
Tomadas en la obra de danzas  
contemporánea "Xenit" de  
Colectivo Co-inspirantes,  
año 2018

posible hablar de un performativo si no existe lenguaje tomando parte en la acción? Si hay convencionalidad, se respetan las reglas de uso y están dadas las condiciones, ¿sería posible dotar de performatividad a un acto corporal? ¿Es acaso que el cuerpo "habla"?

Dice Butler: *"Desde mi punto de vista, la performatividad no trata sólo de los actos del habla. También trata sobre los actos corporales". Y "(...) los significados del cuerpo exceden las intenciones del sujeto". ¿Qué es lo que se modifica con el performativo? ¿Será acaso y siempre el cuerpo?*

En esta cuestión de la identidad de género es el cuerpo quien *corporiza* la identidad, si bien es la o el sujeto quien es interpelado, ¿no es acaso interpelado a través de su cuerpo, desde un cuerpo-otro?

El cuerpo que se aproxima para nombrar: es él quien emite la palabra, la palabra *sale* del cuerpo hacia el universo convencional. Y el cuerpo que recuerda los efectos del lenguaje se encuentra viviendo permanentemente en la repetición de una norma, que en tanto performativa, produce los efectos que nombra.

## Performativo en danza

El cuerpo como materia de trabajo es en la danza y desde la danza la cuestión, sino la más, una de las de mayor importancia junto con el movimiento. Desde una perspectiva técnica ha sido necesario conocer el cuerpo para dotarlo de las posibilidades expresivas que la danza posee. La danza contemporánea es la disciplina donde la materia ontológica es la particularidad de cada cuerpo. Se desarrolló a la par de muchas prácticas somáticas que buscan generar una relación entre la persona y la propiocepción de su cuerpo; se vincula con técnicas marciales como el Aikido y se ha dedicado al estudio de las fuerzas físicas aplicado al movimiento. En su expresión escénica, la danza contemporánea se materializó desde la búsqueda de un lenguaje<sup>3</sup> cotidiano alejado de la espectacularización. El Manifiesto del No de Ivonne Rainer de 1965 esboza un reflejo de aquello: *"No al espectáculo, no al virtuosismo (...) no a la magia y al hacer creer, o al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella (...) No al estilo, no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete, no a la excentricidad, no a conmovir o ser conmovido (...)";* etc.

3. En este caso hago referencia al lenguaje como la característica estética particular de movimiento. Hay una paradoja anunciada en este juego de lenguaje (Wittgenstein, 1988) a partir de la adopción de este concepto en danza: la posibilidad de concebir cierta movilidad o apariencia kinética como un medio de comunicación autónomo. En ese caso, bien podría compararse a una lengua, más que a un lenguaje. Como es una categoría ya aceptada, valdría la pena su estudio aparte, quizás podría producir ideas aclaradoras sobre el performativo en danza.



Fotografia de Milia Ercoli

En su planteamiento deja ver una política que va hacia el cuerpo; un pronunciamiento con intención performativa. *No al espectáculo* como medio de dar verdad a la escena y, a la vez, dotarla de experiencia.

Lo que ha pasado con este Manifiesto a lo largo de los años es que, a pesar de él, la danza contemporánea se ha convertido en un estilo, y en este proceso la academización consigue apaciguar la experiencia política. El cuerpo agencia, esta vez necesita de algo más que su propia particularidad para subvertir su experiencia dentro de la norma corporal.

La norma, como una forma que regula y que se instituye mediante su repetición, se considera a la vez performativa, puesto que al reiterarse produce los efectos que nombra. *“Las normas pueden ser explícitas; sin embargo, cuando funcionan como el principio normalizador de la práctica social a menudo permanecen implícitas, son difíciles de leer; los efectos que producen son la forma más clara y dramática mediante la cual se pueden discernir”*<sup>4</sup>.

Las artes escénicas, un espacio que pertenece a esta cultura, se desarrollan en condiciones propias, a saber: utiliza generalmente una sala, espacio delimitado y separatista entre la audiencia y la obra; cita a un horario determinado a la audiencia, luces que se encienden cuando la función comienza y el silencio que acontece por parte del público. Estas condiciones, como muchas otras, dan a entender la existencia de la *norma*-lidad obra. Si modificamos las *condiciones*, la comprensión también se modifica.

En el performativo del arte no hay representación ni presentación, sino más bien producción. El espacio de la obra es un evento de interpelación: ¿qué tipo de interpelación es esta? ¿Son las o los sujetos, ingresados al lenguaje, en una interpelación escénica? ¿Son las o los sujetos ingresados al universo kinético, en una interpelación escénica? Un acto performativo escénico es **afortunado** en tanto el estado producido por quien baila es usado según sus **reglas** y adecuado a sus **convenciones**.

Aun si su enunciación performativa es **desafortunada**, no será falsa, igualmente significa y produce, a pesar de que no haga aquello que se propuso, se convertirá en una especie de enunciación descriptiva.

Un ejercicio performativo de arte será aquel que se propone **producir los efectos que nombra, y así potencialmente, modificar un estado de cosas**.

La audiencia necesita entender la obra en tanto se ve interpelada por el lenguaje y necesita traducir desde sus convenciones la obra que está visitando, para comprender su existencia

en el mundo en ese momento. La audiencia que necesita entender es aquella interpelada por la ideología. Como muchas, o la mayoría. Y lidiar con la incompreensión es algo común en el vínculo obra de danza contemporánea/audiencias.

Para sentir, la audiencia no tiene que dejar de pensar. Y para entender, no tiene que dejar de sentir. No tiene que dejar de ser quien es: alguien dotada de abstracción y sensopercepción. No me atrevería a decirle qué es lo que tiene que hacer, pero al menos no eso.

El ejercicio ideológico que realizamos las personas día a día, a cada momento, ocurre en la relación obra/audiencia. Las convenciones dotan las relaciones humanas en el momento en que emergen, y lo mismo sucede en este vínculo, como espectadora, hago caso a aquellos signos que comprendo para establecer un diálogo con la obra.

La o el sujeto intérprete, aquel que danza, siempre será sujeto normado e interpelado por el lenguaje y la ideología: cuando no danza, cuando camina por la calle o dialoga con otre. Su identidad también está en la obra.

El cuerpo, que históricamente ha pertenecido a una ideología, que además se reitera en lo cotidiano como la marca de una identidad y en lo artístico como marca estética y academicista, puede apropiarse de su enunciación performativa desde una pluralidad de sentidos, géneros, sexos e identidades *in-anunciadas* aún.

El cuerpo podría no nombrar e interpelarnos de alguna forma *otra*. Me pregunto: ¿cómo nos interpela el cuerpo desnudo en escena? Presenciar ese cuerpo, ¿nos hará ingresar al lenguaje de igual manera? Esta o este sujeto intérprete que danza o no danza, camina, salta, desnuda o vestide; conformada por normas que se reproducen en la escena, produce acciones performativas con su identidad interpelada por la ideología. Una identidad de género que su cuerpo produce más allá de su intención, tan solo por formar parte de una convencionalidad humana que posee reglas de uso de un lenguaje que nos produce.

En la danza contemporánea el movimiento no tiene un valor por sí mismo, ajeno a la comprensión lingüística e ideológica. Lo tiene en tanto **cuerpo**. El universo paralelo de enunciación que suele llamarse *expresión corporal* y que la audiencia debe sentir, más que entender, es un acto de habla simplemente constatativo. Para que produzca los efectos que nombra, es decir, que la audiencia sienta verdaderamente algo, debe considerarse más allá de esa *experencialidad* del cuerpo que enuncia. Un *estado* de agencia del cuerpo que politiza su experiencia, siendo atravesado por la ideología sin necesariamente manifestarse en el habla.

4. Butler, J., *Deshacer el género* (1ª Ed.). Uma Pluma Ediciones, Monterrey, 2002, p. 63.

## Experiencialidad, estado y agencia

El *estado* que ya he mencionado se refiere a esa/una identidad que conforma el cuerpo en la obra. Es a través del trabajo de la o el intérprete sobre la particularidad de la obra donde se **construye** el *estado*. Desde que hay un tema que se desea investigar, la práctica se realiza con metodologías que van **construyendo** un *estado*. Este proceso no llega a una consecuencia preestablecida, el ejercicio produce algo.

La danza utiliza frecuentemente la repetición como parte de su metodología creativa. Y entonces, como en la repetición se construye la norma y la identidad, el *estado* se produce en la repetición de su norma metodológica.

Hay cualidades, particularidades kinéticas y sensaciones que se alojan a modo de archivo en la o el intérprete, que tienen el poder de ser desplegadas cada vez que se muestra la obra. ¿Cómo viene a ser afortunado ese acto de habla? El estado puede producir lo que nombra gracias a la reproducción de su propia norma, que no es una coreografía. Para que este acto performativo sea afortunado, las condiciones que deben darse no son la repetición de movimientos, pero sí la presencia de las luces, la escenografía y el vestuario. Y posiblemente convencionalidades como el horario de llegada y la distancia intérprete/espectador. Quien baila se apropia de su capacidad de agencia para asegurar que su acto sea performativo.

Muchas veces el *estado* es el que nos permite entrar, como audiencia, al universo de la obra. Y si no se puede percibir, por el contrario, nos aleja, manteniéndonos en la neurosis de la incompreensión.

La *experiencialidad* como ejercicio subjetivo no se encuentra ajena al lenguaje ni, por lo tanto, a la norma. La *experiencialidad* atraviesa al cuerpo desde la disposición de la o el sujeto a moverse. Sería algo así como la atención que este le da a su cuerpo en movimiento, transitando en un diálogo entre la propiocepción e interpelado por la ideología. Este instante posee un poder de enunciación aún no inaugurado, cuando inaugura es *estado*, y se adscribe solo a sí mismo.

En la triangularidad *experiencialidad, estado y agencia* existe un devenir productivo exponencial en el cuerpo. A partir de inaugurar este encuentro posible, la *experiencialidad* conlleva la producción de un estado que posee un carácter de agencia, acto con consecuencias. Parece ser que hasta el momento la única forma de corporizar la agencia es a través de la comprensión teórica de los efectos del lenguaje.

Habrá que encontrar además otros métodos para dialogar con la experiencia del cuerpo de

quien danza y comprender cómo se alojan los efectos de la ideología en su percepción sensible.

El contenido de su enunciación indica una referencia que porta un discurso previo. Si algún espectador conoce a la o el intérprete, ya sea de forma personal o por otro medio, reconocerá también una identidad en él, esa relación se encuentra activa, por lo tanto, es productiva que tiende a la norma.

A modo de conclusión, y también de disparador, hago estas preguntas que me ha despertado una obra de danza contemporánea/*performance* que fui a ver hace poco:

Una cuerpa desnuda delgada que baila. Una cuerpa desnuda gorda que camina la escena. Un cuerpo desnudo gordo que baila en la escena. Una cuerpa desnuda delgada sin pelos que baila en la escena: ¿es acaso esto casual? ¿Por qué ocurren estas particularidades? La gordura desnuda puede ser una actitud desafiante en este aún rebosante imperio de la delgadez.

¿Cuántas capas tiene la deconstrucción? ¿Por qué si el cuerpo es “gorda” no baila? ¿Por qué si está desnuda no desnuda sus pelos?

La norma se encuentra más allá del cuerpo como materia estética enunciando. Hay enunciados con intenciones performativas que no llegan a ser afortunados, puesto que obvian las normas que traen consigo, olvidan que sus cuerpos ya producen ideología. El *estado* debe hacerse cargo de ello para hacer de su acto performativo un acto afortunado. Producir los efectos que ese cuerpo está nombrando: hacer cosas y modificar algo. 

## Bibliografía

- *Althusser, L.*, Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Freud y Lacan. 1969. Recuperado de: <http://www.philosophia.cl>
- *Austin, J.*, Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones. 1982. Recuperado de: <http://www.philosophia.cl/>
- *Butler J.*, Lenguaje, poder e identidad (1ª Ed.). Síntesis, Madrid, España, 1997.
- *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. (1ª Ed.). Paidós, Buenos Aires, Argentina.
- *Deshacer el género* (1ª Ed.). Uma Pluma Ediciones, Monterrey, 2002.
- *El género en disputa*. El feminismo y la subversión de la identidad (1ª Ed.). Paidós, Barcelona, España, 2007.
- *Rainer, I.*, Manifiesto del No. 1965. Recuperado de: <https://pezconejo.wordpress.com/2012/07/19/rainer/>
- *Wittgenstein, L.*, Investigaciones filosóficas (1ª Ed.). Crítica, Barcelona, España, 1988.



# Reconstruyendo una historia dispersa: el intercambio artístico entre Carmen Beuchat, Gordon Matta-Clark y Juan Downey

*«La compilación y la preservación de una historia del arte alternativa tiene por consecuencia un objetivo cautivante, para comprender el presente, tenemos que saber más que la versión oficial del pasado»*

Jacki Apple<sup>1</sup>

Este texto contará algunas historias e ideas en relación a las colaboraciones entre la coreógrafa, bailarina y artista visual Carmen Beuchat (Chile, 1941), el arquitecto y artista Juan Downey (Chile, 1940 - Estados Unidos, 1993) y el también artista y arquitecto de formación, que nunca ejerció como arquitecto, Gordon Matta-Clark (Estados Unidos, 1947-1978). Este tema lo investigué durante los tres años en el que realicé el Master en Arts, mention Danse en la Université Paris 8, en Francia (entre 2013 y 2016).

Escribo desde el verano londinense, donde caen chubascos, y pienso que es más bien otoño. Mis amigos describen el cielo y hablan de nostalgia. Aprovecharé ese *mute nostalgique* para abrir los años que pasé en París, las jornadas que dediqué a leer historias sobre Matta-Clark, averiguando cómo conseguir documentos de las *performances* de Downey e imaginando la visita a Carmen en el sur de Chile, todo para reconstruir una historia fragmentada que fui uniendo a través de los trozos que recolecté durante tres años de trabajo. Una historia que no se centra en los protagonistas de la escena artística neoyorkina, ni en las piezas más nombradas, una historia para los que no entienden la ecuación entre arte y neoliberalismo, para los que creen en el afecto como vínculo de lo colaborativo, a quienes insisten en descubrir un pasado oculto, hacer visible o audible lo invisible, nombrable lo innombrado.

Trasladándome al punto inicial de mi interés por estos temas, recuerdo mi primer encuentro con el universo de Gordon Matta-Clark en la exposición realizada el año 2009 en el Museo de Bellas Artes en Santiago. Trozos, cortes, fragmentación, deconstrucción de espacios; una casa que se quiebra en dos, edificios atravesados por orificios circulares. Borrándose los límites del espacio privado y el público, entra la luz en la oscuridad, circula el aire exterior hacia el interior. Construir la desorientación por medio de la deconstrucción, donde el arriba y el abajo

se invierten y las perspectivas se multiplican. Cuestionar la ley, el espacio público y el privado, mover los límites, nuevas formas de percibir y sentir el espacio. Anarquitectura, FOOD, 112 Greene Street, comunidad. Me cautivó su manera enérgica de crear nuevas realidades. Fui dos veces a la exposición, le recomendé a mis amigxs que fueran. Compré el catálogo, que luego se lo presté a una amiga muy cercana y al tiempo después, cuando quise recuperarlo, me dijo que era de ella, insistí en recuperarlo hasta que me lo devolvió y así este objeto se transformó con mayor valor en mi primer trozo de Matta-Clark.

Los primeros meses de magíster en Paris 8 no sabía muy bien qué tema de investigación abordar. Estaba demasiado ocupada en aprender francés, adaptarme a los cambios de llegar a una nueva ciudad, vivir con una nueva pareja, hacer amigxs y trabajar en mi proyecto de residencia *Démensions* (2013-2014). Luego de evadir esta pregunta académica lo suficiente, recibí un *mail* de Julie Perrin, docente del departamento de Danza, quien me propuso integrarme a un grupo que trabajaba el tema del espacio, ya que se había enterado que en mi proyecto coreográfico *Démensions* abordaba estos intereses.

En *Démensions* estaba bastante influenciada por Matta-Clark; me dediqué a desplazar, re-ubicar objetos encontrados en las calles de París, modificando el espacio público con estas micro o macro instalaciones efímeras. Experiencias que luego traduje a otras materialidades, creando una *performance* en la sala de Le 6B, espacio de residencia donde trabajé durante seis meses.

Cuando me reuní con Julie consideré que lo más honesto era trabajar en mi investigación sobre Matta-Clark ya que, desde mi punto de vista, su trabajo era coreográfico. Con esta intuición busqué una manera de articular de manera más específica mi proyecto y escogí enfocarme en la pieza *Tree Dance* de Gordon Matta-Clark.

<sup>1</sup> APPLE, Jacki: «The compilation and preservation of an alternative art history is therefore a compelling goal, for to understand the present, we must know more than the office version of the past» Jacki Apple «Alternatives reconsidered». En el Catálogo de la exposición: *Alternatives Histories New York art spaces 1960 to 2010*. Editado por Lauren Rosati y Mary Anne Staniszewski, *Exir Art y The Mit Press, España 2012*, p. 17.

*Tree Dance* se llevó a cabo el 1º de mayo de 1971. Este proyecto tomó forma en el marco de la invitación dirigida a Matta-Clark a participar en la exposición *Twenty-Six by Twenty Six* de Vassar College of Art Gallery en Poughkeepsie, Nueva York, universidad donde Matta-Clark se había diplomado en Arquitectura en 1968. De acuerdo a la descripción de Jane Crawford, viuda del artista, en esa época Matta-Clark buscaba un lugar para vivir, ya que se le había vencido el contrato de arriendo de su *loft*. La primera proposición que el artista hizo era realizar una instalación donde viviría él solo durante un mes, el tiempo que durara la exposición, en una casa colgada en la cima de un árbol<sup>2</sup>.

Debido a que las autoridades de la universidad rechazaron su propuesta, Matta-Clark decidió crear una estructura en la cima

de dos grandes árboles en el parque de Vassar College, la cual se conformó con los troncos y ramas de los árboles, cuerdas, redes suspendidas, ropas, escaleras de cuerda y columpios<sup>3</sup>. Dicha estructura se activaría por medio de la interacción de los participantes con los elementos antes mencionados, ya que en lugar de probar cómo operaba la estructura él solo, decidió hacerlo acompañado por sus amigxs de la *112 Greene Street*.

En 1970 el escultor Jeffrey Lew, con la contribución de Alan Saret y Gordon Matta-Clark instalan la primera galería de arte cooperativa del SoHo, conocida por el nombre de su dirección: *112 Greene Street*. Muchos artistas de diferentes disciplinas llegaron a trabajar a este espacio, el cual no era solamente un lugar de exhibición de obras, sino que sobre todo constituía un

Proyecto: Carmen Beuchat <http://carmenbeuchat.org/>

Fotografía: compañía *The Natural History of the American Dancers*

Crédito: Michael Moneagle

Descripción: *The Natural History of the American Dancer Lesser known Species*; Carmen Beuchat, Cynthia Hedstrom, Barbara Dilley (Lloyd), Rachel Wood y Judy Padow, sesión de fotos realizada el 30 y 31 de agosto de 1974 en el loft de Carmen Beuchat, ubicado en Wooster St., Nueva York.



2. Ver en Jane Crawford "Gordon Matta-Clark. A utopian community: Soho Turing de 1970s" en el Catálogo de la exposición *Gordon Matta-Clark: des hacer el espacio*. Santiago de Chile, Edición Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 162.
3. CROW Thomas «Suspended between two picturesque campus trees and accesible only by fluttering rope leeders and a pulley-suspended swing serving as both elevator and director's chair». Thomas Crow, "Gordon Matta-Clark" en *Gordon Matta Clark*, Edición Corinne Diserens, Thomas Crow. Londres, Phaidon, 2003, p. 33.

espacio de trabajo, donde siempre había actividad y experimentación. Un colectivo multidisciplinario constituye la comunidad que circula alrededor de *112 Greene Street*, entre ellos se ayudaban, cooperaban, se invitaban y eran público unos de otros, surgiendo de esta manera la colaboración con un carácter muchas veces informal y/o casual.

*Tree Dance* fue uno de los proyectos que se llevó a cabo por la comunidad de la *112*. Matta-Clark invitó a algunas de las bailarinas que al año siguiente conformarían la compañía *The Natural History of the American Dancers Lesser Known Species* y a otros artistas que formaban parte de la comunidad. Entre los participantes de *Tree Dance* se cuentan Tina Girouard, Rachel Lew, Suzanne Harris, Richard Nonas, Carmen Beuchat, Jene Highstein, Fernando Torm y Carol Goodden, novia de Matta-Clark en ese entonces.

Si bien numerosos textos, catálogos y fuentes digitales en la *web* nombran y comentan de manera general *Tree Dance*, no encontré un análisis exhaustivo de la *performance*, entonces me dediqué durante más de un año a recopilar diversos documentos y antecedentes que me permitieron acceder a la pieza y analizarla.

La dificultad que engendra la falta o no accesibilidad a los archivos, a la información y visibilidad del objeto de investigación generó en mí una motivación suplementaria. Me dediqué perseverantemente a averiguar, buscar pistas, documentos y testimonios, siendo cada señal una fuente de energía para animar mi investigación. Esto me exigió generar mis propias fuentes, conectarme con otros investigadores del arte, contactar a Carmen Beuchat y conseguir testimonios de otros artistas que habitaron en este período.

Para estudiar *Tree Dance*, utilicé como primera fuente de análisis el registro que corresponde a un video de la *performance* grabado en 16mm, en blanco y negro, sin sonido, de una duración de 9min32<sup>4</sup>. Este video es un documento que se presenta habitualmente en las exposiciones de la obra de Matta-Clark, siendo además accesible por medio de la *web*.

Junto con encontrar documentos escritos, recolecté otros elementos que me ayudaron a comprender el proyecto. Entre estos se cuentan fotografías de *Tree Dance*, bosquejos donde se aprecia el diseño de la estructura, el telegrama que Matta-Clark escribió a las autoridades de Cornell University para presentar su proyecto, y otras creaciones del artista que se pueden considerar como antecedentes de *Tree Dance*, entre estas las series de dibujos *Trees*, las instalaciones *Rope Bridge* y *Cherry Tree*.

En las series de dibujos *Trees*, que Matta-Clark realizó entre 1969 y 1974, el artista asocia la idea de energía con la imagen del árbol, estudiando la manera en que la energía fluye por dichas estructuras. Lydia Yee, curadora de la exposición "Laurie Anderson Trisha Brown Gordon Matta-Clark, Pioneers of the Downtown Scene New York 1970s", realizada en Barbican Art

Center en Londres el año 2011, señala que Matta-Clark «vio en el árbol el potencial por la arquitectura así bien que para el movimiento y la danza»<sup>5</sup>, danza que luego toma forma en la *performance Tree Dance*.

En la instalación *Rope Bridge* (1969), realizada en la reserva de Ithaca en el campus de Cornell University, Matta-Clark construye dos largas estructuras creadas con cuerdas, asemejándose a la forma de un puente que recorría la reserva de Ithaca. Dos elementos relevantes que conforman esta instalación serán posteriormente recursos de *Tree Dance*, las cuerdas y el aire. *Rope Bridge* dibuja una forma que se extiende en el aire, "el aire adquiere una forma sólida que se modifica como un vacío vertiginoso"<sup>6</sup>. Tanto el aire como el viento son elementos relevantes en *Tree Dance*, en donde el viento activa la estructura de la instalación, generando una dinámica de movimiento constante.

Otro antecedente de *Tree Dance* que da cuenta del interés de Matta-Clark en torno al tema del árbol es la instalación *Cherry Tree* (1971), realizada en el subterráneo de la *112 Greene Street Gallery*. Matta-Clark realizó una excavación en el subsuelo para que un árbol de cerezo pueda crecer. Con la excavación de *Cherry Tree* el artista transforma el espacio subterráneo generando condiciones para un medio fértil; la emergencia de la tierra, el aire y la luz artificial permitieron la constitución de un organismo con vida y energía.

Otro documento importante fue el telegrama escrito por Matta-Clark a las autoridades de Cornell University. La escritura tiene un tono poético y lúdico, el artista se divierte jugando con las palabras, creando una semántica polivalente. El telegrama deja ver sus intenciones a nivel de las acciones y gestos previstos para la *performance*, como lo son el escalar y envolverse en bolsas de cáñamo sintiendo el viento. Así el texto da cuenta de su idea original: un ejercicio de supervivencia deseando unas vacaciones pagadas arriba de un árbol<sup>7</sup>.

En cuanto al testimonio de Carmen Beuchat sobre *Tree Dance*, en un comienzo yo no estaba segura si ella había participado o no en la *performance*, ya que la calidad del video no permitía reconocer a los *performers*. Supe a través de la bailarina chilena Ana Manríquez, quien en ese entonces estaba haciendo un documental sobre Carmen, que efectivamente ella había participado en *Tree Dance* y decidí ir a entrevistarla a su casa en el sur de Chile, cerca de Pucón.

Pasé meses ilusionada, diseñando la entrevista, esperando que aceptara mi visita, hasta que en abril de 2015 viajé de Francia a Chile. En compañía de mi pareja de la época, llegamos a Pucón donde el aire estaba lleno de cenizas pues hacía algunos días había ocurrido la erupción del volcán Calbuco, el 22 de abril, y con mascarillas nos aventuramos a concretar el encuentro.

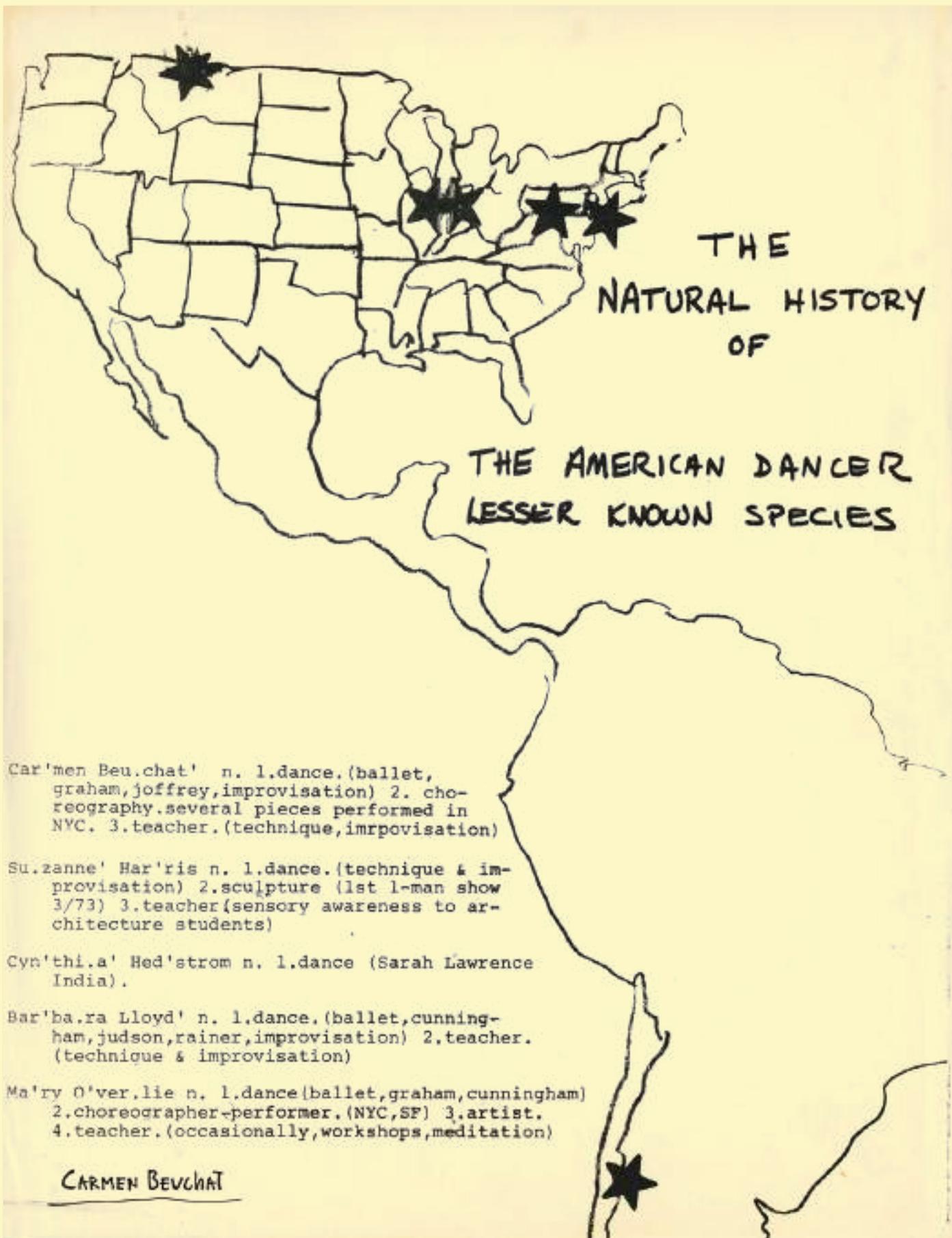
Carmen nos esperaba en su casa en el bosque para hacer un ritual. Se encontraba sentada en su jardín con cenizas junto a otras visitas, quienes la cuidaban porque se había quebrado

4. El video se puede encontrar en el sitio web UBU WEB: [http://www.ubu.com/film/gmc\\_treedance.html](http://www.ubu.com/film/gmc_treedance.html)

5. YEE Lydia, original en inglés: «The tree, in which he saw the potential for architecture as well as movement or dance». En Catálogo de la exposición Laurie Anderson Trisha Brown Gordon Matta-Clark, Pioneers of the Downtown Scene New York 1970s, Barbican Art Center, Londres, Prestel Editions, 2011, p. 23.

6. Traducción del original en inglés: «Rope Bridge drew an extended form through the air : Air as solid form shifts into air as vertiginous void » Op. cit. CROW Thomas, p. 25

7. En la versión en inglés: «Originally to be a survival exercise wanted a payed vacation in a tree» Gordon Matta Clark in Gwendolyn Owens, "Matta-Clark y el arte de escribir", Catálogo de la exposición Gordon Matta-Clark: des hacer el espacio, Santiago de Chile, Edición Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 115.



Proyecto Carmen Beuchat <http://carmenbeuchat.org/>

Afiche: The Natural History of the american dancer

Crédito: Autor desconocido

Descripción: Afiche del colectivo de improvisación The Natural History of the American Dancer Lesser known Species. Contiene una imagen del mapa de América señalando con una estrella el lugar de proveniencia de cada una de las integrantes. Además, contiene información sobre la formación y experiencia de cinco integrantes: Carmen Beuchat, Suzanne Harris, Cynthia Hedstrom, Barbara Llyod (Dilley) y Mary Overlie.

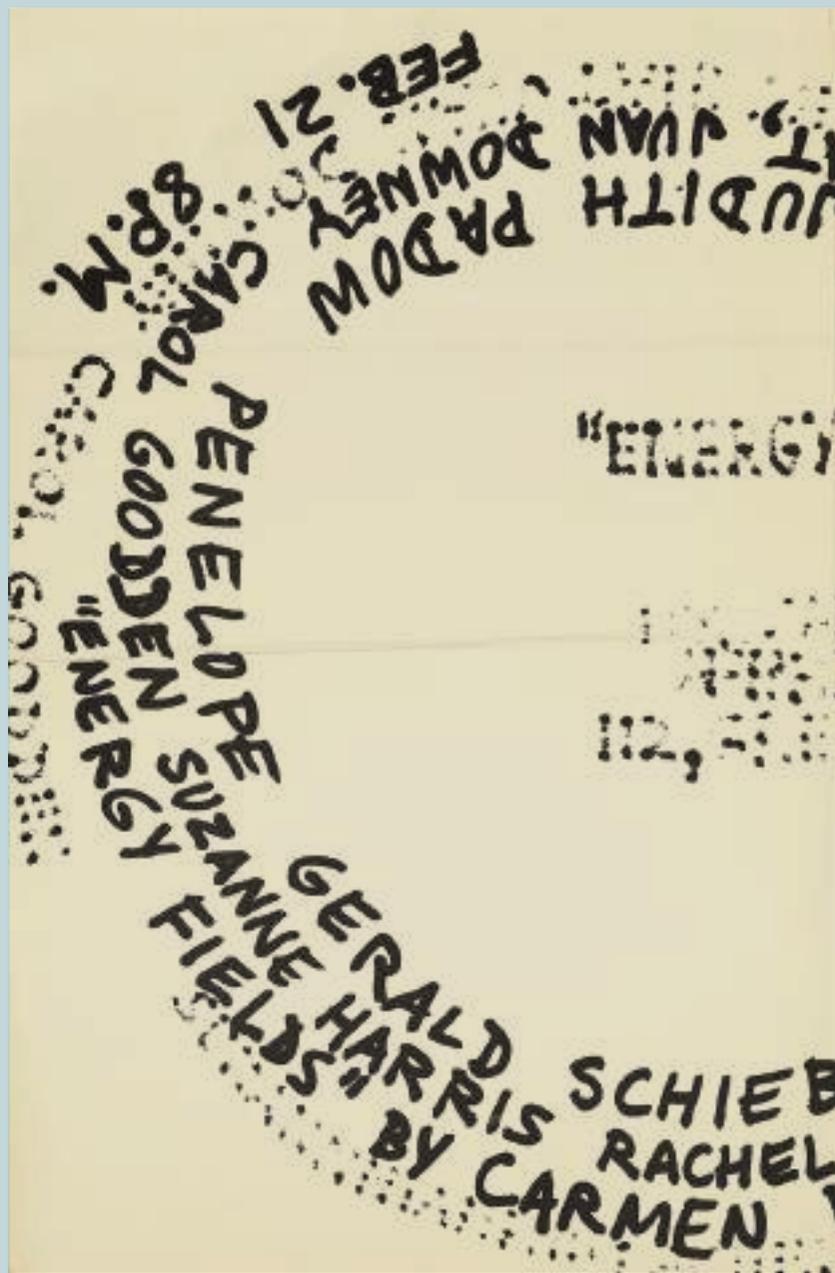
una pierna y apenas podía caminar. Luego de saludarla, Carmen nos pidió sacarnos los zapatos porque haríamos una danza para llamar a la lluvia. Al ritmo del tambor y siguiendo a la bailarina que dirigía la danza, basada en pasos de ceremonias de culturas originarias para llamar a la lluvia, hicimos el ritual con la esperanza de limpiar el aire gris que cubría de cenizas todo el bosque.

El primer encuentro con Carmen describió los elementos que rondan a este personaje: la naturaleza, la religión, el ritual, la danza y su humor, que se hicieron presentes inmediatamente.

Pasamos dos días conversando intensamente, le mostré fotos, videos, todos los documentos que había recopilado durante dos años de investigación para despertar sus recuerdos. Escarbando en su memoria encontramos muchas anécdotas, historias y descripciones de estos años en Nueva York; su trabajo con Rauschenberg, sus años bailando con Trisha Brown, con Kei Takei, su amistad y admiración por Hisachika Takahashi quien la introdujo a la práctica budista, su amistad con Gordon Matta-Clark, con el escultor Richard Nonas, la influencia del movimiento FLUXUS gracias a su amistad con Jean Dupuy, su admiración por Simone Forti, las historias en su *loft* ubicado en Wooster St. en Nueva York, su participación en el colectivo *The Natural History of the American Dancers Lesser Known Species*, sus colaboraciones con Juan Downey, las *performances* ocurridas en 112 Greene Street Workshop, entre otros. Dentro de los muchos temas que abordamos, que me permitieron tener una perspectiva más amplia sobre las relaciones afectivas y creativas entre los diversos actores que participaron en esta época, algunos de los temas más significativos para mí fueron el colectivo *The Natural History of the American Dancers Lesser Known Species*, la comunidad de la 112 Greene Street y la pieza *Energy Fields*, *performance* en colaboración con Juan Downey.

La compañía de improvisación *The Natural History of American Dancers Lesser Known Species* se fundó a inicios de 1972, siendo integrada por Carmen Beuchat junto a Suzanne Harris, Cynthia Hedstrom, Bárbara Lloyd (Dilley), Judy Padow, Rachel Wood y Mary Overlie. Ensayaban y hacían *performances* de manera habitual en 112 Greene Street también en *Danspace* y *The Kitchen*. Rachel Wood estaba casada con el escultor Jeffrey Lew; dado el gran número de escultores que circulaban en la 112 Greene Street, por el lado de Jeffrey, se llevaron a cabo muchos proyectos de carácter multimedia en razón de la colaboración entre bailarinas y escultores. Carmen señala que había una fuerte influencia entre ambos, por lo cual las *performances* eran generalmente instalaciones, en sus palabras: "todo este grupo de la 112 Greene Street era maravilloso, eran instaladores".

Esta comunidad se caracteriza por sus artistas multimedia, como es el caso de Suzanne Harris y Carmen, ambas bailarinas, que hacían a su vez escultura, dibujo y pintura, de la misma manera que Gordon Matta-Clark en 1971 con *Tree Dance* hace lo que se podría llamar una coreografía. La experiencia de *Tree Dance* hace parte de la apertura de la danza a los no profesionales. Matta-Clark, sin tener una trayectoria formal-institucional en el dominio de la danza, invita al grupo de bailarinas *The Natural History of American Dancers Lesser Known Species* y a los artistas de 112 Greene Street a colaborar en este proyecto.

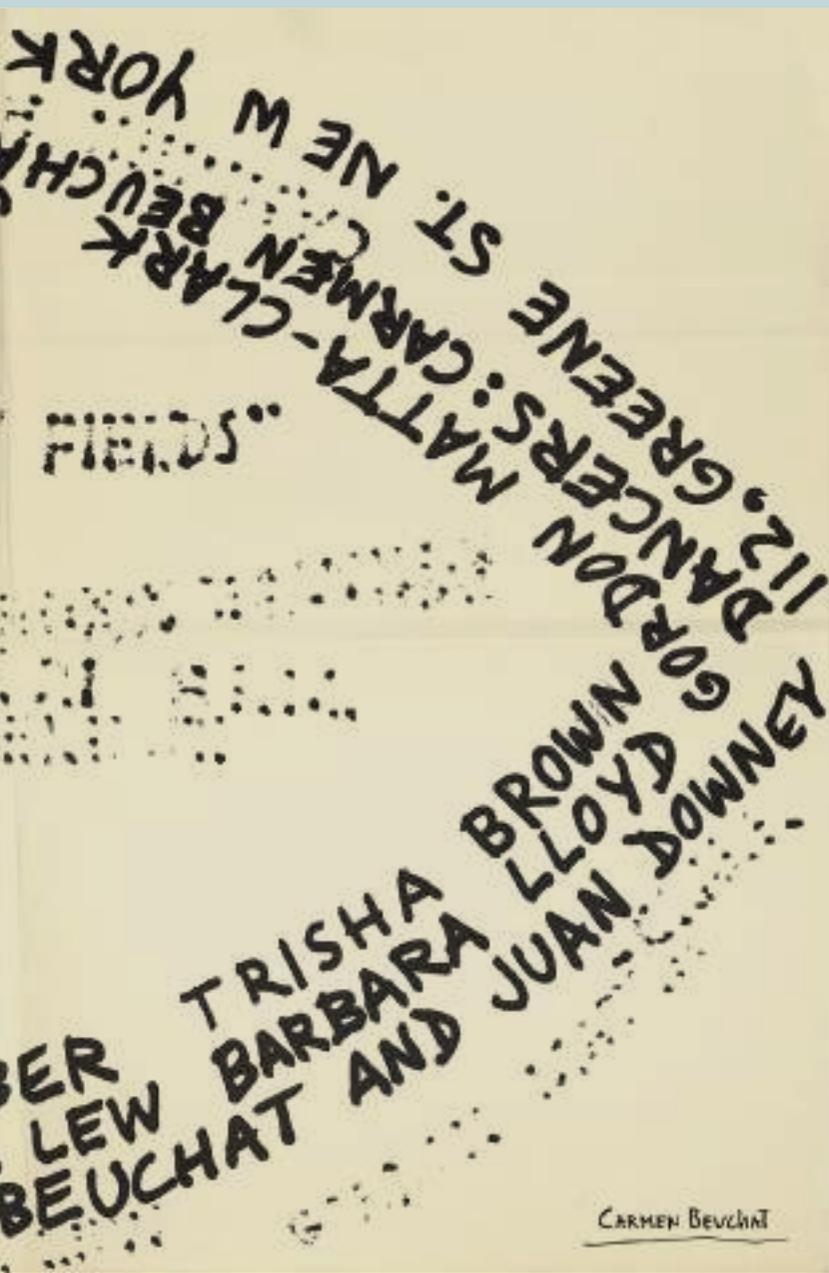


Proyecto Carmen Beuchat <http://carmenbeuchat.org/>

Afiche: Energy Fields

Crédito: Autor desconocido.

Descripción: Afiche realizado a mano de la obra «Energy Fields» de Carmen Beuchat y Juan Downey, con participación de Trisha Brown, Gerald Schieber, Penelope, Judith Padow, Gordon Matta-Clark, Carol Gooden, Suzanne Harris, Rachel Wood y Barbara Dilley (Lloyd), presentada en 112 Greene Street Workshop en New York.



Carmen participó activamente en muchas de las actividades artísticas de la 112, a su vez que creó diversas *performances* con lxs artistas que rondaban este espacio. El año 1972 fue muy prolífero creativamente para Carmen, entre las piezas creadas por ella en la 112 se cuentan *Ice* (diciembre 1972), donde participaron como intérpretes Trisha Brown y Kei Takei; *Mass in C.B.S. Minor or The Brown Table* (noviembre 1972), en la que participaron como intérpretes Claudio Badal, Suzanne Harris, Barbara Dilley (Lloyd), Emmet Murray, Penelope Newcomb y Kei Takei; y *Energy Fields* (febrero 1972), esta última en colaboración con Juan Downey.

Juan Downey, quien en la época estaba interesado en la arquitectura invisible<sup>8</sup>, diseñó para la *performance Energy Fields* (febrero 1972) una máquina de censores electromagnéticos que captaban el movimiento y respondían con sonido. Downey invitó a Carmen a crear la coreografía. La *performance* se presentó en 112 Greene Street.

Carmen y Juan trabajaron juntos en diversas ocasiones en proyectos impulsados por Downey, en instalaciones, esculturas electromagnéticas y videos. Entre otros se cuentan *Invisible Energy Dictates a Concert*, La energía invisible dicta un concierto, (1969). En esa ocasión Downey instaló cinco parlantes sensibles a diversas formas de energía: radiación, vibración sísmica, ondas de radar, ondas de radio y ondas de avión, en cinco edificios diferentes: alrededor del Smithsonian en Washington D.C.; Museum of History and Technology; Museum of Natural History, Arts and Industries Buildings; Air Museum; y la Freer Gallery. Otros proyectos de Downey en los que participó Carmen fueron la instalación performática *Video Trans Americas De-briefing Pyramid* (1974), realizada en el Everson Museum en Syracuse, la *performance Nazca* (1974) en The Kitchen, y el videoarte *Las Meninas* (1974) en el que Carmen y Suzanne Harris participaron como *performers*.

En *Energy Fields*, participaron, al igual que en *Tree Dance*, las bailarinas del colectivo de improvisación *The Natural History of American Dancers Lesser Known Species*: Carmen Beuchat, Barbara Dilley, Suzanne Harris, Judy Padow, Rachel Wood, y otras bailarinas como Trisha Brown, Carol Goodden, Penelope Newcomb, y *performers* que no eran bailarines como Matta-Clark, Gerald Schieber y Juan Downey.

En *Energy Fields* se puede ver la relación entre coreografía y tecnología, esta última dada por la escultura electromagnética. Como lo señala Sally Banes a propósito del fructífero intercambio entre coreógrafos y artistas plásticos en la danza posmoderna: «la nueva danza se simplifica y se complica a la vez entrando en contacto con la tecnología, la que proporciona por una parte un rigor objetivo, percibido como un antídoto para la subjetividad de la danza dramática, y por otra parte como una prolongación lógica del interés por la metodología»<sup>9</sup>. En *Energy Fields* el dispositivo tecnológico creado por Downey articulado con la coreografía realizada por Carmen se orientan a transformar la percepción del espacio.

8. Según el investigador del arte chileno Sebastián Vidal, las temáticas que obsesionaban a Downey son las nociones de multiplicidad y conectividad, ellas son canalizadas en lo que Downey va a llamar como «arquitectura invisible». En 1973, Downey publica en la revista *Radical Software* un texto llamado «Technology and Beyond», en el que presenta su idea de la desmaterialización, de la visualización y condensación energética de los elementos y habitantes de la ciudad, la arquitectura invisible es un intento por alterar el equilibrio entre la masa y el espacio, es el camino hacia una interacción electromagnética entre el hombre y su ambiente. La arquitectura invisible desmaterializa los sistemas de albergue, de comunicación y de transporte para generar un intercambio electromagnético/gravitacional. Ver en DOWNEY Juan, «Technology and Beyond». En revista *Radical Software*, Vol.II, No5, New York, 1973, pp. 2-3. Online: [http://www.radicalsoftware.org/volume2nr5/pdf/VOLUME2NR5\\_art01.pdf](http://www.radicalsoftware.org/volume2nr5/pdf/VOLUME2NR5_art01.pdf)

No fue fácil comprender cómo funcionaba este dispositivo, ni cómo había sido creada la coreografía. A diferencia de *Tree Dance*, los documentos que describían *Energy Fields* eran más escasos, por lo cual tuve que inventar nuevas estrategias para conseguir información.

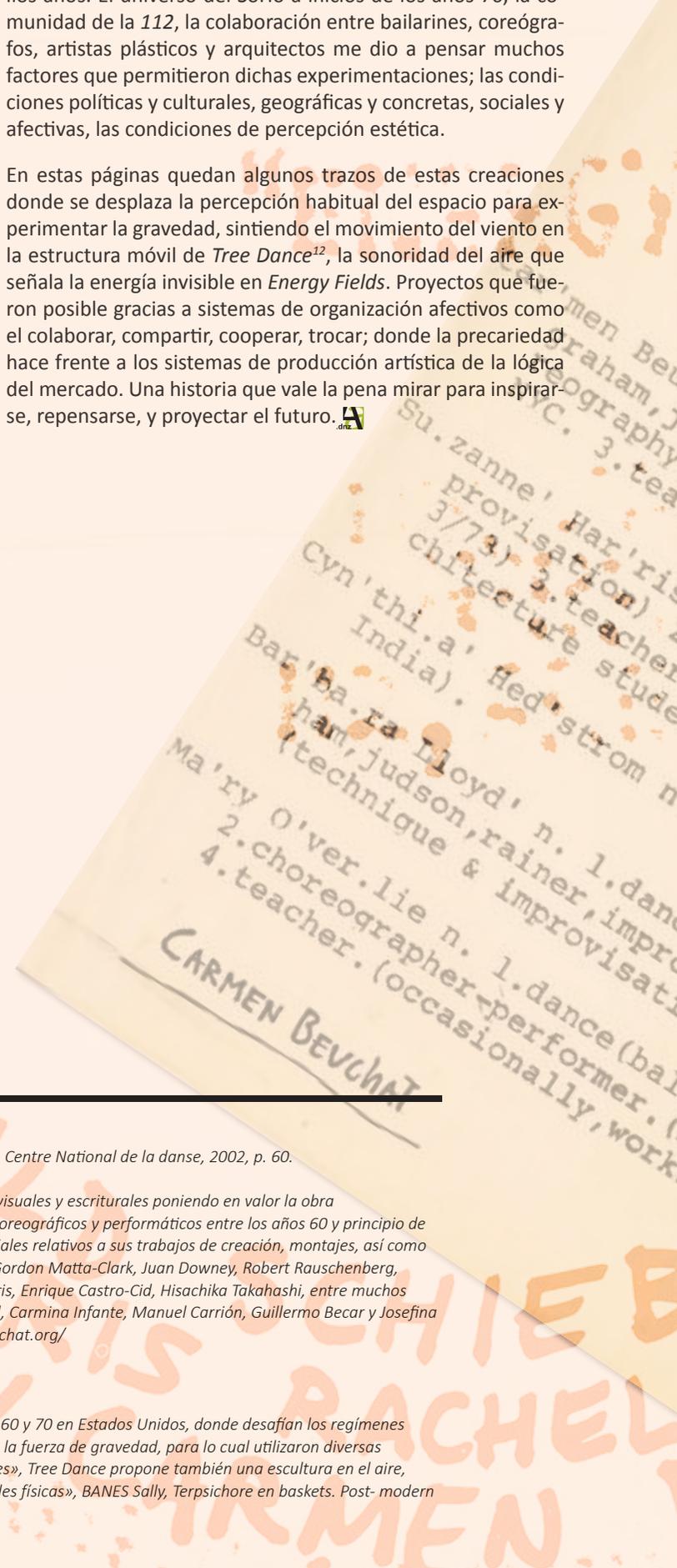
A través del Proyecto Carmen Beuchat<sup>10</sup>, donde tuve acceso a los archivos de la artista, encontré un documento que tenía las características de ser el programa de *Energy Fields*, donde describía las partes de la *performance* a la manera de una partitura. Con este documento y unas cuantas fotografías que recuperé de catálogos de la obra de Downey, fui junto a Jennifer McColl a entrevistar a Carmen por segunda vez a su casa en el sur de Chile. Gracias a su relato pude conseguir más características de la pieza. Tiempo después me puse en contacto con Marilyns Downey, la viuda de Juan Downey, a quien le solicité material de registro de *Energy Fields*; así fue como accedí a una secuencia de negativos fotográficos de la *performance*. Reuniendo todo lo anterior: imágenes, el programa, el relato de Carmen y algunas reseñas, pude aproximarme a reconstruir la pieza, describirla y luego analizarla.

El dispositivo creado por Downey consistía en la interacción de los intérpretes con un campo invisible de ondas ultrasónicas. Este campo imperceptible tenía la forma similar a una pera, de aproximadamente cinco metros y medio de altura y cuatro metros y medio de diámetro. La coreografía creada por Carmen permitía definir los límites del campo magnético a través del movimiento de los bailarines. La máquina que captaba las ondas electromagnéticas atrapaba el movimiento e interactuaba a través del sonido y la música, y de esta manera la forma del campo se hacía perceptible por la audiencia. Carmen describe su creación coreográfica y el funcionamiento del dispositivo de la siguiente manera: «Juan Downey hizo el aparato, cuando uno interrumpía el campo sonaba la música y cuando uno

se salía del campo energético la música se apagaba, entonces yo me las arreglé, para coreografiar que se notara eso. Como coreografía entraban y sonaba y salían y había silencio. Entonces me las arreglé también para que hubiera inmovilidad por ejemplo, o como por ejemplo entrar y que sonara la música y había inmovilidad de movimiento adentro. Entonces compuse nada más con la orillas del campo magnético”<sup>11</sup>.

Estas son algunas huellas de la investigación que hice en aquellos años. El universo del SoHo a inicios de los años 70, la comunidad de la 112, la colaboración entre bailarines, coreógrafos, artistas plásticos y arquitectos me dio a pensar muchos factores que permitieron dichas experimentaciones; las condiciones políticas y culturales, geográficas y concretas, sociales y afectivas, las condiciones de percepción estética.

En estas páginas quedan algunos trazos de estas creaciones donde se desplaza la percepción habitual del espacio para experimentar la gravedad, sintiendo el movimiento del viento en la estructura móvil de *Tree Dance*<sup>12</sup>, la sonoridad del aire que señala la energía invisible en *Energy Fields*. Proyectos que fueron posible gracias a sistemas de organización afectivos como el colaborar, compartir, cooperar, trocar; donde la precariedad hace frente a los sistemas de producción artística de la lógica del mercado. Una historia que vale la pena mirar para inspirarse, repensarse, y proyectar el futuro. 



9. BANES Sally, *Terpsichore en baskets. Post- modern dance*. Ediciones Chiron, París, Centre National de la danse, 2002, p. 60.

10. El Proyecto Carmen Beuchat despliega un conjunto de elementos visuales, audiovisuales y escriturales poniendo en valor la obra transdisciplinaria de Carmen Beuchat, con un énfasis particular en sus trabajos coreográficos y performáticos entre los años 60 y principio de los 90. Este proceso se inicia desde el rescate de los rastros materiales e inmateriales relativos a sus trabajos de creación, montajes, así como las colaboraciones y diversas relaciones que Carmen sostuvo con artistas como Gordon Matta-Clark, Juan Downey, Robert Rauschenberg, Trisha Brown, Jean Dupuy, Kei Takei, Richard Nonas, Barbara Dilley, Suzanne Harris, Enrique Castro-Cid, Hisachika Takahashi, entre muchos otros. El equipo del Proyecto Carmen Beuchat fue compuesto por Jennifer McColl, Carmina Infante, Manuel Carrión, Guillermo Becar y Josefina Camus. Actualmente se puede acceder al Proyecto a través de: <http://carmenbeuchat.org/>

11. Entrevista realizada a Carmen Beuchat en abril de 2015, Pucón, Chile.

12. Este trabajo hace parte de las experimentaciones de las vanguardias de los años 60 y 70 en Estados Unidos, donde desafían los regímenes de percepción del espacio, explorando modalidades para cambiar la relación con la fuerza de gravedad, para lo cual utilizaron diversas estructuras y objetos. Como Batya Zamir y Trisha Brown en sus «Equipment Pieces», *Tree Dance* propone también una escultura en el aire, estas propuestas según Sally Banes son «danzas que necesitan de nuevas aptitudes físicas», BANES Sally, *Terpsichore en baskets. Post- modern dance*. Ediciones Chiron, París, Centre National de la danse, 2002, p. 64.



chat, n. 1. dance. (ballet, improvisation) 2. choice, several pieces performed in a row. (technique, improvisation)

n. 1. dance. (technique & improvisation) 2. sculpture (1st 1-man show) (sensory awareness to arts)

1. dance (Sarah Lawrence)

ce. (ballet, improvisation) 2. teacher.

let, graham, cunningham) (NYC, SF) 3. artist. (workshops, meditation)



# Margot Loyola

## Danza y Sentimiento

Por Leticia Lizama Sotomayor

Doctora y Magíster en Educación Transformacional

Licenciada en Educación

Profesora de Danza

*Deseo, en este breve escrito, hacer un cariñoso y sincero homenaje a quien fuera, en mi modesta opinión, la más inolvidable de las intérpretes y maestras de la danza tradicional chilena, a más de cien años de su nacimiento.*

*“La danza tradicional o folklórica es aquella que los pueblos han recibido y seleccionado adaptándola a sus gustos y necesidades, imprimiéndoles un sello propio, reconociéndolas como parte de su pertenencia”*

(Margot Loyola Palacios

Premio Nacional de Arte 1994

Clase Magistral en Seminario de Religiosidad Popular

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1987)

### La Maestra

Como maestra, Margot Loyola, planteaba el aprendizaje de las danzas a través de la comprensión profunda, tanto del ámbito social, cultural, como geográfico, que se imprimían en aquellas danzas, haciendo, además, entender a sus estudiantes que por ningún motivo debían abandonar los propios rasgos que son la expresión viva del uno mismo, enfatizando *“como se camina es como se baila”*.

Su enseñanza trazaba conocimientos desde lo propio con la otredad, dando la posibilidad de ir descubriendo que la danza tradicional y popular son manifestaciones basadas en múltiples realidades, ya sean festivas, rituales y/o ceremoniales, que se renuevan permanentemente en el hacer danzado y que pertenecen al momento en que se hacen, desintegrándose y volviendo a la vida cada vez que se ejecutan, por tanto, el intérprete que no es cultor tiene la responsabilidad y debe ser capaz de reconstruir la danza como algo vivo.

Para reconstruir lo vivo ella motivaba en el aprendiz el fortalecimiento de la aceptación del estado interior en el sentir del propio ánimo frente a la danza a estudiar, es decir, vincularse con las danzas a partir de lo que los bailarines por tradición imprimen en ellas y hacerlas parte de uno mismo. Esta era la causa fundamental de sus clases, comprender ese secreto era la llave de entrada para gozar minuto a minuto de sus enseñanzas.

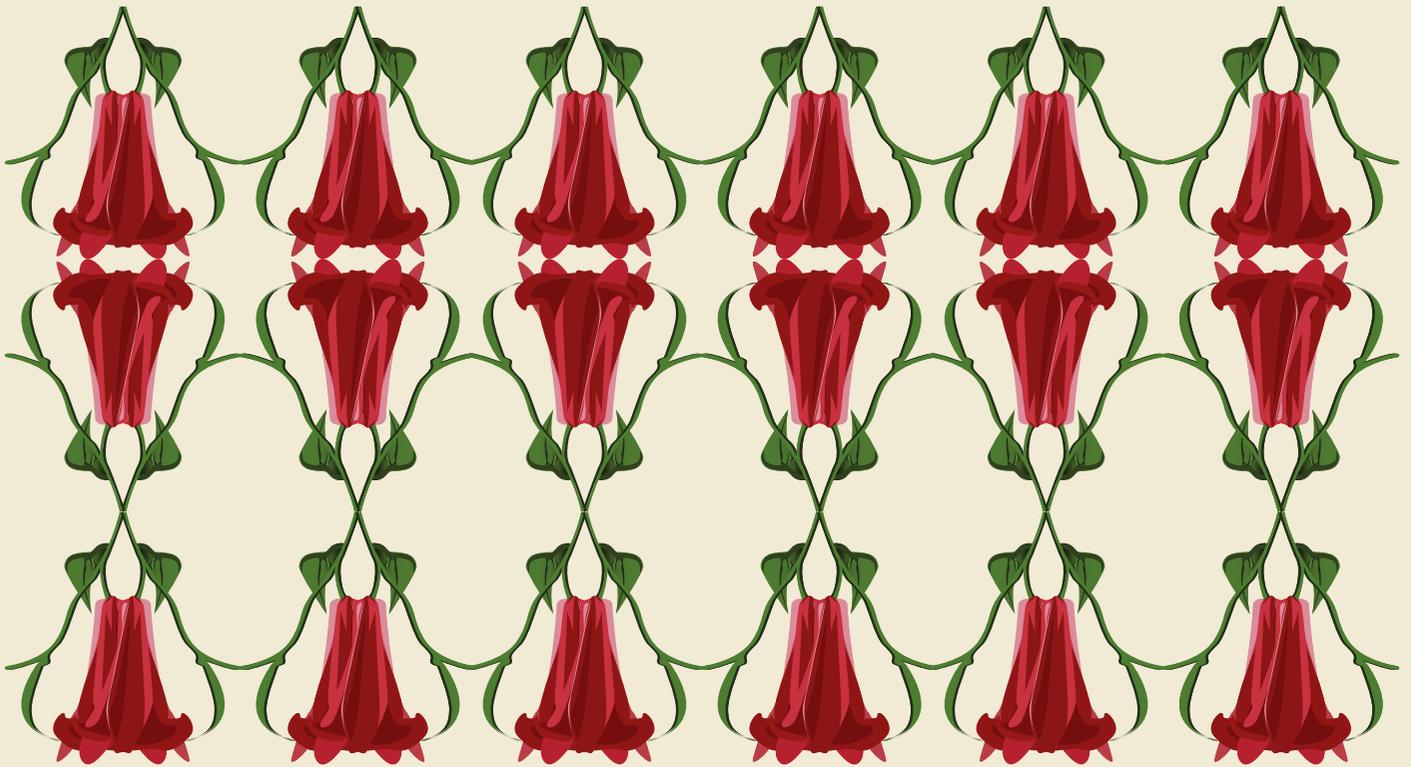
Este secreto era uno de los tantos aspectos que iluminaban y allanaban el camino para adentrarse en el entendimiento de lo que significaba el carácter en las danzas.

Para disipar cualquier duda, cito del libro **50 Danzas Tradicionales y Populares en Chile** lo que ella junto al profesor Osvaldo Cádiz plantean sobre el carácter:

*“Entendemos por carácter en la danza tradicional al alma que nutre forma y estilo. Al espíritu que anima, que da vida a lo intangible transformándolo en ritmo y movimiento.*

*El carácter está muy relacionado con la ocasionalidad, de tal manera que es la expresión individual y multifacética aplicada a un modelo establecido por la tradición, que se debe respetar, en el que cada protagonista es capaz de sentir y expresar en un momento, en un espacio cargado de signos y símbolos”.*

Este libro, **50 Danzas Tradicionales y Populares en Chile**, que nos dejara la maestra Margot Loyola poco antes de su partida, es uno de los valiosos testimonios escritos que aportan a nuestros conocimientos culturales, entre los cuales también se cuentan *“Bailes de Tierra en Chile”*, publicado por Ediciones Universitarias de Valparaíso en el año 1980, *“El Cachimbo, Danza tarapaqueña de pueblos y quebradas”*, publicado por la misma editorial en 1994, y *“La Cueca, Danza de la vida y de la muerte”*, publicado en 2010 por la misma casa de estudios.



Esta bibliografía ‘nos permitirá seguir manteniendo en la memoria danzas que son, ni más ni menos, la constatación de nuestros bienes inmateriales que conforman nuestro patrimonio espiritual’, en la que se nos comparte y se nos ofrece no solo el objeto de la danza, sino al ser humano que se despliega desde el paisaje interno en completitud con el paisaje externo, manifestando y evidenciando la rica diversidad expresiva de nuestros pueblos.

Esta secuencia de libros refleja el amor que la maestra Margot Loyola tenía por la enseñanza, queriendo dejar una perspectiva sistémica cuya invitación era dar a conocer las danzas tradicionales y populares mediante una lectura activa, donde la comprensión de las danzas está dada por la relación de una visión de conjunto de cada una de ellas.

### La Intérprete

Como intérprete, cada vez que danzaba dejaba ver, a través de sus gestos y movimientos, con clara certeza lo observado y estudiado por ella, sin dejar en el olvido ningún aspecto del resultado de su incesante labor de investigación de toda una vida, de caminar por su querido Chile.

Su sensible interpretación de los fenómenos sociales que se daban en las danzas, hacía que los paisajes humanos vinieran hacía ella y se impregnaran de su energía vital, reviviendo en ella protagonistas que habían sido sus guías en el conocimiento de las danzas, sus almas y sus historias se permeaban con sus espacios naturales: sol, cordillera, campo, pampa y mar, dando a conocer en su magnificencia el contenido más allá de la forma.

Verla danzar era una invitación a interpretar la realidad social

impregnada en cada movimiento, encontrando, quizás sin buscar, algo desconocido que nos llevaba a entender la evocación de la función y la ocasión que originan el estilo y el carácter en cada danza, dejándonos en cierto estado de reflexión, donde la danza, efectivamente, se siente que pertenece a los territorios corporales de quienes las danzan.

A decir por Margot Loyola y el profesor Osvaldo Cádiz sobre la danza:

***“No es sólo un movimiento, un paso, un ondear de pañuelo, una sonrisa, un mirar distante, sino su significado, su latido, el respirar de cada sujeto que se manifiesta en un instante y luego se pierde en el tiempo y el espacio, pero queda grabado en nosotros”.***

Esta observancia de las realidades desde una perspectiva integral, donde la interacción social condicionaba los factores motivacionales, hacía que su interpretación fuera una experiencia de conductas humano-sociales que tienen su causa y tienen su efecto.

Ella era capaz de transmitir que en la danza algo buscaba y que en la danza algo encontraba.

Margot Loyola, intérprete y maestra, siempre existirá en nuestra memoria y podremos hacerla viva cada vez que nuestro cuerpo/ser/sentimiento recrea alguna de las danzas que han sido estudiadas y compartidas por ella, cuando tomen presencia en nuestros propios cuerpos y comprendamos que en los procesos culturales, que son de permanentes cambios, podemos mantener vivos los sistemas de valores y costumbres que dan sentido a la naturaleza humana.



*Margot Loyola y Osvaldo Cádiz en la cueca centrina  
Durante la filmación de "A lo Humano"  
de Alberto Kurapel, 1997.  
Foto: Susana Cáceres.*



**SEMBLANZA**  
**Fidel Sepúlveda Llanos**



Margot Loyola Palacios  
Amapola,  
entre todas, luce sola,  
y enarbola  
en los espacios  
los pañuelos del ensueño  
sin más dueño  
que su encarnado sentir  
el vivir-morir-resurgir

Ahí va, caminante, recorriendo las melodías de la patria,  
por los repechos secanos de la cordillera de la costa,  
por las quebradas de ulmos y canelos de la Araucanía,  
por el verde ondulante de volcanes de Isla de Pascua,  
ahí va, por el transcielo transparente del altiplano...

Ha absorbido en todos los manantiales  
los hilos de agua de la música interior.  
Le ha tomado el pulso a todos los vegetales  
de los rincones precarios  
y la gente humilde se ha visto  
transfigurada en sus ojos.

Por su voz canta la gente pobre  
no como pobre gente sino como señores  
del espíritu y del sentimiento.

El ritmo humilde de los olvidados  
el alma de Chile, desde la polvareda de la prehistoria,  
en la voz de Margot, se trasciende  
y anida en la eternidad. 🌿

# Nombrar lo real: mundo actual y danza contemporánea<sup>1</sup>

Por Catalina I. Longás Thompson

## I. Nuestro mundo, el arte y la danza

Ante la pregunta por el lugar del arte y la danza contemporánea en un mundo como el actual, un mundo que ha devenido técnico, globalizado y neoliberal, un mundo que se nos presenta cada vez más desmesurado y ajeno, escapando a nuestros horizontes de comprensión y de sentido, ¿de qué recursos dispone la danza contemporánea para abrir otro orden? ¿Puede orientarnos la distinción entre *decir la verdad* y *nombrar lo real* para aproximarse a pensar este problema?<sup>2</sup>

En el siguiente ensayo haré una revisión de cómo el cinismo contemporáneo puede ser entendido como producto del devenir imperante de la técnica moderna (Heidegger) y de la *positividad* (Byung-Chul Han), para desde ahí poder acercarme a la distinción entre *decir la verdad* y *nombrar lo real* en el arte y así, finalmente, poder reflexionar en torno a una danza contemporánea que sea consciente de algunos de sus recursos fundamentales (cuerpo y espectador) para orientarse hacia la emergencia de un orden de sentido diferente, en el cual se recuerde al ser humano su esencial pertenencia al desocultar (frente a quedar relegado a los establecimientos y naturalizaciones que instala el sistema imperante actual).

## II. Mundo actual: técnica moderna, positividad y cinismo contemporáneo

Para Heidegger es el hombre el que desoculta el ser y este a su vez es reclamado así por un desocultar. En tanto es reclamado, el hombre corresponde a la llamada del desocultar. “Cuando el hombre, a su manera, dentro del desvelamiento, desoculta lo *presente*, entonces él no hace sino corresponder a la llamada del desvelamiento, aun cuando la contradiga” (2007, p. 133).

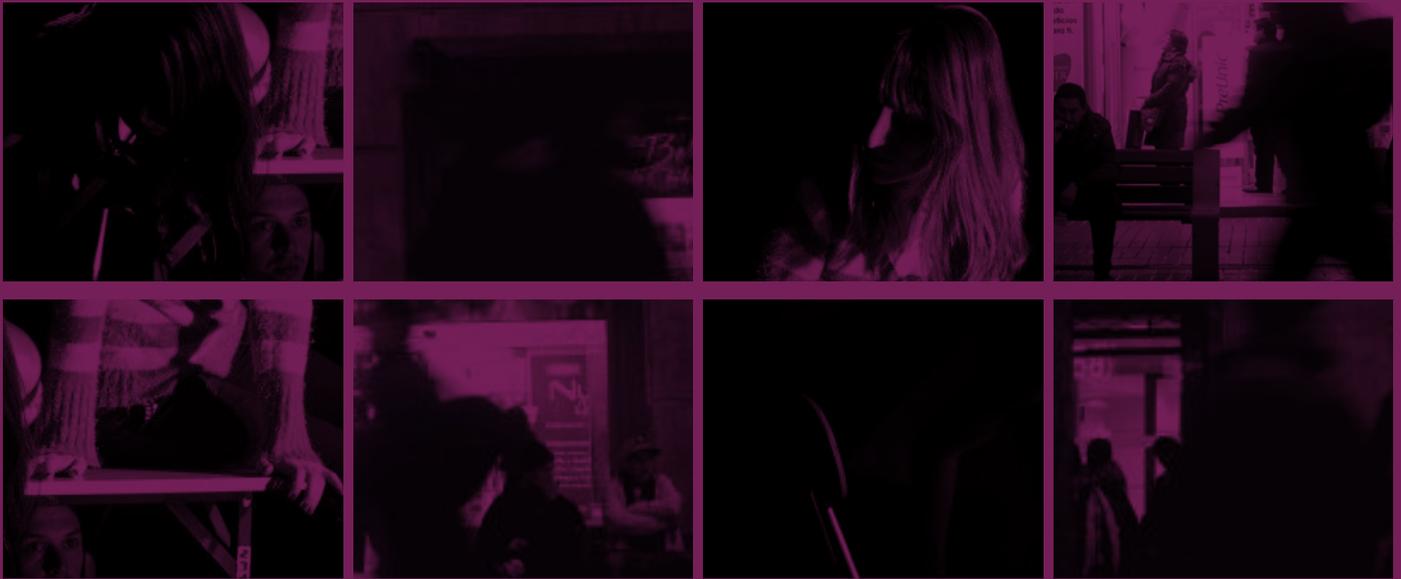
El desocultar dominante de nuestra época está dado por el despliegue planetario de la técnica moderna: “El desocultar que domina a la técnica moderna tiene el carácter de poner en el sentido de la pro-vocación. Ésta acontece de tal manera que se descubren las energías ocultas en la naturaleza” (p. 130). De este modo, todos los elementos de la naturaleza, y también el hombre mismo, son vistos en la medida en que puedan utilizarse sin límites para una eficacia que se transforma en “supremo criterio de verdad; algo o alguien es o vale en la medida que rinda dentro del dispositivo técnico de explotación correspondiente” (Acevedo, 2016, p. 112). La técnica moderna es un modo de desocultar, pero es un desocultar que provoca al hombre en una dirección que se establece como constante, haciendo que el hombre se olvide que es él el que desoculta. Lo constante, tal como señala Acevedo, es “algo siempre disponible para su utilización a ultranza” (p. 121).

Gran parte de las características que se han vuelto dominantes del mundo actual, tales como la globalización, el neoliberalismo, la sobreproducción y el consumo, la aceleración en constante aumento, la informatización de la realidad, pueden considerarse producto del devenir imperante de la técnica moderna. Esto me parece de suma importancia en tanto se *naturalizan* todas estas características, estableciéndose como *constantes* y asumimos, casi de forma obvia, que es así como se debe vivir, que esa es la única alternativa.

Tomaré el despliegue planetario de la técnica moderna como característica fundamental del mundo actual en el que vivimos. Esto implica un impacto en prácticamente todas las áreas de nuestra vida, pero deseo detenerme en un ámbito fundamental, a saber, la informatización en las redes sociales, internet y medios masivos de comunicación, en tanto estos juegan un rol relevante en el modo en que vivenciamos nuestra *cotidianidad*. En esta época técnica nos vemos rodeados de medios de

1. Trabajo realizado en el marco de los estudios de magíster de Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile, para el ramo “Para una teoría del cinismo contemporáneo: Decir la verdad v/s Nombrar lo Real” (Seminario Historia del Arte), a cargo del profesor Sergio Rojas.

2. Cabe señalar que la expresión y distinción entre “decir la verdad” y “nombrar lo real” está tomada del seminario en cuestión. Expresiones desarrolladas por el profesor Sergio Rojas en el transcurso del seminario que acá son rescatadas.



comunicación, acontecimiento en el que ya reparaba Heidegger aludiendo a la radio y a la televisión, hoy con el internet y las redes sociales este fenómeno no ha hecho más que acentuarse. Esto se manifiesta en una realidad que deviene información; vivimos en un mundo del cual solo obtenemos datos de una forma desmesurada y ajena, lo que lo hace escapar a nuestra capacidad de comprensión como totalidad.

El concepto de *positividad* abordado por Byung-Chul Han nos ayuda acá a ilustrar el punto. La positividad es toda práctica que expulsa lo negativo, entendiendo lo negativo como todo aquello misterioso, oculto y lejano. En la sociedad de la *positividad* -o de la transparencia como también la llama el autor- “lo que queda totalmente eliminado es la *alteridad* o la negatividad de lo *distinto* y de lo *extraño*” (Han, 2015, p. 16). En *La expulsión de lo distinto* (2017), Han desarrolla la idea de cómo los sujetos actuales van perdiendo cada vez más la conexión con lo distinto y con el conflicto, situación necesaria para la formación de un yo estable: “Los conflictos no son destructivos. Muestran un aspecto constructivo. Las relaciones e identidades estables solo surgen de los conflictos. La persona crece y madura trabajando en los conflictos” (p. 45). Para el autor, en nuestra época gobernada por la profusión de la técnica, hay un exceso de positividad, la que consiste en una sobreabundancia de lo idéntico, no hay lugar para lo otro, no hay *alteridad*. “El desmoronamiento de la negatividad hace que surja un exceso de positividad, de promiscuidad generalizada, de consumo, de comunicación, de información y producción” (Han, 2016, p. 137). De este modo, el autor contrapone el saber a la información: “La información simplemente está disponible. El saber en un sentido enfático, por el contrario, es un proceso lento y largo. Muestra una temporalidad totalmente distinta”. Volvemos así a la idea general de que este mundo que deviene información y datos se nos vuelve ajeno, nos vemos subsumidos en una realidad que “funciona” pero que excede nuestra capacidad de pensarla en el sentido de comprenderla. En la entrevista de *Der Spiegel*, Heidegger declara: “Todo funciona. Esto es precisamente lo inhóspito, que todo funciona y que el funcionamiento lleva siempre a más funcionamiento y que la técnica arranca al hombre de la tierra cada vez más y lo desarraiga”.

En este mismo sentido, Heidegger, en su texto *A qué se llama pensar?* (1952), plantea justamente que “lo más meditable se muestra en que nosotros no pensamos aún. Siempre aún no, aunque la situación del mundo se haga cada vez más meditable” (p. 267). ¿Qué significa que no podamos pensar nuestro tiempo? ¿Cómo puede ser esto posible si a la vez dice que el hombre es el “ser pensante, esto es, meditante”? En su texto *Serenidad* (1955), plantea que hay una “*huida ante el pensar*” (p. 2), pero realiza la diferencia entre un pensar de orden meditativo y otro pensar de orden calculador. El pensamiento propio de la técnica moderna es el pensamiento calculador; un pensar que planifica y ordena, contando siempre con circunstancias ya dadas. En cambio, el pensar meditativo es un pensar que piensa en “pos del sentido que impera todo cuanto es” (p. 2). Sin embargo, Heidegger es enfático en decir que ese pensar meditativo requiere un esfuerzo, no se asume como algo espontáneo sino que exige un entrenamiento y un esfuerzo superior. ¿Estamos dispuestos los seres humanos actuales a realizar ese esfuerzo? ¿Qué modo de pensamiento es el que impera en nuestra época actual? En una realidad que se nos manifiesta mayoritariamente como información, en que lo que más obtenemos del mundo mediante los medios de comunicación son noticias fragmentadas y datos imposibles de incorporar en un orden con sentido para nuestra existencia; bien podemos reparar en cómo el pensar se va transformando cada vez más en un pensar propio de la técnica moderna, es decir, en un pensar calculador, relegando al olvido un pensar de orden meditativo.

El gran peligro de la técnica moderna, señala Heidegger, es que el ser humano olvide su participación en el desocultar, “participación que necesita el advenimiento del desocultamiento (...) éste permite al hombre intuir la más elevada dignidad de su esencia e ingresar a ella. Dignidad que consiste en custodiar el desvelamiento” (2007, p. 150). Podemos desprender de esto que el gran riesgo es que el pensar calculador se vuelva el único modo de pensar “válido y practicado”. Pensaríamos entonces que lo que debe promoverse, en cierto sentido, es un pensar crítico sobre esto que acontece. ¿Cómo pensamos críticamente este desocultar técnico?

La operación crítica se ha caracterizado por la desnaturalización de las condiciones de posibilidad, percepción y comprensión de la existencia. Consiste justamente en un examen que desnaturalice esas condiciones de comprensión y aceptación del mundo en el que vivimos. La experiencia que tenemos a diario se da necesariamente en ciertas condiciones de posibilidad. En la medida que esas condiciones se naturalizan y están operando (funcionando), no las hacemos conscientes y en cierta medida, desaparecen al naturalizarse haciéndose tanto más eficaces justamente cuando no reparamos en ellas. La crítica se vuelve relevante en tanto colabora a que tomemos conciencia de estas condiciones, comprender que no son producto de un devenir *natural*, sino que justamente han sido *históricamente* motivadas y por ende no tienen por qué seguir siendo las mismas en un futuro.

A partir de esto se podría pensar que la operación crítica ayudaría a una recuperación del pensar meditativo en tanto desnaturalizaría las condiciones que ha ido instalando el despliegue planetario de la técnica moderna. El problema radica justamente aquí, pues en este mundo actual lo que ha ido sucediendo es que incluso la misma operación crítica se ha transformado en una forma de pensar no meditativo, sino calculador. Dentro de este panorama nos vemos enfrentados a una operación crítica que se nos vuelve problemática en tanto se vuelve *cínica*. El cinismo contemporáneo consiste en la naturalización de la crítica. Lo que sucedería aquí es que se produce una naturalización de la desnaturalización propia de la crítica, en otras palabras, estamos ante una crisis del pensamiento crítico.

Si bien podemos pensar que el cínico tiene una estrecha relación con la verdad en cuanto, en su decir, pone de manifiesto ciertas condiciones de posibilidad de la existencia que han sido naturalizadas, sin embargo, él despierta una sospecha toda vez que dice una verdad que no puede ser expresada en una operación tan simple. El problema del cinismo radica en que recurre al *lenguaje* como si este estuviese disponible para *decir* "lo tremendo". Lo tremendo tiene relación aquí con todo lo antes descrito: nos vemos enfrentados a magnitudes inéditas que desbordan lo humano. Ante el despliegue planetario de la técnica moderna el paradigma humanista se estremece, la realidad deviene información y entonces ya no sabemos qué pensar. El cínico utiliza el lenguaje para *decir la verdad* como si al lenguaje no le hubiese pasado también la técnica moderna por encima, como si el lenguaje estuviese disponible para decir una verdad que, en realidad, al exceder todo los patrones y paradigmas de comprensión, no puede ser dicha sin más. Se necesita una operación mucho más compleja que simplemente "*decir la verdad*" y esta tendría relación con "*nombrar lo real*". Es importante mencionar que el lenguaje está aquí en-

tendido como *información*. Acevedo, en su libro *Heidegger y la época técnica* (2016), explica cómo la palabra "information" refiere sobre todo a la notificación que informa al hombre de la actualidad, ojalá de la forma más rápida, clara, completa y productiva posible. De este modo, se impone el lenguaje como información que suministra, ante todo, la razón para construir máquinas de pensar y edificar grandes centros de cálculos". Pero además, cuando la información "in-forma, es decir, comunica noticias, está, al mismo tiempo, formando, es decir, dispone y dirige" (p. 175).

Ahora bien, si pensamos en el cinismo contemporáneo no como una cualidad de tal o cual sujeto sino, más bien, como manifestación de una época, y si además el cinismo contemporáneo implica la naturalización de la desnaturalización propia de la crítica, bien podemos pensar que es producto del despliegue planetario de la técnica moderna y la positividad que no deja espacio para lo distinto, ni siquiera para el conflicto que posibilita la crítica. La técnica moderna se oculta en tanto modo de desocultar, provocando que el ser humano olvide su pertenencia al desocultar. La positividad expulsa todo lo distinto, todo lo pule y lo satina, como dice Han, cerrando el conflicto y el misterio. Sobre el pensamiento crítico sucedería la misma operación, se enfrenta la crítica al sistema dominante o a lo naturalizado de un modo que en realidad no es tal (intentando señalar una aparente oposición, negatividad), pues no piensa en modificar las condiciones de la existencia o no abre en realidad otro modo de desocultar, sino que más bien reafirma la realidad ya existente en tanto inhibe cualquier acción transformadora, asumiendo que, si no se puede cambiar la totalidad de lo que acontece, entonces no se puede cambiar nada, conduciéndonos así a un escepticismo. ¿Cómo es que ha llegado a naturalizarse la operación que desnaturalizaba por excelencia? ¿Cómo es que el pensamiento devino no pensar? ¿Cómo es que la crítica devino no crítica? ¿Se ha vuelto tan cínica la crítica que ya no somos capaces de concebir ninguna "acción transformadora" de nuestra realidad dando por sentadas y obvias todas las actuales condiciones en las que vivimos?<sup>3</sup>

Podemos pensar que la crítica deviene cínica porque pensar críticamente implicaba representar, conocer y luego transformar el mundo, es decir, se desarrollaba conforme a la matriz sujeto/objeto. Actualmente esa forma de pensamiento se enfrenta a su agotamiento y ese pensamiento entonces ha dado lugar a una realidad que se ve sin alternativa. El cinismo contemporáneo se ve arrojado a una suerte de doble régimen del pensamiento, abriendo o mostrando una *brecha*. Por una parte, se plantea desde un pensamiento ético remitido a una impronta humanista y, por otra, a un pensamiento remitido al contexto inmediato, el cual tendrá relación con los propios

3. Si bien la palabra acción puede presentar un problema en el planteamiento de Heidegger, en tanto lo que él sostiene es que lo que hay que hacer no es actuar sino pensar meditativamente, declarando incluso en su entrevista a *Der Spiegel* que no "sabe nada de cómo ese pensar 'actúa'", he decidido igualmente rescatar la expresión "acción transformadora" en tanto visualizo en ese pensar meditativo que plantea Heidegger la primera y gran acción, toda vez que este no va a ocurrir solo, el pensar implica necesariamente un esfuerzo. En su conferencia *Serenidad* declara: "El pensar meditativo exige a veces un esfuerzo superior. Exige un largo entrenamiento. Requiere cuidados aún más delicados que cualquier otro oficio auténtico. Pero también, como el campesino, debe saber esperar a que brote la semilla y llegue a madurar" (p. 2)

*Fotografía: Claudio Esparza / El Poc – Fotografías realizadas para la investigación de la Tesis ¿Cuerpo Extraviado?: Pregunta por la construcción de un cuerpo contemporáneo en el escenario ciudadano de la danza en Chile hoy (Leslie Apablaza S.).*



intereses. Esta contradicción, en sentido figurado, es síntoma de nuestra incapacidad de pensar meditativamente. Existimos en un pensar que ha devenido calculador. Nos cerramos al misterio y al conflicto, a la alteridad. Toda comprensión queda reducida a datos y a información:

*La pregunta por el porqué está aquí de más. Es decir, no se comprende nada. Pero saber es comprender. Así es como los macrodatos hacen superfluo el pensamiento. Sin darle más vuelta, nos dejamos llevar por el esto es así y punto (Han, 2017, p. 13).*

El “esto es así y punto” nos recuerda el “Uno” en Heidegger. El “Uno” tendría que ver con todos esos lugares comunes en los que habitamos, lugares comunes que se naturalizan, en todo orden de cosas, no dejando espacio para la crítica sobre lo que vivimos, asumiendo una cierta forma o un cierto modo en que deben hacerse y vivirse las cosas que hacemos. Sobre el *Uno* Heidegger, en *Ser y Tiempo* (2005), dice lo siguiente:

*Sin llamar la atención y sin que se lo pueda constatar, el uno despliega una auténtica dictadura. Gozamos y nos divertimos como se goza; leemos, vemos y juzgamos sobre literatura y arte como se ve y se juzga; pero también nos apartamos del “montón” como se debe hacer; encontramos “irritante” lo que se debe encontrar irritante. El uno, que no es nadie determinado y que son todos (pero no como la suma de ellos), prescribe el modo de ser de la cotidianidad (p. 151).*

A partir de todo este panorama es que deseo preguntar por el lugar del arte en este mundo: ¿Cuál sería su sentido en estas condiciones? ¿Se trata de abrir un orden diferente, abrir otro mundo? ¿Se trata de mostrar la *brecha* y *contradicciones* internas del mundo, de la cotidianidad, para así posibilitar el *pensar meditativo* del que habla Heidegger?

### III. Mundo actual, arte cínico y arte que nombra lo real

Han, en su libro *La salvación de lo bello* (2015), plantea que en la sociedad de la *positividad*, que no deja espacio para lo distinto, para el conflicto y para el misterio, el arte se satina volviéndose pulcro y terso. No ofrece ninguna resistencia quitándole toda negatividad y, por ende, toda forma de conmoción y vulneración. Han dice que el arte se agota en el “me gusta” produciéndose una “anestezación”. Incluso lo feo, dice Han, “pierde la negatividad de lo diabólico, de lo siniestro o de lo terrible, y se lo satina convirtiéndolo en una fórmula de consumo y disfrute” (p. 19). No es difícil observar esta tendencia, se puede ver en la música. Los videos de rock -de corte rebelde, anarquista o de descontento social y/o malestar íntimo- una vez que son tomados por disqueras y empresarios de la música explotan una cierta estética “limpia” incluso de lo que es “sucio”. Se instala una visualidad de cómo se lucha contra el sistema, de cómo se vive el malestar, de cómo se es anarquista y también, lógicamente, de cómo se experimenta la felicidad y las sensaciones de corte más alegre (esto último en el caso de la música pop).

¿Pasa esto con todas las artes? ¿Hay algunas que queden fuera del imperio de la técnica moderna y del régimen de la positividad? ¿Hasta qué punto realmente el sistema se devora todo no dejando espacio para el conflicto y para lo distinto? ¿O será que justamente donde parece estar todo siendo tragado por el sistema algo retorna y exige su lugar? ¿Un espacio? ¿Puede el arte colaborar en esta tarea?

Heidegger ve en el arte una tarea fundamental en tanto, “lo poético trae a lo verdadero el brillo (...), lo que más puramente resplandece” (2007, p. 153). Rescata las artes en el sentido de *techne* para los griegos. Estos no llamaban *techne* solo a la técnica, sino también a las artes: “En otro tiempo se llamó *techne* también a todo desocultar que produce la verdad en el brillo de lo que aparece. (...) también al producir de lo verdadero en lo bello” (p. 152). Las artes en Grecia tuvieron la gran misión del “desocultar a ellas confiado”, no fueron -como dice Acevedo- una parte de la producción cultural (como en el ejemplo de la música), no fueron tampoco un lugar donde solo gozar estéticamente (puro placer), ni tampoco nacieron de lo que hoy se entiende como “lo artístico” en tanto al cómo se hace arte. Heidegger rescata la frase del poeta Hölderlin: “poéticamente habita el hombre sobre esta Tierra”, ¿qué puede significar esto en nuestro contexto actual? ¿Cómo abordar el arte para que sea realmente un modo de habitar? ¿Qué lugar puede tener hoy en tanto modo de desocultar? ¿Qué es lo que pasa efectivamente hoy, en términos generales, con el arte?

Han plantea que debido a la estética de lo pulido, lo pulcro y lo liso, el arte ya no presenta conflicto ni *resistencia*, quedando reducido a un mero placer estético consumible. Foster, en su libro *El retorno de lo Real* (2001), desarrolla la idea de un tipo de arte perteneciente a una “razón cínica”. Este arte cínico está vinculado a lo que se ha entendido como crisis del pensamiento crítico. Para explicar esta “razón cínica” Foster se apoya en el planteamiento de Sloterdijk sobre la “razón cínica”, expresándolo de la siguiente manera:

*El cínico sabe que sus creencias son falsas o ideológicas, pero sin embargo se aferra a ellas movido por la autoprotección, como una manera de afrontar las contradictorias demandas que se le formulan. (...) El cínico no tanto rechaza esta realidad como hace caso omiso de ella, y su estructura hace de él alguien casi impermeable a la crítica ideológica, pues ya está demistificado, ya está ilustrado sobre su afinidad ideológica con el mundo. De modo que, ideológico e ilustrado a la vez, el cínico está “reflexivamente blindado” (p. 118).*

Este cinismo en el arte se habría dado en lo que Foster llamó “arte apropiacionista”, junto con la “crisis del criticismo” del arte contemporáneo que la sucedió. El arte apropiacionista, al querer ironizar sobre un arte previo (“abstracto”) que comportaba una perspectiva crítica sobre lo que acontecía (es decir, una suerte de deconstrucción/ desnaturalización) y querer, además, jugar con el fracaso de este tipo de arte, condujo a que las líneas entre la deconstrucción (crítica) y la complicidad (con eso que acontecía) se borraran, quedando este arte apropiacionista ingresado en los mismos circuitos que supuestamente criticaba, es decir, los circuitos del mercado. Lo que

sucede es que el arte apropiacionista busca señalar y poner de manifiesto lo que tendría de mercancía un arte que buscaba originalidad y sublimidad, pero en esta operación este mismo arte *crítico* se vuelve *cínico* en tanto la ironía que quiere plantear se hace en el mismo modo de la mercancía.

Foster plantea que en este tipo de arte sí se podía observar un “cambio de *status* en la economía política del signo-mercancía” (p. 117), sin embargo, en vez de plantearse frente a ese *status*, reconociéndolo como una contradicción de base entre “una economía artística que comercia con mercancías y una economía política que pone en circulación signos” (p. 118), lo que hace es jugar con ambos sentidos: por una parte con la colocación de la “pintura como signo, pero en la forma de pintura”, y por otra “con el colapso de las dialécticas del arte y la mercancía, pero en la forma de una mercancía artística” (p. 118). De este modo, en la “crisis del criticismo” que continuó al arte apropiacionista, lo que sucede es que “la crítica ideológica puede incurrir en desprecio y la deconstrucción puede trocarse en complicidad” (p. 120).

Podemos observar, a partir del planteamiento de Foster y de Han, que el arte en alguna medida se va volviendo presa del actual sistema imperante, es decir, comienza a entrar en los circuitos del despliegue planetario de la técnica moderna, quedando relegado a lo que se establece como *constante*, es decir, es valorado en tanto tiene una *funcionalidad* y/o un *uso* productivo. Pensando el mercado como una señal del devenir imperante de la técnica moderna, una obra de arte tendrá valor en tanto sea una pieza que entregue un cierto *status*, transformándose en un objeto fetiche, teniendo un impacto en la producción de identidad del sujeto que “consume” esa obra y producción de cierto artista. Con el propósito de ilustrar este punto rescato la siguiente cita de Acevedo sobre el devenir imperante de la técnica moderna: “Y afecta a todo, inclusive lo más insospechado; de un bello paisaje saca provecho la industria turística; del arte, la industria del disco, la cinematográfica o la del ocio; de los sentimientos, la publicitaria; la lista podría ser prolongada indefinidamente” (p. 148).

Entonces, si observamos que la técnica moderna desoculta y establece en un direccionamiento determinado (lo constante) nuestra cotidianeidad, y que además, al establecer un pensamiento de tipo calculador, cierra la posibilidad crítica de un pensar meditativo, volviéndolo cínico y, por tanto, a resguardo de otra posibilidad, ¿qué alternativas nos quedan? ¿Nos entregamos a este devenir, a este mundo de positividad? ¿Es eso posible realmente? O como dice Heidegger “Cuando el más apartado rincón del globo haya sido técnicamente explotado (...) entonces, justamente entonces, volverán a atravesar todo este aquelarre, como fantasmas, las preguntas: “¿para qué? -¿hacia dónde?- ¿y después qué?” (Heidegger, 1966, p. 75).

Si volvemos a la idea de que el lenguaje, debido a la técnica moderna, deviene información, quizás el arte podría encontrar en este punto un lugar importante, siempre y cuando el arte tenga la conciencia de que donde el lenguaje se limita a *decir la verdad* (figura del cinismo y lenguaje como información), lo que hay que realizar es otro tipo de operación para poder acercarse así a *nombrar lo real*, asumiendo que el lenguaje en tanto información no está disponible para esta tarea. Esto se posibilitaría debido a que en el ámbito del arte son los *recur-*

*sos* los que adquieren protagonismo, recursos entendidos aquí como los medios que posibilitan que una obra haga emerger un sentido diferente, mostrando otro orden y desarticulando los códigos establecidos. Los recursos emergerían en la obra dificultando una adecuada comunicación de las ideas, en el sentido de información. Con esto, la obra que buscara *nombrar lo real*, más que significar (información consumible), lo que hará es buscar los modos de generar una remisión al *sentido* (un pensar meditativo) para así despertar una condición reflexiva. Si esto logra darse efectivamente así, la obra de arte quedaría libre de *funcionar* como medio de comunicación, pues a medida que sus propios recursos emergieran, alterarían los códigos establecidos por el lenguaje en tanto información, pudiendo generar un ámbito de significatividad que invite a pensar de modo meditativo y no calculador. Ya no se trataría aquí del *para qué sirve* la obra de arte, sino justamente lo contrario, la proliferación de sentido sería la remisión a algo trascendente, a la preparación del camino de un *preguntar meditativo* sobre lo que acontece.

Si esto es así ya podemos detenernos entonces en la reflexión sobre los recursos propios de cada obra de arte, pero no para que el arte quede replegado sobre sí mismo pensando sus propias prácticas, sino justamente lo opuesto, para que se abra al mundo actual y ayude desde estos recursos a que emerja un ámbito de sentido que altere los códigos establecidos, posibilitando así, un *pensar meditativo* que abra al ser humano su pertenencia al desocultar.

#### IV. Nombrar lo real: cuerpo y espectador en la danza contemporánea

¿Cómo se puede posibilitar un pensar meditativo desde la danza contemporánea? ¿Desde dónde abordar esta noción en la danza sin caer en un subjetivismo confuso que la repliegue sobre sí misma? Pienso que el soporte fundamental y esencial de la danza, a saber, el cuerpo, entrega aquí una pista importante. El cuerpo en movimiento, por ínfimo que sea, es un recurso fundamental para comenzar a orientar una obra de danza, es decir, comenzar a hacer emerger un sentido. Se vuelve necesario, además, para que se complete la emergencia de ese sentido, la mirada receptiva del espectador y su interpretación de eso que ve (entendiendo la interpretación siempre como una tarea inacabada, en la que participa siempre el intérprete, y no como un significado unívoco que haya detrás de lo que se ve).

¿Cómo se puede abordar el movimiento del cuerpo, en la danza, para que se acerque a *nombrar lo real* haciendo emerger un sentido y no quedando devorada por el sistema técnico imperante? Deseo rescatar aquí el sentido primordial (instaurado por las vanguardias en danza) que se le da a cada cuerpo en la danza contemporánea. La danza contemporánea o posmoderna surge a finales de los años 60 en Nueva York, como una respuesta al estilo moderno que se había realizado hasta ese entonces y el subjetivismo que lo dominaba, la danza contemporánea busca democratizar la danza proponiendo un horizonte desde donde cualquiera pudiera bailar. El cuerpo que danza ya no debe responder a una cierta estética preestablecida, sino que cada cuerpo se considera valioso en tanto posee su propia manera de moverse (su propio desocultar versus uno

ya establecido y estandarizado). Debido a esto se comienza a practicar la improvisación no como un mero *training* sino con un sentido particular, a saber, que cada cual busque y encuentre su propia manera de moverse, que encuentre su propio “lenguaje” (pero no como un medio informativo, sino como modo de desocultar) desplegando así la propia corporalidad. La revolución industrial y la modernidad habían rigidizado el cuerpo, la improvisación en danza contemporánea surge así como una iniciativa por soltar al cuerpo de esa rigidez adquirida y también como un espacio no productivo de encuentros con los otros (Cf. Carlos Pérez Soto, 2011).

Sin embargo, si entendemos el movimiento del cuerpo como el “lenguaje” de la danza, nos encontraremos con al menos dos posibles maneras de concebir y abordar este “lenguaje”. La primera, la podríamos asociar a una danza contemporánea que *dice la verdad*, es decir, que queda absorbida por el devenir imperante de la técnica moderna, siendo una danza que se relaciona con el cuerpo y su movimiento desde un desocultar técnico. Así, asumiría que este es un medio para un fin, tratando situaciones generales desde una mirada crítica, diciendo algo “verdadero”, pero cayendo en contradicción desde la base, por tratar al cuerpo como un mero instrumento al servicio de expresar o *poner* una idea en escena, pero sin *pensar* qué le ha pasado a este “lenguaje” del cuerpo en la danza, exponiéndose al peligro de caer en un desocultar técnico (y por tanto, un lenguaje expresivo informativo). Del mismo modo, en esta forma de concebir el “lenguaje” en la danza hay un olvido del espectador, pues no se busca que sea parte de la emergencia de un sentido, sino más bien el enfoque está puesto en lo que se quiere decir, en lo que se *pondrá* en escena, y no en lo que el otro va a *escuchar*, cerrando así el encuentro y la relación. “Sin la presencia del otro, la comunicación degenera en un intercambio acelerado de información. No entabla ninguna *relación*, solo una *conexión*” (Han, 2017, p. 119). Podemos encontrar en cierto sentido un ejemplo en el ballet: el cuerpo debe entrenarse de tal manera que logre responder a una cierta estética, que a su vez logre expresar eso que el coreógrafo quiere decir mediante la obra, *usando* el cuerpo del intérprete para tal cometido. Se trata al cuerpo no como un recurso que *posibilite* por sí mismo una apertura de *sentido*, sino más bien como un *instrumento* que está ahí disponible para ser *utilizado* en la creación de una obra<sup>4</sup>. Del mismo modo, lo que el espectador *vea* en esa obra no es parte de la emergencia de esta. Se necesita un público en tanto audiencia, pero no es plenamente partícipe de una emergencia de sentido, más bien participa desde una distancia que solo ve “elementos estéticos”, solo ve cómo se ve una obra de danza.



4. No se descarta en este punto que la misma técnica académica pueda ser abordada desde un desocultar no técnico, probablemente existan orientaciones que busquen rescatar ciertas estéticas del ballet pero con un trato distinto hacia el cuerpo. El ejemplo es usado considerando lo que sucede en términos generales con este tipo de danza..



*Fotografía: Claudio Esparza / El Poc – Fotografías realizadas para la investigación de la Tesis ¿Cuerpo Extraviado?: Pregunta por la construcción de un cuerpo contemporáneo en el escenario ciudadano de la danza en Chile hoy (Leslie Apablaza S.).*

¿Pasa esto mismo con la danza contemporánea? Sin duda en ciertas circunstancias sí. Sin embargo, en este momento, deseo rescatar el original sentido de vanguardia de la danza, donde considero existe la visión de democratizar la danza, justamente porque ya se intuye que el cuerpo no es un instrumento, sino un desocultar en sí mismo, que será diferente en cada bailarín (esta cualidad fundamental es la que busca resguardar). De este modo, nos encontraríamos con una segunda forma de abordar el “lenguaje” de la danza, una danza que busca *nombrar lo real*. La danza contemporánea, desde este lugar, no asumirá al cuerpo como un instrumento que pone en obra una idea, sino más bien es el cuerpo mismo el que con sus propias particularidades hará emerger un sentido ahí donde acontezca la obra. Es por esto que la improvisación en la danza contemporánea adquiere una particularidad esencial en la formación de los bailarines contemporáneos. Se vuelve un recurso para que el bailarín sea consciente de las fuerzas que lo atraviesan en su vida y en su misma formación. ¿Qué fuerzas son? ¿Cómo operan en el cuerpo?

La improvisación sería aquí el espacio crítico propio de la danza contemporánea, espacio que posibilita a su vez el diálogo con otros. Si pensamos que hoy los estudios de danza se realizan a nivel institucional, sabremos ya que hay una malla curricular detrás que considera ciertos contenidos que el estudiante debe aprender. Esos contenidos tendrán un impacto claro en el cuerpo de ese estudiante. A partir de esto, podríamos pensar que la práctica de la danza contemporánea va acercándose cada vez más a un desocultar propio de la técnica moderna. Pero es aquí, donde la improvisación adquiere importancia como el lugar preciso y necesario que busca resguardar un espacio de apertura hacia algo diferente o desconocido. La improvisación será el momento en que alguien que estudia danza, tendrá la posibilidad de apropiarse y/o jugar con todo lo que ha aprendido, para descubrir con qué de eso quiere y le hace sentido quedarse y explorar y qué dejará, para posibilitar un descubrimiento no preestablecido y un cuerpo expresivo. Pero aquí no “expresivo” en tanto lo que el coreógrafo le manda a hacer, sino, más bien, en tanto logra mediante ese cuerpo hacer emerger un sentido diferente, porque el fundamento de ese movimiento no se encontrará en el traspaso de una idea, sino en un descubrimiento o desocultamiento de sentido que comienza a desbordar lo establecido, manifestándose como algo tremendo en tanto hace desbordar los paradigmas establecidos. *Aparece* el cuerpo desocultando, no se *muestra* como mera significación. En ese aparecer emerge el sentido, toda vez que haya otro dispuesto a participar *escuchando* o correspondiendo ese sentido que busca su *aparición*. Es por eso que la danza contemporánea busca democratizar la danza, no solo abriendo el espacio para que todos puedan bailar, sino también indagando en nuevos modos de incorporar al espectador en la escena, hacerlo partícipe de eso que acontece.

Quiero rescatar entonces (para que bailarines, coreógrafos y espectadores no olvidemos estas características fundamentales y valiosas de la danza contemporánea) la conciencia que tiene la danza contemporánea sobre la particularidad de los

cuerpos, sobre que expresar no es necesariamente significar, que expresar abre posibilidades manteniendo los espacios de desocultación para el cuerpo y para la danza haciendo emerger así otros órdenes de sentido. La danza contemporánea, a partir de su doble conciencia, sobre el cuerpo como apertura de sentido y del espectador como escuchante necesario para que ese sentido emerja, mantiene los recursos necesarios para encaminarse a una danza que se acerque a *nombrar lo real* y a despertar cada vez más un *pensar meditativo*. 

## Libros:

- *Acevedo, J.*, Heidegger y la época técnica. Ed. Universitaria, Santiago, Chile, 2016.
- *Foster, H.*, El retorno de lo real. Akal, Madrid, España, 2001.
- *Han, B.C.*, La salvación de lo bello. Herder, Barcelona, España, 2015.
- *Han, B.C.*, La expulsión de lo distinto. Herder, Barcelona, España, 2017.
- *Heidegger, M.*, Filosofía, ciencia y técnica. Ed. Universitaria, Santiago, Chile, 2007.
- *Heidegger, M.*, Introducción a la metafísica. Editorial Nova, Buenos Aires, Argentina, 1966.
- *Heidegger, M.*, Ser y Tiempo. Ed. Universitaria, Santiago, Chile, 2005.
- *Conferencias: Pérez Soto, C.* (Octubre, 2011). Conferencia en el marco del primer festival de composición en tiempo real. Universidad Mayor, Santiago.



# En un mar de palabras-reciclaje de textos

## Identidad/Lenguajes propios/Resistencia: Danza Contemporánea (Ejercicio DanzaSur sin publicar)

Por Adeline Maxwell<sup>1</sup>

La danza puede comprenderse como una expresión no solo artística y corporal, sino también ideológica, donde se entrecruzan ciertos valores y cuestionamientos por la puesta en juego de discursos inscritos en el cuerpo danzante, como por su carácter utópico, de transformación y resistencia. La práctica de ciertos artistas de la danza se distingue frente a prácticas dominantes, lo que implica una resistencia dentro de la misma disciplina, resistencia que es eminentemente política. Personalmente, me parece imprescindible que nos interroguemos sobre ciertas influencias culturales que han intervenido en el desarrollo de un lenguaje relacionado con una "identidad propia" en el terreno de la práctica dancística. Hablar de "identidad propia" hoy en día es bastante complejo dado nuestro contexto globalizado. La investigadora Susana Tambutti nos entrega un acertado análisis sobre la problemática de la identidad en Argentina:

Si pensamos en el término *identidad* entendiéndolo como esencia, deberíamos iniciar nuestra búsqueda basándonos en algún tipo de diferencia cultural de *origen*, o sea, un modelo de *identidad* que se manifieste como algo dado y que produzca en los artistas de esta disciplina una manera particular de expresión en este arte. En esta perspectiva genealógica, deberíamos iniciar nuestra exploración revisando las danzas de algún *grupo original* de pertenencia. La búsqueda de "nuestras raíces" sería una representación casi "ge-

nética" de la *identidad*. Aplicar el término *identidad* a "nuestra" danza sería, en este caso, buscar algún rasgo preexistente que habría que descubrir. Esta sería una creencia en el "mito del origen", dentro de una posición *esencialista*, creencia según la cual podríamos encontrar unas supuestas "raíces" que posibiliten la existencia de algo así como *nuestra* danza, y este camino sería lo que definiría de manera certera una *danza argentina*.

Si lleváramos esta concepción al extremo, la identidad de nuestra danza debería estar inscrita en el patrimonio genético. Pensada así, la identidad de nuestra danza espectáculo no dejaría espacio para la intervención del artista, bailarín o coreógrafo, ya que este nacería con los elementos constitutivos de aquella identidad étnica y cultural, entre las cuales se encuentran características típicas, conjuntamente con las cualidades psicológicas correspondientes al pueblo al que pertenece. Desde otra perspectiva, si no pusiéramos el acento en algo genético y lo pusiéramos en las influencias culturales, la tarea de los profesionales de la danza en Argentina quedaría reducida a la interiorización pasiva de los modelos culturales que les fueron impuestos y no podrían hacer otra cosa que identificarse con ellos como sucede con el modelo genético. Por ello, sería reduccionista tratar de buscar y describir la identidad de

nuestra danza espectáculo a partir de la enumeración de cierto número de características determinantes, consideradas como "objetivas", y que derivarían de las influencias que actuaron en la aparición de una danza moderna o contemporánea. Por lo errático y dispar de estas influencias, la clara delimitación de tales características se torna una tarea imposible ya que, en ese caso, habría primero que describir cuáles serían las características "esenciales" de todas y cada una de las manifestaciones de ballet, danza moderna y contemporánea, que llegaron al Río de la Plata y que (supuestamente) habrían signado las creaciones actuales. El problema sería definir las invariantes culturales de aquellos grupos artísticos llegados a nuestro medio.

Una perspectiva opuesta a las anteriores, es la que plantea el problema de la identidad como un proceso en permanente construcción, variable y no algo dado e inalterable. Esta visión nos pondría frente a un análisis donde los intercambios no son independientes del contexto en el que se producen, donde habría que centrar la atención en el acto de recepción, (por ejemplo, el impacto de la llegada al Teatro Colón de los Ballets Russes a principios del siglo XX y el interés por todas aquellas manifestaciones culturales provenientes de Francia) y hasta podría plantearse la posibilidad de una incorporación

1. Doctora en Letras, Artes, Humanidades y Ciencias Sociales, Magíster en Teoría y Práctica de las Artes, diplomada en Investigación Social sobre el Cuerpo y en Historia del Arte, Adeline Maxwell es investigadora y profesora universitaria (así como en diversos centros dedicados a las artes). Creadora y codirectora del Núcleo de Investigaciones sobre Corporalidad y Artes Escénicas (N.I.C.E., Chile), diseñó los Encuentros "Danza y Género" y los "Festivales de Danza en Espacio No Urbano". Maxwell es también colaboradora científica en el centro de investigación CIAsp de la Universidad Libre de Bruselas, miembro del comité de lectura de la Revue de l'Association des Chercheurs en Danse (aCD, Francia), de Efémera Revista (España) y de la Revista Chilena de Literatura (UdeChile). También es miembro del jurado del Mestrado em Dança de la Universidad Federal de Bahía, Brasil y de la Licenciatura en Danza de la Universidad UAHC, Chile. Editora-autora de la "Plataforma Internacional DanzaSur", creadora-colaboradora de la red latinoamericana de danza "Red DanzaSur" y directora del taller nómada "Cartografías Imaginarias". Maxwell realizó su primera investigación postdoctoral sobre "Post-identidad, decolonialismo y resistencia en la danza contemporánea latinoamericana" en el Laboratorio RIRRA 21 de la Universidad Paul Valéry, Montpellier 3. Entre sus publicaciones más importantes se encuentran: "Lecturas Emergentes sobre Danza Contemporánea (LOM, 2014)"

individual arbitraria, según la cual cada artista habría producido sus propias identificaciones y síntesis. Si la identidad es una construcción que se elabora y depende del tipo de relación que se establece entre los grupos en contacto, sería una manifestación relacional. En este caso en la búsqueda de elementos identitarios en la danza argentina (ballet, danza moderna o contemporánea) lo que importa no es hacer el inventario del conjunto de los rasgos distintivos, sino reflexionar sobre el proceso de recepción y elaboración de estos rasgos y encontrar (si los hubiere) aquellos que fueron empleados por los bailarines y coreógrafos para afirmar y mantener una distinción cultural. La identidad en la danza en Argentina sería un proceso de construcción y de reconstrucción constante producto de los intercambios artísticos. Es esta una concepción dinámica opuesta a la que considera la identidad como un atributo original y permanente (Tambutti, pp. 5-7).

En este caso, no hablo aquí de una identidad necesariamente “nacional” o “sudamericana” sino que me refiero a esta “identidad propia” simplemente como aquella que es capaz de emanciparse de una modalidad hegemónica, de resistir, sin caer en “la trampa de un pensamiento local disfrazado de universalismo donde se pierden de vista los constantes flujos y reflujos entre espacios concretos de un mismo sistema” (Cornago, p. 11). Mi propósito no es negar la contribución y la

voluntad honesta de numerosxs artistas extranjeros que han cumplido un rol importante en el desarrollo de la danza escénica en Sudamérica, sino examinar las posibilidades de reencontrar “modos de hacer” adaptados al contexto específico en el cual se está viviendo. Los orígenes, relativamente recientes, de la danza escénica en América del Sur, como “arte” independiente, son atribuidos a la llegada sucesiva de maestrxs europexs.

Por ejemplo, es durante la segunda visita de Anna Pavlova, en 1920, cuando uno de los integrantes de su compañía, Jan Kawesky, decide instalarse en Chile para crear una academia de ballet clásico. La danza, como en sus inicios profesionales en Europa, comienza a consolidarse como un método de enseñanza de “buenas maneras” en las capas más acomodadas chilenas, donde su práctica era promovida como educación corporal para las jóvenes que “entraban a la sociedad”. En 1928, otra maestra europea, Andrée Haas, de nacionalidad sueca y proveniente de la Escuela de Émile Dalcroze, abrirá una academia de danza en Chile. Las academias de Kawesky y Haas estaban preparando el terreno para la llegada de la gran influencia que tendrá la danza escénica en Chile: aquella de la rama expresionista alemana (*Ausdruckstanz*: danza expresiva de tradición alemana), cuando en 1941, el ballet del coreógrafo alemán Kurt Jooss, en plena gira por América del Sur, se disuelve, incitando a tres de sus integrantes -Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolph Pescht- a instalarse en Chile. Ese año, bajo la dirección de Uthoff, primera figura del Ballet

Jooss, se forma la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, financiada por el Estado, siendo un hito para la profesionalización de la danza en ese país. En la Escuela de Danza es enseñada la técnica clásica, la danza moderna, sistema Leeder, y la rítmica. En 1945, asociado a esta escuela, es creado el primer ballet chileno, con cuerpo de baile estable y profesional, el Ballet Nacional Chileno (BANCH). Por esos años, esta escuela y ballet reciben la visita de importantes maestros alemanes, como Sigurd Leeder y Kurt Jooss. Lo que se bailaba en esa época eran reconstrucciones de ballets europeos y, a lo sumo, coreografías realizadas por Uthoff, como *Coppelia*, *Petrouchka* o *Carmina Burana*. El cuerpo de baile era rigurosamente seleccionado bajo criterios técnicos y corporales. En 1951 se estrena la primera coreografía creada por una chilena, *El umbral del sueño*, de Malucha Solari, la cual mantenía “la línea de la escuela, no solo en cuanto a la técnica, sino también en cuanto a la temática” (Cifuentes, p. 190).

En Uruguay encontramos el mismo tipo de fenómeno, es decir, la llegada externa de una visión de la danza como arte autónomo necesitando una profesionalización:

Desde su fundación el 27 de agosto de 1935, el Cuerpo de Baile del Sordre ha sido el organismo artístico encargado de desarrollar la pasión por el ballet en Uruguay y de llevar el vasto repertorio de la danza clásica a un amplio abanico de público con cierta regularidad. El esteticis-

de la cual es editora, “DanzaSur: Viaje por el Continente de las Maravillas (Contramaestre, 2016)”, “Street-Space as Heterotopic Resistance in Chilean Contemporary Dance”, en DeFrantz T. y Rothfield P. (eds.), *Choreography and Corporeality: Relay in Motion* (Palgrave, 2016), “Creative Disclosing and Appropriation of Otherness: New Horizons for a Discipline that Was Called Dance” en *Postdance MDT* (Routledge, 2017), “Danse Indépendante. Nouvelles Pratiques de Résistance au Chili (Ed. de la Marge, 2017)”, “Danse Scénique Chilienne et Héritage. Entre Recherche d’un « Langage National » et « Transferts Culturels »” en *Danza e Ricerca. Laboratorio di Studi, Scrittura, Visioni* (2017), “Micropolítica de la Escena (a Veces Sin Escena): ¿Cómo Imaginar Otras Formas de Encuentro Entre Personas a Partir de Algo a lo que se le Suele Llamar Danza?” en *Efímera Revista* (2018), “La Especificidad de la Danza Contemporánea en Chile” en *El Libro de la Danza Chilena* (CNCA, 2018), “Art et Résistance : Dire Non à la Dictature Sans Cesser de Danser (L’Harmattan, 2019)” y “Danser en Temps de Post- Dictature” en Pellus A. y Jacinto G., (eds.), *Danse et Politique* (CND, Les presses du réel, 2020). Actualmente está terminando su investigación postdoctoral sobre “Feminismo decolonial en Abya Yala (América Latina despatriarcalizada)” en el Centre for Multidisciplinary and Intercultural Inquiry de l’University College of London y pone en práctica las reflexiones que surgen dentro del grupo Sudakas.

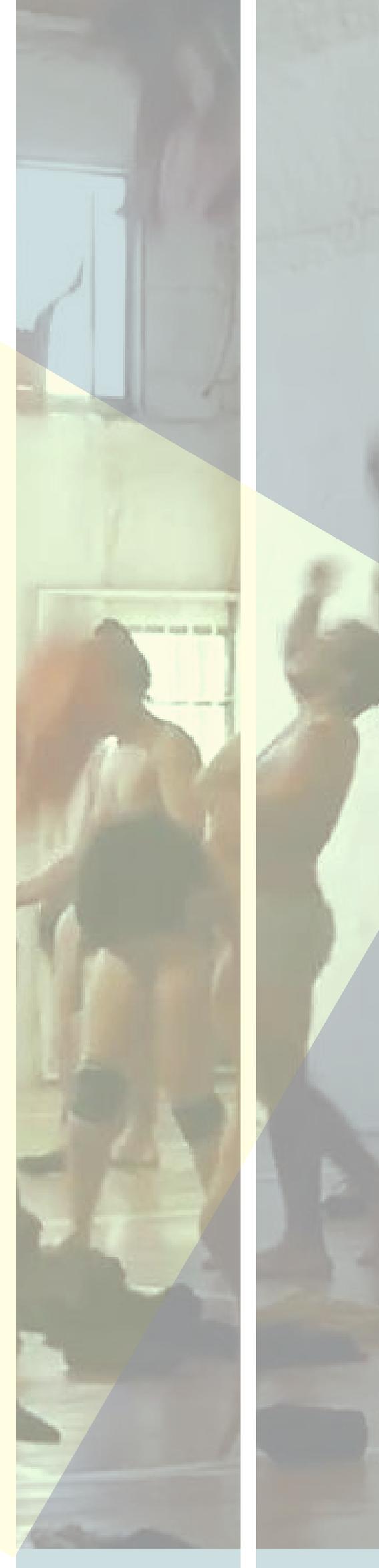
mo francés llegó a estas latitudes de la mano de Roger Fénonjois y la expresividad amplificada de la escuela rusa relumbró el elenco nacional con los aportes de Gala Chabelska y Tamara Grigorieva. También Vaslav Veltchek, Yurek Shabelevsky, Maria Ruanova y William Dollar -entre otros maestros destacados del siglo XX- fueron responsables de delinear y cultivar en estas tierras la caligrafía de la levedad y la gracia capaz de representar la totalidad de la experiencia humana que es el ballet”, (Reseña del Ballet del Sodre de Montevideo).

Aquella misma figura, la del coreógrafo francés Roger Fénonjois, fue, años más tarde, un elemento clave para la fundación de la Escuela de Danza Académica en San Marcos, Perú. En 1964 es creada la primera academia profesional de danza de ese país, dirigida por Fénonjois, maestro egresado de la Ópera de París. Otro ejemplo a citar es aquel de Paraguay:

Paraguay fue un país que empezó la danza a través de la danza moderna, con Érica Milen en el país, que era directamente alumna de Rudolf Von Laban, entonces es como que tuvo los grandes de la danza moderna europea aquí, después hay así como grandes vacíos en la historia, después aparece el ballet clásico, después otra vez vuelven a llegar referentes de danza moderna (Alejandra Díaz, Entrevistas Danza-Sur Paraguay).

Según el historiador Antonio José Faro, el ballet comienza a introducirse en Brasil como hecho ilustrado de la corte portuguesa en los tiempos de las guerras napoleónicas. Es un fenómeno lento, resultado del tránsito de compañías y artistas europexs (y sus conocimientos). En 1811 llega a Río el coreógrafo francés Auguste Toissant, quien, entre otras cosas, fue el mentor de Estela Sezefreda, primera *prima ballerina* de origen brasilero en la historia de la danza. Por el Teatro Lírico de Río pasaron los Ballets Russes de Serguei de Diaghilev en 1913 y 1917. Luego, tanto Anna Pavlova como el Original Ballet Russe, también estuvieron allí en 1918 y en 1928. Maria Olenewa, que había llegado con Pavlova y luego fue solista con Massine en Buenos Aires, fundó en 1937 el Ballet Municipal de Río de Janeiro. En 1939 el checo Vaslav Veltchek, quien también tuvo gran influencia como maestro de danza en Uruguay, funda el Ballet de Sao Paulo. Si los rusos fueron la principal influencia (sobre todo





con Eugenia Fedorova y el método Vaganova desde 1954), a la vez se instalaba la influencia británica con Dalal Aschar y surgía el interés de un arte nacional, con intereses en la propia idiosincrasia, como “Maracatú Dances” (de Olenewa y Veltchek) que ya en los años 30 estilizaba el folclore en lenguaje académico de puntas, como también en “La floresta amazónica” de Achar (1975) con música de Heitor Villa-Lobos. La danza moderna llegó a Brasil temprano, ya en 1916 Isadora Duncan estuvo en Sao Paulo y en Río de Janeiro, generando una verdadera revolución intelectual. Más tarde, algunas alumnas de Mary Wigman se instalaron en Sao Paulo. El francés René Gumiel (discípulo de Kurt Jooss) es clave en esta didáctica interdisciplinar entre el teatro y las artes visuales, y se instala en Sao Paulo desde fines de los años 50 (Cf. R.S., *Ballet y danza moderna en Brasil*).

En la capital boliviana fue creado en 1951 el Ballet Oficial de la Academia Nacional de la Danza. Su primera directora fue la coreógrafa rusa Ileana Leonidoff, y solo a partir de 1991 asume como director el primer coreógrafo de origen boliviano, Jaime Méndez (Cf. Reseña del Ballet Oficial de la Academia Nacional de la Danza). En Ecuador el modelo es también muy claro: “Quien trae la danza oficialmente aquí al país es un francés: René Moyé, que viene de la ópera de París instaurando esa estética, ese tipo de cuerpo y ese tipo de bailarín específico; que convoca, y que provoca el ballet” (Ernesto Ortiz, Entrevistas DanzaSur Ecuador).

El aporte de lxs artistas europexs va más allá de un impulso para la institucionalización de la danza, también conduce a la percepción de esta como práctica propiamente artística. Sin embargo, me parece importante tomar en cuenta que la influencia proveniente de la tradición occidental de la danza escénica ejercida en Sudamérica se basa en una maestría corporal específica, relacionada con el tipo de entrenamiento o “técnica” corporal utilizada para formar el cuerpo danzante anhelado. En este caso, se trata de las técnicas académicas clásica y moderna, ambas conllevando un ideal que moldea las corporalidades de quienes las practican. Sin llegar a decir que se trata de una nueva “colonización” —o tal vez sí, al menos del cuerpo danzante—, estas técnicas, al encontrarse con este nuevo contexto (corporalidades y expresiones dancísticas diferentes), no se adaptan a este, sino que, de alguna manera, imponen una idea de lo que es lo “correcto”, lo “bello”, lo “profesional” y lo “artístico”.

La historiadora María José Cifuentes, en su libro *Historia social de la danza en Chile*, emite la teoría según la cual el primer coreógrafo en hacerse cargo de buscar un “lenguaje nacional” fue Patricio Bunster, principalmente con su obra estrenada en 1959 llamada *Calaucán* (palabra inventada que evoca sonidos del *mapudungún*, lengua del pueblo mapuche, originario del sur de Chile y Argentina). Si bien es posible reconocer un deseo por insertar contenidos relacionados con el contexto latinoamericano, me parece que la búsqueda de un “lenguaje” dancístico va más allá de la temática que la obra toca. Se observa en el trabajo de este coreógrafo un intento por interpelar al público chileno con inquietudes que pueden serle propias, pero sin alejarse del ideal corporal europeo, de la técnica, ni de la estructura tanto coreográfica como de relación danza/espectador enseñada por sus maestros alemanes. En otras palabras, la “identidad propia” puede, de cierta manera, encontrarse en el fondo, pero no en la forma: se encuentra en el mensaje explícito, pero no en el cuerpo (y su mensaje implícito). En relación a lo que aquí interesa particularmente, no se observa en las primeras obras de Bunster una emancipación frente a los cánones corporales y estéticos impuestos en la danza escénica chilena. Esta tendencia, que se puede caracterizar como “americanista”, en el contenido, y expresionista, en la forma, tomará una importancia cada vez mayor en el panorama dancístico de los años 60 y 70. De hecho hasta hoy este estilo es visto como el patrimonio nacional chileno de la danza y está instalado fuertemente en el imaginario coreográfico nacional, así como enseñado en diversas escuelas de danza de la capital de dicho país.

Pero volvamos a la cuestión de la “identidad propia” (y no nacional) y su manera de ser abordada actualmente en América del Sur, específicamente en la práctica de la danza llamada contemporánea. Cuando hablamos de danza contemporánea nos referimos a un tipo de danza que podríamos creer que tiene sus orígenes en Europa y Estados Unidos, y que nace de una crisis respecto a las técnicas clásica y moderna, aunque sean retomadas y transformadas por cada creador o docente, también provenientes del extranjero. En América del Sur nos enfrentamos entonces a un tipo de danza con raíces foráneas, sin embargo, los cuestionamientos de la postmodernidad y su llamada “crisis de la representación” (De Mussy, Valderrama, p. 19) no han quedado fuera de los terrenos de producción artística sudamericana. En un *collage* de

influencias y reciclajes, una ruptura de códigos escénicos y corporales en danza, ha empezado a aparecer una simiente de danza contemporánea, agudizándose cada vez más con el pasar del tiempo.

Analizando el proceso que ha tenido este tipo de danza en Sudamérica, se puede inferir que un quiebre más enérgico ha comenzado a manifestarse recientemente en sus escenarios (concretos o simbólicos) por la aparición de una generación que ha empezado a gestar nuevas propuestas metodológicas. Estas nuevas propuestas y ese deseo de alejarse de lo que un tipo de tradición homogeneizadora ha dejado como marca en la creación escénica es lo que llamo "resistencia". Se trata de una resistencia contra una visión clasificada y codificada de las posibilidades de la escena y sobre todo contra valores corporales ligados a un ideal totalizador, a un referente que crea cuerpos disciplinados y modelados según criterios dominantes. A pesar de su llegada como supuesta influencia europea y norteamericana (lo que podría ser refutado tomando en cuenta la teo-

ría de las "transferencias culturales" que dejan de lado el concepto de "influencia unilateral", pero que es asunto de algún otro estudio extendido), la danza contemporánea permite una adaptación a diversos contextos culturales, sociales y geográficos, dado que se basa en la experimentación, y pasa del cumplimiento de las reglas a la posibilidad de jugar con ellas.

Cuando uno dice danza contemporánea es como si todo lo que estuviese allí no guardara relación con algo que está fuera de allí. Y resulta que guarda relación y mantiene esa relación. Hay mucho de moderno dentro de mucha danza contemporánea, hay mucho de ballet dentro de la danza contemporánea. No de la técnica sino del pensamiento, de la organización del espacio, con gestos contemporáneos. Eso es lo que me parece más interesante: Abrir el nombre para intentar ver las contaminaciones que hay allí dentro (Helena Katz, Entrevistas DanzaSur Brasil).



Para muchxs la danza contemporánea es aquella que se efectúa “ahora”, sin embargo:

Habitar la contemporaneidad es como estar mirando siempre un lugar que no esté iluminado, el lugar oscuro. Creo que eso, bueno (como) que exige una cierta responsabilidad con tu tiempo presente. Entonces contemporáneo no tiene que ver ni con moda, ni con... Simplemente dónde está la pregunta, dónde está lo no resuelto, creo que, y a partir de ahí todo se estructura o se estructura la pregunta digamos. Entonces es como estarte preguntando tu tiempo presente, por lo tanto siempre si estás en ese lugar, no hay respuestas, o sea si siempre estás en el lugar de la pregunta. ¿Cómo es relacionarme, lidiar con un presente? Si trato bajo la memoria, pero desde mi presente, cómo es que nos relacionamos, cuál es el momento histórico, social, en el que me toca vivir (Tamara Cubas, Entrevistas DanzaSur Uruguay).

Esto nos lleva entonces a comprender lo contemporáneo en la danza como “una relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, una relación con el tiempo que se adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo” (Agamben, p. 18) y no como un sinónimo exacto de “ahora”:

Es necesario un cierto anacronismo, para poder tener un alejamiento y alguna distancia. Entonces al hablar de danza contemporánea puedo decir que es un espíritu enorme, el cual me hace sentido pensar en alguna cosa que no encaja completamente y es extraña. Es una danza que se hace con tropiezos, es una danza que se hace tartamudamente, es una danza de encajes, ella no pisa en un suelo firme, porque uno usa linóleo. (Marcela Levi, Entrevistas DanzaSur Brasil).

El pensamiento contemporáneo es “como aquel que, vos estás viendo algo y donde viste que hay oscuridad, bueno vas hacia esas zonas de oscuridad y ahí vas a empezar a hurgar” (Paula Giuria, Entrevistas DanzaSur Uruguay): Así es como ciertos artistas y grupos de artistas de la danza contemporánea sudamericana indagan en nuevas maneras de crear, de alejarse de patrones preestablecidos y, por ende, generan un tipo de resistencia que pasa antes que nada por el cuerpo y la manera como es llevado a la escena en el “aquí y el ahora”: “No es de un pasado, porque no es nuestro ahora. Y no es de un allá lejano que no es nuestro aquí” (Melo Tomsich, Entrevistas DanzaSur Bolivia).

Se puede apreciar que se autodenominan como artistas de la danza contemporánea una enorme cantidad de creadores suda-



americanos que provienen de territorios muy diferentes, con propuestas de una heterogeneidad asombrosa, con metodologías, lenguajes, influencias, formaciones, técnicas, acercamientos a otras artes y a otras disciplinas, ideas, aspiraciones, recorridos, gustos, usos del cuerpo, de la escena (o no escena) y sus artificios, etc., absolutamente diversos:

¿Qué es lo que hace que algo que con propuestas tan diversas y tan disímiles, sean danza contemporánea? [...] Para mí tiene que ver con el pensamiento crítico, algo que cuestiona. La danza contemporánea no responde a códigos establecidos y tiene que ver con cuestionar muchas cosas ¿No? La danza misma, el pensamiento, el cuerpo, muchas cosas diferentes. Pero encuentro que hay, para mí, danza contemporánea cuando hay un pensamiento crítico, cuando hay un cuestionamiento sobre algo digamos” (Eugenia Estévez, Entrevistas DanzaSur Argentina).

Sin embargo, podemos comprobar cómo también es fácil caer en la peligrosa trampa de las categorizaciones estéticas sin otro fin que el de la clasificación, por ello la importancia de comprender la danza contemporánea:

Como un marco de posibilidades, para formular nuevas preguntas o pensar sobre cosas que ya han sucedido, más que como un lenguaje cerrado. Obviamente que la historia de este lenguaje, o de esta disciplina, o de esta cosa que llamamos danza contemporánea, es algo que estaba súper presente y que considero, ya entrando en otra perspectiva de respuesta sobre qué es la danza contemporánea, considero que su historicidad es fundamental para entenderla, y que la danza contemporánea se refiere mucho, más que a una estética definida, a danza que está siendo producida en la contemporaneidad, con el espesor que toda esta historia le aporta a un presente. Y el presente, en el cual estos cuerpos hacen esta cosa que decimos que es danza contemporánea. Ya respondiendo más desde mi labor, o mi mirada como investigadora, no he encontrado, en las múltiples fuentes y referencias que existen sobre el tema, una única respuesta de qué es danza contemporánea. Si pensamos en la delimitación histórica que algunos defienden detrás de ese concepto, vemos que a partir de los 60’ surge una manifestación, que para algunos se ha llamado Danza

Postmoderna y que está muy localizado en Estados Unidos, a partir del año 62’. Pero que da lugar a todo un nuevo momento de la danza, que ya no se refiere a los 60’ en Nueva York, pero que sí tiene que ver con una mirada a la danza, fundamentalmente diferente al paradigma de la danza moderna o de la danza clásica o neoclásica. Entonces en este lugar donde se encuentran los términos de moderno, postmoderno y contemporáneo, se hace realmente compleja dar una única respuesta para qué es danza contemporánea (Lucía Naser, Entrevistas DanzaSur Uruguay).

¿Será entonces que más que un estilo o tipo identificable de danza, más que una técnica o un conjunto de técnicas, más que un movimiento, más que una corriente artística, la danza contemporánea sea una auto-categorización que -aunque para algunxs sea arbitraria- tenga la especificidad de ser auto-adjudicada dentro de una pluralidad de concepciones? “Yo creo que la danza contemporánea hace hincapié en eso, en que hay muchas más formas de ver las cosas, no una sola” (Nelson Avilés, Entrevistas DanzaSur Chile). Vemos así que es posible que la llamada danza contemporánea sea una categoría con la posibilidad de englobar muchas más formas, principalmente aquellas que pueden considerarse modernas o posmodernas, mientras sea auto-adjudicada (aunque, afortunadamente, siempre haya quienes discutan dichas categorizaciones):

Igual se podría definir como este campo expandido de la danza, que se relaciona con muchas otras disciplinas artísticas. O esta idea de esta nueva danza, que comienza ahí con el movimiento de la Judson Church y todo este pensamiento sobre el cuerpo democrático, que también es muy cuestionable” (Daniela Marini, Entrevistas DanzaSur Chile).

Para muchxs el término danza contemporánea no significa nada, no es válido o no sirve para una buena comprensión de los fenómenos estéticos. Sin embargo, y a pesar que esas afirmaciones parezcan más una opción enunciativa que otra cosa, ¿por qué esa necesidad de auto-categorizarse?

La danza contemporánea como una categoría se transformó en una inutilidad completa. Eso tiene que ver con la dificultad que todos tenemos de lidiar con las categorías a lo largo del tiempo. Eso es así. Uno crea un concepto, una categoría que es necesaria en ese momento para delimitar algo, para conseguir identificar

algo que está apareciendo y que no aparece más con las cosas que existen. Se van produciendo danzas y danzas. Cuando aparece una danza un poco diferente y otra, y aparece la necesidad de circunscribir, delimitar ese campo con otro nombre, como siempre sucede en las artes. Pero esa forma de trabajar que presenta una necesidad de identificar, de clasificar, tal vez necesita ser revisada, porque hoy tenemos mucha claridad de que eso no interesa tanto, porque así sea con danza contemporánea, moderna, barroca, cualquier categoría que uno crea, tiene más la función de calmar la necesidad de saber que realmente producir un conocimiento que es necesario. Entonces ¿De qué sirve saber que una danza es contemporánea o que la otra no lo es? Porque una vez que coloco la etiqueta “danza contemporánea” yo me satisfago y no investigo qué es lo que hay con esa danza, cómo se organiza. (Helena Katz, Entrevistas DanzaSur Brasil).

La clasificación estética e histórica de las diferentes disciplinas artísticas puede responder a una necesidad de organización para una mejor comprensión de sus prácticas, pero eso no es suficiente para explicar esa necesidad de encasillar, que, como ya hemos visto, muchas veces es arbitraria o se basa en justificaciones ligeras que atañen más a lo cronológico que a la materia artística misma. Este uso muchas veces está ligado con una necesidad exterior, por ejemplo, para relacionarse con la institución, más que con una verdadera necesidad interior, protegiéndose en un contexto que no puede ser cuestionado y que incluye o excluye ciertos discursos críticos:

Muchas veces lo que queda, cuando uno dice: “Bueno, yo soy una persona de la danza contemporánea” es como saber que uno se mueve en un contexto, que a veces le llamamos así un montón de gente a lo que hacemos, aunque lo que hagamos sea muy distinto y cruce muchas cosas. O sea, como, tal vez como un sentimiento de pertenencia, como decir “soy uruguaya” y en realidad puedo tener una noción del Uruguay muy distinta a la que tiene otro montón de uruguayos, no tomar mate, y no ir al estadio y soy uruguayo igual. Creo que se sostiene por ese lado y también, porque hay una resistencia a nivel de las instituciones a sostener algunos nombres, como decir: “bue-

no, hay un concurso para danza contemporánea”. O dentro de los fondos concursables, hay un área que es danza y que incluye danza de esto, danza lo otro. Y eso a veces te obliga a situarte en algún lugar. Decir, bueno, me tengo que situar acá porque es la manera de acceder a un fondo y de poder seguir haciendo lo que hago, bajo algún tipo de etiqueta que puede ser esa (Carolina Silveira, Entrevistas DanzaSur Uruguay).

Pero también esa auto-categorización proviene a menudo de un deseo de identificarse y entender su propia práctica, lo que es perfectamente comprensible en el universo de la danza contemporánea que reúne de manera ecléctica tantas formas. Por eso es posible leer o escuchar descripciones infinitamente variadas sobre la danza contemporánea. Entre otras cosas, muchxs artistas sudamericanxs de la danza contemporánea inventan métodos sintácticos en que el movimiento no representa nada más que él mismo, el trabajo con la noción de “memoria corporal” como impulso para la creación, transformando al cuerpo en puro significante, con signos referenciales que no tienen relación con la representación. Aparece una reflexión constante sobre las metodologías para el proceso creativo, es llevada a la escena, esquivando los modos convencionales de comunicación con el público, permitiéndole entrar en el proceso mismo de la puesta en escena, es decir, volviendo la danza accesible desde su interior. En ciertas corrientes de la danza contemporánea sudamericana se observa un abandono de la figuración, así como de la dimensión narrativa a través de experimentaciones compositivas. Existen intentos por alejarse de una narración impuesta y cuestionar la reproducción de códigos técnicos que se relacionan con lo que se espera del cuerpo de la danza: que dance siempre, y además que dance de ciertas maneras.

Insistiendo en la abolición de las estructuras que sirven de “mediación entre el arte y la experiencia” (Burt, p. 234), se trabaja y se re-trabaja a partir de elementos visuales que quedan en la retina, y se define un espacio de intercambio entre artistas a partir de la inquietud por explorar métodos de creación inéditos para la puesta en escena del cuerpo. Muchas veces vemos obras de danza que no apuntan a una belleza del movimiento, que ni siquiera buscan el movimiento, sino una experiencia del cuerpo y de nuestra mirada como espectadorxs. El cuerpo deja de ser la metáfora de un discurso evidente y ya no está delimitado por una configuración temporal que “dice algo”: se elimina la distancia, así como se

elimina la figura corporal humana. El trabajo de muchxs artistas sudamericanxs de la danza ha apuntado también a crear formas para apropiarse de nuevos espacios en los que el cuerpo pueda desenvolverse. El bailar en la calle es, por ejemplo, un uso de espacios alternativos, realizando prácticas *site-specific*, explorando el espacio público como nuevo formato que se escapa de la tradición espacial del teatro (como sitio). En ese sentido, es importante nombrar el trabajo de artistas y organizadorxs de festivales cuya finalidad es realizar muestras de danza en espacios caseros, no convencionales, realizando un desplazamiento de los límites entre cuerpo danzante y espectador.

Estas formas de reinventar la danza que se observan en América del Sur (así como en muchos otros lugares del mundo) demuestran que el cuerpo no solamente puede ser regido por un poder, sino que puede al mismo tiempo significar una liberación de tal sujeción, al dejar de lado la recepción y puesta en práctica pasiva de las técnicas corporales de la danza. El espacio de resistencia política, desde la experimentación de la puesta en escena del cuerpo que puede otorgar la danza, está relacionado con una reapropiación de la tradición dancística, desbaratándola, jugando con las ideas preconcebidas que ha impuesto, pero también adaptándola a su contexto. En este sentido, tomando en cuenta los aportes de los intercambios artísticos y los enriquecimientos que proporcionan, ya no estamos frente a “una influencia”, sino frente a variadas influencias que permiten la expresión de una “identidad propia” que resiste frente a una hegemonía, enfrentándose a lo que permanece heterogéneo, en otros términos, siendo “una alteridad que resiste a tal voluntad hegemónica y homogeneizante” (Derrida, p. 13). Evidentemente aquí no he hecho referencia a una resistencia encontrada en los contenidos que se pueden “comprender” en las piezas de danza, sino que he hablado de un tipo de resistencia relacionada con una manera de pensar el cuerpo, pues los “medios de resistir a la hegemonía tradicional no se encuentran únicamente en las estructuras en el interior de las cuales la danza es producida, sino también en una actitud frente al cuerpo” (Huxley, Burt, p. 156). La resistencia aquí es entonces creativa, es una práctica productiva que rechaza los modos normales, o normados, de vida, que otorga la posibilidad de crearnos constantemente, de modificarnos contra un poder político que controla, clasifica y normaliza. 

## Referencias bibliográficas:

- **AGAMBEN, Giorgio**, *Desnudez*. Anagrama, Barcelona, 2011.
- **BANES, Sally**, *Writing Dancing in The Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press, London, 1994.
- **BURT, Ramsay**, “Interprètes et public dans Trio A et Roof Piece”, ROUSIER, Claire (ed.). *Être ensemble, figures de la communauté en danse depuis le 20ème siècle*, CND, Paris, 2003.
- **CIFUENTES, María José**, *Historia social de la danza en Chile*. LOM, Santiago, 2007.
- **CORNAGO, Óscar** (ed.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*. Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2009.
- **DANTO, Arthur**, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Barcelona, 1999.
- **DE MUSSY, Luis, VALDERRAMA, Miguel**, *Historiografía postmoderna*. Ril, Santiago, 2010.
- **DERRIDA, Jacques**, *Le monolingüisme de l’autre*. Galilée, Paris, 1996, pp. 69-78.
- **HUXLEY, Michael, BURT, Ramsay**. “La nouvelle danse: comment ne pas jouer le jeu de l’establishment”. En FEBVRE, Michèle (ed.). *La danse au défi*. Parachute, Montréal, 1987.
- **TAMBUTTI, Susana**, “Danza en Argentina”. RDSA, 2009.
- Otras referencias:
- Entrevistas DanzaSur a través de América del Sur (<http://www.danzasur.org/es/interviews>).

## ECOS EN EL VACÍO

### *Un acercamiento a la estructuración de la experiencia performativa durante el Encuentro Fronterizo del ensemble Performer Persona Project en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile*

Por Claudio Santana Bórquez

Académico del Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Arte  
Universidad de Playa Ancha  
Director Artístico del Performer Persona Project

*El acto de creación no tiene nada que ver con la comodidad exterior o con la cortesía humana convencional, es decir, condiciones de trabajo en las que todos sean felices. Exige un máximo de silencio y un mínimo de palabras<sup>1</sup>.*

**Jerzy Grotowski**

*(...) we know that we cannot fly,  
so we don't speak about how to fly.<sup>2</sup>*

**Jacek Zmyslowski**

*And what you do not know is the only thing you know  
And what you own is what you do not own  
And where you are is where you are not.*

**T. S. Eliot**

La estructuración de la experiencia del *performer* ha sido un tema recurrente al interior de nuestras prácticas como *ensemble Performer Persona Project*. El presente artículo pretende abordar y complementar los procedimientos realizados en este ámbito durante el seminario “Ecos y resonancias: Voz, movimiento y corporalidad como articulación interdisciplinar”, organizado por la Escuela de Danza de la Universidad de Chile.

En él se entrega el contexto de lo que es nuestro ensemble *Performer Persona Project*, junto a nuestros planteamientos de trabajo, metodología y pensamiento. Además, se describe lo que es el Encuentro Fronterizo y cómo éste se desarrolló en el seminario “Ecos y resonancias”.

En el cuerpo del texto se pueden apreciar citas de todos los miembros del ensemble. Esto con el objetivo de, por un lado, conseguir un testimonio heterogéneo de la experiencia y, por el otro, ejemplificar las conversaciones que como equipo sostenemos permanentemente sobre lo que hacemos, reflexiones que integran y nutren nuestra práctica.

En la parte final de este documento se agregaron breves referencias sobre los conceptos que consideramos de mayor relevancia, seguido de reseñas de los autores nombrados y una bibliografía.

1. Grotowski, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*. Ed. Siglo XXI, Ciudad de México, 1998, p. 217.

2. Zmyslowski, Jacek en Schechner, Richard y Wolford, Lisa (Compiladores): *The Grotowski Sourcebook*, Ed. Routledge. Londres, 1997, p. 230: “(...) sabemos que no podemos volar, así que no hablamos sobre cómo volar” (T. del A.).



De izq. a der.:  
Francesca Bono,  
Vicente Cabrera, Braulio Verdejo,  
Juan Pablo Vásquez, Claudio Santana.

## PRELIMINAR

*¿Por qué hacemos lo que hacemos y por qué lo hacemos de esta forma?*

*¿Por qué nos transformamos de ser sujeto, aquí dentro, a ser objeto, allá afuera?*

*¿Por qué la acción, la ficción, la metáfora, el mito o el rito?*

La paradoja a la que nos enfrentamos todos los días en el trabajo práctico es que nuestra obra es/somos nosotros mismos. Físicamente hablando, nuestro cuerpo es el que realiza las acciones y, en consecuencia, todo nuestro Ser, el sujeto, vivencia dicha experiencia en carne propia, en primera persona. Este principio que nos define como sujetos objetivados mediante lo que hacemos —obra, acciones, estructuras o composiciones— nos abre la posibilidad para acceder a la región más íntima en nosotros mismos, lo que Peter Brook denominó el drama de la propia existencia<sup>3</sup>.

Para llegar a esta verdad necesitamos descubrir una acción, pero no una acción mundana o que obedezca a cánones convencionales, estéticos, académicos o comerciales. Lo que sirve es una acción auténtica: una acción que, en palabras de Jerzy Grotowski, comprometan al cuerpo, la cabeza y el corazón<sup>4</sup>.

Como equipo de trabajo *Performer Persona Project*, buscamos y elaboramos sobre esta calidad de acción, la que nos permite ser vulnerables de frente a los demás, en otras palabras, desarmarnos a nosotros mismos para encontrarnos.

No hemos sido iniciados apropiadamente, sino que hemos robado estas herramientas. Pero, ¿hemos robado bien? Queremos decir, ¿hemos obtenido el elixir, el oro o la esencia de estas herramientas que hemos hurtado?

Nos gusta creer que hemos robado bien, porque lo sentimos dentro del corazón; porque podemos comprobar el efecto de nuestras acciones en los demás; y porque continuamos trabajando en aquello, ya que esta pesquisa en sí misma nos ha ayudado a descubrir nuestro propio modo de hacer. Un proceso que aún sigue en curso.<sup>5</sup>

3. Brook, Peter: *With Grotowski, Theatre is just a form*. Ed. The Grotowski Institute, Wroclaw, Polonia, 2009, p. 27.

4. Grotowski, Jerzy en Richards, Thomas: *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Ed. Alba, Barcelona, España, 2005, p. 193.

5. Santana, Claudio: "Actoralidad y práctica performativa en las postrimerías" en "Teoría y/o práctica: los saberes integrados en las artes escénicas contemporáneas", Ed. Revista Artescena, Universidad de Playa Ancha, en proceso de publicación.

*Me gusta pensar que este “movimiento hacia el otro”, que nos ha llevado afuera de los circuitos del teatro oficial, para dedicarnos al encuentro entre personas, además de ser una oportunidad de “mirarnos a través de los ojos de los otros” y, así entender mejor los objetivos y posibilidades de esto que hacemos, quizás tiene el simple fin de compartir la visión de que ciertos procedimientos teatrales pueden ser un válido camino a recorrer para descubrir la naturaleza primitiva y necesaria de las relaciones humanas. Me gusta pensar que este movimiento nazca de una sólida necesidad de hacer algo práctico/efectivo/concreto para mejorar este mundo en que vivimos, sintiéndonos parte de esta sociedad y ojalá influenciándola.*

*(Francesca Bono - performer y productora del PPP)*

## **NOS HEMOS DICHO:**

*1°: Conocer el territorio de nuestro oficio.*

*2°: Conocer nuestros referentes principales.*

*3°: Hacer esto que hacemos a través de nosotros mismos.*

*4°: Hacer nuestra obra.*

*5°: Expresar nuestras necesidades mediante nuestra obra.*

*6°: Realizar nuestras acciones plenamente.*

*7°: Somos la obra y la obra trata de cada uno de nosotros.*

*8°: ¿Cómo podemos volver a vivir la cotidianidad después de vivir esto que hemos realizado?*

*9°: ¿Cómo llegar a contagiar la propia vida con esto que hacemos?<sup>6</sup>*

---

## **EL PERFORMER PERSONA PROJECT**

El *Performer Persona Project (PPP)* es un proyecto que cultiva la práctica artesanal del performer, enfocada en la experiencia que vive el ser humano cuando está en acción. Funcionamos como un ensemble, es decir, un equipo de trabajo liderado por un guía experimentado que cumple los roles de director y pedagogo. La relación al interior del ensemble es estrecha y cohesionada, casi familiar, fuertemente arraigada en la ética que practicamos, la cual pone a las personas al centro del acontecimiento artístico.

Los miembros del *PPP* son personas que ven en esta práctica un camino de conocimiento personal por medio del oficio artístico. La artesanía sobre la que elaboramos es la que consideramos objetiva. El trabajo sobre lo que denominamos procedimien-

tos primarios del actuante se dedica esencialmente a la investigación práctica sobre el cuerpo, el canto/palabra, el ritmo y la estructuración de acciones. Esta reducción de elementos hace que el proceso se centre completamente en el actuante.

A través de estas herramientas fundamentales dentro de la práctica, la atención del actuante se expande. Su mirada, su escucha y sentir pueden percibir los detalles y las sutilezas de lo que se hace. El actuante llega a ser capaz de, simultáneamente, observarse y vivenciar lo que ocurre, durante lo cual se experimenta un fenómeno similar a la conciencia plena.

A lo largo de este proceso de trabajo se suelen experimentar tres etapas. El primer momento es el encuentro con la percepción

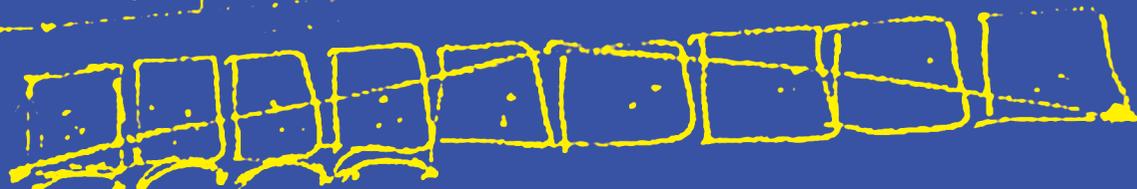
---

6. Los textos de la sección Preliminar y Nos hemos dicho son parte de la introducción que presenta nuestra performance *Ánima -un proceso abierto-* del año 2017.

Trab. técnicos

10/10/1

pt. 1.



Estructura de TJO.

Cuerpo

Espacio



- Trab. Grot. acciones

J. L. S. T. Kilmorris



la forma de la búsqueda

efectos/posicione, correctas

de uno mismo. Con la ayuda de la precisión y simpleza en lo que se hace, se develan nuestras dificultades físicas y psíquicas. Sin embargo, este es el instante cuando, paradójicamente, se nos revela el vasto horizonte de nuestras posibilidades, las que podemos realizar si decidimos dedicarnos completamente a ello.

El segundo momento concierne a la práctica en contacto con los demás. En esta etapa la pregunta que emplazamos es, ¿qué necesita el otro y cómo puedo ayudarle? De esta forma emerge naturalmente el presupuesto ético de este trabajo, según el cual todos cuidamos del proceso de todos. En este contacto, sustancial y profundamente humano, algo puede surgir desde y entre nosotros; y, ese algo estará por sobre nosotros.

El tercer momento consiste en abrir las puertas del trabajo a observadores externos. El objetivo es poder envolver a terceros en la experiencia que se vive entre actuantes y, si se quiere, a través de señales claras, hacer que estos también puedan participar. Esta etapa puede concretarse, por un lado, en la composición de espectáculos y performances<sup>7</sup> y, por otro lado, mediante procesos de trabajo abiertos a la comunidad, como por ejemplo, el formato del *Encuentro Fronterizo*, que fue lo que desarrollamos para el seminario «Ecos y resonancias: Voz, movimiento y corporalidad como articulación interdisciplinar», organizado por la Escuela de Danza de la Universidad de Chile.

7. Desde el año 2010, comienzo del trabajo en PPP, hemos desarrollado los siguientes espectáculos: "Vigilia" (Fondart 2012, desarrollada en casonas y museos), "Perdiendo la batalla del Ebr(i)jo" (Gam 2014, Teatro del Puente 2015 y selección nacional Stgo. a Mil 2016), "Falsificadores del alma" (Fondart 2016, Teatro del Puente, nominada a mejor montaje por el Círculo de Críticos de Arte); y las performances: "Tari Bari Bar" (Cafés y bares en Torino, Italia, Universidad de Bologna, Universidad Adam Mickiewicz, Polonia 2015), "Persona" (The Grotowski Institute, Polonia 2016, Síntesis Teatral de Valpo. 2016 y Stgo. Off 2017), "Ánima - un proceso abierto-" (Síntesis Teatral Valpo. 2017, Italia y Polonia 2017), "El amable desarme del Yo" (IV EF 2017, Café Proza de Wrocław, Polonia 2018).

## EL ENCUENTRO FRONTERIZO<sup>8</sup>

El *Encuentro Fronterizo (EF)* es una invitación a la transferencia de saberes procedimentales, cognitivos y éticos, mediante el ejercicio in-situ e in-actum del hacer junto a una comunidad. Es un momento para atender al proceso convivial entre personas y desafiarse en la práctica. Uno de sus objetivos es ayudarnos a distinguir entre rutinas profesionales clichés y la auténtica plenitud en la experiencia directa del trabajo en sí.

Se opta por rechazar ciertos hábitos que ocupamos en la vida cotidiana o en aprendizajes y procesos creativos convencionales. Por ejemplo, no hay explicaciones verbales. Se entiende que lo que ocurre está sucediendo para todos por igual, es decir, está a la vista, por lo tanto, no es necesario atraparlo en conceptos ni detenerse a racionalizarlos.

*Ir directamente a la práctica. Entender que la existencia existe [sic] gracias al encuentro directo en la práctica. (...) Esa es la ruta que toma nuestro Encuentro Fronterizo, es una posibilidad de existir en el encuentro, conocer a alguien sin precedentes, concebirnos como parte de una comunión, de una forma de ver todo nuestro espacio y simplemente estar. Ser humanos en este espacio/tiempo. Reconocer nuestras fronteras y Ser en ellas. Enamorrarse es la única forma de conocimiento.*

*(Juan Pablo Vásquez, performer de PPP)*

En el EF aplicamos los procedimientos primarios ya mencionados —cuerpo, palabra/canto, ritmo y acciones— con el objetivo fundamental de desarrollar una búsqueda activa sobre la acción y llegar a ejecutar una performance, entendida como un proceso vivo y actual que ejerce una transformación en quien y quienes lo realizan.

Si estamos de suerte, durante ese acto, la calidad energética de las personas se intensifica y se eleva hasta un punto de liviandad que ilumina, metafóricamente hablando, las zonas de uno mismo que en el plano cotidiano permanecen escondidas. Es algo así como una liberación de los pensamientos y los acuerdos sociales, es un lugar placentero en donde el cuerpo material, reunido con su interioridad, guía los pasos del Ser y del Hacer. Un retorno al instinto como timón para la creación.

*Esta experiencia de realizar el Encuentro Fronterizo ha sido sumamente difícil, ya que uno como ser humano en acción debe ser permeable con el otro, no estar a la defensiva, no querer enseñar o imponer algo a otro desde el esfuerzo, sino que ser simplemente un canal contemplativo y receptivo que entregue la posibilidad de mirar a otro desde la autenticidad, en consecuencia, el otro aparece, y de hecho uno se reconoce muchas veces en ese reflejo.*

*(Braulio Verdejo, performer del PPP)*

Tampoco nos enfocamos en formas o tecnicismos. Por cierto, la forma y la técnica están presentes y se desarrollan con alta rigurosidad, pero no son lo central. Lo más importante es el proceso vivo durante la acción que se está desarrollando.

El punto que nos interesa tocar es el acontecimiento en y entre las personas, y para este fin se propone un ciclo completo de elaboración práctica que involucra fundamentalmente al cuerpo y el canto. No hay más elementos sino la presencia de uno mismo y del espacio vacío. No hay inductores externos: no hay piano, ni música envasada; no hay pizarrón, ni notas que tomar. Apelamos al instinto y a una única indicación: seguir todo lo que ocurra.

Para apoyar el proceso de encuentro proponemos preguntas simples, por ejemplo: ¿Quién soy?, cuyas respuestas pueden ser estructuradas en textos, cantos u otra propuesta de acción. Estas primeras estructuraciones son el punto de partida para una indagación directa sobre las personas y sus posibilidades, que conlleva la formulación de otras preguntas, más específicas, como por ejemplo: ¿por qué hago esto y por qué de esa forma?

Conseguir responder una pequeña porción de estas interrogantes nos abre un camino inmenso y satisfactorio, a nivel humano, artístico y técnico.

Finalmente, esto es solamente una puerta que puede conducir a una mayor conciencia y conocimiento de uno mismo, de nuestro entorno y de la artesanía primaria del performer.

8. La primera edición del Encuentro Fronterizo fue el 2015 en Valparaíso. Desde entonces ha habido cinco ediciones. Anna Dora Dorno y Nicola Pianzola de la compañía *Instabili Vaganti* (Italia) y Grzegorz Ziolkowski con su asistente Maciej Zakrzewski del *Study//Rosa* (Polonia) han sido dos invitados internacionales. El año 2017 realizamos el EF en Italia y Polonia, en el Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore de Domenico Castaldo, Universidad de Bologna, con Marco de Marinis y su asistente Laura Budriesi; *Instabili Vaganti*; *Study//Rosa* y The Grotowski Institute. Proyecto financiado por el Consejo de la Cultura en la Línea de Circulación Internacional Ventanilla Abierta 2017. La cuarta edición fue desarrollada en colaboración con el Hospital Psiquiátrico del Salvador de Playa Ancha (Valparaíso 2017), mientras la última fue apoyada por el Centro de Extensión del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Valparaíso 2018).

## LA EXPERIENCIA EN ECOS Y RESONANCIAS

El *Encuentro Fronterizo* fue nuestra propuesta para el seminario «Ecos y resonancias: Voz, movimiento y corporalidad como articulación interdisciplinar», organizado por el Departamento de Danza de la Universidad de Chile. En atención al tiempo que se tendría junto a los estudiantes, los objetivos fueron extremadamente simples. Entre estos, el de mayor relevancia fue compartir con los estudiantes la ética y práctica envueltas bajo el concepto de *ensemble*, es decir, un equipo de actuantes con un propósito común, que vivencian la práctica como centro medular para conocer y hacer el proceso vivo de la performance.

Para concretar este objetivo, se pusieron en ejercicio diferentes contenidos:

En primer lugar, nuestro *Yoga Atento/consciente*. Esta práctica, construida a partir de la base del *Ashtanga Yoga*, fue ampliada y reinterpretada bajo la lógica de un juego infantil, irónico e interactivo.

Sin explicaciones verbales, se juega a hacer yoga como si fuésemos niños. Es algo así como un *yoga blasfemo*, en donde busca-

mos sonreír inocentemente de frente a la dificultad y complejidad. Es un juego que se comparte como algo oculto, secreto y silencioso. Uniéndonos en la ironía y el humor, desplazamos así, la seriedad con que muchas veces enfrentamos la vida.

Esta blasfemia brinda en los ejecutantes un relajo que permite respirar y mirar los detalles desde la perspectiva del juego infantil. Se dice que la seriedad es contraria al juego. La gente seria no juega y lo nuestro es el juego, pero un juego como juegan los niños, por ende, un juego muy en serio.

La consigna fundamental fue la de exhalar y vaciarse de aire. El vaciado interior nos permite volver a llenarnos de aire fresco, ayudándonos a oxigenar y mover las regiones más profundas del cuerpo. La exhalación debía ser acompañada por un gemido, que es característico de la respiración de fuego. Entendamos que el gemido que acompaña la exhalación es uno de los sonidos más primitivos del ser humano. Al concentrarnos en este pequeño detalle se produce naturalmente una sensación de placer, justamente lo que buscamos que sea el punto de partida para el trabajo: un lugar ideal de conjunción entre el placer y el flujo.

*Por un lado, el proyecto del Encuentro Fronterizo permitió dirigir nuestra atención hacia una mejor comprensión y desarrollo de aquellas prácticas primarias, necesarias en la preparación del actuante para ejecutar y hacerse responsable de una acción que, antes que todo, le pertenece a él mismo.*

**(Francesca Bono)**

En la última parte de nuestro *yoga blasfemo* incluimos el ejercicio clásico del gato. El gato es una breve y muy exigente estructura que se realiza en silencio. Imita los movimientos de un felino, que duerme, se despierta, mira por debajo de una reja, se estira, juega con los demás gatos y rasguña. Es lo más parecido a una acción simple. Son cerca de 30 segundos donde se reúnen: asociaciones, composición física, vitalidad y contacto con los demás. Es un shock de vida y un ejemplo concreto de una estructura clara.

Para cerrar esta etapa dedicamos unos minutos a descansar en posición del cadáver o *savasana*.

El segundo contenido aplicado fue *Canto, Ritmo y Silencio*.

Siempre en el mismo flujo de trabajo y solicitando que no se hagan esfuerzos, pasamos gentilmente desde acostados en *savasana* a sentarnos en posición de loto o semi loto. Enfatizábamos la aceptación del peso del cuerpo, es decir, la conciencia de éste y el lugar en donde se deposita. Así permitíamos que el cuerpo reaccionase naturalmente a su equilibrio y que, desde ese mismo cuerpo, suavemente comenzase a salir el sonido.

El aire siempre debía entrar por la nariz y nunca por la boca, porque se dice que la boca es para comer y la nariz para respirar.

Paulatinamente, el gemido que acompañaba la exhalación, algo así como un suspiro, o un *Ahh*, se transformaba en *Om*. Expulsando completamente el aire, se producía a su vez la necesidad natural de retomar aire, recuperando así el reflejo de respirar. Consecuentemente, el sonido, o el canto, fueron concebidos como un reflejo del cuerpo.

Si se observa la posición física cuando se está sentado a lo indio, o en loto, aparenta una vasija o un cántaro vacío. Amplio y ancho en su base y más angosto hacia la parte superior, parecido a la forma de una pera o ciertos tipos de calabaza. La base, la región más ancha, es donde está el abdomen, cadera y las piernas dobladas y cruzadas una sobre la otra. La parte superior es donde se ubica el tórax, cuello y cabeza. Las manos reposan sobre las rodillas o en la base del abdomen. Por la parte superior, donde la vasija está abierta, entra el aire, el que produce un sonido y una natural resonancia desde el cuerpo interior, tal cual como cuando soplamos dentro de una botella vacía.

Durante esta etapa aparentemente sencilla nada más había que hacer, nos abandonábamos a exhalar y vaciarnos. Y así se desarrollaba ese primer sonido de *Ahh* y *Om*, que nos generaba placer y plenitud. Sonreíamos con los demás, incluso reíamos dejando que las carcajadas relajasen todavía más nuestros cuerpos.

Es importante entender que el aire que está afuera es el mismo aire que está adentro. Que la única separación entre afuera y adentro es el cuerpo, nuestro cántaro de greda. En la cultura del yoga se dice que el espacio que hay en el interior de una vasija no se ve afectado por la vasija. Esta parece separar el espacio de dentro con el de afuera, pero esto es una ilusión. Porque si se rompe la vasija, el espacio que había dentro y el de afuera se vuelven la misma cosa. De la misma manera, el sujeto, supuestamente, está limitado por el cuerpo y por la mente, pero en realidad el sujeto es uno solo con lo que le rodea.



*Prácticas en Studio Na Grobli,  
Residencia Artística Sobre Simple  
Práctica Performativa en The Grotowski  
Institute, Polonia 2018.  
Foto: Claudio Santana Bórquez*



Si realizamos este respiro – Ahh y Om- por necesidad, por reflejo, acompañándolo con una sonrisa en los labios, se vacía la mente y la resistencia del cuerpo desaparece. Todo se vuelve orgánico. Entonces el cuerpo se funde con el interior y se transparenta. Acá, en este instante de compenetración,

de calma y júbilo, podemos afirmar que estamos, que nos hemos aceptado y, que además, hemos aceptado el espacio donde reposamos el peso de nuestro cuerpo. Sin pensarlo ni cuestionarlo, hemos encontrado nuestro lugar.

*Ludwik Flaszen escribe “no somos la vanguardia”, y lo digo parafraseando, “suele suceder que las cosas más sorprendentes provengan del pasado. Y son ellas las que sorprenden por su novedad”<sup>9</sup>. En nuestro Encuentro Fronterizo elaboramos desde lo más olvidado, trabajamos desde el ser humano, desde el despojo de las piedras que cargo en mis referencias. Desde el encuentro y la aventura, trabajamos con los instrumentos que todo ser humano posee: cuerpo, ritmo, canto/palabra. Eso basta, no hay más. “No hay milagros, no hay espíritus”.<sup>10</sup>*

**(Juan Pablo Vásquez)**

Es desde este *lugar* ya definido que comenzamos a cantar. Los cantos propuestos contienen letras que no siempre son en nuestro idioma, por lo tanto, se imita el sonido en todos sus detalles. Lo central es la sincronía con el líder, no se debe subir el volumen más alto del que guía. Seguir el tono y el ritmo es lo esencial, teniendo en cuenta que el ritmo se escucha en el silencio. De este modo nos sumergimos en el canto y dejamos que el mismo canto sea lo que tutele este proceso. El objetivo es llegar todos juntos, al momento en donde lo único que existe es la acción de cantar, comprometidos en el *cuerpo, la cabeza y el corazón*, vinculándonos en un sola voz, una sola resonancia y un solo cuerpo.

Conseguido este umbral de conciencia plena y flujo, nos detenemos. Este *stop* es trascendental ya que esta pausa es la que da espacio a la quietud y al silencio. Nos dedicamos, con la misma atención, a darnos cuenta de cómo todo el proceso anterior sigue todavía trabajando dentro de cada uno y entre nosotros. Es acá donde la atención crece sustancialmente y, podríamos decir, que este es el momento en que la realidad se evidencia y la presencia comparece.

Entendamos *realidad evidente*, según Jacek Zmyslowski, como aquella que se observa tal cual se nos presenta, donde todo y cada uno es aceptado. Y, la palabra *presencia*, como *embodied mind* o mente corporizada, referenciando a Erika Ficher-Lichte<sup>11</sup>.

Este advenimiento de la presencia fue el momento óptimo para dar comienzo al trabajo sobre las propuestas de acción de los participantes. Esta tercera y última parte llevó el nombre de *Escriturar el Sentir*.

En ocasión de este encuentro, se había solicitado con antelación un fragmento de texto o canto que respondiera a la pregunta, ¿quién soy? Por lo tanto, sin interrumpir el proceso descrito, es suficiente mirarnos para darnos cuenta que hay personas listas para entrar en sus propuestas. Es muy claro, esto es patente cuando hacemos contacto visual –y no solo visual- sino un contacto que invita a encontrarse, a compartir un sentir y un respiro. Y así, sin más preámbulos, las personas que se sentían listas, entraron en acción y fueron acogidas por todo el grupo.

Hacer este paso adelante y exponerse en/mediante la acción, es revelador, ya que materializa los distintos modos en que cada uno de nosotros enfrenta lo desconocido.

Las propuestas se siguen siempre en colectivo. Todo el flujo de trabajo anterior es fundamental para crear esta conciencia compartida. La pregunta que nos orienta en esta parte es, ¿qué necesita la otra persona? Algunos requieren de espacio, otros simplemente que se les escuche o, únicamente, que se les acune con la vibración *Om*.

*La posibilidad entregada por “no saber exactamente con anterioridad lo que pasará”, se ha develado en esa ocasión en el desarrollo de la atención abierta y para la puesta en juego de todas las fuerzas que cada uno tenía a disposición.*

**(Francesca Bono)**

Quienes estuvieron presentes en las jornadas reconocerán que aquí fue donde todo el proceso se consumaba. Fue algo así como estar presente durante los despertares de las personas liberadas de sus máscaras. Recordemos que la palabra *persona* en griego es *máscara*.

Se dice que pasamos la mitad de nuestra vida conociendo nuestra máscara, la persona, y que la segunda mitad de la vida la dedicamos a develar nuestra esencia.

*Hubo ciertas modificaciones físicas en algunos de ellos, su sonido en la voz encontró lugares inexplorados, sobre todo entendiendo que no están acostumbrados a trabajar con sus resonadores. Sus movimientos dejaban de situarse en lo abstracto sensitivo y de algún modo, soltaban sus hábitos integrados por la educación académica artística. ¡Y sí! ¡Muchos buscaban algo! ¡Sí que lo hacían! Y estábamos a disposición de lo que acontecía.*

**(Juan Pablo Vásquez)**

Para algunos, todo el proceso relatado será un camino posible. Es un estado del Ser que ayuda a trabajar artísticamente más allá de los clichés. Que no responde a conceptos estéti-

cos, académicos o comerciales, sino que responde a las necesidades más profundas dentro de uno mismo.

*Era como una bocanada de aire y emoción que salía de su cuerpo, sin saber muy bien, por lo menos de mi parte, qué le pasaba. Es como esa sensación cuando uno siente que llora un bebé, pero no sabe por qué está llorando. Y ella estaba ahí, confiando en nosotros, personas que veía por primera vez. Varios se conmocionaron con la práctica realizada en el taller, una práctica que no tolera lo desechable, una práctica que está ligada principalmente a la creatividad, no para escribir libros, pintar cuadros o descubrir la relatividad. Sino que a la creatividad consciente.*

**(Braulio Verdejo)**

## CONCLUSIONES

Hemos descrito lo que hicimos junto a los estudiantes en la escuela de danza. Este es el modo en que trabajamos. En cuanto a la voz, la vibración y la resonancia, todos esos elementos están en la sustancia del trabajo propuesto. Lo interdisciplinar está también contenido en lo acontecido.

Lo más importante fue el proceso vivo para el descubrimiento de la incógnita, sobre el modo de enfrentarnos a lo desconocido del día a día.

No sabíamos lo que iba a pasar. Estar libres de la expectativa es lo que hace que cada acción esté llena de sentido y vitalidad. Este vacío que está pleno de interioridad, es parte de nuestra filoso-

fía de trabajo, en la acción y la práctica. Esta última muestra el camino recorrido, pero no puede anticipar el camino por recorrer. Por lo cual, procuramos estar de pie en el inicio siempre. Perseguendo a través de nuestro hacer, un estado de la mente, del cuerpo y del corazón, que nos reúna.

Ciertamente no hay recetas. Tampoco hay una técnica que consideremos mejor que otra. Lo que creemos importante es el punto de vista de cómo se ejercen las técnicas. Los procedimientos encierran secretos y misterios que ciertamente se muestran solo en la calidad de la artesanía de lo que se hace.

Según Peter Brook, la calidad se puede

ver, por ejemplo, cuando alguien canta una nota y después otra persona canta y nos sentimos tocados por ella. La calidad es buscar en algo más allá, algo que está en lo invisible y en el silencio. Nos preguntamos, ¿cómo hacerlo más simple? Y la respuesta nos lleva a conquistar un siguiente nivel, un punto en donde incluso la acción desaparece. Es así como llegamos a vivenciar un milagro de vacío puro<sup>12</sup>. Podríamos llamarlo espiritualidad, o sencillamente, interioridad.

Preguntarnos, ¿por qué hacemos lo que hacemos y por qué de esta forma?, nos muestra el borde de una senda que amerita ser recorrida hasta quedar sin aliento.

*Pude percibir esa sensación de disposición con el otro que no pasa por el “hacer algo”, sino que por su opuesto. Abrirse a su necesidad, percibirla y reconocerla y, a través de una mayéutica sutil, hacer un paso juntos, para que lo que está encerrado pueda liberarse. Esa conexión sensible que pasa por una mirada acogedora, un pecho abierto, un tono de voz bajo y cálido, que permite el instalarse desde un diálogo, casi sin palabras. Probablemente esa conexión es el acierto que me llevo de esta experiencia.*

**(Francesca Bono)**

12. Brook, Peter: op. cit., p. 64.

## CONCEPTOS CLAVE

**Acción:** “Is a ritual for those doing it: a structure in which –through a cycle of ancient songs- the doer enters into a process to transform his vital, coarse, daily-life energy to a finer, more subtle energy. (...) It becomes, as Grotowski describes it, “All like a vertical line, and this verticality should be held taut between organicity and the awareness. Awareness means the consciousness which is not linked to language (the machine for thinking), but to Presence.”<sup>13</sup>

**Desarme y encuentro:** “Grotowski and his young group tackled the problem of how to involved these participants directly to the creative process; how to release in each one a flow of energy and arrive to a more authentic spontaneity. In order to accomplish this, there had to be a period of **disarmament** [sic] -a confrontation with one’s social masks, personal clichés, and a ridding of fear and distrust to reveal a state of vulnerability. This period was followed by release of simple, human expression- **the meeting** [sic].”<sup>14</sup>

**Simple:** “When Jacek used the Word “simple”, this reflected an essential choice in his work, that it was much more ethical than aesthetical. The simplicity consisted in the fact of refusal, for himself and the members of the group, of all objects, all ornaments, rites, everything behind which it is possible to hide, all the false justification. This choice of reality (the time, the space, the real persons), the absence of discourse (also among the members of the group), the non-selection of participants, this return to the most simple point, to this situation of interhuman relations stripped of everything that is aesthetic (but I don’t say deprived of beauty) gave the basis for work of research that developing, in a manner visible or invisible, until today.”<sup>15</sup>

**Performer:** “(With a capital P) is a man of action; a state of being; a man of knowledge; a rebel who should conquer knowledge; an outsider; a warrior; a *pontifex*, a bridge-maker; a bridge between the witness and something else.”<sup>16</sup>

**Presencia:** “En la presencia no aparece, pues, algo extraordinario, sino que en ella algo perfectamente ordinario se hace patente y deviene acontecimiento: la singularidad de que el hombre es embodied mind. Experimentar a los demás y a uno mismo como actuales, como presentes, significa experimentarlos y experimentarse como embodied mind y vivir con ello la propia existencia ordinaria como extraordinaria, como transformada, como transfigurada”.<sup>17</sup>

**Realidad evidente:** “In this work, visions or miracles are not accepted; one’s own limits are accepted; the space where one is is accepted; the other is accepted: as a mirror, as the place where one finds his own image, but not in a narcissistic sense. One accepts the space as a lake where one can swim. The reality that is born among the participants is a simple reality – of energy; it is in this reality that one swims and takes the energy. The persons in the room are as they are; the room is as it is, a space.”<sup>18</sup>

**Ritual:** “Ritual is performance, an accomplished action, an act. Plays, shows, spectacles are degenerated ritual; ritual is a time of great intensity; provoked intensity; when life becomes rhythm.”<sup>19</sup>

13. Slowiak, James y Cuesta, Jairo: Jerzy Grotowski. Ed. Routledge, Londres 2007, p. 116: “Es un rito para quienes la ejecutan: es una estructura en la cual, a través de un ciclo de cantos ancestrales, el hacedor entra en un proceso que transforma su energía vital cotidiana y gruesa, en una energía más sutil. (...) Se transforma, como Grotowski lo describe, en “*Toda como una línea vertical que debe mantenerse en tensión entre la organicidad y la consciencia plena. La consciencia plena tiene que ver con la consciencia que no está ligada al lenguaje (la máquina para el pensamiento), pero tiene que ver con la Presencia.*” (T. del A.).

14. *Idem.*, p. 34: “Grotowski y su joven grupo abordaron el problema de cómo envolver a los participantes directamente al proceso creativo; de cómo liberar en cada uno un flujo de energía y llegar a una mayor y auténtica espontaneidad. Para consumir esto, tenía que haber un período de desarme -una confrontación con nuestras máscaras sociales, clichés personales, disolución del miedo y desconfianza para revelar un estado de vulnerabilidad. Este período fue seguido de una liberación de la simple expresión humana –el encuentro.” (T. del A.).

15. Schechner, Richard y Wolford, Lisa (Compiladores): *op. cit.*, pp. 229-230: “Cuando Jacek usaba la palabra “simple”, esto reflejaba una elección esencial en su trabajo, que era mucho más ética que estética. La simplicidad consistía en el hecho de rechazar, para sí mismo y los miembros del grupo, todos los objetos, todos los ornamentos, ritos, todo lo detrás de lo cual sea posible esconderse, todas las falsas justificaciones. Esta elección de realidad (el tiempo, el espacio, las personas reales), la ausencia de discurso (también entre los miembros del grupo), la no selección de los participantes, este retorno al más simple punto, a esta situación de relaciones inter-humanas despojadas de todo lo que es estético (pero no digo desprovisto de belleza), entregó las bases para un trabajo de investigación que he desarrollado, en una manera visible o invisible, hasta el día de hoy” (T. del A.).

16. Slowiak, James y Cuesta, Jairo, *op. cit.*, p. 80: “(Con P mayúscula) es el hombre de acción; un estado del ser; un hombre de conocimiento; un rebelde que conquista el conocimiento; un outsider; un guerrero; un pontifex, hacedor de puentes; un puente entre el testigo y algo más” (T. del A.).

17. Ficher-Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*. Ed. Abada, Madrid, España, 2011, p. 205.

18. Zmyslowski, Jacek en Schechner, Richard y Wolford, Lisa (Compiladores), *op. cit.*, pp. 228-229: “En este trabajo, visiones o milagros no son aceptados; nuestros propios límites son aceptados; el espacio donde uno está es aceptado; el otro es aceptado: como un espejo, como el lugar donde uno encuentra su propia imagen pero no en un sentido narcisista. Uno acepta el espacio como un lago donde uno puede nadar. La realidad que nace entre los participantes es una realidad simple - de energía; es dentro de esta realidad que uno nada y toma la energía. Las personas dentro de esta habitación son como ellos son; la habitación es como esta es, un espacio” (T. del A.).

19. Slowiak, James y Cuesta, Jairo, *op. cit.*, p. 80: “El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. Las obras, shows, espectáculos, son rituales degenerados; el ritual es un momento de gran intensidad; intensidad provocada; cuando la vida se transforma en ritmo” (T. del A.).

## AUTORES REFERENCIADOS

### JERZY GROTOWSKI (1933-1999):

Reconocido director de teatro polaco y gran reformador de las prácticas teatrales del siglo XX con su doctrina del Teatro Pobre, la cual concebía al teatro como “lo que sucede entre actores y espectadores, todo lo demás era imprescindible”. Su indagación siempre estuvo centrada en el ser humano y de cómo este puede alcanzar una plenitud a través del arte. Las etapas de investigación que desarrolló fueron: El Teatro Pobre (1959-1969), El Parateatro (1969-1978), El Teatro de las Fuentes (1976-1982), El Drama Objetivo (1983-1986) y el Arte como vehículo (1986-hasta su muerte en 1999). Su legado sigue siendo una inspiración para el teatro mundial hasta el día de hoy.

### JACEK ZMYSLOWSKI (1953-1982):

Fue miembro del Tetr Laboratorium desde 1974 hasta su muerte de cáncer el 4 de febrero de 1982. Fue un guía de trabajo clave dentro de la compañía, dirigió el Proyecto Montaña en 1977 y lideró el proyecto La Vigilia desde noviembre de 1977; una versión de éste fue filmada por Jill Godmilow en Milán en 1979. Zmyslowski participó en las expediciones del Teatro de las Fuentes en Méjico en 1980, y estaba liderando trabajos parateatrales en los EE.UU. en 1981, poco antes de su muerte. Jerzy Grotowski escribió una carta en relación a su fallecimiento en la cual afirmó haber pensado en Jacek Zmyslowski como su sucesor.

### T. S. ELIOT (1888-1965):

Poeta nacido en Estados Unidos que vivió en Inglaterra la mayor parte de su vida. Su poema *La tierra baldía* es considerado una de las obras maestras del siglo XX. Obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1948.

### PETER BROOK (1925):

Director de teatro, ópera y cine. En 1970 fundó el Centro Internacional de Investigación Teatral en París. Sus producciones, que incluyen Sueño de una noche de verano, Marat/Sade, La conferencia de los pájaros y El Mahabarata, han sido aclamadas internacionalmente. Ha sido un amigo cercano y patrocinador del trabajo de Grotowski.

### ERIKA FICHER-LICHTE

(1943): Profesora de ciencias teatrales en la Universidad Libre de Berlín y directora del Instituto de Estudios Avanzados. Fundó y dirigió durante doce años el Centro de Investigación Interdisciplinar “Culturas de lo performativo”.

### LUDWIK FLASZEN (1930):

Co-fundador y asesor literario del Teatro Laboratorio de Grotowski, con quien mantuvo un permanente diálogo creativo. Es crítico, escritor y además practicante. Ha liderado encuentros Parateatrales y talleres internacionalmente. Sus publicaciones han recopilado invaluable documentos y ensayos sobre la práctica y filosofía del arte del actor más allá de las producciones.

## Bibliografía

- *Brook, Peter, With Grotowski*, Theatre is just a form. Ed. The Grotowski Institute, Wroclaw, Polonia, 2009.
- *Eliot, Thomas S. en Tonelli, Angelo (Curador y traductor), Thomas S. Eliot*, La terra desolata, Quattro quartetti. Ed. Feltrinelli, Milano, Italia, 2009.
- *Ficher-Lichte, Erika*, Estética de lo performativo. Ed. Abada, Madrid, España, 2011.
- *Flaszen, Ludwik, Grotowski y compañía: fuentes y variaciones*. Ed. Horizonte Baldío, Argentina, 2016.
- *Grotowski, Jerzy*, Hacia un teatro pobre. Ed. Siglo XXI, Ciudad de México, 1998.
- *Richards, Thomas*, Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Ed. Alba, Barcelona, España, 2005.
- *Schechner, Richard y Wolford, Lisa* (Compiladores), The Grotowski Sourcebook. Ed. Routledge, Londres, 1997.
- *Slowiak, James y Cuesta, Jairo, Jerzy Grotowski*. Ed. Routledge, Londres, 2007.

Agradecemos a **Juan Pablo Vásquez y Braulio Verdejo** por compartir sus reflexiones acerca de las prácticas que hemos vivenciado todo este tiempo.

Vale mencionar muy especialmente a **Francesca Bono**, no solo por sus

reflexiones y su entrega en el trabajo concreto, sino por sus opiniones en la estructuración de este escrito y las sugerencias para su redacción.

Gracias a **Luz Condeza** por cautelar el desarrollo de tan revelador seminario.

Finalmente, gracias **Amílcar Borges**, mi primer tutor, y a todos los participantes de estas intensas jornadas de desarme y encuentro honesto.

Para conocer más sobre nuestro trabajo visita:

Sitio web: <http://www.performerpersonaproject.cl/>

Canal de Vimeo: <https://vimeo.com/performerpersonaproject>

Fan page de Facebook: <https://www.facebook.com/performerpersona/>

O escríbenos a [performerpersonaproject@gmail.com](mailto:performerpersonaproject@gmail.com)

# Un paso más al sur de lo establecido

Bernardo Javier Orellana Zarricueta

Intemporal en su definición “es lo que entendemos como lo independiente del curso del tiempo”, será la palabra que da génesis a indagar en lo que sucede en la danza pensando desde la epistemología del sur. Este artículo estará lleno de nuestros saberes, de nuestras contradicciones y de nuestros dolores. Redundaré en la palabra intemporal porque para disertar me basaré en el nombre dado a una de las cuatro coreografías que, el domingo 13 de agosto del 2017, presentaron Rebeca Portillo y Guillermo Magallón en el Foro 8x8 de la compañía Tándem.

Debo aclarar por qué ocupo esta excusa para hablar de la epistemología del sur. Tándem es una compañía fundada en la Ciudad de México en 1994, bajo la dirección de la coreógrafa Leticia Alvarado, quien sustenta su propuesta creativa en la elaboración de un lenguaje escénico que va más allá de un simple código coreográfico. Si pensamos en los años que tiene esta compañía, recordamos algo que caracteriza el saber del sur, “el saber resistir”, 26 años que lleva haciendo autogestión y siempre propositiva, hace que me detenga en la propuesta que vi en un evento que ellos fundaron, llamado Foro 8x8.

Es sencillo, convocan a jóvenes coreógrafos o jóvenes bailarines con deseos de crear, exponer su trabajo, desarrollarse como artistas y probar suerte en el mundo de la danza independiente, lo que en el contexto mexicano posnacionalista es un atisbo de cambio social -mezcla de las luchas del saber de sur y de la globalización-, rompiendo los pa-

radigmas establecidos en la danza escénica mexicana moderna que siempre ha sido financiada por el Estado y, sobre todo, como un recordatorio de la generosidad del espíritu latinoamericano.

En particular, informaré que estos jóvenes creadores e intérpretes -Rebeca Portillo y Guillermo Magallón- pertenecen al Centro de Producción de Danza Contemporánea, adscrito a la Secretaría de Cultura de México. Es decir, son parte de las esferas institucionales de la cultura, integran una pequeña elite de bailarines, elegidos entre miles de profesionales de la danza mexicanos que intentan decir y expresar con sus cuerpos y que, simplemente, por la decisión de unos pocos que tienen el poder de la cultura en este país, son elegidos. El resto son excluidos y representan lo que podríamos llamar, según la epistemología del sur, como “los nadie”.

Esta es la primera contradicción del artículo: ¿por qué hablar de dos bailarines que pertenecen a espacios oficiales y bien remunerados? Podríamos dar muchas respuestas al respecto. Por ejemplo, que salen de sus espacios de confort para probarse como creadores y se exponen a ser cuestionados por aquellos otros que no tienen los favoritismos con los que ellos viven diariamente. Podría también decir que hablo de ellos porque el saber del sur no solo está en los desamparados, también existe la contradicción del poder en esos saberes. Es más, en este artículo solo hablaré de Rebeca Portillo porque, al citarlos a una entrevista para hablar de su trabajo, solo esta joven bailarina llegó

a la cita y, generosamente, se entregó sin miedos a hablar sobre su proceso de creación. Esto me hizo recordar que ser miembro de la elite te da el derecho de rechazar la invitación de aquellos que no tenemos poder y que solo queremos abrir espacios de diálogo.

En este artículo no se intenta discriminar o menospreciar el trabajo de los “elegidos”, primero por la aclaración que hago anteriormente, y segundo porque el autor de este artículo también pertenece a este núcleo de artistas intelectuales subvencionados por el Estado, y lo digo en tercera persona porque hablar de mí me hace recordar que llegué a este espacio, un centro de investigación de la danza latinoamericana tan importante como el CENIDID<sup>1</sup>, porque elegí ser un “radicante” y tal como propone este concepto de Bourriaud: trayectoria, gracias a su misma dinámica. (Radicante, Nicolas Bourriaud).

Por lo cual creo que es importante saber ser elegido, pero bajo qué condición ética apropiado el saber estar en los espacios de poder y el ser radicante, me da la posibilidad de observar esta Latinoamérica nuestra sin vicios y objetivamente; si no fuera así, hay que seguir construyendo desde otros caminos.

El sujeto radicante dibuja una línea, lo que incluye un sujeto y un proceso de subjetivación. El sujeto de Bourriaud no es ontológico porque no existe antes de su realización. El sujeto del radicante se crea al describir su propia experiencia y relación con su configuración cultural.



La bailarina que propongo será presentada con las palabras con las que podemos describir su cuerpo y su poética singular. Ahondaré en los saberes del sur desde el cuerpo de Rebeca, que defendió esta pieza de danza recordándome que cualquier latinoamericano puede tener una piel marcada por la opresión, huesos fuertes para luchar y ojos vivos para desafiar; creo que de ahí nació la valentía de Rebeca que la impulsó a llegar a nuestra cita.

La intemporalidad es parte de la construcción cultural que hoy se vive en Latinoamérica, especialmente en México. En una ciudad como Ciudad de México podemos encontrarnos con tecnologías de punta, parques de estilo francés, pueblos similares a los que Juan Rulfo describe como el México mágico pero pobre, donde los indígenas dueños de esta tierra son los más desvalidos. Insisto que una realidad donde se evidencia la desigualdad económica genera una intemporalidad que afecta las sensaciones, las emociones, las relaciones y las acciones humanas. Me he encontrado con artistas que no han vivido más que sus propias realidades llenas de privilegios, y con otros que han tenido que luchar cada centavo para poder tomar una clase de danza, para poder ver una obra o para, simplemente, buscar algo de comer cada día. Por lo tanto, se pierde la percepción del tiempo, y el aquí y el ahora se resignifican en una especie de sobrevivencia casi animal, que me hace dudar de la importancia de hacer arte o de hacer danza.

He hablado de esta manera porque han surgido muchas preguntas al ver bailar a Rebeca este dúo, y cuando quise buscar en el programa de mano la explicación del nombre de su pieza, encontré esta casi inentendible descripción: “La pieza busca, a través de acciones ascendentes y descendentes, atraer la atención para lo que el espectador pueda entender por lo intemporal”. Como especialista de danza, esperaba que esas líneas me dieran más nortes, o mejor dicho, más sures para observarla y disfrutarla, pero justamente estudiando la epistemología del sur y tratando de entenderla, debí asumir que el saber de nuestros

territorios va más allá de los conceptos establecidos por las jerarquías del poder occidental. Poner atención a esta máxima me tranquilizó y me pregunté: ¿Por qué estos jóvenes bailarines que expusieron sus cuerpos ante nosotros tenían, además, que explicarme su danza?

Ahí me di cuenta que ya estamos dando un paso de avance con respecto a nuestra libertad creativa en el sur menospreciado, por eso nombro este artículo “UN PASO AL SUR DE LO ESTABLECIDO”, porque fue esta bailarina virtuosa, mexicana e incluso con rasgos alejados de la elite occidental, quien me hizo visible que, solo dando un paso, puedo salir de la represión que el deber ser, en una sociedad occidental, significa para quienes creemos que nuestros saberes milenarios del sur nos dignifican.

“Intemporal” empieza con dos bailarines sentados en dos sillas, ambos vestidos de trajes negros. Los dos son de una piel morena, rasgo de la sangre indígena mexicana, aunque curiosamente tanto el hombre como la mujer son exponentes de un metro ochenta de altura que los hace más imponentes, exóticos y enigmáticos en escena. Era estético ver esa primera fotografía, me recordaba el cuadro de Frida Khalo vestida de hombre, o Las dos Fridas, los dos con tanta dolorosa belleza, y así es como quise mirar la obra. Me gusta la idea de que cada espectador signifique sus propias realidades, experiencias o necesidades en lo que está observando, y aquí empieza mi descripción, que mezcla el saber del sur con lo intemporal.

La bailarina, con ese cuerpo moreno y ese traje negro, empieza a mover sus brazos de formas claras, lineales y fuertes, como si fuera una conversación de sordomudos y, rápidamente, va dándole fluidez a su cuerpo con respecto a esos brazos en movimiento. Por un segundo me detuve a pensar y me dije: Estoy viendo “Rosas Danst Rosas”, de Anne Teresa de Keersmaeker. ¿Sería que estos jóvenes bailarines estaban imitando esa danza de los años 80? Pero la intérprete me hizo regresar a su cuerpo y olvidé la idea de comparar históricamente cuanto en la danza se

repite, cuanto en el cuerpo se repite, cuanto en lo sensible se repite.

No quise quedarme solo con mi impresión, mi análisis o mi interpretación de la obra “Intemporal” Generar epistemologías de nuestro sur es generar conocimientos construidos desde la base del diálogo. Entonces, al hablar con la bailarina Rebeca Portillo abrí un espacio de sinceridad que define el recorrido de este artículo.

Lo primero fue preguntarle qué entendía como intemporal al vivir el proceso creativo de esa obra. Ella respondió: “Originalmente el título nace porque no queríamos que hubiera una narrativa, que no fuera evidente un principio, desarrollo y final, en términos coreográficos no queríamos hacer una historia leíble, sino que las acciones fueran sucediendo, una cosa tras otra, sin llegar necesariamente a un clímax o conclusión, necesitábamos que esa conclusión la construyera quien estaba viendo la obra”.

Es importante detenernos a observar su respuesta porque, tal como dice Ranciere, el espectador hace muchos años está emancipado y no solo percibe cuerpos en la escena, sino que se refleja, deduce y resignifica lo que para él es necesario entender de aquello que la escena le entrega.

La bailarina me explicó que tuvieron un laboratorio con la dramaturga Juliana Faesler, mexicana. Una vez más comprobamos que en nuestro sur existen los especialistas con saberes, sensibles, y con la generosidad para trabajar con jóvenes bailarines. Rebeca menciona que Faesler les explicó muchas veces que aunque ellos no quisieran que hubiera narrativa, debían saber que la imagen es muy poderosa y dota al espectador de contexto. Lo importante de esto es que estos jóvenes creadores que pensaban quizás solo en el cuerpo para generar su pieza se fueron dando cuenta de sus saberes intrínsecos y que había inclusive una lectura simbólica implícita que este trabajo colaborativo les hacía reconocer; es en el trabajo con la dramaturga donde se da cuenta



Fotografía: David Flores Rubio

que su propuesta creativa podría tener una lectura clara. También comprobó que solo por medio de ese laboratorio dramático en el que confió pudo desmenuzar algunas de las acciones y darle un sentido a la idea de “Intemporal”, sin que se perdiera su deseo que no fuera tan evidente el desarrollo de la pieza, que más bien hubiera una sucesión de acciones de respiración y de movimientos.

Al dialogar con Rebeca Portillo pensé en su vida como mexicana. Como lo decía al principio, ella es una mujer de una belleza exótica, con un metro ochenta de altura, pero con esa inocencia de una joven que está descubriendo el mundo. Pensé en su vida y me atreví a preguntarle con qué parte de sí misma relacionaría la obra “Intemporal”. Su respuesta fue: “Digamos que en un contexto general yo pensaría en mi propia rutina, en el despertar y decir, ¿adónde voy? ¿Qué es lo que tengo que hacer? Y no verlo con ninguna ansia, sin ansias de vivir y hacer las cosas porque se tienen que hacer.

Rebeca, entre muchas cosas, se basó en algo que le impacta mucho. Todos los días cuando va al CEPRODAC<sup>2</sup> le conmueve la cantidad de indigentes que hay y nos dice: “Para mí ellos son una representación de lo que las políticas educativas de este país dicen que erradican con la formación escolar, pero entonces, ¿ellos qué son? ¿Son algo intemporal? Creo que sí pues nadie se detiene a verlos, a ayudarlos, a recordar que están vivos ahí presentes, los hace fuera del contexto de la realidad mexicana, siempre hay muchos, siempre son distintos y aunque reconoces caras ya sabes quienes son los que están ahí, si un día desaparecen y o si de repente hay más, tampoco te preguntas. Yo creo que es lamentable la sensación que tienes de ver gente desconocida en situación de extrema pobreza o extremo abandono y que simplemente existe”.

Creo que es vital decir que en la Ciudad de México, una ciudad de más de 30 millones de personas, el no recordar rostros y ni siquiera sensaciones, es parte del diario vivir de los que habitamos

este espacio. Ahí se genera una intemporalidad, esa intemporalidad literal que nombro al principio: “es lo que entendemos como lo independiente del curso del tiempo”, es decir, personas que viven sabiendo que otras personas viven sin tener una vida que a otros les importe. Y surge una segunda contradicción, la de cómo los artistas viven esa realidad. Y me detengo entonces en la pobreza, en la indigencia de la que ella habla, que abunda en toda Ciudad de México, consecuencia de las desigualdades económicas y sociales que perviven en esta Latinoamérica desvalida.

Me vuelvo a preguntar: ¿Para qué hacer danza o para quién hacer esa danza? Por ejemplo, que para recinto oficial de CEPRODAC hayan elegido un edificio antiguo, ubicado frente a un centro de protección de menores que abusan de sustancias psicotrópicas, chicos callejeros, y sea parte de esa realidad donde importa más lo que el país quiere vender como desarrollo. Y no mencionaré la cantidad de dinero que se les da como beca a cada uno de esos bailarines de



CEPRODAC cada mes, pues sería enfrentarlos a los chicos del centro de acogida, como revivir la fábula del príncipe y el mendigo. Solo cruzando la calle los jóvenes podrían cambiar su destino.

A nivel iconográfico le encontré sentido a la imagen neutra y casi asexuada que proponían en la coreografía, sobre todo en la bailarina, que por la fuerza de su cuerpo y la energía de sus movimientos no podríamos definir ni una femineidad ni una masculinidad que nos hiciera construir una historia heteronormada de pareja. El negro como imagen, la igualdad o la simetría como movimiento, y los símbolos que están representando en esta propuesta aluden a lo neutro, evita que hubiera una lectura amorosa o de riña entre una pareja hombre-mujer.

Rebeca insiste en que no sabía si debía cuestionarse el porqué de esas situa-

ciones simbólicas. En primera instancia dice haber elegido el negro y los sacos sin profundizar mucho más, pero resultaba práctico eliminar la lectura amorosa o de relación al ser hombre y mujer en los intérpretes, pues era evidente que la primera lectura del público aludiría a esa construcción.

Con respecto al lenguaje, yo hago alusión a Rosas porque hay muchos elementos que podrían asimilarse: las sillas, el lenguaje de los brazos, caídas de torso y recuperaciones. Algo que históricamente te lleva a una obra icónica como Rosas, pero, como la intérprete respondió, no tiene importancia ya que esta epistemología del sur, que nos recuerda nuestro saber de seres transculturizados, nos permite la resignificación en sus cuerpos y les da valor usar el movimiento sin cuestionar cuánto se ha hecho y cuánto se ha dicho. Me parece importante quizás preguntarse cómo

tomaron la decisión de hacer una propuesta como esa, sabiendo que ya existen referentes tan fuertes con respecto al trabajo de movimientos de torso y brazos en una silla, por ejemplo (aunque ese tema sería otro artículo).

Creo que la danza que hacen las nuevas generaciones de bailarines latinoamericanos hoy está permeada de la inmediatez de las redes sociales, YouTube y nuevas tecnologías, por lo tanto, mirar sus contextos, problemáticas y verdaderos intereses es lo valorable de este tipo de análisis, y nos lleva a pensar en estas cuestiones.

Por último, cuestioné a Rebeca: ¿Cómo mexicanizarías ese lenguaje, cómo lo identificarías como un lenguaje mexicano? Ella respondió: “El otro día estaba pensando de la danza mexicana que decía, y claramente tenemos una tradición importante de danzas tradicionales, de



danza moderna y buenos exponentes en la actualidad, entonces más bien pensé en cómo estas danzas nos identifican, la folclórica nos recuerda nuestra tradición y fusión con la cultura católico-española, la moderna con el nacionalismo revolucionario y la identidad de ese cuerpo vivo y la actual pues ahí quizás es donde no estoy segura, no sé si somos capaces políticamente de hacernos responsables de lo que hoy México como país vive, y si es así como nuestros cuerpos danzantes piensan la realidad”.

De hecho, “Intemporal” es una puesta política, pues hoy en México el abuso al cuerpo por parte de las autoridades ha hecho que los ciudadanos no se afecten ante tanta violencia, lo bloquean y alejan de sus discursos, pero de todas formas se resignifica la manera de moverse, el cuerpo mexicano es más cuidadoso, más desconfiado y más atento. Las sillas pueden ser un espacio de límite,

un espacio de construcción, del hábitat propio, donde se habla de la relación con esas sillas y con el riesgo que existe trabajando con esos objetos dentro de la danza, porque finalmente esas sillas se transformaban en una extensión de su cuerpo y no en un objeto ocupable para la danza. Ahondaré en explicar por qué dos simples sillas pueden ser un espacio político, porque claramente por miles de connotaciones educativas, históricas y conductuales han sido objeto de represión. Podemos pensar en las sillas inicialmente como un espacio de buen comportamiento social, donde dos seres humanos deben sentarse en una mesa para bien comer; podemos pensar en las sillas que por mucho tiempo en la Latinoamérica que intentó liberarse del poder del norte fueron ocupadas y transformadas con tecnologías para que fueran sillas eléctricas de tortura; pero sobre todo pienso que esas dos sillas

para mí y para muchos representan esos doce años de estudio en que la educación formal, occidental, que Latinoamérica adoptó, nos definen como seres pasivos obligados a mirar una pizarra y aprender solo lo que pequeños núcleos de poder quieren que aprendas para ser un buen ciudadano, un ser social, en fin, “un silenciado”. Si las sillas no existieran quizás podríamos sentarnos todavía en el pasto, en las piedras de los cerros, cuánta sabiduría tendríamos si pudiéramos relacionarnos aún de esa manera con la naturaleza.

Por lo tanto, si pienso las sillas solo como un objeto ocupable en la danza, tiene que observarse como una realidad proxémica, que le daría un sentido escénico o un sentido espacial. En este artículo signifique esas sillas de la obra como una extensión del cuerpo de los bailarines o una visibilización del espacio represivo en el que viven, lo que

llevó durante todo el tiempo a mirar con cuánto riesgo se montaron a esas sillas, se ahorcaron con esas sillas, se golpearon con esas sillas, mutaron con esas sillas, si solo ahí me detengo ya estoy definiendo lo político de la obra.

Le pido que me hable de ella como mexicana, como mujer, como bailarina, y la invito a definirse, a presentarse, a decirnos cómo se siente, cómo vive la danza. Silencio largo, y responde: “En parte mis sentimientos referentes a la danza son en primera instancia hacia mi familia, donde nadie es artista. En algún momento fue difícil que se valorara mi decisión, ahora algunos de mis familiares fueron a ver esta pieza y están muy orgullosos de mí. Yo no logro todavía concientizar ese cambio familiar, en el que mi profesión pasó de ser algo extraño, a algo que valoran por su calidad. Quizá ha llegado ahora el reconocimiento porque tuve una formación profesional, comprendieron que lo que hago no son simples ejercicios, por el lado familiar ya no hay menosprecio. Por ese lado mexicano es que me encuentro todavía incómoda, muchas veces me pregunto qué tan útil puede ser hacer danza. Todo el mundo quiere que seamos útiles a la sociedad, qué tan útil es que yo sea bailarina ejecutante. Parte de mis inquietudes de este momento es la gestión cultural, pero no quiero dejar de bailar. Eso responde a la necesidad de que en México se valore más la danza contemporánea, porque creo que el folclor y la danza clásica tienen un público, gozan de difusión, bien distinto de lo que pasa con la danza contemporánea, creo que no tiene el peso social ni cultural que me gustaría tuviera. Por eso mismo quiero que haya más gente que lo vea y lo disfrute, que no salgan asustados de la función. Como mujer creo que ser bailarina es mucho más fácil que ser bailarín. Aunque en la familia fue difícil que se aceptara que iba a ser artista, es

mucho mejor visto en la sociedad que seas una bailarina. Por ese lado no hay tantos problemas, pero hay muchas bailarinas y muy pocos hombres bailarines, entonces la competencia es más fuerte, hay muchas bailarinas excelentes y maravillosas que no logran estar en el lugar en el que yo estoy no porque no sean buenas o porque no tengan las características o las habilidades necesarias, sino porque algunas personas tomaron decisiones que las dejaron fuera”.

Le pregunto a Rebeca: ¿Si tuvieras que pensar en los saberes que como mexicana y como exponente del sur, porque no eres una niña rica, has tenido que esforzarte para alcanzar lo que tienes hoy, han sido vitales en tu carrera de bailarina? ¿Qué saberes de la cultura mexicana te han permitido ser la bailarina que ahora eres y presentarte con el aplomo con que subes a ese escenario?

Rebeca termina con esta respuesta: “Creo que el coraje es algo que caracteriza desde hace mucho tiempo a toda la cultura mexicana, somos “luchones” desde hace mucho tiempo y esa es una característica de mi personalidad. Ser trabajador es algo característico de muchos mexicanos, el trabajar día a día por lo que quieres. Eso se puede vislumbrar o leer en esto que mencionas, en el aplomo, porque los bailarines mexicanos también son excelentes y si se tuvieran que comparar están a niveles europeos y norteamericanos”.

-Ahora, un último paso. ¿Si tuvieras que darme palabras que resuman nuestra conversación, frases que marquen tu trabajo, ideas que compartir, cuáles serían? **ESTRUENDOSO, DECISIÓN, BÚSQUEDA, AGITACIÓN, RESPIRACIÓN, PODER, PENSAMIENTOS CONTRADICTORIOS, SEGURIDAD, APLOMO, CONFIANZA.** 



# Un binomio indivisible de relaciones en un baile ceremonial:

## La cuyaca y la huaraca

Carlos Delgado Lizama  
Departamento de Danza  
Facultad de Artes  
Universidad de Chile

*Académico del Depto. de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Doctorando en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Ha desarrollado su labor docente en diversas universidades de Chile. Su formación ha sido fuertemente marcada por Malucha Solari y Margot Loyola. Su línea de investigación y creación se enmarca en problemáticas del cuerpo y la identidad cultural.*

### 1. Introducción

Muchos bailes que se presentan dentro de una práctica social utilizan un objeto para su ejecución. Dicho objeto se establece en un elemento constituyente del baile, indispensable para que se pueda llevar a cabo. Sin el objeto no se puede bailar. Tal es el caso de muchos bailes religiosos que se manifiestan en gran parte de Latinoamérica y en un vasto territorio de nuestro país, que va desde la Región de Arica Parinacota hasta la Región Metropolitana.

En momentos en que el objeto está siendo utilizado en el baile, la relación con el bailarín es directa, estrecha y biunívoca, uno afecta indefectiblemente al otro. Uno es con el otro. De este modo, se establece una relación física, afectiva, de movimiento y de expresión en la práctica dancística.

Perspectivas teóricas, que dicen relación con la cultura material, permiten abordar el estudio de los objetos de baile en su relación con los o las danzantes, de maneras poco indagadas hasta el momento. Me refiero al descubrimiento del objeto de baile, no como un accesorio<sup>1</sup>, sino más bien como coprotagonista en una expresión corporal danzada ofrecida a un santo o santa. Se abren ejes de análisis posibles como el estudio de la biografía del objeto de baile, identidad del objeto,

afectación de los objetos sobre los sujetos, relación sujeto-objeto, entre otras tantas posibilidades de estudio.

En la diversidad de bailes religiosos que utilizan objetos en la constitución de sus mudanzas<sup>2</sup> se puede reconocer una multiplicidad de funciones. Algunos acompañan el baile en su calidad de idiófonos, como la matraca del baile de Morenos o la pandereta de gitanas; otros en su cualidad material para realizar figuras, como el caso del pañuelo de gitanos o el caso de la huaraca para realizar figuras trenzadas. Dichos objetos de baile son generalmente de uso en acciones cotidianas, objetos caracterizados en su utilidad para el cumplimiento de diversas funciones. Ejemplo de ello es el paraguas en Kallahuallas, la fusta en Zambos Caporales, lanza en Pieles Rojas, huaraca en Cuyacas, entre otros.

Cuyaca o Kullaka es una palabra de origen aymara que significa hermana mayor o cacica, la que guía, la que orienta. Cuyaca es el nombre de un baile religioso integrado solo por mujeres, cuyas integrantes portan en su mano derecha una honda, huaraca o waraka que utilizan para la construcción de figuras coreográficas trenzadas como el sol, la red, la cruz, la estrella, entre otras. Cuyaca también es como se le dice a la participante del baile.

1. Los objetos de baile suelen ser categorizados como accesorios de baile, tanto por especialistas en danza folklórica como por estudiosos del arte precolombino (Loyola & Cádiz 2014; Hoces de la Guardia & Brugnoli 2006).

2. Los grupos de bailes religiosos llaman mudanza a una evolución coreográfica completa, la que comienza con la o las parejas de inicio comprometiéndose consecutivamente hasta la última pareja, terminando la mudanza cuando cada danzante vuelve a su lugar de inicio.

Este texto pretende presentar ideas preliminares de un estudio que amerita una investigación más profunda de la huaraca como objeto de baile en relación con su portadora, la Cuyaca.

Para este estudio preliminar se analizaron videos, entrevista a Cuyacas, fotografías del baile y de las huaracas, observación de reproducciones de huaracas idénticas a las utilizadas en las Cuyacas de Iquique. Es necesario declarar también que el autor de este texto ha estudiado la coreografía del baile y sus figuras de gran parte de las mudanzas en las que se utilizan las huaracas para su construcción en el baile; por lo tanto, existe una aproximación experiencial, corporal y sensible con el objeto en el baile y fuera de él.

## 2. Algunos antecedentes de la historicidad de las cuyacas

El baile de las Cuyacas que conocemos en la actualidad (Fig.1) se formó en Iquique, en el año 1935, a iniciativa de doña Marta Rogelia Pérez, junto a otras mujeres. En esos años, Rogelia pertenecía al baile de Chunchos El Colorado de Iquique. En una entrevista realizada por Narciso Donoso al diario La Estrella de Iquique, 14 de julio de 2008, Rogelia Pérez dice: "En esa época no había tele y junto a las señoras de un coro, familiares y amigas se formó la agrupación que es la única donde sólo danzan mujeres. Partimos con la guía de una caporala de Victoria que nos enseñó las mudanzas, luego vino la señora Lucy por dos años y María Varas, de ahí me designaron a mí porque tenía buena voz para romper (iniciaba) el canto en la danza". Así se creó un baile compuesto solo por mujeres preadolescentes y adolescentes. Su principal aparición es para la Fiesta de la Virgen del Carmen de la Tirana y Pascua de Negros en la ciudad de Arica.

El otro baile de Cuyacas que existe en el país es la Cuyacas de La Calera (Fig.2) (Región de Valparaíso), creado en 1983. Estas Cuyacas bailan en homenaje a la Virgen de Lo Vásquez, en el Santuario de Santa Teresa de Los Andes, Templo Votivo de Maipú, Loncura en Quintero y otros lugares de la región.



Fig.1: Cuyacas de Iquique



Fig. 2 Cuyacas de La Calera

No es difícil aventurar, al conocer el baile y su indumentaria, que esta danza tiene reminiscencias prehispánicas, como lo consigna el Sistema de Información para la Gestión Patrimonial, SIGPA, del Departamento de Patrimonio Cultural del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en su página web [www.cultura.gob.cl](http://www.cultura.gob.cl) (2016) dice: "[baile] de inspiración pastoril con fuerte reminiscencia andina y prehispánica". Lo clasifica como perteneciente a los bailes pastoriles agrarios y es el único que perdura en su categoría hasta nuestros días. Narciso Donoso, en la misma entrevista antes citada (2008), dice: "es una danza cuyo origen estaría en algunas zonas de Bolivia o en las quebradas de Camiña y Mamiña", no hace mención a la fuente. Por otro lado, es posible reconocer en sus mudanzas muchas similitudes con las evoluciones coreográficas de la contradanza<sup>3</sup> europea. En gran parte del repertorio dancístico de las hermandades religiosas no es difícil reconocer su hibridez en un resultado coreográfico con componentes de épocas distintas, cercanas y lejanas; del mismo modo que la utilización de objetos a lo largo del tiempo. Tal es el caso de objetos prehispánicos como chuspas y huaraca. Los bailes religiosos suelen conservar intactas sus mudanzas en el tiempo una vez que han sido creadas. En el caso de la Cuyacas, mantiene sus figuras trenzadas de redes, soles, estrellas y cruces formadas con sus hondas de lana que remiten a símbolos de una cosmogonía andina siempre presente entre sus elementos expresivos (SIGPA 2016). Otro antecedente que remite a prácticas ancestrales es el acompañamiento musical por un grupo de Lakas<sup>4</sup>.

Juan Guillermo Prado (1986) atribuye el origen de las Cuyacas al grupo danzante de Las Llameras<sup>5</sup> como el más ligado a la tradición del imperio Incaico; del grupo afirma lo siguiente

*"Usaban el acsu, túnica utilizada por las indias pastoras del Altiplano. Lucían aguayos adornados por dos cucharas de plata que portaban en el pecho. En la cabeza utilizaban un pañuelo denominado panta. En la cintura llevaban una cuerda de lana trenzada, de la cual colgaba una bolsa repleta de monedas. Bailaban en círculo y agitaban una guaraca, una honda de lana, simulando la faena de arrear el ganado. Son las antecesoras de las actuales Cuyacas" (p. 14).*

3. Contradanza, derivación de término inglés, country dance, que hace referencia a evoluciones coreográficas de danzas colectivas interdependientes.

4. Se entiende por Lakas a un grupo de músicos que tocan las lakas o zampoñas, junto a instrumentos de percusión como bombo y caja.

5. Los Llameros es un baile de mujeres y hombres, a diferencia de Las Llameras que se compone solo por mujeres. Las Llameras son de mayor antigüedad que Los Llameros.



Fig.4: Waraka u honda altiplánica.

### 3.- La honda, huaraca o waraka

La doble función de la waraka, en tanto herramienta para el pastoreo y arma de guerra, como también de una posible utilización ritual, lo dice Guamán Poma en el Coya Raymi (Fig.3):

*“Y en este mes mandó los Yngas echar las enfermedades de los pueblos y las pistelencias de todo el rreyno. Los hombres, armados como ci fuera a la guerra a pelear, tiran con hondas de fuego, deziendo “¡Salí, enfermedades y pistelencias de entre la yente y deste pueblo! ¡Déjanos!” con una bos alta” (Guamán Poma 1980: 227)<sup>6</sup>.*

La waraka (Fig. 4), en su utilidad en el pastoreo (alejar a depredadores del rebaño, reunirlos, conducirlo), asociada a la distinción jerárquica de las autoridades en el altiplano, es referida por Axel Nielsen (2007) cuando afirma:

*“Los pastores usan la honda para conducir el rebaño y evitar que los animales se dispersen en los campos, acciones que evocan conceptos asociados a la autoridad. En el altiplano de Lipez, por ejemplo, hasta hace poco tiempo las autoridades étnicas o mallkus llevaban la waraka –junto con el poncho y el Tata Rey o bastón– como insignia de su jerarquía. La honda era el arma elegida por el propio Inka cuando iba a la batalla, como lo ilustra Guamán Poma (1980: 304) al*

*mostrar a Guayna Capac disparando desde sus andas proyectiles de oro fino a su enemigo apo Pinto (¿el espíritu de un cerro? ¿un ancestro mítico?) durante la conquista de las provincias septentrionales del Tawantinsuyu” (p. 21).*

En la huaraca, como objeto de baile en las Cuyacas, se aprecia el uso de coloridas lanas en su construcción; generalmente de uso pastoril, es de lana cruda de colores naturales. “Distinto es el caso de las hondas de uso ritual, que son muy ornamentadas y tienen diferentes tratamientos técnicos según se trate de la “cuna” que soporta el proyectil, los cordones, u otras partes del instrumento” (Sinclair, Hoces de la Guardia, Brugnoli, 2006, p. 40).

En sus múltiples funciones, la huaraca, como instrumento de caza, como instrumento de guerra, como objeto ritual, como herramienta pastoril y como objeto de baile en las Cuyacas, tendría una sola identidad, por tanto, cada huaraca sería elaborada para cumplir una sola función. La biografía de la huaraca estaría circunscrita a la vida para la cual fue confeccionada. La honda de uso pastoril y de caza es construida generalmente por manos masculinas. La huaraca de Cuyacas es construida por las manos femeninas de la propia bailarina que la usará. El que el objeto sea creado por el posterior usuario, determina una conexión, a mi modo de ver, distinta que si fuera adquirida por cualquier medio. En el objeto está puesta una afección particular, un cierto nivel de cuidado, un cierto esmero. Se genera un vínculo entre el sujeto y el objeto de baile con características de objeto preciado. En el desarrollo del baile no se entrega nunca a otra bailarina, es de uso exclusivo de la portadora.

6. Axel E. Nielsen. “Armas significantes: tramas culturales, guerra y cambio social en el sur andino prehispánico”. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, vol. 12, N° 1, Santiago de Chile, 2007, pp. 9-41.

#### 4.- Vestuario y huaraca

Dos son los vestuarios de las Cuyacas, el de color verde y el de color café. Consisten en una túnica larga que ciñe al cuerpo con una faja o cinturón ancho, del cual cuelga una chuspa o bolsa tejida recubierta con monedas. Por la espalda a la altura de los hombros penden numerosas cintas de colores cada una con su significado. La blanca es la paz; la verde, la esperanza; la café, la Carmelita; la morada, el Señor; la celeste, el martirio; y el rosado, el amor perpetuo. Sobre la vestimenta se cuelgan muchos collares que llenan de colorido el pecho. Cubren la cabeza con una pañoleta del mismo color del traje, decorada con lentejuelas y adornos llamada phanta. Las manos se cubren con guantes blancos durante toda la ejecución del baile.

El vestuario de los bailes religiosos se presenta a la Virgen para ser bendecido antes de ser usado por primera vez. Es llevado doblado sobre ambas manos y presentado a la imagen. Este acto de devoción hace que el vestuario adquiera un valor extra cotidiano. Cuando están vestidas para bailarle a la Virgen, están en un estado de oración, de veneración, agradecimiento. Las Cuyacas no permiten maquillaje facial en sus integrantes, ni sonrisas a las cámaras fotográficas o de videos. No es una exhibición para el turista asistente a la fiesta religiosa. El vestuario es coherente en su constitución simbólica con el sentido del baile en expresión corporal de devoción.

Según Hoces de la Guardia y Brugnoli (2006), la indumentaria en la cultura Nazca<sup>7</sup> contempla accesorios textiles que enriquecen el atavío. También distingue como accesorios a los objetos utilizados en labores cotidianas, como actividades de carga, caza y pesca. Dentro de esos objetos está la waraka. Al respecto dice: "Otros accesorios de uso específico, que aún permanecen vigentes en los Andes, fueron las hondas, o waraka, usados para lanzar proyectiles en actividades de caza y pastoreo" (p. 40). Las autoras citadas consideran accesorios aquellos objetos que enriquecen la indumentaria, objetos que portan los sujetos para actividades cotidianas como la waraka. Del mismo modo, Loyola y Cádiz (1988, 2014) designan como accesorios los objetos de baile que no son parte de la vestimenta. En el caso de la huaraca de las Cuyacas, que no cumple con labores cotidianas, y sí ejerce un protagonismo y presencia indispensable para el desarrollo del baile, considero que no es un accesorio de baile y sí un objeto del baile indispensable e indivisible de la Cuyaca en la danza ritual.

La huaraca de las Cuyacas, a diferencia de la usada por Los Llameros, está adornada con pompones coloridos cercanos al centro de la honda, dos por cada lado de la parte central o "cuna", además tiene un pompón en la punta opuesta al ojal del otro extremo.

#### 5.- La huaraca en las cuyacas

En las Cuyacas la huaraca no es solo parte de la indumentaria, como lo es la chuspa, el cinturón, los collares, las cintas de la espalda. Estos objetos, aun cuando estén cargados de significado, cumplen su función en tanto son parte del atuendo. No cambian de posición en el desarrollo del baile, no son utilizados para la ejecución del baile salvo el estar presentes de forma fija en el cuerpo de la bailarina. Por el contrario, la

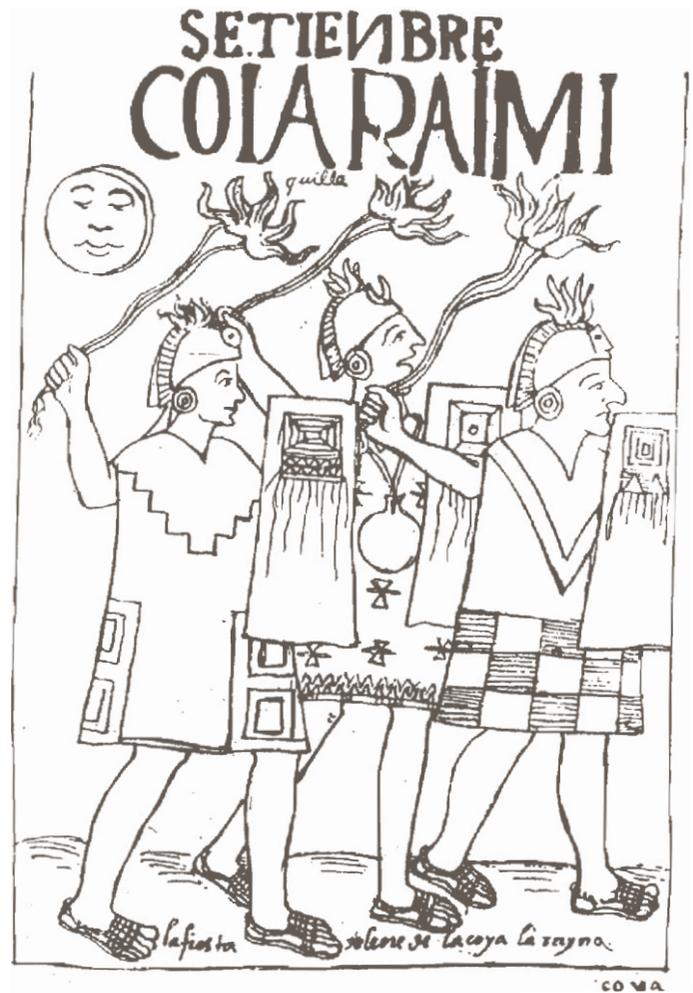


Fig.3: Coya Raymi "fiesta solene de la coya" (Guamán Poma 1980: 226).

huaraca es portada por la ejecutante del baile, se sostiene con una mano o con las dos y se despegga del cuerpo en el baile, se despegga sin ser soltada (a excepción de una figura formada con las huaracas en el suelo). Su función más evidente es la de instrumento para representar diversas figuras en las evoluciones de las mudanzas. Esta huaraca está confeccionada especialmente para la danza y no cumple otra función que no sea el de objeto del baile.



7. Cultura prehispánica de la costa sur del actual Perú (100 a.C. - 700 d.C).



Fig.5: Cuyacas de Iquique realizando una mudanza de trenzado.

Tal vez otra función, de otro orden, es la de completar la identidad de la Cuyaca en tanto no es posible ejecutar la danza sin la huaraca. Puede estar vestida con todo su atuendo, sin embargo, si no tiene su huaraca no está completa para participar en el baile. En el mismo orden de función identitaria es la de su carácter pastoril, sin la utilización el objeto de baile no podría emular los movimientos de la honda que realiza en las labores de pastoreo, no estaría completa para la representación que la constituye.

Cuando las Cuyacas entran al templo para saludar a la virgen o santo, la huaraca adquiere una connotación importante al ser llevada de forma enrollada en la mano derecha. Se hacen los saludos respectivos llevándose a la corazon antes de extenderla hacia delante en una suerte de ofrecimiento. En esta acción queda evidenciada la participación de la huaraca como objeto ritual.

El uso de la huaraca como objeto de baile permite la realización de trenzados y tejidos para armar y desarmar figuras como el sol, la estrella y la cruz entre muchas otras. El desplazamiento de las ejecutantes se realiza en un estricto orden en función de la figura que se quiere formar y en estricto sentido inverso para el desarme de la figura, sin permitir ningún enredo de las huaracas.

Como dice Kopytoff (1991): Al elaborar la biografía de una cosa, se formulan preguntas similares a aquellas relacionadas con las personas" (p. 92). La biografía de la huaraca de toda Cuyaca podría estar definida por fases y no por cambio de identidad. Me permito postular como hipótesis cuatro fases en la biografía de

la huaraca. La primera fase sería la de confección (Nacimiento), caracterizada por la preparación de la lana, elección de los colores y la confección misma. La segunda fase sería la del inicio funcional como objeto de baile (Primera etapa de vida útil), consistente en la utilización del objeto en la preparación previa de las mudanzas, antes de ser presentadas en homenaje a la Virgen. La tercera fase está marcada por la bendición y presentación del objeto a la imagen de la Virgen; a partir de ese momento el objeto cumple su función en propiedad en tanto baile religioso y adquiere el estatus de objeto de baile bendito (Segunda etapa de vida bendecida). La cuarta fase sería a partir del momento que deja de ser utilizado en el baile, por finalización de la manda o promesa a la Virgen o despedida del baile, por envejecimiento o muerte de la devota (Tercera etapa de vida latente<sup>8</sup>).

## 6.- Discusión

Qué trascendente resulta ser para la vida de las personas la existencia de los objetos a través de los tiempos. Sorprendente que la subsistencia de la honda o waraka opere activamente en sociedades desde una cultura Nazca, o incluso antes, hasta nuestros días. La complejidad de la presencia de objetos va más allá de una efectividad utilitaria, el objeto cobra sentido en diferentes planos materiales e inmateriales. Al parecer, la huaraca puede cumplir funciones diversas sin un cambio de identidad, la huaraca pastoril se fabrica para uso específico, con características propias. Del mismo modo que la huaraca de baile. Lo inesencial del objeto serían aquellos aspectos

<sup>8</sup>. Me refiero a vida latente del objeto para caracterizar un momento donde no está cumpliendo con las funciones para las cuales fue creado, sin embargo, no deja de tener los atributos para volver a ejercerlo. Por ejemplo, suspensión de la danzante por enfermedad.

estéticos que se producen de forma artesanal al azar en la ejecución individual (Baudrillard 1969), seguramente no tan al azar en la huaraca ritual. En este último caso, las características inesenciales del diseño textil de la huaraca ritual pasarían a ser esenciales del objeto.

El vestuario y la huaraca tendrían el estatus de objetos preciados, amados y cercanos al de objeto sagrado. La Cuyaca, al estar vestida y portar su huaraca, estaría favoreciendo el estado de oración, podría decir que existe una afectación del objeto huaraca sobre el sujeto Cuyaca. El estado de oración en la devoción vivida en el rito religioso sería un estado psicológico que ayudaría a permanecer largas horas bailando tres o más días.

Las preguntas que se planteó Baudrillard (1969) me parecen de toda pertinencia al momento de abordar un estudio como el que plantea este texto. ¿Cómo son vividos los objetos? ¿Qué otra necesidad satisface el objeto aparte de las funcionales?

Este trabajo se acerca en algo en responder a la primera pregunta, sin embargo, se hace necesario disponer de un material con el que aún no cuento, que permita develar en mayor profundidad esos momentos de vida compartida con el objeto, dentro y fuera del baile. Además de la función de construcción de figuras en el baile, la huaraca satisface necesidades espirituales en tanto se constituye en un vehículo de expresión devota en accionar corporal danzado.

Queda por ahondar en el estudio del material de la huaraca, la caracterización de su hilado, la técnica de trenzado y tejido, el uso del color, sus dimensiones, su diseño, etc. Profundizar en el material y la materialidad es indispensable en un estudio de este tipo.

La relación física que se produce entre la Cuyaca y la huaraca en la ejecución del baile puede ser analizada desde la espacialidad y desde la dinámica del movimiento, es decir, desde la Coréutica y Eukinética<sup>9</sup>, lo que excedería la extensión de este trabajo. 

## Referencias

- *Baudrillard, J.*, El sistema de los objetos. México, Siglo XXI, 1969.
- *Donoso, N.* (Periodista), "Cuyacas". Diario La Estrella de Iquique. 14 de julio 2008.
- *Guamán Poma de Ayala, F.* [1615]. Nueva Crónica y Buen Gobierno. Siglo XXI Editores, México D.F., 1980.
- *Izquierdo, P.* (Periodista), Cuyacas serán homenajeadas en La Tirana. Diario La Estrella de Iquique, Año XXXVII- N° 12.431. 21 de diciembre 2003.
- *Kopytoff, Igor*, "La biografía cultural de las cosas. La mercantilización", en La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991, pp. 89-124
- *Loyola, M. & Cádiz, O.*, 50 Danzas Tradicionales y Populares de Chile. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 2014.
- *Nielsen, A.*, "Armas significantes: tramas culturales, guerra y cambio social en el sur andino prehispánico". Museo Chileno de Arte Precolombino, vol.12, N°1, Santiago de Chile, 2007, pp. 9-41.
- *Prado J.*, La Tirana. Kaktus, Santiago de Chile, 1986.
- *Sinclair, C., Hoces de la Guardia, S. Brugnoli, P.*, Nasca. Fertilidad y exuberancia. Awakhuni, Tejiendo la Historia Andina. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, 2006.
- Sistema de Información para la Gestión Patrimonial, SIGPA, (2016) Departamento de Patrimonio Cultural del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. [www.cultura.gob.cl](http://www.cultura.gob.cl)

---

9. De acuerdo a la teoría del movimiento de Rudolf Laban, la Coréutica se refiere al análisis espacial de movimiento y la Eukinética al análisis de las cualidades expresivas del movimiento.

# Cuerpo y Patrimonio

## Propuesta de una identidad corporal como patrimonio intangible de una sociedad.

Lía Arenas Arce

*La publicación de este texto llega como un ejercicio de memoria y archivo de lo que es el recorrido de ideas, investigaciones y creaciones, que hoy se encuentran en otros lugares, con otros referentes y perspectivas.*

*Este texto marca un inicio en mi recorrido conceptual y de investigación, realizado bajo el contexto de un plan de estudio sobre patrimonio que cursé el año 2017, en el cual se me pedía desarrollar una propuesta patrimonial dentro del contexto donde vivía. Fue una primera oportunidad y un primer acercamiento de hacer un cruce de disciplinas y situar al cuerpo y el movimiento como campo de estudio social y cultural.*

*Hoy, esos primeros acercamientos ya son parte de otra investigación, que permanece siendo cuerpo, pero que se reconoce desde territorios cercanos y feministas, en conexión tanto con el contexto y la ciudad que habito, como con otros que visito y colaboro. Esa investigación está desarrollada desde la creación de dos plataformas en temáticas de gestión cultural y creación artística: Inciso Subterráneo y Creative Power.*

*“...Bastaría, tal vez, con que observáramos el infinito despliegue de los seres que nos rodean... adentrémonos en sus actitudes, en sus ideas, en su drama, en su comedia, en el sencillo rito del vivir cotidiano o en la resonancia de su gran historia (...). Para mí, eso es coreografía”.*

**Patricio Bunster**

Se podría decir que la danza se convierte en un arte en el momento que surge la intención que emerja con el objetivo de ser un espectáculo y además, cuente con profesionales, con personas que se especialicen en el hacer danza, siendo expertos en este oficio. Las condiciones históricas que permitieron que esto se desarrollara se relacionan directamente con las cortes de los siglos XVI y XVII<sup>1</sup>.

La danza como manifestación artística llega a Chile en la segunda mitad del siglo XIX, con la presencia de compañías europeas que venían bajo el contexto

de giras latinoamericanas. Fue con la visita de la bailarina Ana Pavlova y su compañía, el año 1920, con la presentación de la obra “La muerte del cisne”, que comienza a nacer un intenso gusto por este arte y las primeras intenciones por parte de la sociedad de aprenderlo. Uno de los bailarines de la compañía de Pavlova decide quedarse en Chile, fundando la primera academia de ballet clásico, el primer intento por formar bailarines en el territorio nacional y en un contexto cultural propio. El año 1928 llega a Chile Andréé Haas, baila-

rina sueca que traía todos los estudios de la danza moderna europea, característica de la primera mitad del siglo XX, que rompía con la tradición académica, tanto en su técnica como en sus metodologías de creación escénica. Las instituciones que dieron lugar a que se desarrollara este conocimiento fueron el Instituto de Educación Física y posteriormente el Conservatorio Nacional de Música, parte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, actual Facultad de Artes, impartiendo clases de movimiento a los estudiantes de música. La metodología de trabajo tenía un claro enfoque moderno, propiciando el terreno y creando un contexto para la posterior creación de la Escuela de Danza el año 1941. La fundación del Departamento de Danza se llevó a cabo por la visita de la compañía alemana de danza Ballet de Joss, que en su visita a Chile, siendo invitados por Hass, dos de sus bailarines deciden quedarse en el país y llevar a cabo la formación de la escuela y un elenco estable de danza, actualmente el Ballet Nacional Chileno (BANCH).

Paralelo a lo que estaba sucediendo con la Facultad de Bellas Artes, está la fundación de la Escuela de Ballet Clásico y elenco estable en el Teatro Municipal de Santiago el año 1949, por el bailarín ucraniano Vadim Sulima, quien también decide quedarse en Chile luego de gira latinoamericana. Posteriormente, el año 1959 se crea el BAM, Ballet de Arte Moderno, base del actual Ballet de Santiago.

Desde la llegada de la danza a Chile

como arte es que su investigación, desarrollo y profesionalización ha sido llevada a cabo dentro de instituciones educativas que buscan en la profundización de la disciplina, y la formación de bailarines, seguir nutriendo al quehacer y a la práctica de la danza en sus diversas manifestaciones, estilos e ideologías. Este trabajo ha tenido su principal enfoque en el desarrollo creativo del arte, siendo la corporalidad o identidad corporal de los sujetos que componen una sociedad, un tema nuevo y en creciente desarrollo, abordado en investigaciones de los propios bailarines, como por instituciones gubernamentales que han ido interesándose en el tema y abriendo espacios para el desarrollo del mismo. El primer caso proviene desde una perspectiva de trabajo de “danza y educación”, y el segundo incluye planes desde el Ministerio de Educación que implementan en la malla curricular de los últimos años de enseñanza media talleres de teatro y expresión corporal, o la formación del Ministerio del Deporte que busca impulsar y generar el territorio apto para la actividad y educación del cuerpo, con planes que convocan a la comunidad a reunirse en los espacios públicos de sus barrios para realizar actividades deportivas.

En el área de danza y educación, las bailarinas Victoria Gutiérrez y Alejandra Salgado desde el año 2013 han llevado a cabo un trabajo de investigación y práctica en torno al tema, principalmente anunciando y defendiendo la idea de la importancia del cuerpo en los procesos de enseñanza y aprendizaje de los niños. El trabajo se ha posicionado

como campo de estudio. El Departamento de Danza de la Universidad de Chile hoy cuenta con un plan de estudio denominado “Danza y educación”. La investigación llevada a cabo por estas bailarinas se funda sobre la idea de que la enseñanza de la danza puede contribuir a una educación más integral y activa para las nuevas generaciones de chilenos, al reforzar la experiencia como una combinación de capacidades perceptivas y creativas, lo que depende, en primer lugar, del reconocimiento del movimiento como una forma de comprender y pensar el mundo.

Desarrollado por la misma institución gubernamental de cultura, actual Ministerio de las Artes, la Cultura y el Patrimonio, y bajo el desarrollo de políticas de fomento de la danza, se la sitúa como: “un arte complejo que, en una dimensión, explora el cuerpo y sus diversas posibilidades de movimiento, y en otra presenta en escena ideas específicas que logran plasmar nuestra realidad social y cultural, rescatando indistintamente vivencias personales y colectivas, estableciendo reflexiones sobre el cuerpo y el movimiento en diversos aspectos y momentos históricos de nuestra sociedad. Esto último instala a la danza en un espacio y tiempo que la hacen constituirse como parte de nuestro patrimonio cultural, estableciéndose como un producto estético valorable y capaz de ser codificado en cualquier lugar del mundo por su carácter abstracto y su lenguaje universal. En este sentido, la danza propone múltiples retratos de nuestra sociedad, develando realidades culturales, políticas e históricas a través

del movimiento y la composición coreográfica. Por otra parte, en su dimensión social o educativa, y mediante procesos de enseñanza y aprendizaje, la danza produce revelaciones a través de la propia experiencia corporal que resultan imprescindibles para el desarrollo integral del ser humano. En este sentido, aparece como fundamental incorporar la danza en la educación”<sup>2</sup>.

***El patrimonio cultural no es sólo el conjunto de monumentos históricos, sino la totalidad dinámica y viva de la creación del hombre***

**María del Carmen Díaz Cabezas**

Según la definición de la UNESCO, el patrimonio cultural inmaterial o “patrimonio vivo” se refiere a las prácticas, expresiones, saberes o técnicas transmitidos por las comunidades de generación en generación.

El patrimonio inmaterial proporciona a las comunidades un sentimiento de identidad y de continuidad: favorece la creatividad y el bienestar social, contribuye a la gestión del entorno natural y social. Numerosos saberes tradicionales o autóctonos están integrados, o se pueden integrar, en las políticas sanitarias, la educación o la gestión de los recursos naturales. Este patrimonio se puede manifestar en los siguientes ámbitos: las tradiciones y expresiones

orales, incluido el idioma como vector del patrimonio cultural inmaterial, las artes del espectáculo, los usos sociales, rituales y actos festivos, los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, las técnicas artesanales tradicionales.

Según la definición de patrimonio inmaterial, con la cual es posible identificarlo y percibir cómo se desarrolla, considerando el desarrollo artístico y cultural de la danza, comprendiendo el movimiento del cuerpo como pilar fundamental del desarrollo humano y su identidad, es que nos podemos situar en una propuesta de patrimonio inmaterial que considere dicha identidad desde la corporalidad de cada sujeto que habita un contexto social. Si bien, cada vez que nos referimos o nos encontramos frente a ejemplos de patrimonio inmaterial, que provienen desde la danza y el movimiento, se refiere a manifestaciones folklóricas, fiestas tradicionales que evocan a la historia, a un pasado que nos arroja identidad y que nos permite construir; la propuesta de un patrimonio que se vive en el presente genera un cambio en el paradigma temporal desde donde observamos la actividad patrimonial, por ende desde el tiempo en que nos identificamos. ¿Es solo el pasado un referente de historia, identidad y patrimonio?

La propuesta apunta, desde la creación y definición del patrimonio cultural inmaterial, y desde el desarrollo de la danza como arte escénico, incorporado y desarrollando relaciones desde la educación con la sociedad, proponer la corporalidad (expresión corporal) de cada sujeto social como parte de nuestro patrimonio inmaterial. Muy profundamente, la propuesta deviene de la noción que la corporalidad es pilar

fundamental de la identidad de cada persona y por ende parte importante de cómo concibe y construye el contexto que habita. El cuerpo es discurso, manifestación clara, que opera a través de la acción de su movimiento. Y en ese movimiento realiza una relación con el espacio que, en un diálogo con el contexto y una posibilidad de transformación constante.

Esta identidad corporal se sitúa en la relación que se establece entre cuerpo y territorio, su geografía y arquitectura, siendo esa relación una experiencia que se transforma en conocimiento.

### **¿Cómo la sociedad se puede construir desde un ser cuerpo?**

Durante la primera mitad del s. XX, el bailarín alemán Rudolf Von Laban realizó una serie de investigaciones en torno al análisis del cuerpo en movimiento, pudiendo definir cualidades, tipos de energía, planos de movimiento, tipos de movimientos, entre otros, que permitieron ampliar el rango de movimiento y el surgimiento de una nueva técnica, denominada posteriormente técnica moderna Leeder, y en la creación, generando nuevas metodologías en la producción de coreografías y la interpretación, reconocido como expresionismo alemán. Posteriormente los trabajos de Laban fueron utilizados en las fábricas y construcciones en Inglaterra, desarrollando lo que se denominó economía del esfuerzo para potenciar el trabajo de los obreros. Dentro de sus investigaciones, plantea que para que cualquier tipo de movimiento exista y sea posible, deben existir tres factores, a los que de-



nominó factores de movimiento, siendo: tiempo, espacio y energía. La importancia que tiene el trabajo de Laban, para relacionarlo con la propuesta de esta investigación, es que permite generar una investigación en la identidad corporal de los sujetos, a partir de cómo son y cómo se mueven, pudiendo reconocer cómo somos en sociedad, cómo nos movemos y habitamos un contexto particular. También, observar el trabajo de Laban permite situar la propuesta desde una perspectiva móvil y que tiene relación con la finalidad de la investigación, el cuerpo en movimiento como propulsor de identidad patrimonial. Es posible situar el patrimonio inmaterial en el contexto de los factores, siendo el patrimonio en sí movimiento. El factor tiempo sería la corporalidad de los sujetos y su transcurso del movimiento; el factor espacio, el contexto que habitan, la relación cuerpo y espacio que deviene conocimiento; y, la energía, la acción de movimiento. A raíz del análisis de movimiento realizado por Laban, es que se abrió desde entonces la posibilidad de comprender la manera en la cual nos movemos, desde cada identidad, en relación con el propio cuerpo, con el cuerpo de otros, con el espacio en que se mueve y con el tiempo que transcurre en ese movimiento. Esta relación nos permite entender el trabajo patrimonial como cuerpo móvil que se compone de ejes que lo construyen y contienen, de vida y contenido.

Siguiendo con la propuesta, es necesario generar una propia definición de patrimonio: Cuerpo en donde se sitúa una constante relación entre pasado, presente y futuro, respondiendo y haciendo reflejo de qué es lo que toma importancia en nuestra historia para que nos identifiquemos en ella, siendo

capaces de construir sociedad, identidad y sentido. El patrimonio es importante en tanto hace sentido en el presente que se habita, recopilando elementos del pasado y logrando así generar un porvenir al cual queremos ir a habitar. Observar el patrimonio como un cuerpo en el presente, que hace del pasado un sentido para el futuro, nos permite situarnos como sociedad en la duración, generando una temporalidad propia en la cual habitamos.

La definición comprende tres puntos clave:

1. Situar el patrimonio en el presente.
2. Proponer el patrimonio como un cuerpo móvil, capaz de transformarse en el movimiento propio.
3. Proponer la corporalidad como parte de nuestra identidad y patrimonio intangible.

Se reconoce el punto número tres como principal guía de la propuesta. Aparece así una primera pregunta como punto de inicio para llevar la investigación a un lugar práctico de acción. ¿Cómo hacemos que la sociedad vaya tomando conciencia de su ser cuerpo?

Es aquí cuando ponemos el punto de análisis en el cotidiano de los habitantes de un contexto social, y nos encontramos con una iniciativa que desde la gestión cultural, ampliando el campo de creación y acción, está desarrollando desde la práctica el trabajo de generar un reconocimiento corporal del sujeto, con el objetivo de identificar una corporalidad y relacionarse a través de ella.

## “Baila Como Quieras”

Colectivo Gamera es un colectivo multidisciplinar que lleva a cabo diversos proyectos artísticos, siendo “Baila Como Quieras” uno de ellos, en los cuales todos trabajan bajo la misma idea de colaboración y de hacer participar al público en la realización de los mismos. El objetivo de “Baila Como Quieras” es generar espacios de movimiento, donde las personas que participan son invitadas a sesiones de 2 horas de movimiento libre, en donde cada sesión tiene un foco de atención distinto, pero siempre poniendo énfasis en la relación del cuerpo con su propio movimiento, interactuando desde ese movimiento con los otros participantes, el espacio y la música. En cada sesión se pueden encontrar contextos distintos, varios salones de baile, implementos, iluminación y proyecciones que interactúan con el movimiento; existe la invitación de bailar con los ojos vendados, pies descalzos, pequeños factores que modifican el espacio y, por lo tanto, la manera de actuar de las personas. Esta iniciativa lleva más de un año de funcionamiento, logrando convocar a 150 personas por sesión y llevar a cabo sesiones extraordinarias en el Centro Cultural Gabriela Mistral, contando con la participación de 200 personas, y Centro Cultural Espacio La Moneda, donde participaron 500 personas.

Para Colectivo Gamera la identidad corporal es un eje para las investigaciones en torno a la cultura, entendiéndola como un conjunto de conductas que resultan de las decisiones políticas, económicas, artísticas, religiosas y tecnológicas.

El trabajo llevado a cabo por Colectivo Gamera es un interesante punto de análisis, y de ir generando ese ser cuerpo en la sociedad, ya que apunta a la experiencia misma y al cotidiano de los habitantes, en este caso, de la ciudad de Santiago. Es una clara invitación que no genera un distanciamiento con ellos que bailan y yo que observo, sino que, con materiales simples, cotidianos y cercanos a las personas, ellos mismos son los que llevan a cabo la actividad, en este caso especial, el movimiento.

“Baila como Quieras” es una propuesta clara donde es posible hacer un puente entre disciplinas, en este caso patrimonio y danza que nos invita a observarnos y definir desde dónde construimos el patrimonio, y en qué lugar está lo relevante para ser y hacer el contexto social en el cual vivimos. 



Bailar es una acción Visible de la Vida

El movimiento es una acción Visible de la Vida

El cuerpo es una acción Visible de la Vida

#### **Créditos.**

Este texto nació como parte del diseño del proyecto final para obtener el diploma de Investigación y Gestión del Patrimonio Cultural, impartido por la Facultad de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado, cursado el segundo semestre del año 2017. Ha seguido en desarrollo y nutriéndose de nuevos estudios.

#### **Lía Arenas Arce (Santiago, Chile, 1990)**

Trabajadora del arte y movilizadora cultural, licenciada en Artes mención Danza de la Universidad de Chile, enfoca su trabajo en la creación de espacios de encuentro y creatividad, comprendidos como lugares para generar nuevas manifestaciones artísticas y culturales. Se ha desarrollado siendo directora general del Centro Cultural Espacio Elefante, productora del área de extensión del Departamento de Música de la Universidad de Chile, y gestora y productora de proyectos independientes de arte en danza y música. En el área de danza es parte del núcleo de investigación del proyecto Arqueología del Gesto y productora del colectivo de danza Herederas. En el área de música, es productora de los sellos discográficos Uva Robot y Capitán Cobalto.

Ha basado su investigación en la propuesta de la gestión cultural como una movilización cultural y un cuerpo móvil en la continuidad del espacio, llegando a exponer su trabajo en el segundo congreso de Gestión Cultural en Cali, Colombia, en conjunto con Santiago Del Valle, con quien crea la plataforma de investigación y exploración en movilización cultural Inciso Subterráneo. Ha participado en residencias de investigación en Arte en Brasil y Francia. Desde enero del 2020 es codirectora y miembro de la plataforma internacional de gestión cultural Creative Power. Busca incorporar la danza en otros espacios de manifestaciones artísticas, como performer y colaboradora de la banda santiaguina Dolorio y Los Tunantes, y en otros campos del conocimiento desarrollando un trabajo creativo y docente con el área de arquitectura, siendo parte del equipo docente de la asignatura Forma y Espacio, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. Desde el 2019 es integrante de la Red de Trabajadoras de las Danzas.

#### **Equipo Gamera (2017)/Baila Como Quieras**

**Directiva:** Victoria de la Parra, Max Murillo, Macarena Gutiérrez

**Jefa técnica:** Antonia Valladares

**Asistencia:** Celine Fercovic, Felipe Castro, Federico Palma

**Foto:** Guido Peric

@GuidoPericFotos

<http://guidopericenfotos.com>





Bitácoras

# Alan Cristo Ibáñez

*Artista - Bailarín, Investigador y Compositor escénico*

Licenciado en artes mención Danza y Magíster en Artes mención Dirección Teatral en la Universidad de Chile. Diplomado en “Diseño y producción de Arquitecturas Temporales” en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la misma casa de estudios.

Como intérprete corporal ha trabajado con artistas nacionales e internacionales en diferentes instancias dentro y fuera del país. En la docencia se ha desempeñado como ayudante de distintos artistas en el departamento de Danza de la Universidad de Chile, así como en el intensivo de danza desde el año 2015.

Su búsqueda radica en la creación, composición e investigación de experiencias escénicas. A partir de este lugar, creó el año 2012 la compañía Borromeo, donde dirigido diversas obras y procesos creativos como: “Una en mi maté” (2012) (Ganadora premio Mustakis), “Los Niños” (2016), “Los 11” (2018), Video Danza “Los Niños” (En conjunto con Pejeperro films, ganadora premio Mustakis).

Al mismo tiempo, se ha desempeñado como asistente de dirección en diferentes obras como: Intersecciones Frágiles” con Francisca Morand y Javier Jaimovich, “El Valle Inquietante” de Sala Arrau, y “Los cuerpos son celestes”, ambas de Betania Gonzalez estrenada en GAM (Fondart de creación 2019).

En el año 2019 crea el proyecto Comunidad Escénica, cuerpo creativo integrado por artistas de distintas disciplinas (bailarines, actores, músicos, arquitectos, etc.) donde se explora, se construye y se investiga sobre la creación de experiencias escénicas.

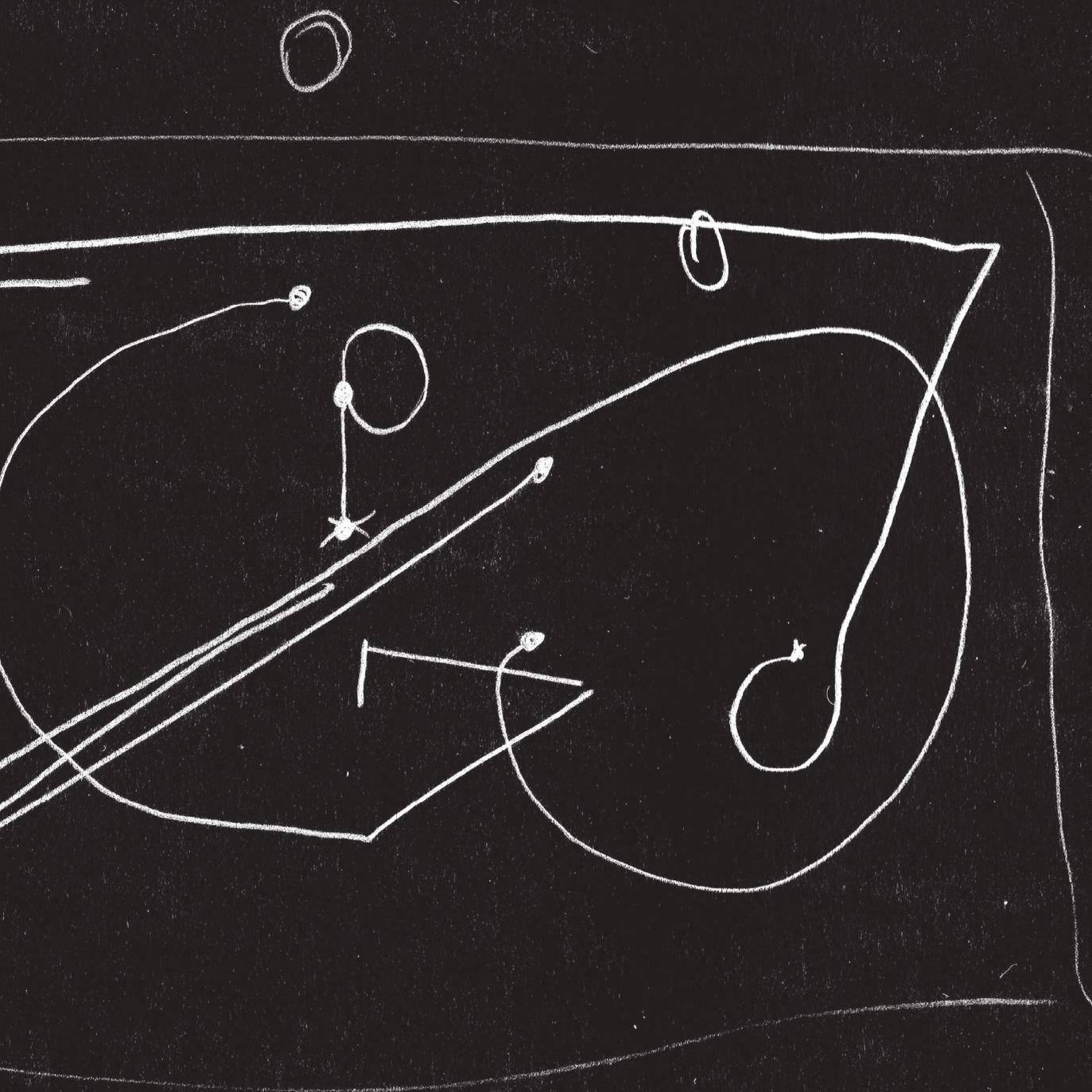
En esta plataforma ha desarrollado prácticas, residencias e investigación acerca del concepto ECOSISTEMA ESCÉNICO. Habitar, Comportamientos, Sistemas y Mecanismos, Ars y Tesis, Paisaje, Dispositivos Espaciales y Coreográficos, Gesto/Acción/Movimiento, son algunos tópicos que se desprenden de dicha investigación y que se encuentran en proceso de registro, práctica y escritura.

Durante el año 2020 crea Ensamble, conjunto de performers que trabajan y articulan las investigaciones y el lenguaje que ha venido desarrollando.

Actualmente se encuentra viviendo en una casona en Providencia, junto a dos artistas más de Comunidad Escénica. Este espacio cuenta con salas de danza y talleres donde se está desarrollando el proyecto Comunidad Escénica, en torno a una visión de economías colaborativas, interdisciplinaridad, colaboración, residencias y creación con diversos artistas, gestando así, una plataforma, un pensamiento, un cuerpo, un movimiento en relación a la creación escénica.



- 1 Rodolfo
- 2 Nicole
- 3 Cristham
- 4 Cristhbal
- 5 Katya
- 6 Paulina

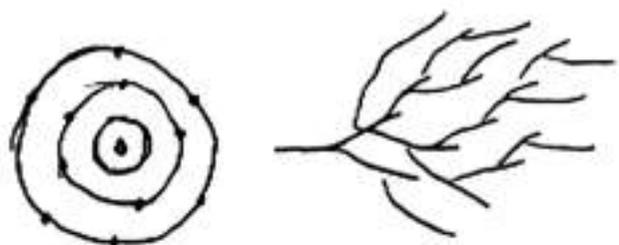


## ECOSISTEMA ESCÉNICO

A partir de entender, no sólo el mundo de lo sensible en tanto experiencia, sino también el mundo que habitamos como un ecosistema en donde tanto sus componentes vivos como inertes **SON Y ESTÁN por la relación que establecen con los otros y su medio donde habitan (materialidad circundante). Un todo conectado. Una RED.** Es que mi búsqueda radica en una experiencia del arte desde un paradigma holístico y como una relación vinculante, un tejido participativo y por sobre todo amoroso. Maturana menciona el amor como “el hacer aparecer al otro”. Estar ahí en el presente habitando con otro, hacer aparecer su potencia, en la vulnerabilidad del encuentro, en esa afectación dramática de apertura con el mundo, desde un espacio de confianza y contención. El amor como herramienta para la generación. Para la creación.

Ecosistema escénico es un concepto que se desprende de la investigación en torno a la composición de experiencias escénicas. Dicho concepto emerge a partir del trasvase del concepto ecosistema proveniente de la ecología.

Desde aquí emerge un carácter material, fenomenológico, relacional e inmersivo en tanto propuesta escénica. Al mismo tiempo, potencia la posibilidad de estar juntas y de hacer aparecer al espacio y su materialidad que nos circunda. Una posibilidad de mirar de manera sensible nuestro mundo y, con esto, la naturaleza en la necesidad de regenerarla.

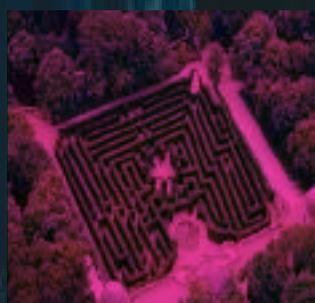
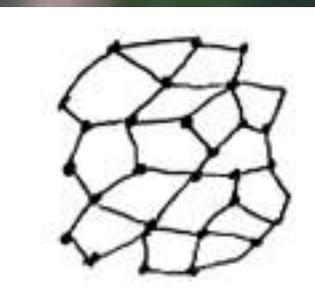
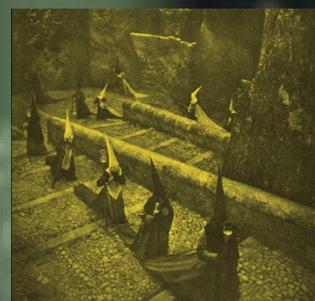


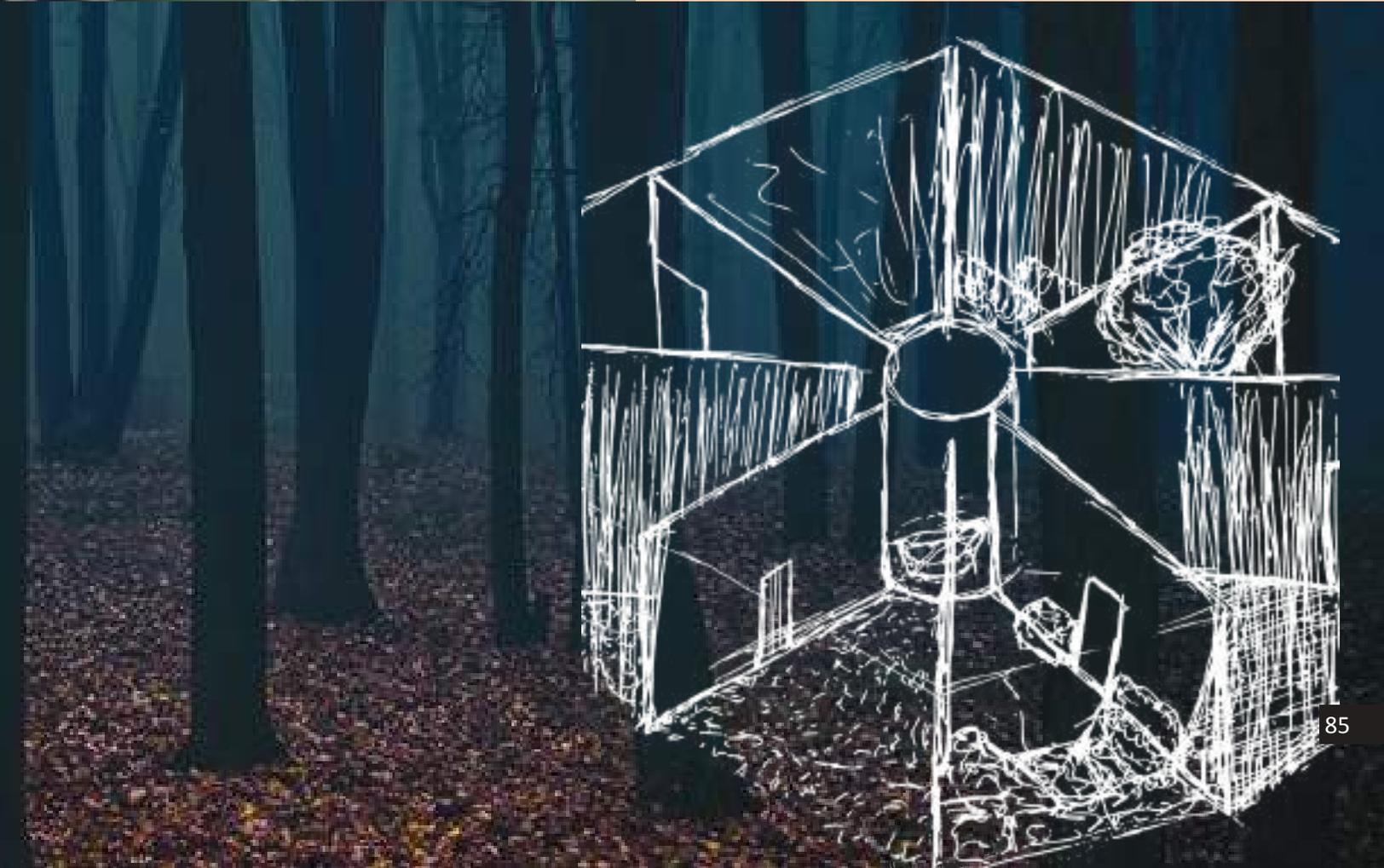
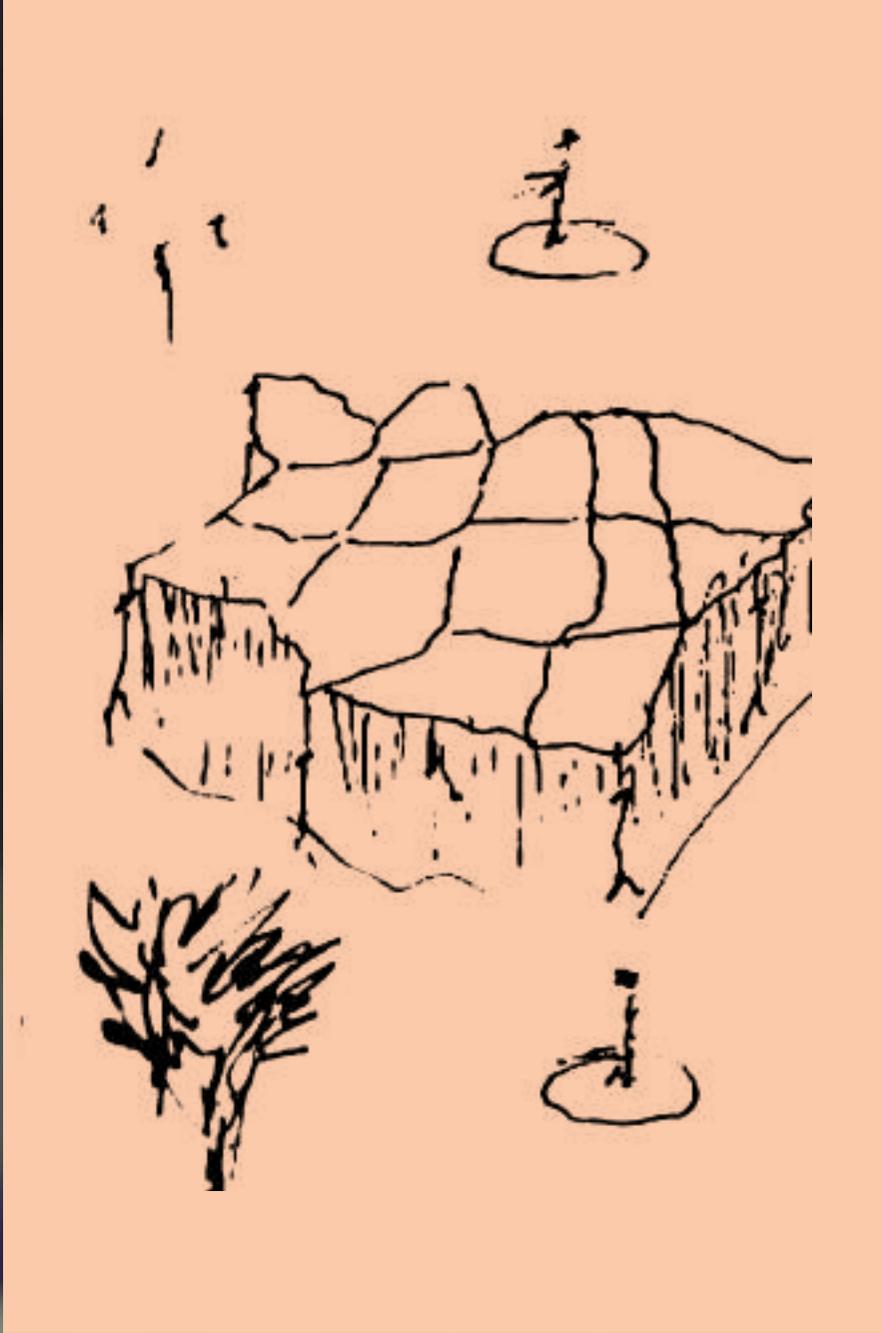
El espacio como fundante en la creación de un mundo poético/ontológico otro. Un contenedor/detonador material de las relaciones.

La arquitectura, los dispositivos espaciales, y con ésto, el concepto de arquitecturas temporales son relevantes para la construcción de experiencias escénicas inmersivas, donde el explorador del mundo sensible (espectador en otros casos) es una habitante del mundo poético o ecosistema escénico que se propone.

El ecosistema escénico, entonces, como un dispositivo para experimentar el mundo de manera sensible. Sublimar la experiencia con el mundo.

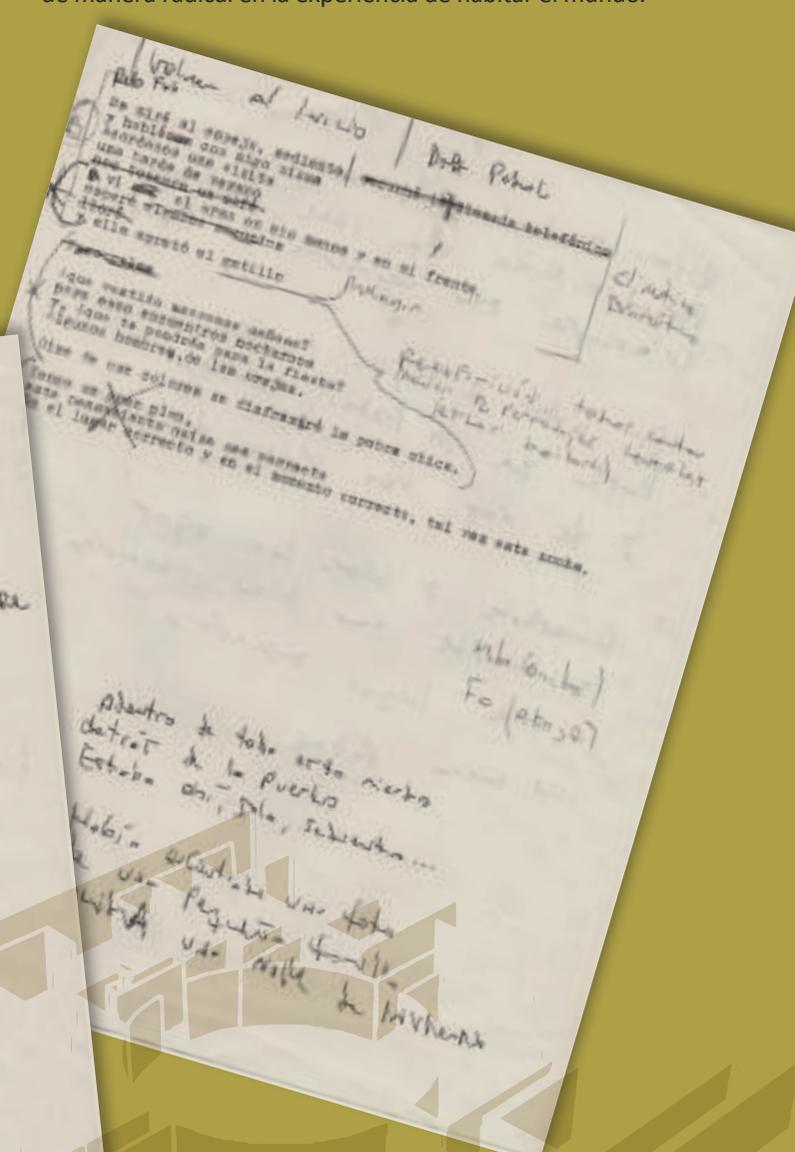
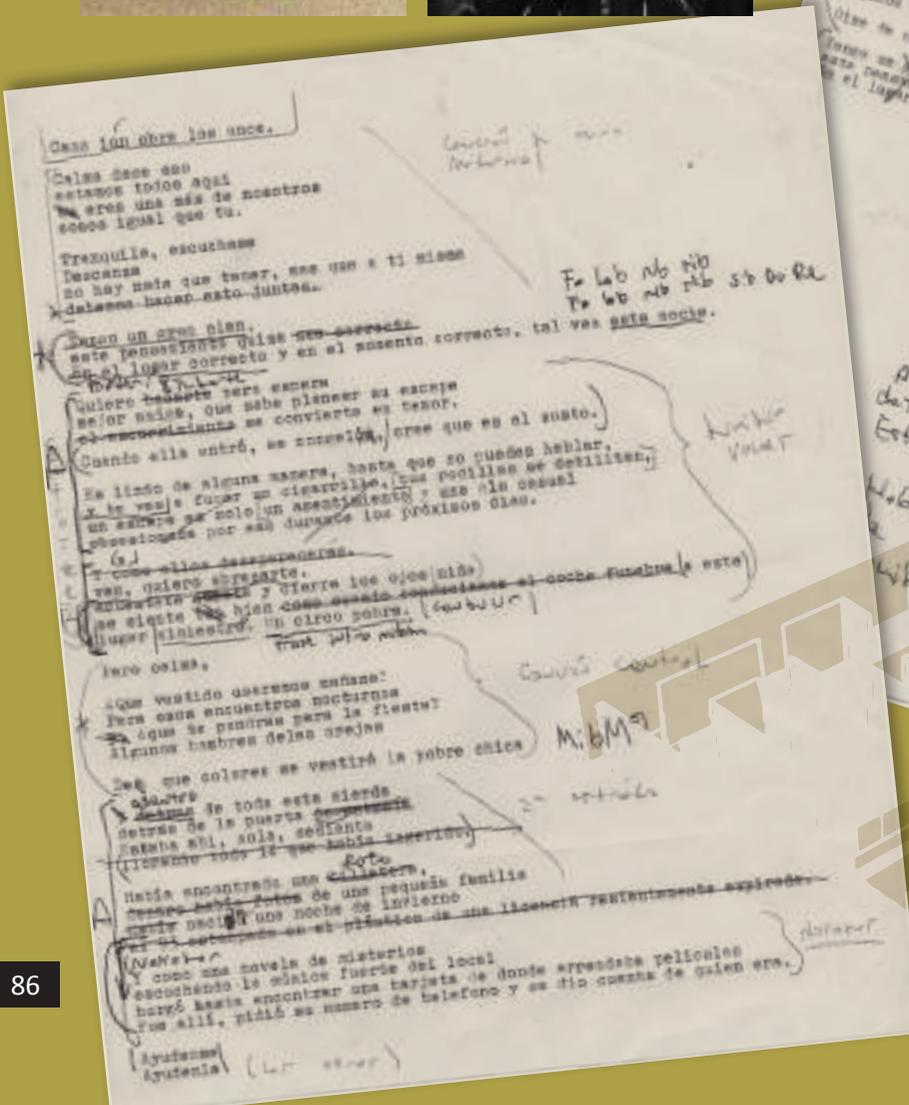
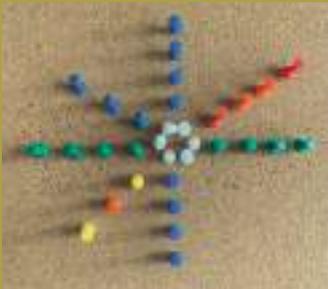
Desde esta investigación se han desprendido diversos campos que comprenden el trabajo compositivo y el manejo en relación al trabajo del performer/intérprete, al lenguaje, al explorador (espectador en otros casos), a la utilización de los materiales tanto el espacio, la iluminación, la sonoridad, el ritmo y diversas materialidades.



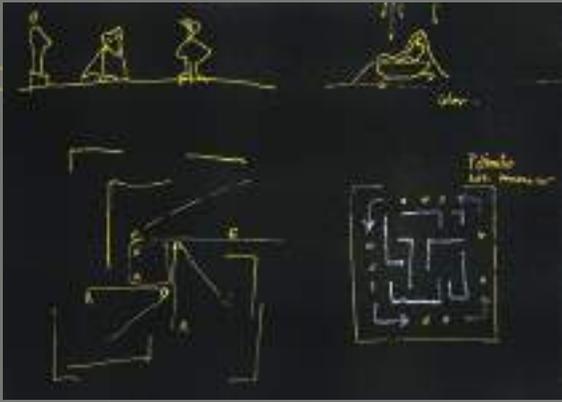


## Campos de la Investigación

- Creación y experimentación de dispositivos espaciales, coreográficos y dramáticos que posibiliten una experiencia habitada del mundo poético propuesto para los exploradores/experimentantes de la experiencia.
- Mecanismos corporales que articulen tanto comportamientos como maneras de habitar, en relación a un lenguaje particular de los performers.
- Investigación y experimentación acerca del concepto "Habitar", como modo de experimentar el mundo poético.
- Nociones de Gesto, Acción y Movimiento, que se articulan como herramientas en la composición de un lenguaje poético y comunicativo.
- Análisis y composición de mecanismos corporales y dramáticos, a partir de los conceptos ARSIS y TESIS como articuladores del ritmo y con esto del peso de la materia.
- Diseño y experimentación con iluminación arquitectónica instalativa y proyectada que haga aparecer las cualidades sensibles de la materia, al mismo tiempo que, construya un universo poético ontológico en la articulación con un espacio o lugar común público o privado.
- Diseño y experimentación sonora en relación a la frecuencia vibratoria, al pulso, al ritmo, a la atmósfera, y la relación de estos con el cuerpo.
- Análisis estructural de hitos rítmicos y atmosféricos en relación a la posibilidad de construir dramaturgia en la experiencia escénica a través de lo sonoro.
- Experimentación del concepto de paisaje sonoro y la posibilidad de inmersión en tanto espacialización del sonido.
- Análisis y experimentación acerca de los comportamientos, hábitos y maneras de relacionarse de los sujetos, entre ellos y con su espacio y materialidades circundantes en pro de hacer aparecer otras nuevas maneras sensibles en el proceso de composición de la experiencia escénica.
- Investigación y experimentación en la construcción de atmósferas.
- Experimentación corporal, espacial y constructiva en relación a los conceptos de Laberinto y Bosque. Ambos se desprenden como articuladores del recorrido, del encuentro con lo otro y la confrontación con la materialidad y el espacio de manera radical en la experiencia de habitar el mundo.



Momento 1



Bocetos Paulina Villalobos

• Nicole  
• todas

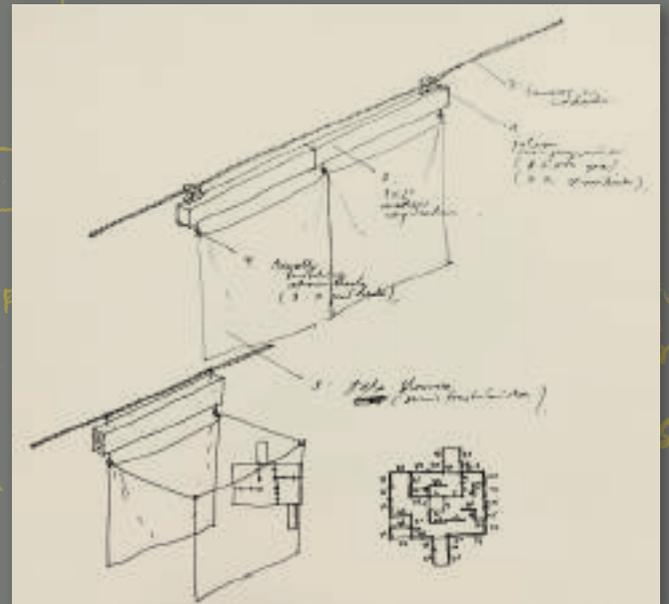


Bocetos Andrés Salazar



Poddy

Alendra



Nave  
según  
ro de  
sentao

Dichos campos se han puesto en estudio en diversas experiencias escénicas, que se develan como obras, videos, ejercicios, experimentos, entre otros:

Katy  
constanza  
Paulini

Bocetos Joaquín Montecinos

• Thivelle hace parte de nacetero instruo

## Los once DECLARACIÓN (Acto 1 + 2)

Estructura e intensidad

JMO  
2017

sentao  
el te  
teros

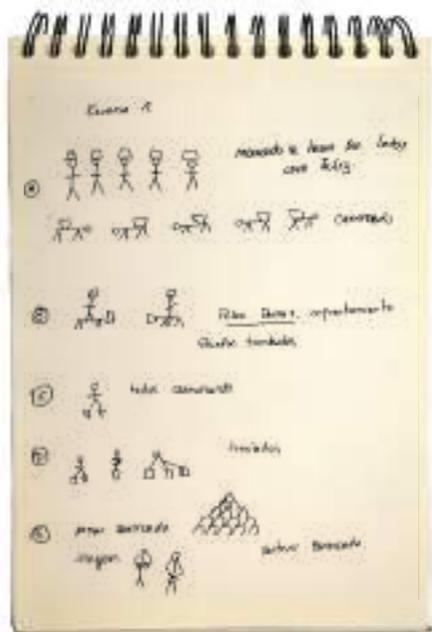
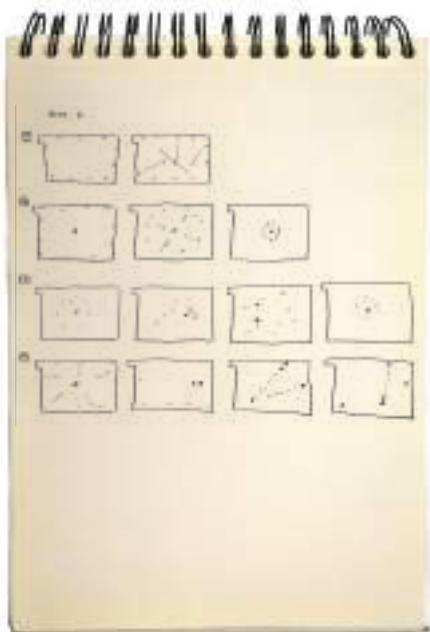
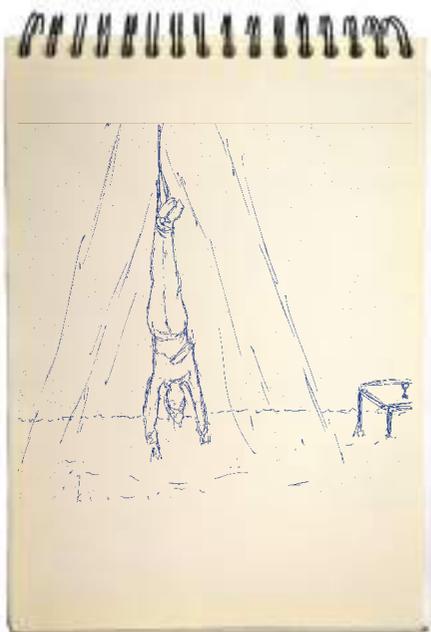
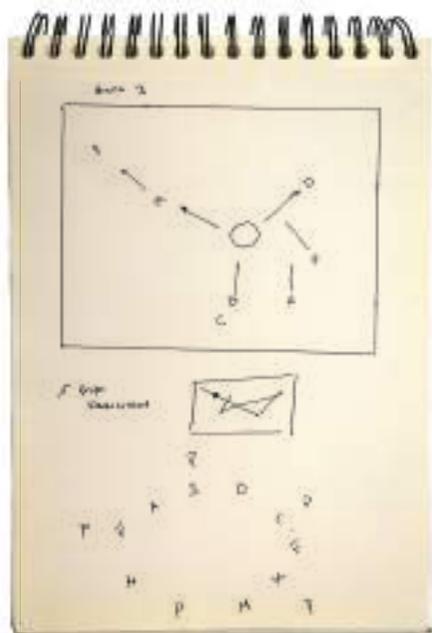
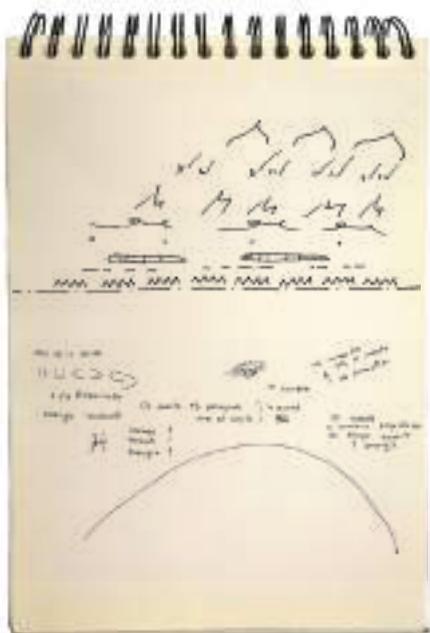
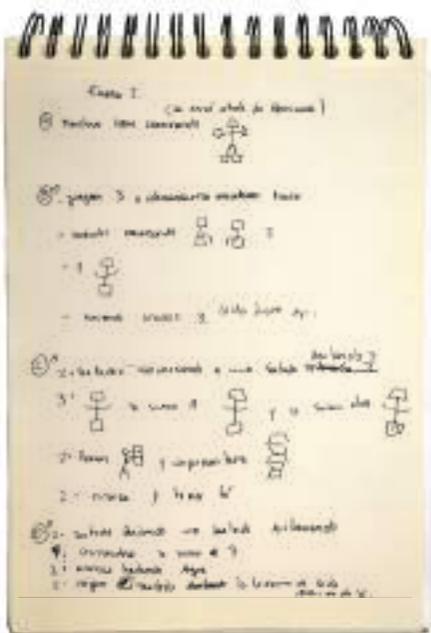
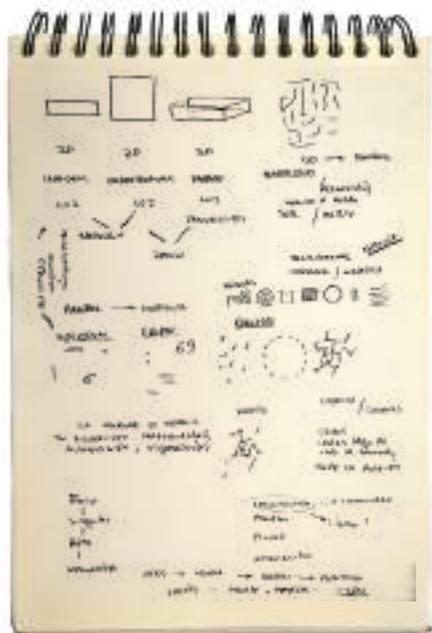
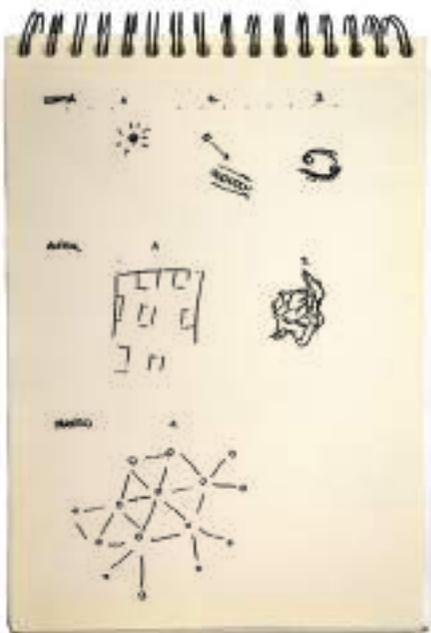


Figure 1 (see sketch)

Figure 1

Figure 2

Figure 3

Figure 1 (see sketch)

Figure 1

Figure 2

Figure 3

Figure 1 (see sketch)

Figure 1

Figure 2

Figure 3

Figure 1 (see sketch)

Figure 1

Figure 2

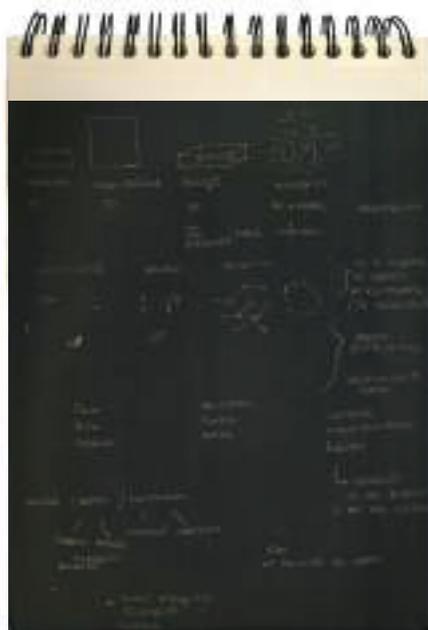
Figure 3

Figure 1 (see sketch)

Figure 1

Figure 2

Figure 3



## OBRA:

### Los Niños:

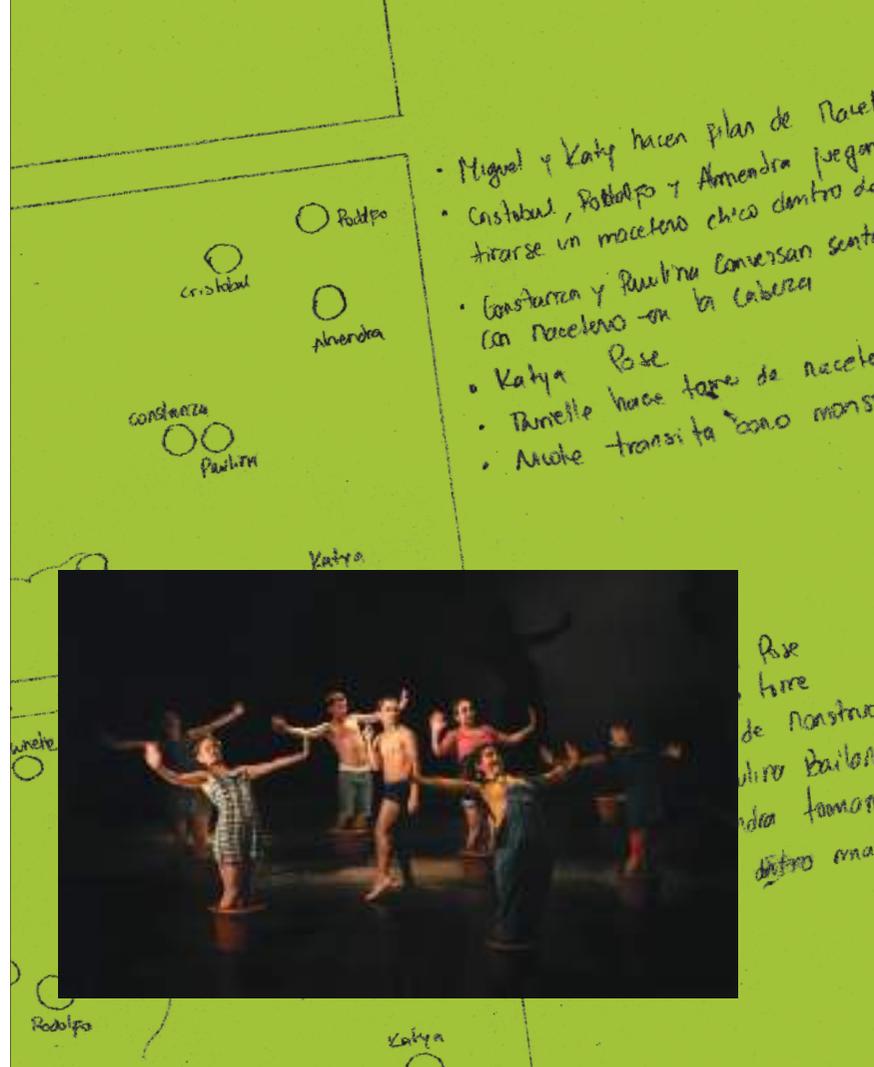
Puesta en escena que se origina desde la necesidad de generar dramaturgia a partir de los encuentros con la materialidad y sus posibilidades simbólicas, sensoriales, materiales, utilitarias, etc.

Dicho montaje, y posteriormente video-danza, indaga en el comportamiento o maneras de habitar de una comunidad o población, en este caso de los niños. La imaginación, la exploración y la creación de reglas en torno a las relaciones que se establecen con su espacio y la materialidad son fundantes para su creación. El juego y el rito como posibilidad de transformación y crecimiento que me permite la comunidad. Soy sujeto por la alteridad.

**Obra:** Los Niños 2016

**Composición escénica y diseño integral:** Alan Ibáñez

**Interpretes:** Katherine Leyton, Almendra González, Nicole Aranedá, Paulina González, Joselyn Faúndez, Constanza Carmona, Rodolfo Ortiz, Cristián Marambio, Cristóbal Martínez, Murielle Rojas, Katya Noriega.



- 1 Rodolfo
- 2 Niwle
- 3 Crishtan
- 4 Cristóbal
- 5 Katyó
- 6 Paulina





**Obra:** Los Niños Video Danza

Proyecto en colaboración con  
PejePerro Films – Premio Mustakis 2016

**Dirección General:** Alan Ibáñez

**Dirección Visual:** Romina Forno

**Dirección Fotografía:** Valeria Fuentes

**Dirección de Arte:** Nicolás Grum

**Dirección Coreográfica:** Alan Ibáñez

**Música:** Pablo Kappes

**Producción:** Esteban Sandoval

**Producción Artística:** Alan Ibáñez, Karina Navarrete

**Cámara:** Valeria Fuentes, Raúl Mondaca.

**Montaje:** Romina Forno, Alan Ibáñez

**Colorización:** Valeria Fuentes

**Maquillaje:** Natalia Corvalán

**Interpretes:** Marcelo Ahumada, Nicole Araneda,  
Matías Burgos, Constanza Carmona, Alan Carrasco,  
Joselyn Faúndez, Paulina González, Katherine  
Leyton, Karina Navarrete, Rodolfo Ortiz.





## OBRA:

### Los 11:

Obra de danza y teatro que nace de la necesidad de experimentar la construcción de un dispositivo espacial inmersivo con materialidad orgánica. De esta manera, se plantea al espacio como un eje fundante en la constitución del sujeto. Ésta propone una analogía de la sociedad moderna en la cual los personajes, no solo viven dentro de un sistema determinado, sino que se cuestionan su existencia en ese sistema. Al mismo tiempo, la obra propone establecer conexión entre el contenido dramático de ésta y su forma. Por lo que la obra, en términos escenográficos, es de lo que se trata esta misma. Un espacio contenedor para una experiencia inmersiva. La pregunta por el fin del mundo y el encierro son ejes fundantes de las relaciones que establecen la comunidad de antihéroes, personajes interpretados por bailarines y actores.





**Obra:** Los 11

**Composición escénica y dramaturgia:**

Alan Ibáñez

**Interpretes:** Marcelo Ahumada, Manuel Almonacid, Christiane Díaz, Andrés Escobar, Javiera González, Paula Hofmann, Felipe Jesús, Katherine Leyton, Francisca Medina, Daniella Santibáñez, Pascal Schuck

**Composición musical:** Joaquín Montecinos

**Diseño Integral:** Alan Ibáñez

**Realización de vestuario:** Laura Zavala

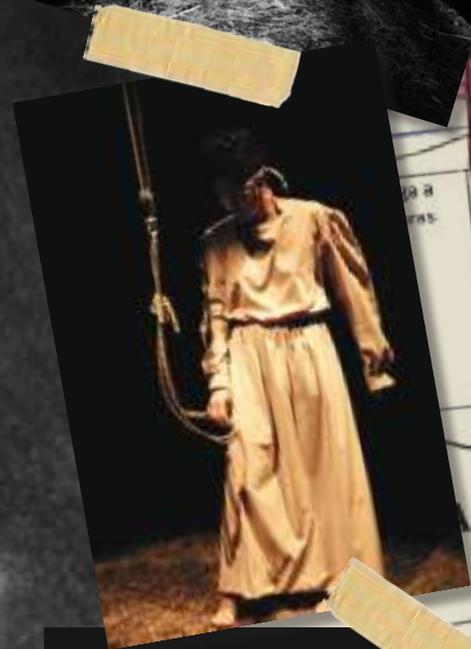
**Realización escénica:** Ricardo Gutiérrez y Cía. Borromeo

**Iluminación:** José Cifuentes

**Producción:** Rodrigo Escobar

**Asistencia de producción:** Ignacio Ariza

# obra "En el fin del mundo hay una isla"



Acto 1									
Sonido y luz	(-) Descolgar	Diálogos	Declaración Suma	Grito llegado	Cambios de Lugar y en movimiento	Todos juntos apretado	Dialogo		
16 +									
Acto 2									
Gritos previos	Sonido y luz	(-) Descolgar	Diálogos	Declaración Suma	Corre y Lo atajan	Cambios de Lugar y en movimiento	Todos juntos apretado	Dialogo (Tiene miedo)	
4									
Acto 3									
Sonido y luz	No aparece	Dolor, vulnerabilidad	Miedo, Desconfianza	Caos	Todos a la pared	Se apuntan y se culpan			

y en el caos. Algun 13

con un faro, una parroquia y mil almas"

Los M

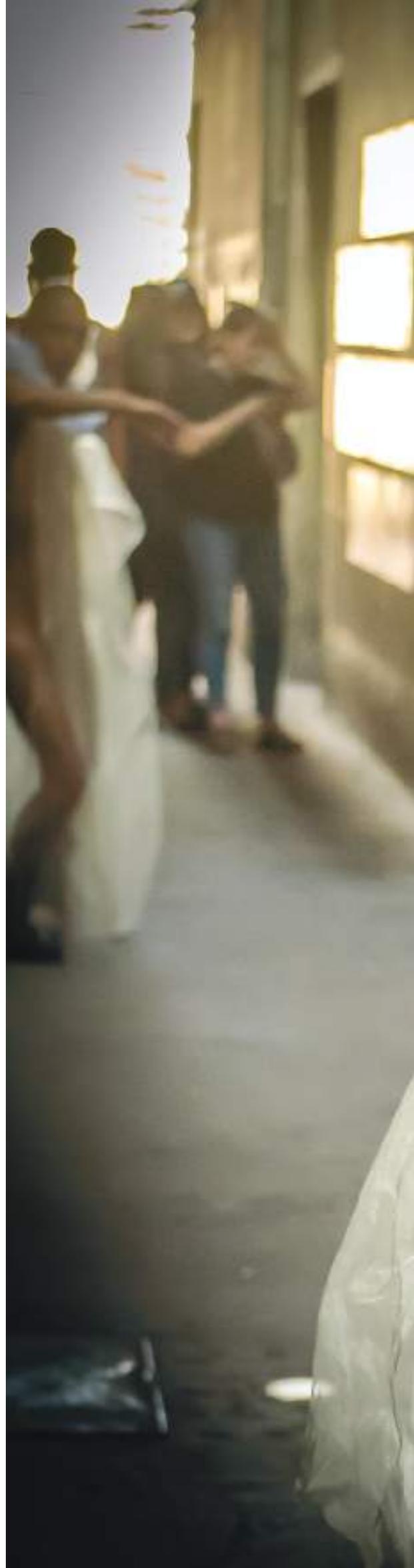
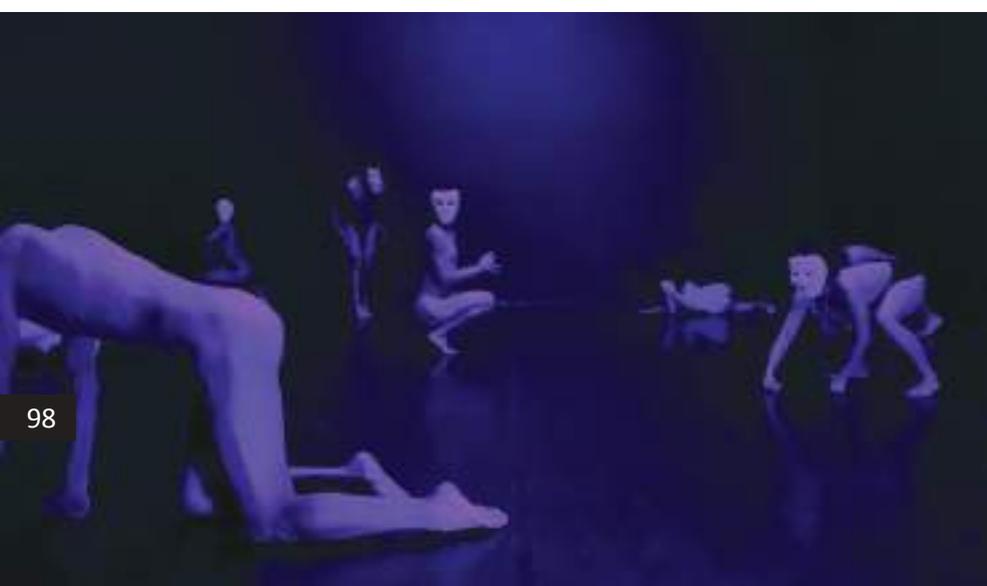
Katy habla a el y a las personas	Gira Katy y giran todos	Se apaga la luz, se enciende y solo Marcelo (arriba)	Se apaga luz, se prende y todos girando	Terminan de girar y el habla, responde Dani	Dani empieza a cantar	Todos bailan Daniela	Druga
----------------------------------	-------------------------	--	---	---	-----------------------	----------------------	-------

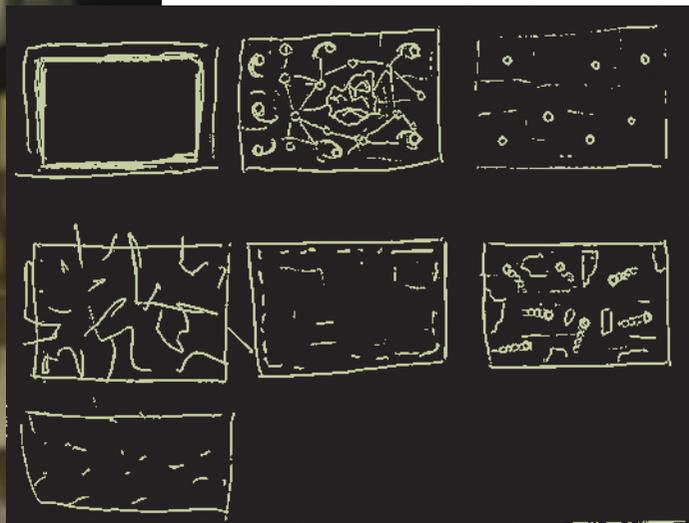
IX

Nicole habla a el y a las personas (Solo)	Todos tiran pétalos	Hablan los que tiran	Traen cosas para tomar	Fiesta	Circulo	Se abre circulo y dúo de Manuel y Felipe	Javiera con Rodolfo (Arriba y escalera)	Baile con espectador	Druga
---	---------------------	----------------------	------------------------	--------	---------	--	---	----------------------	-------

e culpan en piffo	Violencia	Escogen a alguien	Lo encierran	Domina la mesa	Canan	Se van los interpretes	Espectador solo	Llavo
-------------------	-----------	-------------------	--------------	----------------	-------	------------------------	-----------------	-------

Al Rededor de casa y se abre puerta.





## Habitar:

Estudio corporal sobre el concepto de habitar, que posibilita la transmutación constante con la materia circundante a través de un estado presente, y con esto, el poder construir en conjunto, no de manera utilitaria, sino más bien, de dialogar en el encuentro con lo otro. Ser y estar en relación a la alteridad.

Se trabaja a partir de la consciencia de la vibración corporal de modo que posibilite:

- Un estado presente
- Modificar la vibración a través de la percepción del cuerpo como materialidad
- Generar un diálogo rítmico sonoro con los cuerpos-materias que me rodean.

Dichas Materias-corporales posteriormente se ponen en relación con la iluminación arquitectónica y con lo sonoro para poder experimentar la afectación a la frecuencia vibratoria del color y el sonido.

La bitácora o el registro, entonces, se develan como gráficas, planos, dibujos, bocetos, maquetas, guiones, diseños 3d, diagramas, imágenes, escaletas, partituras, entre otras, siendo canales para ir observando, estudiando y organizando la investigación.

**Obra:** Habitar

**Proceso de investigación:** Colabora Paula Hofmann (Asistencia) y Paulina Villalobos (Iluminación).

**Performers:** Ninoska Valenzuela, Cristóbal Martínez, Hellen Delgado, Catalina González, Tomás Romo, Antonio Muñoz, Belen Herrera, Carla San Martín, Daniela Cruz, Felipe Jesús, Francisca Wastavino, Gaeil Olsen, Ignacio Pérez, Joaquín Rojas, Karime Maureira, Luis Acevedo, Antonia Garrido, Isidora Graves, Sebastián Vidal, Vania Pascualetti, Sebastián Hernández, Almendra González, Omar Meza, Fabián Henríquez.



• ARCO de la CARA  
• NU C  
xyz Proyectad  
energía torcida





da  
a  
e



la cámara

mi encuentro  
con el mundo  
↑ lo dramatiza.

(la mente o la percepción como el mundo.) la oscuridad 4D

tiempo 1  
espacio 1  
energía 1

el deseo  
la materia proyectada  
en tiempo espacio  
y energía.







## Mecanismos y dispositivos:

Práctica de creación y composición de mecanismo corporales que articulan tanto comportamientos, situaciones coreográficas, como maneras de habitar en relación a un lenguaje particular.

La práctica se construye en relación de los conceptos Arsis y Tesis que hacen referencia al momento más débil y más fuerte en la percepción del peso de la materia.

Se trabajan dichos conceptos desde la materialidad de la música, el pulso, el ritmo, la cadencia y diversas materialidades en relación a su peso. Así como también, a partir de diversos diseños gráficos que se traducen coreográficamente en el espacio en relación al vínculo con la música y su cadencia.

Estos mecanismos pueden ser sólo estéticos o funcionales en relación a alguna actividad que desempeñe dicho mecanismo. Al mismo tiempo, sirven como organizadores coreográficos de gran cantidad de personas en movimiento. 

**Obra:** Mecanismos y Dispositivos.

**Proceso de investigación:** colabora Joshua Leyton, Antonio Rivas y Comunidad Escénica (Paula Hoffman, Daniella Santibáñez, Katherine Leyton, Alexandra Miller, Cristóbal Martínez, Andrés Salazar, Marcos Matus)





## Edison Araya Pérez

*Miembro estable en Ballet de Santiago, Licenciado en Artes Escénicas Universidad Mayor; Fotógrafo, Profesor de Técnica Académica del Departamento de Danza de la Facultad de Artes Universidad de Chile.*

Mirar una foto nuestra luego de mucho tiempo, es reencontrarnos con alguien que fuimos en ese momento. Es volver a emocionarse con un recuerdo. Es ver el paso del tiempo través de los cambios en nuestros cuerpos con todo lo que eso implica. Es abrir una puerta que conecta con un tiempo remoto que nos puede provocar alegría, tristeza, nostalgia o cualquier otro sentimiento, pero, no nos deja indiferentes. La fotografía tiene ese poder inexplicable. Es en definitiva una fracción de vida que quedó atrapada en ese espacio ya sea de papel o en un soporte digital.

Ser uno quien registra esos espacios de tiempo, es un privilegio. Ahora registrar la danza, es apasionante. Si se es a la vez intérprete, es tener la capacidad de registrar la propia experiencia proyectada en otros cuerpos, en otras formas de sentir y de experimentar el movimiento y, es a partir de esa diversidad mutante, que el registro se enriquece tal como el gesto vuelve a dibujarse con matices únicos en cada individuo. Cada intérprete es un mundo único e irreplicable que reescribe el texto original con el aporte de su historia, así cada vez la obra puede tener diferente lectura sin alterar la esencia de la misma.

Personalmente, observo la danza desde dos perspectivas, una externa que se expresa en formas y deja en evidencia la destreza física, el recurso técnico y la espectacularidad resultante en la escena, y la otra, una forma interna que comunica emociones y sensaciones que conectan al intérprete con el espectador en un lugar común donde ambos resuenan. De esa forma también el registro fotográfico puede adquirir colores que transiten entre ambas percepciones interna y externa.

Siendo el Ballet el lenguaje al que me he dedicado por espacio de 23 años, considero que la imagen externa, geométrica y definida, es producto del dominio técnico, resultado de años de trabajo riguroso y disciplinado a través del cual el intérprete educa el gesto, lo hace propio y puede repetirlo día a día llegando a ser mecánico. En definitiva, lo es, pues se equipara al lenguaje escrito y hablado que resulta espontáneo y fluido. Esta forma puede dar como resultado fotografías a las que podríamos llamar Registro -documental.

Pensando en esos términos, captar una imagen externa cuando se tiene incorporado ese lenguaje en el propio cuerpo, es más fácil de lograr a través del soporte fotográfico, es casi natural. Se conoce el tiempo del movimiento, las transiciones para llegar al punto más alto de la expresión de tal o cual gesto. Se conoce también lo estéticamente esperado o ideal y finalmente está la certeza de que, si no se captó el momento preciso, en el siguiente ensayo o espectáculo, volverá a ocurrir exactamente igual, entonces hay otra oportunidad para atraparlo.

*En las imágenes:*

- **Natalia Berrios**  
*(Primera Bailarina estrella Ballet de Santiago)*
- **Cesar Morales**  
*(Primer Bailarin Royal Ballet de Birmingham)*
- **Rodrigo Guzmán**  
*(Primer Bailarín Estrella Ballet de Santiago)*
- **Andreza Randisek**  
*(Primera Bailarina Estrella Ballet de Santiago)*
- **Romina Contreras**  
*(Primera Bailarina Ballet de Santiago)*
- **Gabriel Bucher**  
*(Ex-integrante Solista Ballet de Santiago)*
- **Profesores, alumnos y ex-alumnos del Departamento de Danza**









De ninguna manera esto resta mérito a la captura fotográfica, aún más si lo que se busca es ese preciso instante.

Desde el punto de vista del fotógrafo de danza y pensando en la forma, lo ideal es poder observar desde el frente pues esa perspectiva es de donde mejor se logra captar la totalidad del movimiento en su mejor ángulo. El encuadre y la composición de las imágenes tendrán la coherencia con el todo y el registro documental será más elocuente. Ahora no siempre es posible estar en ese lugar y es preciso buscar otras locaciones que pueden ser la bambalina, desde atrás del escenario, desde algún rincón escondido muchas veces incómodo y en un principio eso podría parecer una limitación, pero es precisamente ahí, donde encontré el otro lado de la danza, ese espacio interno al que no es fácil poder acceder y donde ocurre para mí la magia de lo expresivo. Es poder mirar con otros ojos y adentrarse en ese espacio-tiempo indefinido del que soy parte interna y externa a la vez. Ahí confluye el intérprete y el fotógrafo, en una comunión profunda de cuerpo, mente, espacio, música, silencios y ante mí, la cámara, esa proyección de la mirada capaz de registrar aquello que solo permanece un instante para desaparecer al siguiente. Esa fracción de tiempo que para muchos ni siquiera existió pues la mirada puede estar fija en otro momento simultáneo. Ahí comienza la poesía de la imagen capturada a través de la cámara, que puede prolongar el instante efímero y mantenerlo en un estado latente que luego será la materialidad de un recuerdo y testimonio de la presencia.





Personalmente, concibo la fotografía como un acto de guardar, de conservar una fracción de ese tiempo-espacio efímero al que se tiene acceso mediante la cámara y sin duda es el rescate, para mí, poético de ese instante irrepetible, lo que imprime el valor a la fotografía.

Actualmente, los incesantes avances en tecnología de la imagen, tanto en las posibilidades que ofrece la cámara propiamente tal, así como los programas de edición, llevan a valorar de manera excesiva, aspectos de la fotografía que a mi juicio no contienen la esencia de la misma. Hoy se busca y se exige un grado de nitidez en la imagen, que de no estar presente, una fotografía puede fácilmente ser descartada, sin embargo, esa imagen descartada podría contener el punto clave de una historia, personas que tal vez no vuelvan a estar en esa situación por diversas razones, un lugar exacto que luego ya no exista.

La danza es efímera también pues ocurre y desaparece, muchas veces obras que sólo se realizan una vez con unos únicos intérpretes, es ahí donde la fotografía se transforma en mirada, memoria y constatación de una presencia"









Este aspecto del ejercicio fotográfico es el motor de mi trabajo, esa conexión con la sensibilidad del recuerdo que me identifica por sobre otras características, me lleva a captar con más frecuencia, imágenes que contengan una carga emocional, y es por ello que prefiero los primeros planos, rostros, manos, expresiones que den cuenta de la emoción que resulta de un trabajo interno, conectado y exteriorizado a la vez.

Naturalmente en el mirar fotográfico, es necesario el ejercicio de ensayo-error y al principio se hacen cientos de tomas (aún más con la factibilidad de la tecnología digital) antes de identificar aquello que fija la vista en un tipo de imagen que, en definitiva, sea el reflejo interior del fotógrafo proyectado en el afuera. El resultado de una fotografía, es en parte lo que reside al interior del fotógrafo y la proyección que este encuentra en un hecho externo.

Así llegué a la fotografía del movimiento, atrapando cientos de imágenes de otros que sin ambición se van quedando en mi archivo. Fotografar es, en definitiva, atesorar fracciones de tiempo en un espacio determinado y para tal efecto el fotógrafo debe tomar la difícil decisión de abandonar el espacio fuera del encuadre.

Si vuelvo al comienzo del artículo, esta forma de fotografía corresponde a lo que intento definir como la mirada interna de la danza, estas imágenes que dan cuenta de las sensaciones que vienen desde lo más profundo del interprete, desde su vivencia, de la historia personal que se vuelca en la escena y añade colores y texturas a la obra. De esta manera es difícil encontrar límites entre el intérprete, la obra, el fotógrafo y el resultado.

Esta corporalidad que va más allá del gran gesto, habla a través de los detalles más sutiles, la profundidad de la mirada, el trabajo de las manos, los labios que se aprietan o entre abren, lágrimas a punto de derramarse, la desesperación, el miedo, la expresión de placer... una gota de sudor que recorre la mejilla etc. Este aspecto de la danza es distinto a la forma, pues inevitablemente las expresiones y sensaciones son individuales, mutan cada día, se tiñen del estado anímico. No hay una técnica para experimentar amor o miedo en el sentido humano, simplemente se siente y cada uno lo percibe y lo expresa de manera diferente aun cuando se trata de una actuación.

Todo lo anterior multiplicado por la diversidad de intérpretes, reafirma mi percepción de que existen infinitas lecturas dentro de una misma obra, aun cuando pueda tratarse de un clásico que parece inamovible y asimismo se pueden lograr muchas y diversas imágenes.





Ahora bien, al intentar organizar las ideas en torno a la naturaleza de este vínculo con la fotografía surgen relaciones que no puedo soslayar y se me vienen ciertas comparaciones tales como el hecho de que podemos hablar más de un idioma y que nuestro cuerpo puede aprender diferentes lenguajes y comunicar los mismos mensajes en formas distintas.

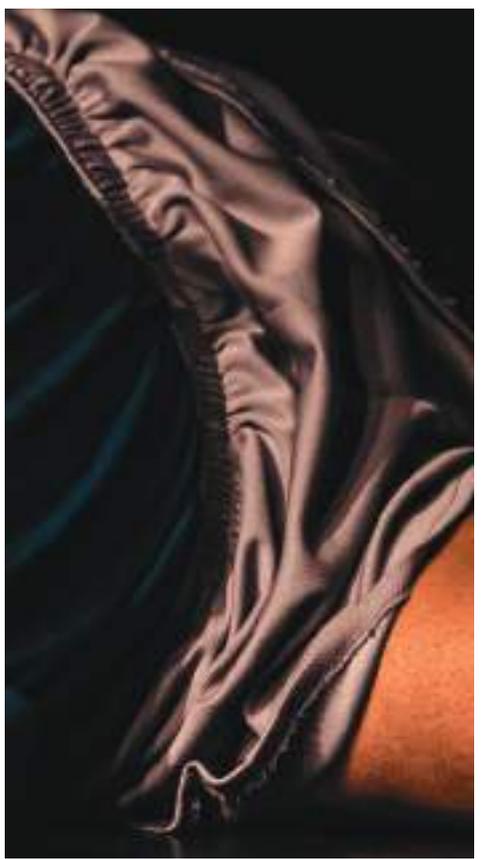
Poder observar esta diversidad desde la fotografía ha sido desafiante y enriquecedor.

Esta experiencia llegó con mi ingreso al departamento de danza de la Universidad de Chile en el año 2010 pues el ejercicio de la docencia de la técnica académica con estudiantes de danza contemporánea, hizo necesario conocer este lenguaje y relacionarme con él a fin de encontrar un punto de unión que facilitara el trabajo de ambas partes.

Si bien al comienzo no fue fácil, el ejercicio de la práctica ha dado sus frutos en más de una forma, pero como este artículo se refiere a mi relación con la fotografía, me abocaré a ese aspecto.

A partir del año 2010 comencé a observar el trabajo en clases de danza contemporánea y también los ejercicios de creación que realizan los estudiantes a la vez de fotografiarlos cada vez que podía. Ahí comenzó otro aprendizaje, pues mi experiencia se limitaba, hasta entonces, a la fotografía de ballet, que por obvias razones me circunscribía dentro una mirada estética muy particular, donde los cánones de belleza son demarcados por el estilo propio del Ballet. Cuerpos con características muy específicas, movimientos para mí conocidos y una dramaturgia siempre clara y conocida, el ballet es narrativo, lo que naturalmente facilitaba el encuentro con lo que busco fotografiar.

Todo esto significó reconsiderar mi percepción de lo que hasta entonces era la belleza que yo buscaba en la danza, abandonar prejuicios y conceptos estéticos aprendidos a lo largo de mi historia, en virtud de una amplitud integradora. Este ejercicio fue posible en parte, gracias a la apertura que logré poner en práctica bajo la premisa de que cualquier aprendizaje siempre es un aporte y por otro lado relacionarme con formas de arte contemporáneo, referentes teóricos durante el estudio de mi Licenciatura en Artes Escénicas, que me ayudaron a comprender nuevas miradas del cuerpo en el contexto contemporáneo, así como también la característica interdisciplinar del quehacer artístico en la actualidad.





En la fotografía de danza contemporánea, encontré una cierta libertad de mirar en relación a la forma, pues no existen las estructuras que veo en el Ballet, lo que no es bueno o malo, son simplemente características que permiten una nueva forma de plantear la imagen. Un nuevo ejercicio de ver. Es como escuchar otro idioma y no entender nada, luego para comprenderlo hay que estudiar, darse el tiempo de conocerlo y quererlo para que pueda en algún momento ser vehículo de nuestro pensamiento y expresarnos a través de él.

Ahora bien, lo importante de este ejercicio, ha sido encontrar el común denominador, ese hilo conductor que va más allá de las diferencias estructurales inherentes a cada técnica y en el tiempo veo que ese punto de unión es el cuerpo como soporte tanto de movimientos y de emociones. Lo transversal del cuerpo como motor integrador y creador.





Obviamente continúo en la exploración pues lo contemporáneo es algo que sigue ocurriendo, mutando, es parte de nuestro cotidiano y está en constante movimiento por lo que surgen nuevas propuestas y con ellas otros desafíos, otras formas de concebir la mirada, el movimiento y la imagen.

Continúo abierto a los planteamientos visuales que aparecen ante mi cámara y tal vez sea prudente proponer aquí la cuestión respecto a la coexistencia de lenguajes dancísticos en la escena de nuestro país. Me gustaría encontrarme con fotografías donde los intérpretes se sientan libres de usar más de un lenguaje con propiedad, sin restricciones estilísticas. Lograr que esos cuerpos llenos de emociones puedan transmitir un discurso rico en matices, donde puedan poner en práctica su aprendizaje técnico en diversas áreas, enriqueciendo su danza y por tanto comunicando con más recursos aquello que como intérpretes sienten ganas de decir. 













## Dra. Alys Longley

*Artista interdisciplinaria*

Artista interdisciplinaria con veinte años de experiencia en la creación de presentaciones en vivo, libros de artista, instalaciones, colaboraciones internacionales y proyectos de investigación artística. Su trabajo explora métodos de experimentación escénica, práctica interdisciplinaria e investigación artística. En 2019-2021 fue invitada a presentar trabajos en School of the Art Institute Chicago, Tisch School en NYU, Museum of Contemporary Art Santiago, Universidad de Chile, Irish World Academy of Music and Dance, Performance Arcade, NZ y VCA Melbourne, Australia. Los libros de Alys, *The Foreign Language of Motion* (2014) y *Radio Strainer* (2016), son publicados por Winchester University Press (Reino Unido). En 2020 colaboró con el artista de danza Pavleheidler con sede en Suecia en el libro de artista *Alys and Pavle*. Alys es profesora asociada en el Programa de Estudios de Danza de la Universidad de Auckland, Nueva Zelanda, donde se especializa en la supervisión de doctorados de investigación artística y la investigación interdisciplinaria.

## Máximo

### Corvalán-Pincheira

Artista visual chileno

Ha desarrollado una extensa carrera internacional en Sudamérica, Norteamérica, Europa, Asia y Nueva Zelanda. Ha sido galardonado con numerosas becas, residencias y premios nacionales e internacionales para permitir el desarrollo de su trabajo en exposiciones individuales y colectivas y ha representado a Chile en numerosas exposiciones internacionales de Arte Sudamericano. Corvalán-Pincheira vivió exiliado de su tierra natal de Chile durante los primeros 18 años de su vida, en Bogotá, Berlín, La Habana y México. Esta experiencia cercana del desplazamiento ha reflejado un cuerpo diverso de trabajo en marcos individuales, comunitarios, sociales, biológicos y ecológicos, en gran parte en forma de instalaciones multimodales como escultura, video, acciones escénicas, trabajo sonoro, fotografía y pintura.

## Macarena Campbell

*Bailarina, coreógrafa y docente Universidad de Chile*

Artista de la danza, investigadora, docente y gestora chilena. Participa como intérprete en diversos proyectos de danza independientes nacionales e internacionales, es académica en el Departamento de Danza de la Universidad de Chile, co-dirige la organización Plantar, plataforma de gestión de espacios de formación para profesionales de la danza y forma parte de la Red de Trabajadoras de las Danzas, organización de apoyo y colaboración conformada por mujeres y artistas de danza disidentes.

Su trabajo se basa en la práctica interdisciplinar con un fuerte interés en crear en base a la relación corporalidad, movimiento e imagen, tomando recursos de las artes visuales como referentes para el desarrollo de creaciones híbridas, buscando otras formas de aparecer en el cuerpo cuestionando sus límites.

## Eduardo Cerón

*Diseñador y artista escénico*

Ha trabajado en distintas compañías de la escena nacional e internacional, destacándose su trabajo en Teatro, Danza, Artes Visuales y Audiovisual. Ha hecho residencias para festivales y performance en Argentina, Italia, Alemania, Bélgica y España. Participó en la delegación de diseñadores para la bienal de praga 2015. Fue director de arte para el "Festival del mundo WOMAD Chile".



Mapeo de Bordes Porosos es un experimento colaborativo en curso con el objetivo de trabajar con los polos de referencia de Sur a Sur, entre Chile y Nueva Zelanda, a través del Océano Pacífico.

Así como también trabajar en los límites entre las disciplinas creativas, trabajando con:

Límites porosos entre las disciplinas creativas.

Puntos de conexión a través de ontologías del Pacífico que cuestionan la idea del estado nación

Flujos de prácticas de descolonización a través del Océano Pacífico.

Experimentos creativos, discusiones críticas, tácticas de descolonización.

Resistencias grandes y pequeñas que abren espacio para la imaginación.

Los espacios de traducción y la mala traducción como estrategias creativas.

El arte como práctica de la creación imaginativa del espacio.

Movimientos que derraman ideas más allá de los límites disciplinarios y como artistas.

Como artistas nos conocimos a través del proyecto Sur Sur en MAC en 2017, cuando la curadora Marisol Vargas nos invitó a participar en una instalación que combina arte visual y coreografía, junto con los artistas Bernardo Oyarzún, Carol Brown, Mark Harvey, Daniela Marini, Natalia Bakulic, Francisca Morand y Ángel García.

“Cruzando la danza y las artes visuales, la exposición revela ... las tierras del sur del mundo y las preocupaciones de su gente, a través de métodos que desestabilizan y responden a experiencias de fractura y pérdida como resultado de su colonización histórica y nuevas formas de imperialismo. Los cuerpos inestables de SUR SUR utilizan su condición para imaginar el futuro de manera diferente”. (Vargas, 2017).

Creamos el proyecto 18 Horas Entre Nosotros en 2018, con fondos de la Universidad de Auckland, Nueva Zelanda, para trabajar en Santiago y Auckland durante noviembre y diciembre de este año. En Santiago produjimos la primera versión de Mapeo de Bordes Porosos, en el Museo de la Memoria (Campbell, Corvalán-Pincheira, Longley, 2018), y dos semanas más tarde creamos la segunda versión de este trabajo en el Old Folks Association Hall en Auckland, Nueva Zelanda (Campbell, Corvalán-Pincheira, Longley, 2018). Consideramos que este trabajo continúa desarrollándose en un proceso iterativo, que responde a sus sitios de habitabilidad.

Como proyecto internacional desarrollado por tres artistas profesionales que también son madres/padre, tenemos tiempo limitado para desarrollar el trabajo. Como tal, hemos abrazado la idea de "montaje en bruto", donde la arquitectura de la obra se ensambla en sus partes, tres películas realizadas por Máximo a partir de sus exposiciones recientes (Corvalán-Pincheira 2017; 2018); textos escritos y pregrabados por Alys; Macarena y Alys considerando puntajes de rendimiento y estados físicos; creando una dramaturgia de secuencias que se pueden cambiar y reescribir a través de la colaboración.

Mapeo de Bordes Porosos is an ongoing collaborative experiment with the aim to work with poles of reference from South to South, between Chile and NZ, across the Pacific Ocean.

We aim to work in the edges between creative disciplines, working with:

Porous Boundaries between creative disciplines

Points of connection across Pacific ontologies that question the idea of the nation state

Flows of decolonising practices across the Pacific Ocean

Creative experiments, critical discussions, tactics for decolonizing

Resistances large and small that open up space for imagining

Spaces of translation and mistranslation as creative strategies

Art as a practice of imaginative space-making

Movements that spill ideas beyond disciplinary boundaries and as artists.

As artists we met through the Sur Sur project at MAC in 2017, when curator Marisol Vargas invited us to participate in an installation merging visual art and choreography, along with artists Bernardo Oyarzún, Carol Brown, Mark Harvey, Daniela Marini, Natalia Bakulic, Francisca Morand and Ángel García.

“Crossing dance and visual arts, the exhibition reveals ... the lands of the south of the world and the concerns of its people, through methods that destabilize and respond to experiences of fracture and loss as a result of their historical colonization and new forms of imperialism. SUR SUR’s unstable bodies use their condition to imagine the future differently.” (Vargas, 2017).

We created the 18 Horas Entre Nosotros project in 2018, with funding from the University of Auckland, NZ, to work in both Santiago and Auckland over November and December of this year. In Santiago we produced the first version of Mapeo de Bordes Porosos, at the Museo de la Memoria (Campbell, Corvalán-Pincheira, Longley, 2018), and two weeks later we created the second version of this work at the Old Folks Association Hall in Auckland, NZ (Campbell, Corvalán-Pincheira, Longley, 2018). We see this work as continuing to unfold in an iterative process, responsive to its sites of inhabitation.

As an international project developed by three professional artists who are all also parents, we have limited time together in developing work. As such, we’ve embraced the idea of ‘rough assembly’ - where the architecture of the work is assembled in its parts - three films made by Máximo from his recent exhibitions (Corvalán-Pincheira 2017; 2018); texts written and pre-recorded by Alys; Macarena and Alys considering performance scores and physical states; creating a dramaturgy of sequences that can be shifted and rewritten through collaboration.

Our human bodies map our trespasses, the bruised and stellar terrains of our memories. These bodies have their secret maps of shame and vulnerability, have potential for invitation and new formation, have locks and have availabilities.

We zoom into these terrains with the device of chalk, tracking the edges of internalised borders, attending to the flicker of memory and affect. Time spills us into each other, from singular to interconnected to ecological attunements. We sense across the tissues of interconnected bodies in all their tenderness and vulnerability, bounded by worlds of language and policy, nation and etiquette, desire and fear. We sense into how our cells host inevitable codes of rejection and belonging.

Nuestros cuerpos humanos mapean nuestras transgresiones, los terrenos magullados y estelares de nuestros recuerdos. Estos cuerpos tienen sus mapas secretos de vergüenza y vulnerabilidad, tienen potencial para la invitación y la nueva formación, tienen candados y tienen disponibilidad.

Nos acercamos a estos terrenos con el dispositivo de tiza, rastreando los bordes de los bordes internalizados, prestando atención al parpadeo de la memoria y el efecto. El tiempo nos derrama hacia los otros, de singular a interconectado a sintonizar con la ecología. Sentimos a través de los tejidos de los cuerpos interconectados toda su ternura y vulnerabilidad, limitados por los mundos del lenguaje y la política, la nación y la etiqueta, el deseo y el miedo. Percibimos cómo nuestras células albergan inevitables códigos de rechazo y pertenencia.



Puedes alejar la imagen para ver el trabajo desde otra escala, donde la película de Máximo "Frontera Chile-Perú" abarca a los tres artistas. En esta película se pueden ver las fronteras abstractas de un estado nación transcritas literalmente en una costa.

Dentro de la proyección de la película Frontera Chile-Perú, Alys y Máximo intentan una conversación bilingüe entre hablantes monolingües. Macarena es el intermediario lingüístico, que agrega la dimensión de la traducción a la conversación. Sin embargo, como traductora, habla sobre todo de la conversación, lo que complica aún más, en lugar de simplificar el significado. En nuestra actuación en el Museo de la Memoria, Máximo le pregunta a Alys:

¿Qué pasaría en Nueva Zelanda si la policía matara a un activista maorí, tratando de proteger su tierra?

La profunda seriedad de esta pregunta queda en el aire, a pesar de la imposibilidad de Alys para entenderla. En Auckland, Alys se refiere a las ventanas oscurecidas del espacio de presentación como si crearan un límite material, y Máximo responde comentando sobre una pared que está pintada en el espacio como si ella fuese una especie de mapa: un mapa para un mundo que aún no sabemos.

En los muchos malentendidos que inundan estas conversaciones bilingües entre hablantes monolingües, nuestra falta de comprensión se convierte en un recurso. Nos permite dramatizar el lenguaje como un límite vivo y tangible, y experimentar con cómo la comprensión puede moverse independientemente del lenguaje, en las simples acciones de escuchar, responder y hablar en un espacio compartido.

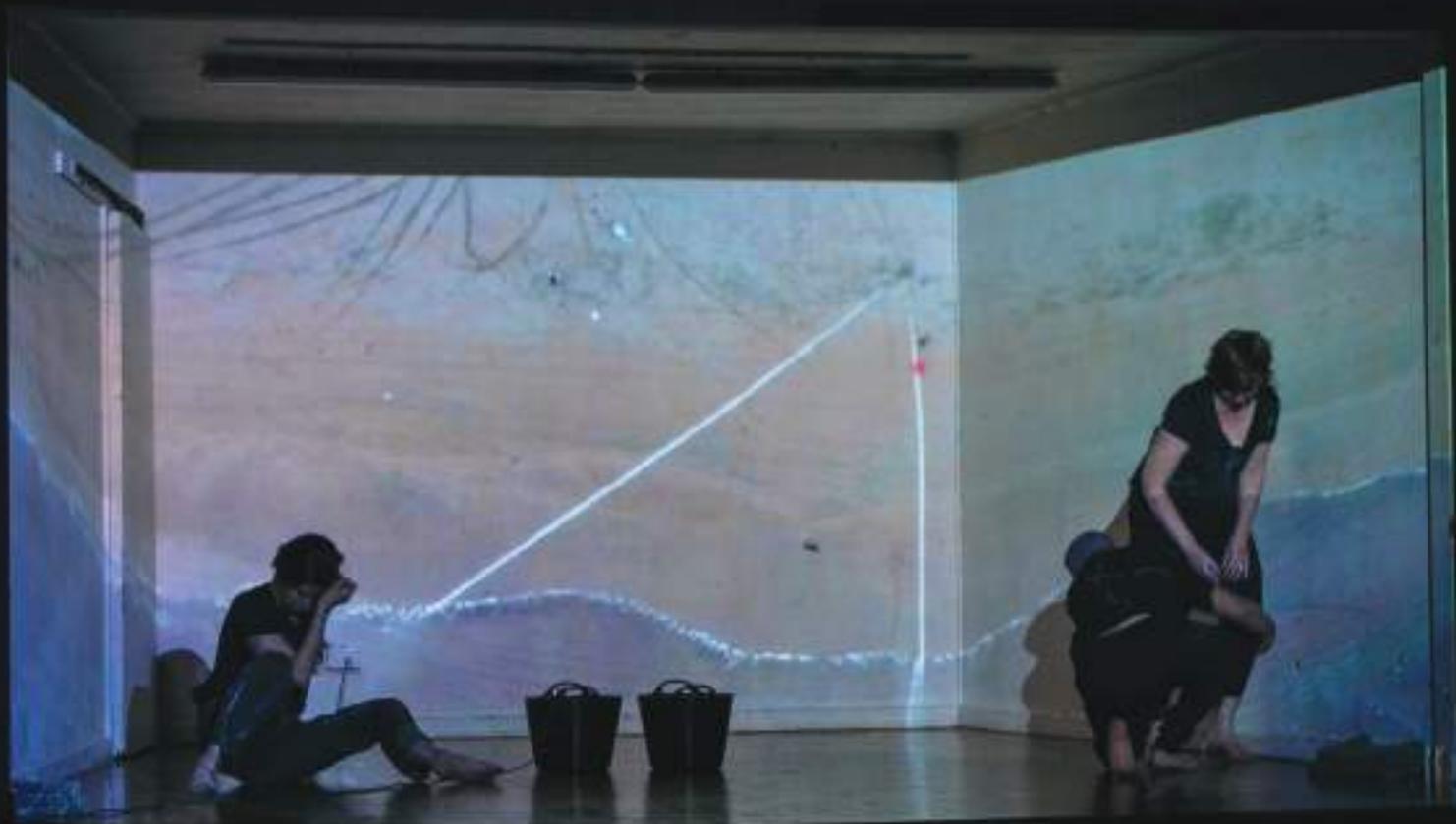
You can zoom out to see the work from another scale, where Máximo's film Frontera Chile- Peru engulfs the three performers. In this film you can see the abstract borders of a nation state literally transcribed on a coastline.

Inside the projection of the film Frontera Chile-Peru, Alys and Máximo attempt a bilingual conversation between monolingual speakers. Macarena is the linguistic inbetweenner – adding the dimension of translation to the conversation. Yet as a translator, she mostly speaks over the conversation, further complicating, rather than simplifying meaning. In our performance at the Museo de la Memoria, Máximo asks Alys:

What would happen in NZ if a Maori activist was shot dead by police, trying to protect their land?

The deep seriousness of this question hangs in the air, despite Alys's inability to understand it. In Auckland, Alys refers to the blacked-out windows of the performance space as creating a material boundary, and Máximo responds with discussion of a painted wall in the space as a kind of map – a map for a world which we have yet to know.

In the many misunderstandings that flood through these bi-lingual conversations between mono-lingual speakers, our lack of understanding becomes a resource. It allows us to dramatize language as a living, tangible boundary – and to experiment with how understanding can move regardless of language – in the simple actions of listening, responding and speaking across a shared space.



Las conversaciones se encuentran en el marco móvil de la película *Frontera Chile-Perú* de Máximo, que proyecta imágenes aéreas de un territorio que se dibuja en un paisaje. En su ensayo *From Earthrise to Google Earth: The Vanishing of the Vanishing Point*, Tracy Valcourt y Sébastien Caquard discuten la perspectiva obtenida por las imágenes aéreas como un medio para crear cosas sensibles a partir de ideas abstractas que "tienen una existencia dual al ser algo y ser sustituidas por algo" (279). Los mapas aéreos tratan de "enseñar nuevas formas de ver que exponen las infraestructuras invisibles de poder que sostienen el día a día" (2018, p. 293). En *Frontera Chile / Perú 2017* (Corvalán-Pincheira 2017b) Máximo está delineando literalmente las fronteras nacionales a lo largo de un tramo de litoral disputado entre Chile y Perú durante muchos años, trazando líneas reales con un marcador en la arena: este es el borde de Chile, este es el borde de Perú - este es el territorio disputado. Su película está hecha en el crepúsculo, desde arriba, con las olas entrando y saliendo de una parte del mundo completamente demarcada. La inutilidad de marcar un límite fijo en un mundo que existe a través de su movimiento se articula en este mapa que captura a la vez la majestuosidad del paisaje y la pequeñez del pensamiento de propiedad. Vemos cómo el espacio está en constante cambio, y puede que nos pregunten qué tan apropiado es etiquetar un espacio oceánico en términos de este o aquel estado nación.

Esta película se proyecta en nuestros cuerpos a medida que pasamos de la conversación, a la acción individual, a la acción colectiva. Como intérpretes, hay una sensación dual al evidenciar historias personales y de otros. Las consideraciones de este trabajo van mucho más allá de las historias de nuestros tres cuerpos, a los conceptos de frontera, vigilancia y la violencia inherente a la delimitación de los estados-nación.

Percibimos en los bordes donde las superficies y las líneas de contorno están grabadas  
Existen estos profundos territorios interiores de vergüenza y vulnerabilidad.  
Hay líneas dibujadas para articular estados nacionales.  
Hay cuerpos moleculares vibrantes enredados entre sí, formándose uno al otro momento a momento.

The conversations dwell in the moving frame of Máximo's film *Frontera Chile-Peru*, which projects aerial images of a territory being drawn on a landscape. In their essay *From Earthrise to Google Earth: The Vanishing of the Vanishing Point*, Tracy Valcourt and Sébastien Caquard discuss the perspective gained by aerial images as a means for creating sensible things out of abstract ideas which, "have a dual existence as being something and standing in for something" (279). Aerial maps go about "teaching us new ways of seeing that expose the invisible infrastructures of power that underpin the every day" (2018, p. 293). *Frontera Chile/Peru 2017* (Corvalán-Pincheira 2017b) has Máximo literally delineating national boundaries along a patch of coastline disputed between Chile and Peru over many years, drawing actual lines with a road marker in the sand - this is Chile's edge, this is Peru's edge - this is the disputed territory. This action maps the futility of marking a fixed boundary on a world that exists through its movement, reflecting the epic scale of landscape and the smallness of proprietorial thinking.

The *Frontera Chile/Peru* film projects onto our bodies as we move from conversation, to solo action, to collective action. As performers there is a dual sense of evidencing personal histories while simultaneously standing-in for others. The considerations of this work reach far beyond the histories of our three bodies, to concepts of boundary, surveillance, and the violence inherent in the delimitation of nation-states.

We sense into the edges where surfaces and boundary lines are etched  
There are these deeply interior territories of shame and vulnerability  
There are the lines drawn to articulate nation states  
There are vibrant molecular bodies entangled with each other, forming each other moment to moment

In a creative response to Mapeo de Bordes Porosos, poet Lisa Samuels describes this first section of the work:

"the bilingual live-stage overtalking is quite effective in blurring, assisting to blur, the boundaries of which bodies are being surveyed, then the chalking both active and received (like chalk outlines of the accidented dead); your bearings toward each other are constative, delicately balanced presence in the neuter in which you find yourselves and which you are performing

The second section of Mapeo de Bordes Porosos continues to bring together multiple strands of creative work – live movement, video projection and pre-recorded poetic text. Samuels describes the next movement section:

two black buckets  
a ropa sucia  
they dip their heads in the black  
buckets of water  
which have audio resonant equipment attached  
so artifice, shock danger, compulsion  
(the dipping birds)

the new video: Máximo hangs up clothes  
as though they're radioactive he's got  
a gas mask  
te reo English Spanish recordings succeed each other  
on a timed re-reading as Alys and Macarena  
dip their heads  
te moana  
it's Alys's voice  
(the bodies separated from their envoicement, bodies become bleached clothing, compelled history)  
'lines between porousness and resistance, welcome and rejection'  
bleach on all the clothes, it's bleach  
here it's fascinating how Macarena and Alys become like the clothes being bleached; if anything there  
is even more conceptual consanguinity between the bodies on stage and the bleaching clothes, partly  
because Alys and Macarena don't seem to want to do what they're doing: the gentle compulsion is  
compelling and disturbing

the aftermath of your bodies walking up to the stage edge – towels obscuring your ability to see or  
protect yourselves from the edge – is also very effective though not a third act so much as the  
condition in which the movers find themselves after all that breaching and force, so a kind of mute  
round-up of implication

So it's Sorrow work - though active, and all human action is hopeful against the sorrows in which these  
works are fundamentally brewed and originated. It's also really moving in the dissonant balance  
between what can be 'beautiful' and the Difficulty in which the human beauty is latched."

En una respuesta creativa para Mapeo de Bordes Porosos, la poetisa Lisa Samuels describe esta primera sección del trabajo:

"La conversación bilingüe realizada en vivo en el escenario es bastante efectiva para difuminar, ayudar a difuminar, los límites de los cuerpos que se están revisando, luego la acción de dibujar con tiza recibiendo y activandola en el cuerpo del otros (alude los contornos de tiza de los muertos accidentados); se orientan el uno hacia el otro en una presencia constante y delicadamente equilibrada en la neutralidad en la que se encuentran y que están realizando.

La segunda sección de Mapeo de Bordes Porosos continúa reuniendo múltiples líneas de trabajo creativo: movimiento en vivo, proyección de video y texto poético pregrabado. Samuels describe la siguiente sección de movimiento:

dos cubos negros  
una ropa sucia  
ellas hunden sus cabezas en el negro  
baldes de agua  
que tienen un equipo de audio resonante inserto  
Tan artificio, peligro de choque, compulsión.  
(Las aves sumergidas)

el nuevo video: Máximo cuelga la ropa.  
como si fueran radioactivos él tiene  
una máscara de gas  
Te reo\*inglés español grabaciones en sucesión una tras otra  
en una re-lectura cronometrada mientras Alys y Macarena  
sumergen sus cabezas  
te moana\*  
es la voz de Alys  
(los cuerpos separados de su propia voz/enunciación , se convierten en ropa blanqueada, historia obligada)  
'Líneas entre porosidad y resistencia, bienvenida y rechazo'  
cloro en toda la ropa, es cloro  
aquí es fascinante cómo Macarena y Alys se vuelven como la ropa que se está desteñendo; si es que hay algo más de consanguinidad conceptual entre los cuerpos en el escenario y la ropa desteñida, en parte porque Alys y Macarena no parecen querer hacer lo que están haciendo: la compulsión suave es convincente y perturbadora

las secuelas de sus cuerpos caminando hacia el borde del escenario (toallas que ocultan su capacidad para ver o protegerse del borde) también son muy efectivas, aunque no son un tercer acto, sino la condición en la que se encuentran las intérpretes después de toda la irrupción/violación y la fuerza, una especie de redondeo silencioso de implicación.

Es un trabajo de dolor, aunque activo, y toda acción humana es esperanzadora contra los dolores en los que estos trabajos se elaboran y originan fundamentalmente. También se está moviendo realmente en el equilibrio disonante entre lo que puede ser "hermoso" y la dificultad en la que la belleza humana se encuentra trabada". 

#### Texto de la obra - Partitura de inmersión

La primera nota es un recipiente.  
Respirando una cita desde el propio territorio.

El concepto de propiedad no significa nada para el territorio.  
El territorio percibe fuerzas de ingestión y digestión, fuerzas de gravedad, fuerzas de pertenencia y magnetismo y ruptura y oleaje y vitalidad.

Este es un juego musical que permite viajar en el tiempo.  
Hora tras hora desaparece y surgen intangibilidades audaces.

Las formas de onda digieren el tiempo en la flexibilidad del paisaje.

Un giro en la tierra giratoria de la emergencia.

La línea entre el agua y la carne.  
La línea entre el tiempo de tu cuerpo y el tiempo de mi cuerpo.  
La línea entre estados nación  
La línea entre porosidad y resistencia.  
La línea entre migrante y refugiado.  
La línea entre el primer mundo y el tercer mundo.  
La línea entre maleza y planta.  
La línea entre el norte global y el sur global.  
La línea entre la acogida y el rechazo.  
La línea entre la propiedad y la posesión compartida.  
La línea entre la línea de costa y el mar.

#### Performance Text- Immersion Score

The first note is a vessel  
Breathing a quote from the territory itself.

The concept of ownership means nothing to the territory.  
The territory perceives forces of ingestion and digestion, forces of gravity, forces of belonging and magnetism and breakage and swell and vitality.

This is a musical game that enables time travel.  
Hour after hour disappears and bold intangibilities arise.

Wave forms digest time in the flexibility of landscape.

A turning in the turning earth of emergence

The line between the water and the flesh  
The line between the time of your body and the time of my body  
The line between nation states  
The line between porousness and resistance  
The line between migrant and refugee  
The line between the first world and the third world  
The line between weed and plant  
The line between the global north and the global south  
The line between welcome and rejection  
The line between ownership and shared possession  
The line between the tideline and the sea 

Ayn Lemley [ayn@aynlemony.com](mailto:ayn@aynlemony.com)

2017-01-17  
10:00 AM

My Head

I am missing you!

What is our number on WhatsApp? I want to see if we can start an exchange - I already have a few notes from our chat in Whatsapp. I like you are right about being in in our own way's more personal thread.

My I am thinking of coming over to Santiago for the OASD conference next November - as it might be that we plan to be for something if you come over here for San Juan July still going well - then I would come over a little early before OASD and we could try stuff out then too. It's nice to have the idea of future possibilities - but without the pressure of big events.

I am inspired by our conversations about space and technology and design.

Sending much love to you and Loring

Hugs  
Ayn

There is a lot of things I would like to say but ... <https://www.youtube.com/watch?v=412R1Cw0W0M>

I feel like I don't have the words to express it (sigh) ...

I am thinking about collaboration.

I am thinking about the broken collaboration.

I am thinking about misplaced optimism.

I am wondering about rights, and responsibilities, and time and effort and the labour of care and the labour of making.

I am thinking about potential that is ambiguous, and held between so much distance, that it almost doesn't exist and yet ...

I am wondering about beginnings and endings.

I am thinking about guests and hosts.

I am thinking about possible and I am wondering what the opposite of a possible is.

I am, in the current circumstances, thinking that the opposite of a possible is an independent - self determining entity.

I am thinking about being a professional, and being an amateur, about being a beginner, and being an expert.

I am thinking about the nature of making decisions and how small impulses find their momentum when they lead to the known and the new.

The things being done, the things making choices across a flow.

Ayn Lemley

Thomas Mauer - Hi Mauer,

Hi!

I think this conference is a nice forum for collaboration as we would try something out without too much pressure. I have talented artists in the conference before but found that it's actually better to have something much more simple and focused.

Also - the conference has just announced that Severina de Sousa Santos from Portugal will give a keynote presentation - so she may author or be co-author of the OASD South. It will be good to see her talk in person.

Always

Ayn Lemley

2017-01-17

10:00 AM

Okay - so let's sign our collaboration. And it's great to hear that you are keen to work on something or OASD. It would be really nice to develop something in Santiago and then develop it again in Auckland.

I have begun with developing the ideas in this thing in this thing in an exercise form. I have so much I could send you, but I'll try and make some closer to you. If you had the writing in Spanish please do, and I can translate it Google Translate. I really love enjoying that that is the few emails I've exchanged with Maura.

That we can talk at translation and interpretation when it comes.

Sending you my love.

Hugs from Auckland.

Ayn Lemley

2017-01-17  
11:00 AM

Maura de Sousa Santos, una estrategista empujando adelante

Ayn Lemley / Universidad de Auckland, Nueva Zelanda

Este documento contiene información sobre el evento OASD South, que se celebrará en Auckland, Nueva Zelanda, el 17 de octubre de 2017. El evento se celebrará en el Hotel Hilton Auckland y contará con la participación de expertos en el campo de la tecnología y el diseño. El evento se centrará en la colaboración y el intercambio de ideas entre profesionales de la tecnología y el diseño. El evento se celebrará en un entorno acogedor y se ofrecerá una amplia gama de actividades y talleres. El evento se celebrará en un entorno acogedor y se ofrecerá una amplia gama de actividades y talleres. El evento se celebrará en un entorno acogedor y se ofrecerá una amplia gama de actividades y talleres.

Ayn Lemley

2017-01-17  
11:00 AM

Dear Maura and Mauer,

Thanks for your email - I have just sent it to Maura and Mauer.

Yes - I agree for Maura - I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I also have the feeling of wanting to see Severina de Sousa Santos in person - I would be so glad to have her speak at the national forum meeting here - it's very near a beautiful beach in Auckland which is a wonderful location for a meeting.

I have been thinking about the idea of having a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

I think it's a great idea to have a workshop on the topic of 'Designing the Future'.

Maura de Sousa

2017-01-17

11:00 AM

Dear Maura and Ayn, I am also very happy to make something together and I also like to do something with the topic.

Count on me please, I will have to organize my time during the year but the idea of my workshop are still not clear in some places.

My Head

Querida Maura y Ayn, a mí me gustaría muy mucho colaborar, me entusiasma mucho poder algo en conjunto y también a las partes para poder hacer algo con los temas.

Quedan siempre por hacer: solo tengo que organizar mis tiempos durante el año que aún no se quedan con las fechas de los talleres en algunas cosas.

Always

Maura de Sousa

2017-01-17

11:00 AM

Hi Ayn,

Everything sounds great!

Here in Chile has been very hard, but I'll try to get some work done as it is difficult to be better helping in the world.

Anyway I am happy to be part of it this beautiful collaboration. I'll be answering the emails as soon as I can!

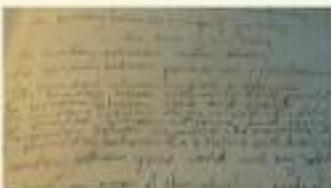
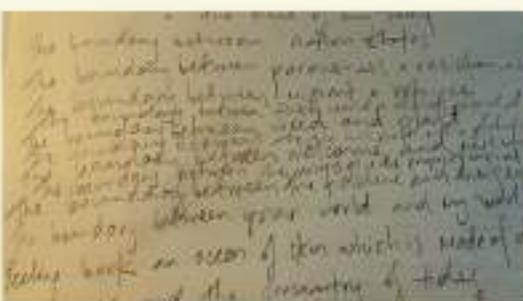
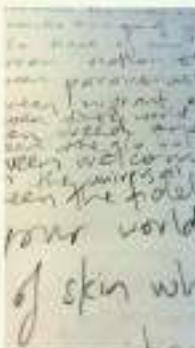
How long would we have for the conference?

Last year in Cape Town were very very short! no longer than 10 min

Send you both a hug!

Maura

Hi



## Bibliography

Campbell, M. Corvalán-Pincheira, M. Longley, A. (2018a). Mapeo de Bordes Porosos, Live Performance, Contemporary Ethnography Across the Disciplines, Museo de la Memoria Y Los Derechos Humanos, 23 November 2018, Santiago, Chile.

Campbell, M. Corvalán-Pincheira, M. Longley, A. (2018b). Mapeo de Bordes Porosos, Live Performance, 18 Horas Entre Nosotros Symposium, Old Folks Association Hall, 8 December 2018, Auckland, New Zealand.

Coravalán-Pincheira, M. (2017) Frontera Chile/Peru, Bienal Sur, Centro Cultural De San Marcos, Lima, Perú. Retrieved 1 September 2018 from:

<http://maximocorvalan-pincheira.com/portfolio/frontera-chile-peru-2017/>

Coravalán-Pincheira, M. (2018) Trompos Sobre Corea- 2017, Centro Nacional de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile. Retrieved 1 September 2018, from;

<http://maximocorvalan-pincheira.com/portfolio/37/>

Coravalán-Pincheira, M. (2018) La Ropa Sucia Se Lava en Casa - 2017, Centro Nacional de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile. Retrieved 15 November 2018, from;

<http://maximocorvalan-pincheira.com/portfolio/la-ropa-sucia-se-lava-en-casa-2017/>

Samuels, L. (2018). Personal Communication; Response to Mapeo de Bordes Porosos, Auckland, NZ.

Vargas, M. (2017). Curatorial Statement. Sur Sur Exhibition. MAC, Museo de Arte Contemporáneo, 17 November – 2 December, Santiago, Chile.

Valcourt, T. and Caquard, S. (2019). From Earthrise to Google Earth: The Vanishing of the Vanishing Point. In N. Duxbury, W. Garrett-Petts and A. Longley, *Artistic Approaches to Cultural Mapping, Activating Imaginaries and Means of Knowing*. (pp 278-296). London and New York: Routledge.





Huellas

Víctor Silva Echeto

## A Víctor Silva Echeto (1972-2020)

Conocí a Víctor Silva Echeto como profesor de Cultura Visual en el Magíster de Estudios Culturales que cursé entre los años 2008 y 2010 en la Universidad Arcis. Un hombre, un profesor, cuya sensibilidad para enseñar, en este caso, problemáticas en torno a las imágenes, desde su particular mirada, generaron entonces en mí una profunda curiosidad y apertura en torno a la posibilidad de que aquello que nos enseñó, pudiese vincularse de alguna manera con mis investigaciones en el campo disciplinar de la danza, lo que en aquel momento no logré concretar, ya que mis preguntas iban por otro derrotero.

Años más tarde (2018), en el contexto del proyecto, “Cuerpos en Crisis” de la académica e investigadora, Marcela Hurtado y el co-investigador, Rodrigo Browne, ambos de la Universidad Austral de Chile (Valdivia), fue donde volví a encontrarme gratamente con él. En este contexto, Víctor fue invitado a trabajar con el grupo de investigación para establecer una metodología de análisis de obras de danza contemporánea chilena, grupo al que también fui invitada con el fin de compartir experiencias y miradas en torno al cuerpo y la danza.

Al término de las extensas y nutritivas jornadas de trabajo que compartimos, Víctor realizó una preciosa y contundente conferencia en la misma universidad, IMAGEN CUERPO Y MOVIMIENTO, instancia donde advertí con asombro, que aquello que intuí de manera muy primaria hace casi 10 años atrás en sus clases -una posibilidad de vincular la danza y la imagen- esta última desde la perspectiva que entonces Víctor nos presentó, lo hizo a través de esta conferencia de manera magistral.

Por lo anterior es que en el contexto de esta revista, he solicitado a Marcela Hurtado y Rodrigo Browne, quienes accedieron con generosidad y compromiso, la posibilidad de compartir con ustedes esta conferencia que nos ofrece una perspectiva que nos invita, entre otras cosas, a mirar el trabajo disciplinar, sea cual sea aquel en el que nos formamos o practicamos, como un lugar que a partir de una relación dialógica nos permite indagar en otras posibilidades en torno al cómo abordar nuestras prácticas artísticas e investigativas en el campo del arte, y específicamente en este caso, en el de la danza, invitándonos a interrogarlas, analizarlas, desbordarlas para así continuar generando otros conocimientos, perspectivas y prácticas donde el trabajo colaborativo es primordial.

Les invito a viajar a través de esta conferencia que Víctor nos regaló.

*Lorena Hurtado Escobar*





Recordar a Víctor, es una fiesta. Un periodo donde la calidez humana y el trabajo riguroso, nos mantuvo prestos a llevar una propuesta metodológica de Víctor y ponerla al servicio del análisis crítico de un grupo de obras de danza contemporánea realizadas entre 1990 y 2010.

Investigar en artes conlleva, casi siempre, tener un modelo metodológico prestado, sacado de las ciencias o sociales o en el mejor de los casos de la filosofía, y tratar de algún modo de adaptarlo. Como equipo, sentíamos que un periodo tan importante en la creación artística chilena merecía una mirada integradora, que fuese más allá del discurso del autor.

El cuerpo danzante, requería un modelo lo suficientemente libre para poder integrar materiales de diversa naturaleza a través de una estructura replicable. Le planteamos a Víctor nuestra inquietud, de pensar la experiencia de espectadoras de obras dancísticas y del cómo dar cuenta de aquel registro afectivo que trae el volver a las obras, ya no en su formato inicial sino en un registro audiovisual. Generosamente acepta trabajar con nosotros un modelo metodológico proveniente de las reflexiones de sus últimos 3 libros, de tal manera de poder leer los archivos de las obras en su contexto sociopolítico, con nuestra experiencia como espectadores y con las potencias afectivas de cada pieza.

Nosotros, como equipo sospechábamos que existía un modo que nos permitiera entrar en las obras de manera individual y grupal y Víctor nos propuso una forma de leer aquello. Rápidamente llegamos a las interrogantes del cuerpo en movimiento, la escena, la memoria y el archivo, otra especie de cuerpo.

Pasamos de tener una metodología basada en casos, con distintas capas de análisis, a una densa que agrupa las problemáticas en grandes ámbitos y que nos permite ir más allá de los modelos de investigación social o lingüística para entender procesos complejos como son las obras escénicas, o aquellas que transcurren en y por los cuerpos.

El primer gran descubrimiento fue que la imagen va más allá de lo visual, y que la estructura de una imagen y un cuerpo comparten elementos.

En ese sentido los tres pasos para desarrollar el análisis fueron:

- 1.- Definir la Imagen de la obra por medio de la definición de un cuerpo escénico (Cuerpo: del estado del cuerpo y sus orígenes, del Medio o la escena y del Movimiento).
- 2.- El archivo integrarlo sustancialmente al análisis.
- 3.- Revisar la memoria, en tanto construcción histórica-contextual, y las políticas que la afectan); la emoción propuesta por la obra y la propia del observador (por medio de sensaciones básicas); transversales (Sexualidad-energía-Erotismo-Deseo).

Todo esto con atención al síntoma como aquello que propone una ruptura con lo establecido.

Víctor, nos invitó a mirar desde un lugar distinto a recobrar el sentido del pensar-cuerpo.

**Marcela Hurtado Rubio**

**Abril de 2021**

# IMAGEN, CUERPO Y MOVIMIENTO<sup>1</sup>

Víctor Silva Echeto

Bueno, muchas gracias a todos y todas. Agradecer fundamentalmente a Marcela Hurtado la invitación y también a Rodrigo Browne. Este proyecto en realidad ellos, ellas, ellos, dicen en España ahora por inclusividad, me lo comentaron el año pasado que estuve de visita aquí en la Universidad Austral de Chile, y del momento que me lo comentaron, me interesó particularmente porque, bueno, justamente había publicado un libro sobre las imágenes que -como decía muy bien Neus Colomé en la presentación, que también le agradezco- se titulaba La desilusión de la imagen, y uno de los capítulos justamente del libro se titulaba “La Danza de las Imágenes”. Entonces ahí ya venía trabajando varias condiciones que se producían entre la música, la danza -en sentido amplio- y las imágenes, pero, en el fondo, siempre hay elementos no tan resueltos.

Uno era si la imagen podía abarcar elementos que no fueran solamente visuales. A mí personalmente no me interesa mucho esa corriente, pero es un tema personal, uno a cierta edad empieza a tener ciertas manías... que es la de los estudios visuales, porque yo encontraba que en cierta manera, los estudios visuales se transforman en una especie de corriente de moda, como algunas otras modas teóricas, que reducían la imagen a lo visual, planteaban prácticamente que solo había imagen dentro de un aspecto de visualidad, más allá de los distintos territorios donde pueda uno deambular.

Entonces, lo que pensaba era en la manera en que trabajo, en los elementos que titulan esta charla, que es Cuerpo y Movimiento, dada la posibilidad de que la imagen no sea solamente ese elemento visual, sino que contara con otros aspectos que podrían ser analizados. Ahora, lo que propongo ya está, y no me voy a remitir mucho a la semiótica, porque está en Ferdinand de Saussure. Tanto él y los discípulos que siguieron su obra, cuando él a la imagen la define desde lo acústico, es decir, no define la imagen desde lo visual, que sería el plano del signo, sino desde lo acústico, por lo tanto, las imágenes también tendrían esa capacidad de generar una serie de energías y de resonancias acústicas que están presentes.

Para continuar con mi presentación, les cuento que una parte la voy a hacer sin leer, después leeré algunos fragmentos y miraremos 3 pequeños videos, que les quiero mostrar en base a lo que voy comentando. Espero que el resultado sea óptimo porque no es fácil poder conectar lo que yo voy a plantear, desde el plano del discurso.

Bien, Deleuze y Guattari dicen en Qué es la filosofía, que hay preguntas que uno se las hace a cierta edad, ¿no? un poco ellos hablan de cierto atardecer de nuestra vida cuando nos empezamos a hacer preguntas que en nuestro amanecer o en nuestra niñez o nuestra juventud no nos haríamos. Entonces, tomando un poco esa referencia de Deleuze y Guattari, me empiezo a preguntar qué es la imagen, partiendo de una pregunta, que puede ser una pregunta obvia, una pregunta sencilla, quizás con fácil respuesta. Por lo menos, muchas veces se ha intentado dar fáciles respuestas, pero yo encontraba por los menos que en mi trabajo, y los textos que leía, y los autores, no veía un nivel de problematización de la imagen, partiendo de esta pregunta básica. Tradicionalmente la imagen ¿a qué se ha remitido? bueno, a efigie, a imago, hay referencias a los fantasmas en las imágenes, hay referencias en las corrientes estéticas sobre las imágenes, pero todas esas preguntas en cierta manera, o incluso esos intentos de respuestas reducían la imagen -como les digo- al plano de lo visual, por un lado, y, por otro, a la imagen como algo estático, como algo que en cierta manera había que atraparle el movimiento y esa energía que tenía en su interior.

A la sazón, me empiezo a remitir a una obra que hoy es bastante conocida, pero que, en los años 90, no era una obra tan citada en el campo de la imagen, que es el trabajo de Aby Warburg. Hoy en día, como digo, Aby Warburg a partir de ciertos trabajos de Didi Huberman y algunos otros autores, es un investigador que está prácticamente en sintonía en cierto aspecto con Warburg. Warburg es

---

1. Conferencia realizada por Víctor Silva Echeto el 13 de septiembre de 2018, en el contexto del Proyecto Fondart, “Cuerpos en crisis. Análisis del discurso corporo-espacial en obras de danza contemporánea chilena 1990-2000” de los investigadores Marcela Hurtado, Rodrigo Browne y Lorena Hurtado (co-investigadora). Auditorium Ernest Kasper, Facultad de Artes, Universidad Austral de Chile.

Transcripción de la conferencia realizada por Millaray Hurtado Pavez.

Edición del texto de la conferencia realizada por Rodrigo Browne Sartori.

un creador, no sé si lo podría definir de alguna manera, que entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se convierte no solamente en un teórico de la imagen, aunque seguramente a él esa palabra le generaría bastante aversión, sino que se convierte en un creador y coleccionista en el sentido de Walter Benjamin, que es otra referencia que después voy a tomar, de las imágenes.

Es más, el proyecto que Warburg comienza y no termina, es un proyecto inacabado, se llama Mnemosyne, la musa de la memoria, la musa de todas las musas, hoy día está publicado en castellano en la editorial Akal, y es un trabajo que él hace con las imágenes, a partir de la idea de que las imágenes no son algo estático, no son algo quieto, sino que las imágenes tienen una energía, tienen un movimiento, tienen lo que él va a llamar la Fórmula de Pathos o Pathosformel; y ahí, personalmente, hay unos aspectos que... en la obra de Warburg se habían ido perdiendo, ¿por qué? fundamentalmente porque muchos de sus discípulos que siguen tres corrientes, pero trataban de encasillar la obra de Warburg -que es bastante poco encasillable- en algunos de los aspectos que trabajaban sus discípulos. El caso de Gombrich con el arte y la estética, su historia del arte está muy inspirada en el Instituto Warburg del que fue director posteriormente a la muerte de Warburg, el caso de la iconología como disciplina que trabaja las corrientes de las posibles ciencias de las imágenes, y el caso de la antropología filosófica, que también, por ejemplo, Cassirer fue discípulo de Warburg y trabajó también en el Instituto Warburg.

Como la obra de Warburg no tenía resonancia como obra, en realidad es una obra fragmentaria, discontinua, no encasillable, cada uno intentaba hacer un poco lo que después se hizo o se intentó hacer con el libro de los pasajes de Walter Benjamin, es decir, 'bueno, vamos a intentar cerrar esto de alguna manera y vamos a intentar darle una forma a aquello que no tenía, en cierta manera, tanta forma'. Entonces la obra de Warburg, como digo, esa obra inconclusa, el caso de Mnemosyne, y otros trabajos como El Ritual de la Serpiente, me permiten trabajar con una concepción de la imagen como Pathosformel, fórmula de Pathos, fórmula de sufrimiento, fórmula de alegría, fórmulas de emociones, es decir, las imágenes, diría Warburg, nos transmiten unas emociones que no están presentes en muchos de otros objetos que, simplemente, voy a utilizar una palabra que me gusta mucho para ir más rápido, de la cultura.

Bien, vamos a ver el video, que yo les pido que presten atención porque a partir de él voy a leer un breve texto que se refiere justamente al video que vamos a ver. Bueno, Israel Galván, es un bailarín de flamenco. Esta obra, que se llama Solo, la presenta Israel Galván, como dice muy bien ahí, en la Fundación Calder de Nueva York. Esto es un fragmentito, son 3 minutos, pero también fue muy interesante una presentación que hizo en Sevilla, y que la va a repetir el próximo año en la Bienal de Flamenco, que la hizo en la plaza de toros, él se colocó y la interpretó en la plaza de toros. La idea es que la veamos...

[video 1: <https://www.youtube.com/watch?v=WQXQIGivW0k>]

Como ven, no aparece lo típico que podríamos pensar de este tipo de música, generalmente un bailarín está acompañado -¿no?- por guitarra, después de Paco de Lucía por el cajón y por palmas, sin embargo, aquí tenemos al bailarín utilizando los tres elementos que dan título a esta charla, es decir, imagen, cuerpo y movimiento y el cuerpo no es lo biológico en su definición, no es una biologización del cuerpo, sino que un instrumento más, un instrumento y, a la vez, una manera de utilizarlo como suplemento de la danza.

Mi idea inicial era leerles el texto mientras mostraba el video, pero preferí hacerlo al revés...

"El cuerpo del bailarín produce fórmulas cuyo Pathos queda ahí, ante nosotros, aunque como en suspenso, como si flotara en la sombra, ni alegre ni triste, nunca grandilocuente, jamás retórico, agacha la cabeza, camina en redondo lentamente, sin afectación, ni siquiera afección y, sin embargo, nos emociona

¿por qué? La danza es para Domenichino esencialmente una operación que se rige por la memoria, una articulación de los fantasmas en una serie temporal y espacialmente ordenada, el verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen o cabeza de Medusa, como pausa no inmóvil, sino cargada al mismo tiempo de memoria y de energía dinámica, pero esto significa que la esencia de la danza, por tanto, no es solo el movimiento, sino también el tiempo, es decir, el cuerpo construye una temporalidad paralela a la idea que tenemos nosotros de temporalidad desde la modernidad, como dije, evolutivo, aquí no hay evolución, sino ruptura temporal, que está dada por el propio cuerpo. Solo, presentada en la fundación Calder de Nueva York, Galván baila sin acompañamiento sonoro porque la música es el propio cuerpo del bailarín”.

Pero, claro, hay antecedentes a Israel Galván. Vicente Escudero, bailarín, coreógrafo, pintor, actor cinematográfico. Un siglo antes que Galván, concibe la idea de bailar sin música porque es el cuerpo, el movimiento el que la produce, el cuerpo guarda su reserva hasta que estalla la desmesura, momento del alumbramiento rítmico. Sin embargo, la propia desmesura no se forma, ni se desarrolla, ni se contornea sobre sí misma, cual ornamento arquitectónico, sino no para dejar ser, de repente, la ausencia y el silencio, la retirada del bailarín en la oscuridad. La relación con el cuerpo y bailarín es extraña, relación arcaica, luego, inhabitual, diría, si me permiten, arqueológica, tradicional y, sin embargo, resueltamente diferente de la que se observa en el mundo, anacrónica, diría Didi Huberman. Si seguimos la tesis desde la necesidad de que la imagen trabaje desde la anacronía, es decir, ¿qué significa anacronismo? está imbuido de tradiciones, pero también de modernidad, por tanto, el anacronismo es el movimiento del cuerpo, elemento tradicional, un cuerpo muy cerca del suelo.

Vicente Escudero es de 1892, tres años posterior a esa manera de interpretar de Vicente Escudero, sin conocerlo Vicente Escudero a Aby Warburg, aprovechando una excusa que puede ser muy mundana, el casamiento de su hermano en Estados Unidos, se traslada desde la Alemania de preguerra, a Estados Unidos a conocer cómo se relacionaban con el cuerpo y con el baile las comunidades-pueblo de los Estados Unidos ¿por qué se llamaban comunidades-pueblo? porque eran comunidades que vivían en territorio, por tanto eran sedentarias, no eran nómadas pero su principal relación entre ellos y entre ellas y con el cosmos era a partir del cuerpo y de la danza. A esto, Warburg le llamó El Ritual de la Serpiente, ¿qué era el ritual de la serpiente? estas comunidades no solamente eran sedentarias, sino también que eran comunidades que tenían muchos problemas de sequía, es decir, era muy difícil que lloviera, a diferencia de Valdivia, y, por tanto, tenían un problema con la producción que requerían también sus cuerpos desde este punto de vista que es, diría Foucault, dietético, para alimentarse. Por tanto, ¿qué hacían estas comunidades? utilizaban un tipo de movimiento en sus danzas serpenteadas, es decir, se movían emulando a las serpientes, pero no solamente eso, sino que se vestían con trajes que eran para ellos lo que emulaba una serpiente y, a su vez, cogían serpientes vivas, que estaban llenas en la comunidad, se las ponían en la boca y masticando la serpiente iban danzando, llamando a la lluvia.

Por eso digo, esto ocurre años antes que Vicente Escudero intentara considerar la posibilidad de que la danza no era solamente una relación entre objetos estáticos de la cultura, como después se puede encontrar en algunas páginas de definiciones más clásicas, tanto de la danza, de la música, peor aún de la comunicación.

Bien, entonces, en esa relación, uno puede pensar esta conexión que se está haciendo es extremadamente arbitraria y es a partir de ciertos datos descriptivos y biográficos, pero bueno, eso qué tienen que ver, en el fondo, con lo que veíamos recién con la danza y menos aún con el proyecto de Marcela Hurtado. Veremos otro video aquí, seguramente tampoco tendrá mucha conexión, pero sí me interesa particularmente la relación que va a tener Warburg, un siglo antes que este bailarín con la danza, no solamente mitológica de la serpiente, con las comunidades-pueblo, sino también, con la danza moderna, la danza que nosotros estudiamos.

[video 2: <https://www.youtube.com/watch?v=Kq2GgIMM060>]

Bueno, el caso de Isidora Duncan también se ha estudiado bastante, pero -investigando en el Instituto Warburg- logré acceder a algunos documentos,

manuscritos, que muchos de ellos no han tenido tanta repercusión... y ahí me entero que Aby Warburg tenía una admiración muy profunda por esta bailarina, una emoción muy profunda que le llevó muchas veces a no poder escribir sobre ella, pero sin embargo, en gran parte de sus textos está ésta bailarina. ¿Dónde aplica Warburg a esto? en la obra de Sandro Botticelli, reafirmando el componente corporal del pintor. Escribe Warburg: “los ojos y las manos eran los órganos naturales vivos, las herramientas precisas del artista florentino del primer renacimiento, en el caso de Sandro. Sin embargo, el sentido de la realidad que demostraron sus modelos contemporáneos, Fra Filippo, por ejemplo, fue para él nada más que un medio con el que expresar el ciclo vital completo de los sentimientos humanos, desde la serena melancolía hasta la excitación más intensa”. Vean que, Pathosformel aquí, desde la serena melancolía hasta la excitación más intensa. ¿Qué componente toma Warburg para explicar esto? La tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, porque Warburg, aunque no lo citaba, era un lector bastante atento de Nietzsche.

Vuelvo al bailar, al primero, como bailar, el pintor, Botticelli, está polarizado entre lo sereno y lo excitado, lo melancólico y lo intenso, meditación y algarrabía. La asistencia, y esto lo escribo yo, de Aby Warburg a la exhibición de la bailarina Isidora Duncan, lo magnetizó y está en sus correspondencias. La bailarina se presentaba descalza, con una túnica suelta adherida a su cuerpo, como lo hacían siglos antes en Grecia. En ella, está la supervivencia de la imagen de la antigüedad en el nuevo siglo XX que nacía, la bailarina, en sus presentaciones se colocaba vestidos vaporosos y traslúcidos que delineaban los contornos de su cuerpo, piernas desnudas y pies descalzos. La bailarina incorporó elementos expresivos novedosos en la danza, la pierna elevada que dejaba al descubierto la entepierna, la cabeza inclinada hacia atrás, los brazos libres extendidos en V hacia los costados.

En resumen, la imagen como Pathosformel implica considerarla como imagen cuerpo, como los movimientos e hibridaciones encarnados en imaginario. Por ejemplo, en la danza entre lo humano y lo animal en el bailar y en el rock and roll, y ahí veremos el tercer video para ir cerrando.

[video 3: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_-7toYWFeyk](https://www.youtube.com/watch?v=_-7toYWFeyk)]

Recuerdo que Jimmy Hendrix, lo que veíamos, ritualizando el sexo y el fuego en 1967, hace un gesto como si tuviera semen, que es alcohol para encender el fuego, entre el sexo y el fuego, es la mimesis como simulación. Entonces las máscaras y los trazos, es decir las imágenes, son esas fórmulas que decíamos de emoción: ¿qué significa la imagen como Pathosformel? decíamos, cuerpo, movimiento, inseparables, pero a su vez condensa en una brusca parada la energía del movimiento y la memoria. Norval Baitello junior, que es un colega de la Universidad Católica de Sao Paulo, indica que las consideraciones de Warburg sobre las imágenes siguen siendo, más de un siglo después, intrigantes y sorprendentes, no es como se ha venido considerando en la tradición, digamos de ese intento de fundar una ciencia o una teoría de la imagen.

Es más, Warburg en algún momento estuvo buena parte de su vida internado por problemas psiquiátricos, pero cuando salía un poco de su psicosis y esquizofrenia, no estaba bien diagnosticado, en ese momento la diferencia entre una y otra, le preguntaban la posibilidad de esa ciencia de las imágenes y Warburg decía “es una ciencia sin nombre”. Las imágenes le ofrecen a los objetos que retratan una post-vida, no es por tanto solo la presencia o la ausencia como tradicionalmente se ha definido, por ejemplo. No es entonces la presencia de una ausencia, sino la presencia de una vida después de la vida. En términos de Gilles Deleuze, diríamos, que la imagen es un devenir vida de la vida, una energía que viene desde las profundidades, a la que hemos llamado arqueología de la imagen, esta fórmula sería como una receta de apasionamiento, es el poder de la afección, el cuerpo es afectado y, a su vez, afecta.

Para terminar, Warburg concibe la imagen desde las polaridades, decíamos apolíneo-dionisiaco, entre otras, que no dualidades, sino polaridades y enfrentamientos, aquello que planteaba Carl Einstein, teórico de la imagen que termina suicidándose después de la guerra civil española, esa que peleó en el bando republicano. Cuando Einstein decía que las imágenes son la lucha de todas las experiencias posibles, es decir, las imágenes no son por tanto algo estático, algo que representa algo. La imagen, podríamos decir, que a Warburg le va a interesar en su obra, es la de la ninfa, ni niña ni adulta, sino viviendo en la per-

manente adolescencia. El ejemplo que podemos dar es el de Lolita, además hay que tener en cuenta que en Lolita hay una referencia a una posible ciencia de la ninfa. La ninfa que descubrió tantos lugares y épocas, es la imagen del movimiento y la imagen en movimiento, el friso y la sucesión rítmica y tumultuosa de las velas como una corriente encausada con dificultad por el estrecho cauce del friso, como si una magnífica fila de barcos estuviese recorriendo, majestuosamente, un canal, con el éxtasis antiguo, con su condición vital, de vida activa, maníaca. No hay una imagen como arquetipo, no hay una imagen arquetípica, como decía Jung, sino intervalos de imágenes o entremedios, ninguna es el original ni una copia, sino que se ubican en ese espacio intersticial.

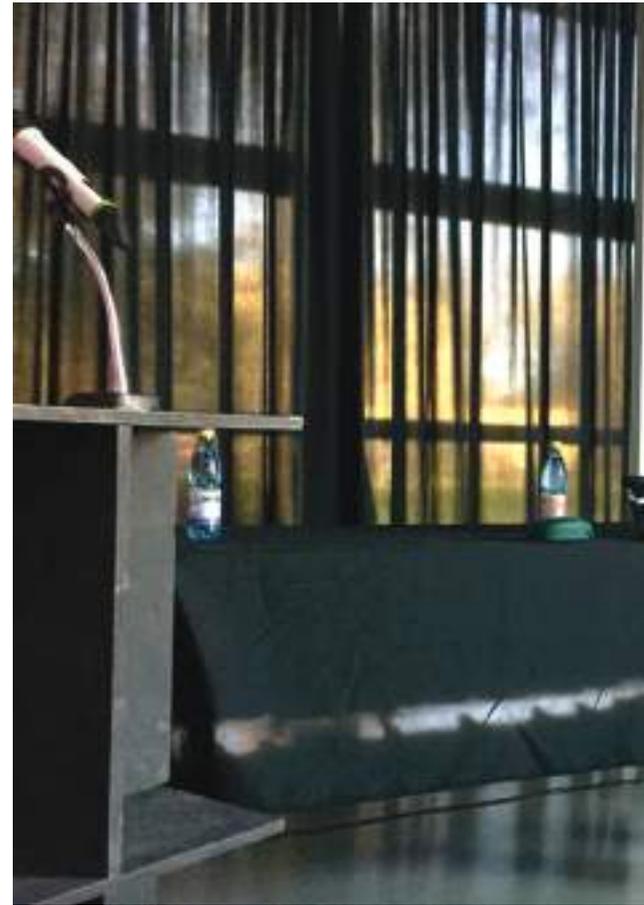
Warburg, en un breve texto sobre Botticelli, va a decir que “el problema de la imagen está en el medio” y podemos ver “medio” desde múltiples lugares, desde medio como espacio, desde medio como lugar si queremos, pero también en el medio de esas polaridades con las cuales trabajaba Warburg. Warburg a la post-vida de las imágenes incorporará la supervivencia, tiene un interés por cómo sobreviven las imágenes, por qué en nosotros sobreviven ciertas imágenes, las imágenes sobreviven a los tiempos, son heterotopías, es decir, no son utópicas, en un sentido tradicional moderno, sino heterotopías, es decir, heterogéneos lugares, heterogéneos espacios que nunca terminan de resolverse. Son síntomas, diríamos, que están latentes en los documentos de la cultura como barbarie, recuerdo aquella frase de Walter Benjamin, todo documento de cultura, en el fondo, es un documento de barbarie.

La imagen más precisa es la del anticuario, es decir, allí donde hay una diversidad de objetos sin orden ni jerarquía, pero que contienen cristales de memoria histórica. La lengua determinó en forma inequívoca que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente el medio, así como la tierra es el medio en el que yacen enterradas viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido. Las circunstancias no son más que capas que solo después de una investigación minuciosa dan a la luz aquello que hace que la excavación valga la pena, es decir, las imágenes que arrancadas de todos sus contextos anteriores aparecen como objetos de valor en los aposentos sombríos de nuestra comprensión tardía, dice Walter Benjamin. Como torsos en la galería del coleccionista, la imagen dialéctica, tal como la concibe Benjamin, implica un método que escapa del modelo trivial del pasado fijo, es decir, cuando nos quieren intentar convencer de que el pasado es algo fijo que está ahí y que, por tanto, no podemos intervenir en el pasado, eso no es así, no solamente podemos, sino que debemos intervenir en el pasado y en las imágenes del pasado. Aún más, no es un relato causal, por ello la imagen le aporta a la dialéctica y a la dialéctica el movimiento, no es una dialéctica como se le ha leído tradicionalmente a Hegel, es una dialéctica que no para de estar en movimiento, es un corte transversal.

El montaje, como distintos planos temporales, que se conjugan en el devenir de la película, la imagen es aquello, y son aquellos destellos que tintinean a lo lejos, ya sea que se alejarían nuestros ojos, como las pinturas rupestres nos aproximan en la soledad oscura de las cuevas a ese tiempo remoto, pero desde el presente. La iluminación profana de Walter Benjamin coloca en suspenso a la dialéctica o, en otros términos, eso en lo que, en otrora, diría Benjamin, encuentra el ahora en un relámpago para formar una constelación.

Finalmente, a partir de los tres ejemplos que veíamos y a partir de estas ideas que he ido brevemente detallando, considerar las imágenes como cuerpos en movimiento, la relación imagen, cuerpo, movimiento, como danza, implica amanerar los imaginarios, se concibe el manierismo como una de las corrientes más transversales que hay. En Jimmy Hendrix veíamos ese manierismo, la forma de amanerar su cuerpo y contornearlo, como en Isidora o el bailar. Las raíces más profundas o, mejor dicho, los rizomas, parafraseando a Deleuze y Guattari, del pensamiento andariego o del pensamiento errante, en el sentido de errar como caminar, en todas las direcciones, no tenemos por qué tener una dirección fija, tiene sus motivaciones profundas en la movilidad corporal que occidente obstaculizó al civilizar al nómada, sentándolo, sentar quiere decir sedar, y sedar implica domesticar, en la danza no nos sedamos, ni domesticamos, ni nos sentamos. Al nómada se lo domesticó civilizándolo, encerrándolo y privatizándolo.

George Bataille nos enseñó que hay otros conceptos de consumo al que nos tiene acostumbrados el capitalismo, es el de consumición, de destrucción total





y completa por obra del fuego, vuelvo a Hendrix, esto es de Bataille, tanto en La parte maldita, publicada en 1949, como en el póstumo Historia del erotismo, redactado entre el 50 y 51, realiza una crítica general de las ideas que subordinan la actividad humana a otros fines diferentes al consumo inútil de sus recursos. De lo que trata Bataille, en el fondo, es de suprimir los puntos de vista sobre los que se fundamentan las concepciones serviles. En su crítica al capitalismo, Bataille traza una arqueología de la imagen sobre el hombre servil, aquel que aparta la mirada de todo cuanto no es útil, a ese hombre debemos de concebir, es decir aquel que considera que las cosas no tienen que servir para algo, no tienen que tener una finalidad.

Ese hombre servil detenta hoy -y en países como Chile, pero también como en España para no hablar solamente de un país sobre un país en que hoy día no estoy viviendo pero que viví- ese hombre servil, ese hombre del poder, detenta en todas partes donde puede poder, la clave para recuperar la soberanía perdida es el erotismo, como los tres ejemplos que vimos de danza, es decir, una suerte de consumo de energía por lo general considerado abyecto. Si las sexualidades tienen una tarea encomendada, en cambio, el erotismo es una forma soberana que no puede servir para nada. El erotismo son las relaciones y juicios que tienden a calificar sexualmente unos objetos, seres, lugares y momentos, que por sí mismos no tienen nada de sexual, aunque tampoco nada en contra de la sexualidad. La abyección, como decíamos, es el esfuerzo que, de tiempo en tiempo, es el esfuerzo a través del cual el cuerpo intenta escaparse, en el cuerpo bailar, que se encarna en lo erótico, es decir, es la energía la que libera al imaginario de las imágenes de la domesticación, son los gestos de las imágenes, los gestos imaginables y, aún más, los que me interesan, particularmente, los inimaginables.

Muchas gracias... 

## Reseña Curricular Víctor Silva Echeto

**Víctor Silva Echeto** (Lascano, Rocha, Uruguay, 1972 –Zaragoza, España, 2020) fue un investigador y ensayista uruguayo, profesor en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Zaragoza (España), especializado en el campo de la crítica de la comunicación y la cultura. También fue profesor de la Universidad de Playa Ancha de Chile (2004-2010) y de la Universidad de la República de Uruguay (2000-2004). Se licenció en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de La República de Montevideo (Uruguay) donde ejerció la docencia durante cuatro años. En 2003, se doctoró en Estudios Culturales: Literatura y Comunicación en la Universidad de Sevilla y, a partir de 2004, se desplazó a Chile, ejerciendo de profesor e investigador en la Universidad de Playa Ancha hasta 2010, y como profesor invitado en el Magíster de Estudios Culturales en la Universidad Arcis. Tras su traslado definitivo en 2014 a Zaragoza, ejerció como profesor en el Grado en Periodismo de la Universidad de Zaragoza. Dedicó sus últimos años a la investigación, la docencia y la publicación de diversos ensayos relacionados al campo de la comunicación y la imagen, participando en numerosos eventos y redes de trabajo, en la que cabe destacar la Red Latina de Teorías Críticas en Comunicación y Cultura (CRITICOM), impulsada y fundada por él.





Dossier

**PROYECTO ACCIONES  
COREOGRÁFICAS**

Tentativas de creación  
interdisciplinaria en el  
Departamento de Danza  
**2014 -2017**

## PROYECTO ACCIONES COREOGRÁFICAS

### Tentativas de creación interdisciplinaria en el Departamento de Danza 2014 -2017

#### Introducción

por Eleonora Coloma Casaula

La iniciativa Acciones Coreográficas surge el año 2014 como plataforma para el desarrollo de la creación coreográfica al interior del Departamento de Danza<sup>1</sup>. En ese momento, se proponen dos iniciativas: **Acciones Coreográficas 1**, cuyo objetivo era convocar a egresadas/os y estudiantes de tercer y cuarto año de Licenciatura en Artes mención Danza, para que participen como intérpretes en un proceso de creación a cargo de un/a coreógrafo/a para culminar en una pieza escénica; y **Acciones Coreográficas 2**, que convocó a académicas/os del Departamento de Danza a colaborar como intérpretes y creadores en proyectos coreográficos de su autoría. La propuesta también consideraba que estos procesos fueran expuestos y dialogados en instancias de conversatorio programadas.

Acciones coreográficas 1 dio origen al estreno de dos obras. En julio de 2014, **“Detif, la persistencia del cuerpo”**, creada por el coreógrafo Joel Inzunza e interpretada por las/los estudiantes de tercer y cuarto año de la carrera, Javiera González, Katherine Leyton, Francisca Lillo, Alan Muñoz, Karina Navarrete, Murielle Rojas, Daniella Santibáñez y Felipe Soto. En abril del año 2015, se estrena **“Nubes grises”**, creada por la académica Nuri Gutés e interpretada por las estudiantes Camila Delgado, Daniela Saavedra, Consuelo Cerda, Murielle Rojas, Nicole Araneda de cuarto año y la profesora Daniela Molina.

Paralelamente, Acciones Coreográficas 2, permitió el desarrollo de investigación práctica de dos núcleos de trabajo: **"Vertebral"** a cargo del/a académico/a Macarena Campbell y Rolando Jara; y **"M.A.N."** a cargo del/las académico/as Marcela Retamales, Amílcar Borges y Nuri Gutiérrez. Estos profesores se reunieron de manera sistemática, experimentando escénicamente diferentes conceptos, materialidades, espacialidades y temporalidades en búsqueda de resultados de orden coreográfico, cuya potencia permitió la exposición y discusión del proceso en diversas instancias internas y externas.

El año 2015, la Iniciativa Bicentenario<sup>2</sup> abre el Fondo de Creación Artística para la Facultad de Artes, la Facultad de Ciencias Sociales, la Facultad de Filosofía y Humanidades y el Instituto de la Comunicación y la Imagen de la Universidad de Chile. Para nosotros/as como académicos/as del Departamento de Danza, este fondo significó una oportunidad para perfeccionar el proyecto. El mismo, nos permitiría ampliar los equipos de cada núcleo y apoyar otros en formación, integrando nuevos intérpretes, estudiantes y egresados. Al mismo tiempo, contar con recursos para las realizaciones escénicas de diversa índole, como la implementación de medios de investigación de mayor complejidad que los usados hasta el momento. Finalmente, vislumbramos la facilitación de un alcance más expansivo de difusión de los procesos de creación.

Postulamos el proyecto como Departamento y nos fue adjudicado. Su realización durante el 2016 y 2017 permitió generar productos audiovisuales, fotográficos, reflexivos y teóricos a través del trabajo creativo de cinco núcleos de creación coreográfica de integración interdisciplinaria. Los núcleos que desarrolló el proyecto son:

**Núcleo Espacios en Tránsito** cuyo trabajo consistió en "un acercamiento sensible desde el cuerpo y el movimiento hacia la historicidad y la geografía urbana de la comuna de Santiago"<sup>3</sup> proponiendo un proceso de investigación entre el Departamento de Danza y la Facultad de Arquitectura, integrando académicos, estudiantes y egresados de ambas unidades.

**Núcleo Silencio** que integró las disciplinas música/composición y danza/coreografía "explorando el silencio y el vacío en tanto utopía/metonimia"<sup>4</sup>.

**Núcleo Accidente-brevidad para tres individuos**, que desarrolló el trabajo realizado durante los años 2014 y 2015 por el núcleo M.A.N. en el ámbito de la improvisación, generando nexos con la carrera de Ingeniería Civil Mecánica de la Universidad de Chile.

**Núcleo Vertebral**, que amplió también su equipo de trabajo, profundizando en la investigación que venía desarrollando desde el año 2014, "generando formas de escritura y verbalización en escena a través de un diálogo entre dramaturgia y movimiento corporal, a partir de una indagación en la columna entendida como soporte del cuerpo en la búsqueda de una exploración biográfica"<sup>5</sup>.

1. Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

2. Comité Ejecutivo de la Dirección Ejecutiva de la Iniciativa Bicentenario de revitalización de las humanidades, las artes, las ciencias sociales y ciencias de la comunicación, un proyecto para Chile.

3. Formulario del Proyecto Acciones Coreográficas, tentativas de creación interdisciplinaria en el Departamento de Danza. Fondo de Creación Artística. Iniciativa Bicentenario. P. 6.

4. Ibid.

5. Ibid.

**Núcleo Máquinas Subjetivas (los músculos también desean parte 3)**, que se incorpora al proyecto para dar continuidad al desarrollo de una metodología que el equipo venía realizando desde el año 2011, en una colaboración entre los Departamentos de Teatro y Danza. Su investigación, se centra, para esta iniciativa, “en la pregunta por el impacto generado por los procesos de transformación sociocultural y productivos en el contexto del neoliberalismo sobre los modos de autoproducción subjetivos manifestados en la danza”<sup>6</sup>.

Paralelamente al desarrollo de los procesos de creación artística de cada núcleo, el proyecto contempló la realización de cuatro encuentros con público asistente, para que cada equipo de trabajo expusiera el avance del proceso que estaban llevando a cabo, considerando muestras escénicas como expositivas del mismo, abriéndose al diálogo con los espectadores. La propuesta buscó retratar cuatro momentos en avance de la investigación creativa de cada núcleo, proponiendo que la retroalimentación propia de estos encuentros enriquece el proceso de cada uno. La importancia que como equipo le dimos a estas actividades como al desarrollo creativo de cada núcleo, nos llevó a considerar como parte esencial del proyecto, realizar cápsulas audiovisuales de cada uno<sup>7</sup>, sumado a un documental<sup>8</sup> que sintetizara en un solo formato digital todo el proceso<sup>9</sup>. Adicionalmente, dos de estos encuentros fueron grabados y transcritos. Este material cobró importancia durante la pandemia del año 2020, en términos de las acciones que como Departamento de Danza tuvimos que realizar para poder relevar nuestro quehacer escénico y presencial en plataformas virtuales. Se inauguró el canal de YouTube del Departamento de Danza donde quedaron alojados los productos audiovisuales del mismo<sup>10</sup>.

El trabajo que desarrollamos en ese momento, vuelve a tener vigencia el día de hoy al publicar este Dossier, debido a que las formas en que buscamos dirigir nuestra actividad académica en el ámbito de la creación e investigación a través de este proyecto, permitieron desarrollar nuestra actividad artística al interior de la Universidad, con pertinencia institucional, sin abandonar nuestra autonomía autoral individual. Este modo de hacer, contribuye a la actual discusión sobre los límites entre creación e investigación en arte, que ha tomado especial relevancia en diferentes espacios al interior de nuestra Facultad en los últimos años; como también da respuesta a cómo integrar a la actividad académica eminentemente docente en nuestra Facultad, las otras áreas que son fundamentales para su desarrollo. Hasta qué punto los procesos de creación o interpretación

6. *Ibíd.*

7. Ver en: <http://www.artes.uchile.cl/acciones-coreograficas>

8. Ver en: <http://www.artes.uchile.cl/danza/plataforma-audiovisual/170860/creacion-academica>

9. Estrenado en el Centro Cultural de España en 27 de Abril de 2017, como último hito del Proyecto I. Bicentenario.

10. Ver en: <https://www.youtube.com/channel/UCVv-M-zDV3yRzBViUIQK-pg/videos>

de obra pueden ser considerados como productos de investigación e integrarse a la docencia, o qué elementos son sustanciales en estos procesos para ser considerados como una contribución al desarrollo de conocimiento. El proyecto Acciones Coreográficas, si bien se enmarca como creación artística, debate sobre estos límites. No solo integra artistas externos, estudiantes, egresados y académicos, incluso de otras Facultades, en la realización de procesos de creación colectiva interdisciplinar; sino también propone métodos de experimentación que permiten el diálogo entre procedimientos, objetos y conceptos, integrando la practicidad propia del arte y la reflexión de carácter epistemológico.

El presente Dossier, pretende recopilar parte de lo que fue esta experiencia de creación coreográfica, relevando los aspectos experimentales de la misma y como el proceso de investigación escénica, espacial, corporal, temporal y conceptual fue transformando las diferentes premisas de trabajo en favor de la creación colectiva y su búsqueda interdisciplinar. Para ello, hemos dividido el presente dossier en cinco partes, correspondientes a los cinco núcleos (M.A.N. y Vertebral, cuyo desarrollo se inicia el 2015, y Espacios en Tránsito, Silencio y Máquinas Subjetivas que se integran el 2016). Cada una de ellas, se iniciará con una introducción sobre aspectos generales de cada núcleo, considerando integrantes, principales colaboradores y las premisas que motivaron la investigación como su metodología. Posteriormente, hemos editado la transcripción de las exposiciones que se realizaron en las muestras programadas<sup>11</sup>, en lo que hemos llamado Encuentros de Creación/ Investigación, individualizando las intervenciones de cada participante por núcleo. Finalmente, exponemos los escritos que surgieron fruto de este trabajo una vez finalizado, bajo el título de Relatos y Reflexiones. Los mismos, fueron producidos por diferentes personas que estuvieron involucradas en el proceso de investigación de diversas maneras.

Solo me resta decir, que como responsable del proyecto, me complace ser parte de esta publicación, la cual da cuerpo a estos materiales que llevaban bastante tiempo archivados en nuestros computadores y que, a pesar de los años transcurridos, me parecen aún vigentes. No solo como registro del inicio de nuestra constitución como departamento luego de un proceso de reestructuración, sino también como procesos de experimentación en el ámbito del arte, que se arriesgan a transversalizar temáticas que expanden los límites de la danza. 

11. Del registro de estas muestras realizadas los días 20 y 21 de Enero de 2016 en la Sala 1 del Departamento de Danza; y el 05 de mayo del mismo año, en la Sala Agustín Siré del Departamento de Teatro, se transcribieron las ponencias de los cinco núcleos para la primera, la exposición de los Núcleos Espacios en Tránsito y Vertebral, para la segunda, considerando que los demás núcleos hicieron un puesta de avance escénico. Adicionalmente se transcribieron las respuestas de los/las integrantes de cada núcleo frente a preguntas del público en la discusión



# **NÚCLEO ESPACIOS EN TRÁNSITO**

**Responsables:** *Amílcar Borges, Luis Corvalán*, académicos del Departamento de Danza.

**Invitados:** *Daniel Opazo*, académico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

**Colaboradores:** *Alejandra Fuentes*, egresada de la Facultad de Artes; *Constanza Urbina*, egresada de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo; *Diana Henry, Macarena Rivera y Felipe Sepúlveda*, estudiantes de Diseño de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

**Colaboradores Internacionales:** *Le Gens D'Uterpan, Annie Vigier y Franck Aperte*: Proyecto Topologie (Conferencia 30 de Octubre 2015; Departamento de Danza).

**Fotografía y video:** *Productora Pejeperros*

# AAACC/2014

Acciones coreográficas



  
Departamento de Danza  
Facultad de Artes  
Universidad de Chile

02 y 03 de septiembre 2014 a las 20:00hrs  
Sala Agustín Sire, Morandé 750  
Conversación y presentación en torno a los procedimientos de creación y escenificación

**Proyecto de investigación y creación escénica que tiene como objetivo un acercamiento sensible desde el cuerpo y el movimiento hacia la historicidad y geografía urbana de Santiago Centro.**

La ciudad de Santiago con su historicidad y sus estéticas relacionales, son el eje articulador de los procedimientos de creación del proyecto Espacios en tránsito, que promueve a partir del diálogo con la geografía y la arquitectura urbana, una resignificación de la dimensión performática, perceptual y relacional de determinados espacios y lugares con los cuales configuramos nuestro imaginario y nuestro modo de habitar. Desde esta perspectiva la búsqueda de una etnología urbana, corporal y perceptual nos llevará a la elaboración de una serie de cartografías que develarán instalaciones y/o intervenciones que son propias del cotidiano urbano. Por lo tanto, la investigación artística que conlleva el procedimiento de creación de Espacios en tránsito, pretende desde una visión interdisciplinaria (Arquitectura, Geografía y Danza), abordar desde un análisis crítico el cuerpo/urbano con sus manifestaciones. El proceso de creación además de contar con intervenciones y acciones coreográficas específicas, se propone trasladar y resignificar el gesto y los flujos urbanos como ejes estructurales de la creación escénica, poniendo en tensión los espacios públicos y escénicos.



### Metodología

La Plaza de Armas con sus calles circunscritas en la comuna de Santiago, contiene una historicidad territorial y patrimonial que nos devela constantemente recorridos urbanos en donde el espacio arquitectónico y humano se entrelazan en una relación móvil, heterotópico e hiper-sensitivo. A partir de esta premisa territorial y urbana el proyecto Espacios en Tránsito se propone explorar las calles, los recorridos y el cotidiano de este sector de Santiago centro, considerando las siguientes etapas:

- Traducción del espacio designado y (re)significarlo en un proceso de escritura y diseño (mapas y cartografías sensitivas en contraposición con lo topográfico).
- Observar en los recorridos humanos, los cuerpos sus gestos, flujos, considerando la dimensión arquitectónica, geográfica y kinética.
- Reconocimiento de la historicidad de la dimensión escénica en el espacio público y su carácter performativo.
- Explorar y generar un estudio que define las transformaciones continuas que emergen en un mismo lugar y que están relacionadas con los modos de habitar la ciudad en la noche y en el día.
- Trasladar a la dimensión escénica, la investigación kinética del cotidiano urbano explorado.



# ENCUENTROS DE CREACIÓN/INVESTIGACIÓN.

REFLEXIONES Y PROCEDIMIENTOS PROYECTO  
ACCIONES COREOGRÁFICAS.

## Muestra I,

Sala 1, Departamento de Danza.

Compañía 1264, 7° piso. Santiago.

Miércoles 20 de enero de 2016<sup>12</sup>

**Amílcar Borges:** Primero que nada, decir que el inicio de este trabajo tiene que ver con una relación de intereses afectivos, en el sentido de querer conocer al otro académico dentro de la institución fuera de las dimensiones más comunes de lo que es estar en la Universidad. Desde esa perspectiva, el trabajo nuestro tiene un carácter urbano y hace emerger una noción, que nos interesa mucho, que tiene que ver con la antropología, que es: Cómo ese mismo lugar, ese mismo espacio, ese mismo cuerpo, a partir de distintas temporalidades produce transformaciones. Entonces, esas transformaciones continuas a partir de un mismo lugar o una misma corporalidad, como concepto general, es lo que nos lleva a estar juntos o a iniciar un trabajo juntos.

Desde esa noción de antropología también nos interesaba como académicos del Departamento de Danza, investigar y explorar prácticas de creación, y de qué manera esas prácticas de creación están vinculadas con los procesos de enseñanza-aprendizaje. A partir de esa relación, más que la obra en sí, nos interesa más el proceso de creación, la elaboración de registros y de metodologías en ese proceso de creación.

Como punto de partida, entonces, tomamos con Luis la necesidad de hacer un marco, y ese marco es el casco histórico de Santiago. Desde esa perspectiva nos juntamos con Daniel Opazo, profesor de la FAU<sup>13</sup>, y a partir de ahí empezamos a establecer vínculos para dar inicio a ese proyecto. Que tiene que

ver con cómo la arquitectura, el espacio, la objetualidad y el cuerpo entra escénicamente o, y aunque no me gusta mucho esta otra palabra, performáticamente en espacios “públicos”.

Desde esa perspectiva, las etapas de las metodologías son procedimentales, donde algunos conceptos pueden emerger, y trabajamos en explorar en la calle a partir de esos conceptos. Por ejemplo, el concepto de delito, de permitido o no permitido, de norma o no norma, en espacios públicos, que vinculan tanto la arquitectura como también la corporalidad de las personas en eso. Espacios que son efímeros ya sea por su propia configuración del acontecimiento mismo, del momento performático mismo que está ocurriendo en la calle.

Esas son las premisas que estamos tratando de articular. Más allá del fetiche de la obra como resultado, a mí personalmente lo que me interesa es el inicio del puente para que los académicos se puedan conocer en otras instancias que no son la docencia y lo curricular, y a partir de ello, generar otras posibilidades de diálogo, en este caso con la Facultad de Arquitectura en donde empezamos de manera muy tímida, y ahora de manera más compleja, desde el 2016, los vínculos entre los estudiantes de Danza y Arquitectura, sobre problemáticas que tienen que ver con el espacio. Y entender de qué manera el espacio es abordado por los estudiantes de Arquitectura y de Danza, y con eso configurar problemáticas en común a procesos curriculares de aprendizaje que en este momento estamos trabajando de manera extracurricular.

Estamos en los primeros acercamientos, en los primeros enamoramientos para poder de ahí articular cosas que perduren o que puedan ir más allá de una decisión curricular establecida. En el fondo es buscar voluntades, para que esas voluntades de interacción logren permanecer en el tiempo entre departamentos y entre facultades.



12. Transcripción de Gonzalo Hurtado Escobar.

13. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.



Eso es de manera muy general. Resumiendo: los procedimientos de creación como soporte para la enseñanza aprendizaje, el diálogo entre dos disciplinas con problemas comunes y de qué manera dialogan y abordan esos problemas sin perder la propia identidad disciplinar, pero sí dialogando y configurando un tercer punto que es el diálogo y el lenguaje de esas dos disciplinas que aún no sabemos a qué se va a llegar.

**Luis Corvalán:** Acotar algo que ya se ha hecho a la fecha. A finales del mes de octubre invitamos a una compañía francesa a exponer sobre su protocolo, protocolo que se desarrolla en espacios públicos, es la compañía Les Gens d'uterpans dirigida por Franck Apertet y Annie Vigier. Tuve la posibilidad de trabajar en esta compañía durante cuatro años, y activar este dispositivo en distintas ciudades de Francia y de Europa.

Entonces, coincidió que, en un programa independiente, que es Revuelo, se le invitó a esta compañía a desarrollar este dispositivo en la ciudad de Concepción. Y se les invitó a pasar por el Departamento para exponer sobre sus prácticas, y eso nos permitió también poner algunos temas en común, junto a Amílcar, con los que de alguna manera nos reencontramos después de 10 años en que habíamos trabajado juntos en otro contexto, en otra disciplina, y queríamos ver de qué manera podíamos volver a desarrollar algo en común.

Coincidió con la venida de esta compañía, la invitamos. Ellos presentaron sus problemáticas, sus metodologías y su manera de afrontar el espacio público, desde premisas muy sencillas, pero que nos permitió tener un referente común para poder tirar nuestras primeras líneas. Hicimos un primer intento que nos permitió situarnos en un lugar al que nos llamó menos la atención, porque se nos solicita que hagamos una muestra del proceso que estábamos llevando a cabo y aceptamos pensando que ya teníamos material, y lo que hicimos fue recurrir a algo que habíamos hecho hace 10 años atrás y repetir algo que habíamos hecho y nos dimos cuenta que ya no existía el interés.

Entonces, vimos, visualizamos y sentimos que esa no era la ruta y nos volvimos a plantear un nuevo inicio en donde claramente la incorporación de Daniel y de los alumnos del Departamento de Arquitectura van a venir a renovar nuestra manera de trabajar.

**Amílcar Borges:** También aclarar que nuestro interés es trabajar con alumnos egresados, fuera de la institución o quizás que son parte de la institución y de qué manera en un ámbito académico extracurricular la práctica artística pueda aportar o generar metodologías didácticas que puedan generar a futuro procedimientos de vínculos más complejos.

También está la preocupación de generar registro y archivo, vamos a registrar todo el material, y una vez registrado, hacernos responsable del archivo como procedimiento y de qué manera se puede eso, después, llegar a reflexiones que pueden llegar de otros ámbitos, maneras de escribir, construcción de mapas didácticos que podrían servir a los procesos de enseñanza aprendizaje.

## Muestra II,

**Sala Agustín Siré Departamento de Teatro.  
Morandé 750. Santiago.**

**Jueves 05 de Mayo de 2016<sup>14</sup>**

**Amílcar Borges:** Buenas tardes, lo que nosotros estamos intentando hacer es interaccionar con los espacios públicos. Desde ese punto de vista cada uno de nosotros va hablar de esas interacciones con ese espacio público. Desde mi propio punto de vista me interesa mucho la relación del cuerpo con las señaléticas, o el cuerpo como signo y, desde esa relación, cómo la presencia de ese cuerpo puede desarticular el espacio público. Más allá de intervenir o de construir una obra en



**PELIGRO**

el espacio público es ver cómo esa cotidianeidad del cuerpo se enfrenta a las normas de uso de los espacios. Es en esa línea que hemos hecho un primer acercamiento que es crear un dispositivo, unas reglas del juego que nos permitan intervenir el espacio.

**Luis Corvalán:** Estamos Amílcar, yo, Alejandra, del Departamento de Danza. Daniel Opazo del Departamento de Arquitectura, Constanza Urbina también del Departamento de Arquitectura. Hicimos un acuerdo en que cada uno debía escribir solo cien palabras para esta presentación, y estas son las mías:

### “Constataciones, preguntas e imaginario.”

El espacio público observado como una partitura coreográfica presenta a momentos una estrategia aleatoria en otras formas ya establecidas, dibujadas por trazos, flujos, sonidos, para quienes transitan por ese lugar. Las materias utilizadas para evidenciar nuevas bifurcaciones o maneras de habitar este lugar nos ayudan a generar tensiones que varían de lo literal a lo abstracto.

**Pregunta:** ¿Cómo generar un espacio que se prolongue en el tiempo en donde los cuerpos tengan derechos a exponerse de formas no habituales?

**Imaginario:** imagino un territorio, el 2025, como en Dinamarca donde las artes compartan y practiquen sus miradas en un territorio común.

**Constanza Urbina:** yo igual voy a hablar de cómo estas intervenciones empiezan a generar situaciones prohibidas en el espacio público. La plaza de armas es un espacio súper normado que su uso libre se permite dentro de los límites de un marco legal. Estas normas muchas veces son difusas y dejadas a la interpretación. En la intervención que hicimos en la plaza de armas se revelan algunas pistas de qué es lo que está prohibido y qué es lo que no.

En la medida en que se afecta la estructura del espacio público la intervención se comienza a volver transgresora. Cuando el cuerpo toma el carácter de instalación es que esto se comienza a prohibir. Estos eventos provocan la interrupción momentánea de los códigos y de las normas del espacio público. Incluso, en una intervención que realizamos que se mostrará ahora, en que con una cinta de peligro se empieza a sugerir, el cómo querer invertir el orden de quién es el que pone los límites y de cómo son estos límites.

**Alejandra Fuentes:** Peligro, tenemos que controlar todo lo que pasa, cualquier cosa, menos chilenos. Nos sentamos a descansar. Jesús te hará un hombre feliz. Hay una variedad de raíces. El día viernes es una locura. Cristián Álvarez? no creai. 70 años en este lugar. Hay muchas personas de color. El día está abochornado. Estamos haciendo la solemne de dibujos anatómicos. Chilena, párate al lado de la piletta. Amigo me vas a estar dando, aunque sea una vez. No tienen permiso municipal.

Desde los aspectos materiales del lugar como son los objetos, las personas, los residuos, la memoria y la historia del sitio, rescatamos algunos acontecimientos que pudimos identificar en el primer ejercicio de espacios en tránsito.

**Daniel Opazo:** desde mi perspectiva lo interesante está en el juego, a veces no tan alegre entre el cuerpo y los límites.

Límites, bordes, barreras visibles o invisibles. Líneas que distinguen o separan. Líneas de fuga que se esconden en lo

párrafos de una hoja escrita u ocultas en las telarañas de las convenciones sociales. Líneas cuyo espesor suponen un espacio de posibilidades para preguntarnos sobre los límites entre lo público y lo privado o bien de quiénes y cómo definen lo prohibido y permitido en el ámbito común de la ciudad. Las líneas que trazamos con nuestros cuerpos o aquella que transgredimos con nuestros movimientos son cuestiones que deben ser cuestionadas por la práctica artística y la reflexión universitaria.

Y como han dicho varios de mis colegas hay una cosa interesante en una intervención tan simple, como para dar detalles. La primera vez que fuimos a hacer la intervención estábamos con los elásticos, había un señor que es parte del núcleo, aunque él no lo sabe, que es un inspector de la municipalidad, que nos decía:

- “Es que ustedes no pueden intervenir la plaza, no pueden amarrar estos elásticos en los postes”

- “Y si los amarramos a nosotros?”

- “Ah, bueno, no hay problema.”

Entonces, ahí hay una cuestión con el cuerpo, que es como el último reducto libre. Y lo otro es que, ese mismo día cuando él nos dijo: “ustedes no pueden hacer esto acá.” Y nosotros le dijimos: “y cómo él está predicando acá?” Y dijo: “Noo, es que a él lo protege la ley de culto, pero ninguna ley permite hacer esto”. Eso fue muy chistoso.

## MESA DE DISCUSIÓN FINAL

**Eleonora Coloma:** Como moderadora me corresponde hacer una pregunta, pero antes de hacer la pregunta quería decir algo. Y es que, tengo la sensación que lo que hemos visto son procesos, y en ese sentido como hay aquí procedimientos de investigación escénica, lo que empieza a surgir en estas personas, que están aquí adelante, a mí me gusta llamarlo reglas del juego, en un juego que ustedes mismos están inventando. En ese sentido mi pregunta es la siguiente, para quien quiera responder: en términos de proceso, entendiendo que estamos en presencia de un segundo hito de muestra ¿cuáles son sus descubrimientos? y en ese sentido, ¿cuáles son sus proyecciones?

**Amílcar Borges:** Yo voy a hablar de En tránsito. En donde nosotros llegamos a la Plaza de Armas, que la elegimos por ser un lugar muy difícil. No es un lugar fácil de estar o de intervenir, porque como lugar mismo es de por sí performático, en donde las cosas están sucediendo. Desde ese punto de vista, nos interesa más el proceso que la obra. Así yendo al espacio público vamos viendo los juegos, las reglas, lo que permite o no permite el espacio al habitarlo.

Una vez definido eso, llegamos a unos dispositivos que para nosotros son importantes de transmitir, las señaléticas que están en el espacio público y la posibilidad de contravención, de jugar un poco con ellas, y lo otro son los sistemas virales en cuanto imagen. Esos son los dos hitos que nosotros empezamos a trabajar, las señaléticas y los sistemas virales como dispositivos, para integrar a las personas, y trabajar con los alumnos de danza. Ese es el momento en que nos encontramos.

**Pregunta del Público:** Una consulta técnica ¿qué pasa con las vestimentas en relación a las propuestas? Porque siento que

hay un lugar común entre la tenida del bailarín y la ropa de calle. ¿Hasta qué punto eso está pensado, no está pensado, es un proceso, va a aparecer o no? Esa es mi duda ¿cómo se cubre ese cuerpo que aparece en la escena?

**Amílcar Borges:** En tránsito, queremos estar lo más cotidiano posible como en la calle. Porque no queremos construir elementos llamativos o entrar en la dimensión performática a partir de construir un vestuario distinto. En este momento lo que nos interesa son las líneas, y por eso los plásticos, los elásticos, son una extensión del cuerpo. Cuestiones que están en un modo exploratorio pero que tienden a entender lo que es común, ordinario en el medio urbano y de cómo la acción construye los espacios de delito -no delito, prohibido- permitido; desde ahí es que nos interesa explorar, en los colores de la señalética, del piso.

## RELATOS Y REFLEXIONES ESPACIOS EN TRÁNSITO

### Luis Corvalán Correa

En el marco de los proyectos AACC, nos reunimos junto a Amílcar Borges, Daniel Opazo, docente del departamento de Arquitectura, la egresada del departamento de Danza, Alejandra Fuentes, la egresada del departamento de Arquitectura, Constanza Urbina, los estudiantes de Diseño, Macarena Rivera, Diana Henry y Felipe Sepúlveda, y quien escribe este texto, con el fin de problematizar desde nuestras disciplinas el espacio público.

Como punto de inicio, nos instalamos a observar en la Plaza de Armas, epicentro fundacional de la ciudad de Santiago. Ahí realizamos la mayoría de los encuentros del grupo. Desde esas reuniones fueron apareciendo los intereses y posibles temas de común interés. Las primeras pruebas con materiales permitieron, por un lado, ir conociéndonos como grupo de trabajo y, por otro lado, permitieron que surgieran pistas de investigación desde el complejo y amplio contexto que propone la Plaza de Armas.

En un inicio utilizamos un largo elástico y unas huinchas de papel adhesivo de color azul y amarillo, materiales con los cuales fuimos demarcando diversas formas en el suelo. Luego

el elástico nos permitió generar redes en movimiento conectadas entre nosotros y los objetos de la plaza. Cabe destacar que mientras realizábamos este ejercicio se acercó un guardia municipal y nos manifestó que no podíamos seguir haciendo nuestras pruebas, se preguntó el por qué, y en respuesta nos informó que no podíamos generar este tipo de manifestaciones ya que necesitábamos permiso municipal. Nos pareció extraño, ya que la plaza en sí es un lugar de muchas manifestaciones de diversa índole. A ello le argumentamos que fuera más específico y nos explicó que estaba prohibido utilizar los bancos o los árboles dentro de nuestras experiencias.

Gracias a esta dificultad, nos vimos impulsados a modificar nuestra exploración, lo que finalmente nos permitió más movilidad dentro del espacio de estudio, apareciendo nuevas capas de observación, como, por ejemplo, la sonoridad del lugar, los símbolos, monumentos, las múltiples culturas y etnias que ahí conviven, las manifestaciones artísticas, los distintos tipos de comercio legal e ilegal que se desarrollan durante todo el día y así otras dimensiones que no alcanzamos a observar.

Luego de este hecho con los guardias municipales, tanto las experiencias en terreno como las reflexiones, nos guiaron hacia nuevos materiales y cambios de dispositivos de exploración. Se desprendió la pista del cuerpo y las normas que lo enmarcan en un espacio público. Surgió la propuesta de probar la cinta plástica blanca y roja que tiene impreso la palabra PELIGRO enrollada en el cuerpo, que se utiliza para delimitar los espacios que están en arreglo o que presentan algún peligro para el transeúnte que circula. De estas mismas pistas se abrió la idea de generar nueva información en señaléticas, como la que presenta el signo PARE, pero para nuestra indagación y, utilizando los mismos colores y marcos que estas presentan, se cambiaron por: GOCE, DUDE, RESPIRE, PIENSE, etc.

GOCE

RESPIRE

PIENSE

DUDE

TOQUE



Estos ensayos o pruebas muy sutiles permitieron visibilizar un lado invisible que tiene relación con las reacciones de los transeúntes, mirando con extrañeza o cierto nerviosismo, y otros tomando distancia de esta nueva información.

Ya en las últimas etapas del proyecto se invitó a los estudiantes que quisieran probar con el material de la cinta en distintos lugares de Santiago, con la posibilidad de usarla como quisieran y así explorar en la creatividad de otros, el mismo material en espacios públicos. Se pidió que pudiesen registrar con sus teléfonos y enviar sus registros a un espacio del grupo para poder tener acceso a sus instalaciones y performance.

El último ejercicio como núcleo de investigación se realizó en Matucana 100 con el fin de cerrar el proceso. Se generó una instalación para poder visualizar los materiales utilizados. Hubo un momento que quisiera relatar ya que solo quedó para el grupo y tuvo la energía de rito final. En esta improvisación todos participamos, digo todos ya que durante el proceso lo performativo lo desarrollamos los del departamento de Danza y las problemáticas espaciales surgían de forma más sutiles desde los arquitectos. En esta instalación performativa escénica todos improvisamos, reconstruyendo un nuevo espacio con dinámicas corporales-objetuales muy sutiles y sin-

cronizadas. Sin darnos cuenta, apareció un lenguaje escénico común; después de tanto observar y probar en grupo tengo la impresión que el núcleo había adquirido un lenguaje propio en el que el espacio, los objetos ahí presentes y la presencia de cada uno de nosotros cerró dándole fin a un intenso proceso de estudio.

En la actualidad hemos continuado con algunos intentos junto a Daniel Opazo con el fin de volver a activar esas problemáticas que surgieron durante ese periodo. Espero con esto dejar un pequeño y sencillo testimonio de lo realizado junto al núcleo de Espacios en Tránsito.

## LOS SONIDOS DE UN ESPACIO

Alejandra Fuentes.

En los espacios generalmente ocurre una secuencia ordenada de acciones, que una tras otra explican la función de este, basado en los fenómenos que acontecen o que acontecieron. Desde los aspectos materiales del lugar: objetos, residuos, personas, la historia y memoria del sitio, nombraré algunos sucesos que fueron rescatados a través del registro sonoro, en el primer ejercicio que realicé en Plaza de Armas 2016.

- TENEMOS QUE CONTROLAR TODO LO QUE PASA

- CUALQUIER COSA MENOS CHILENOS

- NOS SENTAMOS A DESCANSAR

- JESÚS TE HARÁ UN HOMBRE FELIZ

- HAY UNA VARIEDAD DE PAÍSES

- EL DÍA VIERNES ES UNA LOCURA

- ¿CRISTIÁN ALVARES? NO CREAI

**- SETENTA AÑOS EN ESTE LUGAR**

**- HAY MUCHAS PERSONAS DE COLOR**

**- EL DÍA ESTA ABOCHORNADO**

**- ESTAMOS HACIENDO LA SOLEMNE DE DIBUJOS ANATÓMICOS**

**- CHILENA PÁRATE AL LADO DE LA PILETA**

**- AMIGO LE VAS A ESTAR DANDO, AUNQUE SEA UNA VEZ LE DES**

**- NO TIENEN PERMISO MUNICIPAL**

En los encuentros con otros cuerpos en una zona común, llegan a mí los recuerdos, anhelos y quejas que dejan entumecida la cabeza y dormidos los pies para accionar. Solo mantengo la calma y permito que las palabras lleguen a mis oídos deseos de movimiento. Así se agrega un pequeño grano a un constructo de precaución con el tránsito ajeno, que pide ser escuchado por criaturas de otras tierras en un área conocida y vital de convivencia. El peligro está en tomar parte de la situación y enfrentar los retos de la ciudad como esperanzas propias, allí radica la posición que he optado para extraer del centro del caos los pensamientos de personas sin tránsito alguno. 

# **NÚCLEO SILENCIO**

**Responsables:** Daniela Marini y José Miguel Candela, académicos del Departamento de Danza.

**Colaboradora:** Camila Delgado, egresada del Departamento de Danza

**Fotografía:** David González



**MUESTRA DE TRABAJOS EN PROCESO DE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN**

**OSQUEWY**  
Lorena Marini, José Miguel Candela, académicos Dept. de Danza.

**ESPACIO EN TRÁNSITO**  
Luis Carratón, Amézcar de Danza, Daniel Daren, académicos de la PDL.

**MÁQUINAS SUJETAS**  
Marcelo Carratón, Patricia de Jure, Camila Horvath, académicos Dept. de Teatro.

**ITERACIÓN PARA UNO O VARIOS**  
Marcelo Carratón, Patricia de Jure y Mari Góthli, académicos Dept. de Danza.  
Roberto Corral, académico Dept. de Danza.  
Artista invitado: Cecilia Aurelio, fotógrafa.

**TUBERIAL**  
Marcelo Carratón, Patricia de Jure, académicos Departamento de Danza.  
Cecilia Loreto, académica del ICFP.

**(silencio)**

*“El piano pierde su sonido;  
el pintor no pinta;  
el músico deja de hacer música.  
Pierden su función,  
pero no su belleza...  
se convierten en aún más bella”*

*(Chiharu Shiota)*

Explorar el silencio y el vacío en tanto utopía/metonimia, deviene acto político en contraste con el horror vacui sistémico. En los lugares de invasión sonora y visual, el cuerpo, a través de la proyección de su memoria (silente y a la vez resonante, vibrante) e historia (colmada en tanto pasado, vacua en tanto futuro), propone una disidencia de manera activa y profunda, extendiendo su subjetividad entre subjetividades. Pues en su enmudecimiento, incorpora el silencio en su decir.

Pausa.

El silencio de los bosques, del claustro, de la noche.

Del cuerpo.

Nos hemos propuesto como objetivo investigar los conceptos de vacío y silencio en su relación con el cuerpo en tanto soma, y su proyección a lo audible y lo visible. Para lograr esto, en primera instancia estamos trabajando con un marco teórico específico (Erika Fisher Lichte, Geisha Fontaine, Alfredo Jaar, John Cage, Luigi Nono), y a la vez realizando una investigación práctica (Practice Led Research), a modo de espacio performático de reflexión sobre estos temas.



*¿Qué puede haber más fugaz que la sonoridad de un sonido?*

*Emerge del silencio del espacio,*

*se expande por él*

*para volver a extinguirse un instante después,*

*se disipa y desaparece.*

*A pesar de esa fugacidad,*

*tiene un efecto inmediato*

*– y a menudo duradero – en quien lo oye.*

*(Erika Fischer-Lichte)*

Las sesiones de trabajo se proponen como un campo experimental y abierto, donde de manera colaborativa se rodean los conceptos de vacío y silencio en su relación con el cuerpo. Cada sesión considera un espacio de reflexión en torno a estos conceptos, para que desde aquí emerjan marcos de experimentación performática, que se articulen y den cuerpo a nuestra investigación práctica.

Durante cada sesión se realizan distintos modelos de registro, que se exponen al final de la jornada.

El trabajo de investigación-creación considera las siguientes fases metodológicas (basadas en el modelo de Haseman de Investigación desde la Práctica):

- Investigación teórico-práctica (Marco teórico)
- Planificación de la acción (problemas, interrogantes, dificultades)
- Puesta en práctica de la situación de estudio escénico-corporal.
- Observación (recolección, innovación “en terreno”).
- Reflexión (evaluación, comprensión, cambios y toma de decisiones para iniciar nueva planificación y nuevo ciclo).
- Estudio post-performático.



# ENCUENTROS DE CREACIÓN/INVESTIGACIÓN.

REFLEXIONES Y PROCEDIMIENTOS PROYECTO  
ACCIONES COREOGRÁFICAS.

## Muestra I,

Sala 1, Departamento de Danza.  
Compañía 1264 7º piso. Santiago.

Jueves 05 de Mayo de 2016<sup>15</sup>

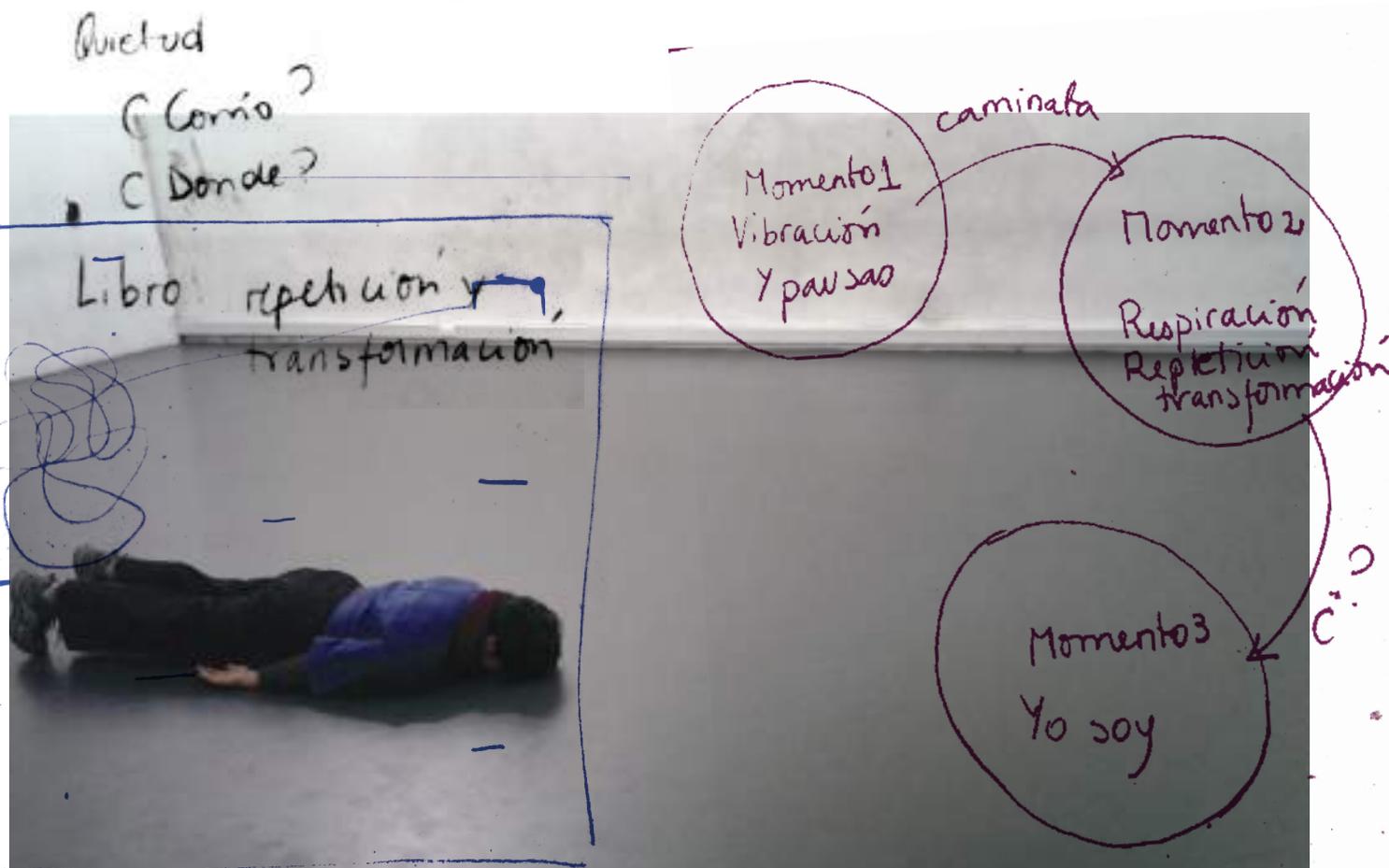
**José Miguel Candela:** bueno, nosotros lo que hemos hecho es una primera etapa de discusión en torno a ciertos referentes bibliográficos que para nosotros han sido trascendentes y que nos han marcado en tanto nuestra búsqueda adaptativa y estos referentes bibliográficos tratar de pasarlos por el prisma del problema fundamental que es el silencio desde la visión de la utopía del silencio. Este silencio inalcanzable, inexistente. Esa búsqueda utópica.

Entonces, en torno a eso, nos hemos referenciado en un libro maravilloso que es *"La estética de lo performativo"* de Ericka Fischer-Lichte, por la situación metodológica de poder entender esta búsqueda en una situación que Ericka Fischer-Lichte

define como el bucle percepción-acción, en donde existe un estímulo que no solamente provoca cambios en la percepción de quien lo recibe, sino que en la medida que provoca cambios en la percepción de quien lo recibe la reacción de quien lo recibe provoca cambios en ese cuerpo y por lo tanto, se van retroalimentando y la situación escénica, finalmente, no se sitúa en ningún lado específico sino que está en constante movimiento.

Digamos que, en lo que se refiere a nuestra búsqueda de ese silencio utópico, esa relación excede el lugar desde donde nosotros lo estamos presentando, o sea, nos excede a nosotros como comunidad escénica. En el momento escénico estamos superados por los caballeros que están trabajando allá abajo, por los autos, en fin, y todo eso se viene a convocar en esta búsqueda. Y por lo tanto cada ejercicio que nosotros estamos haciendo es irreplicable.

El segundo referente que hemos tomado, tiene que ver con John Cage, hay una publicación bien bonita que se llama *"Silencio"*, que es una traducción al español hecha por músicos; Adolfo Núñez que es un compositor de música electroacústica español.



Entonces la traducción es bastante fina, a diferencia de muchas otras traducciones John Cage que al ser hechas por traductores y no por músico propiamente tal hay muchos vacíos, y en este caso no, es bastante preciso.

Evidentemente pusimos énfasis en la experiencia de "4 minutos 33 segundos". Discutimos bastante sobre esa experiencia desde la dimensión musical pero también desde la dimensión performática que esta tiene. En general, desde el punto de vista bibliográfico hay más énfasis en el segundo que en el primero, y ahí hay una cuestión interesante que tiene que ver con ese asegurar la existencia de la música por los siglos de los siglos, no nos va a faltar nunca música porque siempre va a haber sonidos, y mientras nosotros existamos vamos a tener sonido en nuestro sistema nervioso, el sonido de nuestro ritmo cardiaco, por lo tanto, no nos debemos preocupar por el futuro de la música.

En ese sentido, ahí se señala hacia una discreción que es lo que también convoca "4 minutos 33 segundos", en el sentido de aceptar un discurso musical, un discurso sonoro aleatorio como factible de ser apreciado como música. En "4 minutos 33 segundos" el piano nunca suena. Sin embargo, todo el resto está sonando constantemente y John Cage lo plantea, obviamente, como sonidos apreciables y por lo tanto con una dimensión estética interesante.

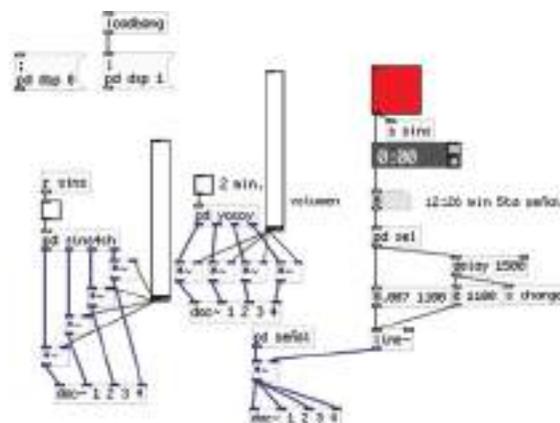
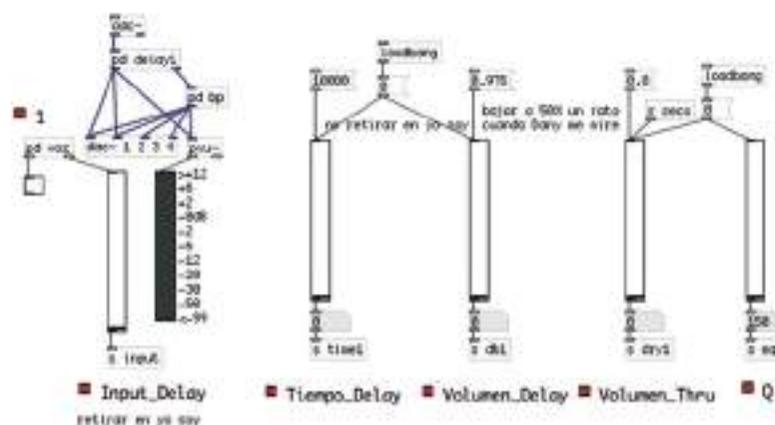
Aquí tengo un pequeño apunte que dice: "El silencio abre las puertas de la música a los sonidos del ambiente. El espacio y el tiempo vacíos no existen siempre hay algo que ver, algo que oír." En base a eso nos dimos nuestras primeras tareas que fueron expediciones. Lo que ustedes escucharon es el resultado de una serie de expediciones que hicimos previamente al día de hoy. Lo que audio espectaron.

Yo me voy a referir a lo sonoro para que Daniela explique respecto de su expedición corporal. Lo que ustedes escucharon es una situación cuorafónica con, básicamente, rangos de ondas sinusoidales que van sobre frecuencias eje. Las frecuencias ejes por un lado tenían 3.000 hertz y por otro lado 2.000 hertz. Y los rangos van la de 3.000 hasta los 6.000 y por debajo a los 1.500, y la de los 2.000 hertz hasta los 4.000 y por debajo hasta los 1.000 hertz. Lo mismo sucede con la frontalidad en que había un tercer parlante aquí en el centro, ese era de 3.000 hertz, y el final que estaba como en la mitad era de 2.000 hertz. La variabilidad de octavas es aleatoria, ahí se usó una aplicación que sirve para esos efectos. Así que cada vez que se escucha se pueden escuchar versiones distintas de lo que suena. La idea era que esto se escuchara de manera muy discreta de tal manera que se pudiera confundir con los sonidos que nos rodearon y acompañaron bellamente durante toda la performance.

**Daniela Marini:** respecto del movimiento estamos trabajando con dos consignas. Una es, hacer lo menos posible. Y ahí las preguntas son: ¿qué es hacer lo menos posible? Si es moverse muy poco, si es posible la quietud, si es posible el vacío, si es posible el silencio como espacio sonoridad –cuerpo– movimiento. Si es hacer un movimiento reiterativo, lo menos posible, si es menos información, como menos producción de distintos tipos de movimiento. Si hacer lo menos posible es mover menos articulaciones al mismo tiempo. Nada, estamos ahí en la pregunta, y queremos dejarlo en el campo de las preguntas un rato antes de tomar algún tipo de decisiones, que no sé si las vamos a tomar o nos vamos a quedar en el campo de la pregunta.

Y la otra consigna es la vibración. Como en este experimento de que el silencio al final no existe porque siempre están estos sonidos del cuerpo que son sonido vibración, si era posible traducir esa frecuencia y ese sonido que se produce al interior del cuerpo y hacerlo visible.

Ahí estamos, recién estamos empezando.



## Muestra II,

Sala Agustín Siré, Departamento de Teatro.  
Morandé 750. Santiago.

Jueves 05 de Mayo de 2016<sup>16</sup>

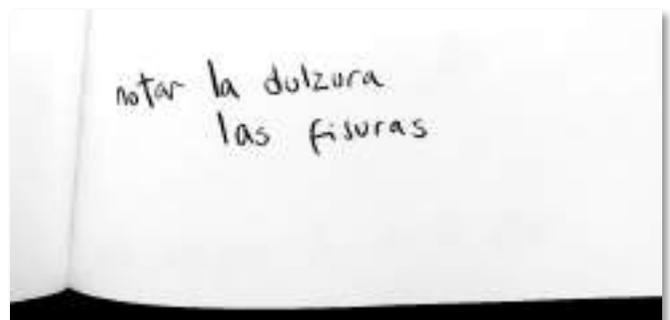
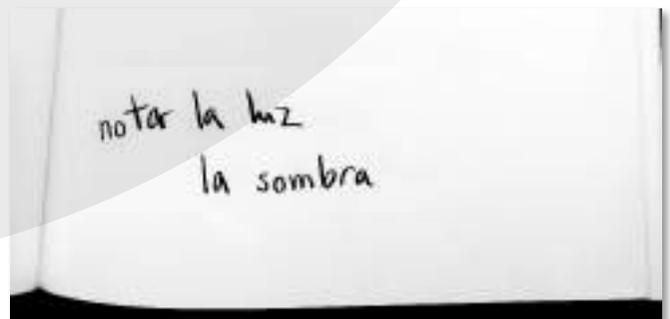
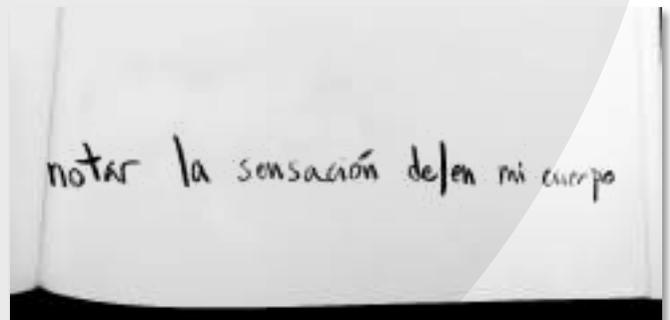
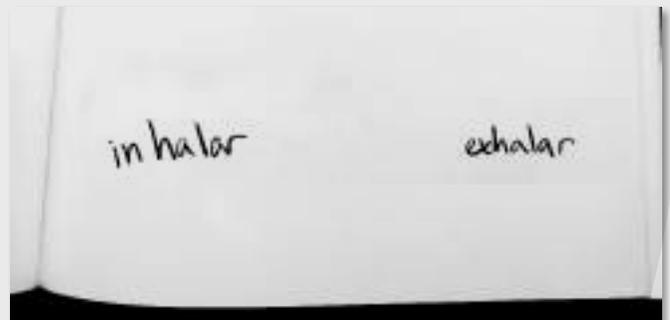
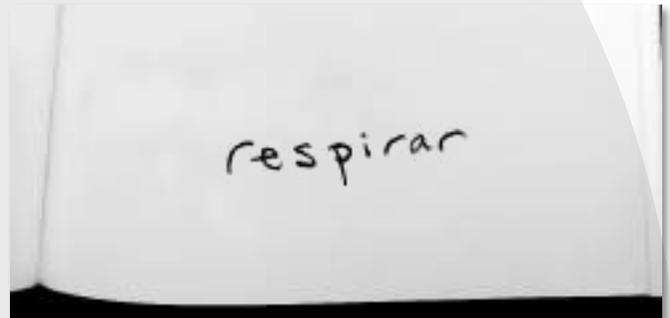
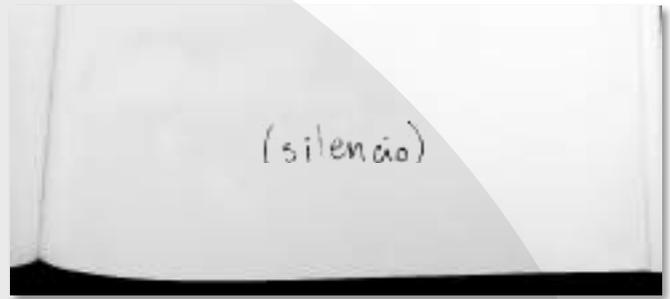
### MESA DE DISCUSIÓN FINAL

**Eleonora Coloma:** Como moderadora me corresponde hacer una pregunta, pero antes de hacer la pregunta quería decir algo. Y es que, tengo la sensación que lo que hemos visto son procesos, y en ese sentido como hay aquí procedimientos de investigación escénica, lo que empieza a surgir en estas personas, que están aquí adelante, a mí me gusta llamarlo reglas del juego, en un juego que ustedes mismos están inventando. En ese sentido mi pregunta es la siguiente, para quien quiera responder: en términos de proceso, entendiendo que estamos en presencia de un segundo hito de muestra ¿cuáles son sus descubrimientos, y en ese sentido, ¿cuáles son sus proyecciones?

**José Miguel Candela:** En el proceso que hemos estado haciendo desde el año pasado aplicamos la cuestión metodológica con el mayor rigor que hemos podido o que la contingencia permite, que tiene que ver con la investigación desde la práctica, "practice research" y concretamente con el instrumento que hemos creado que es un ciclo de investigación y acción. Esto lo hemos planificado en tres vueltas con más o menos las mismas metodologías: un primer proceso creativo en donde elaboramos ciertos supuestos, esos supuestos los llevamos a la práctica y observamos que sucede, sacamos conclusiones y en torno a eso revisamos lo que hicimos para hacer modificaciones, y echar a andar el círculo de nuevo.

Entonces esto que probamos hoy día, tiene que ver con las conclusiones que nosotros sacamos de nuestro primer ciclo, en donde la gran pregunta fue ¿cómo podríamos abundar lo que ya estábamos abundando y tocando para más o menos esta fecha? Y el problema fundamental que nos pusimos al inicio tenía que ver con dos utopías: la utopía del silencio, la utopía inalcanzable del silencio, y lo infinito del movimiento mínimo. Y a esto sumado una segunda reflexión que viene a ser como un contraste a esta reflexión inicial del primer ciclo, que tiene que ver con "Yo soy" ... Daniela, me gustaría que tú hablaras de ese cruce...

**Daniela Marini:** En "yo soy" nos dimos como tarea en llenar el espacio y vaciar el espacio. Y entonces intentar ese silencio, esa quietud o ese vacío del espacio e intentar lleno de cuerpo, lleno de movimiento, lleno de sonido. Y como la idea de llenar era de mu-



UNA SUSPENSIÓN de EL ESTAR

INTERRUPCIÓN

un cuadrado blanco.

un silencio q' tiene q' insistir

yo soy un vaso descartable -  
yo soy descartable

SILENCIO . QUIETUD . VACÍO.

chos cuerpos, no era solo yo, y que eso fuera dador de seguridad del cuerpo mismo, como de identidad. Además de este juego de fricción. Además, había una cosa de la sonoridad de “yo soy” que me gustaba mucho, como ser muchas cosas, hablábamos de fundirse como si el cuerpo se puede fundir con el lugar para adaptar espacios en la nada y para fundirse como por ser en la mancha, en la grieta, en la esquina. Por ahí, igual estamos probando, no hemos fijado para nada.

**Pregunta del Público:** Una consulta técnica ¿qué pasa con las vestimentas en relación a las propuestas? Porque siento que hay un lugar común entre la tenida del bailarín y la ropa de calle. ¿Hasta qué punto eso está pensado, no está pensado, es un proceso, va a aparecer o no? Esa es mi duda ¿cómo se cubre ese cuerpo que aparece en la escena?

**Daniela Marini:** A mí también me parece pertinente tu pregunta, pero para nosotros que estamos presentado una muestra del proceso, mostramos con la ropa de ensayo. Podría haber sido una instancia de experimentar con vestuario, pero todavía nuestro artista visual no aterriza la idea. Sí hemos pensado en términos conceptuales en líneas muy tranquilas, que es a nivel de composición de la pieza, de vacío de lleno, de quietud, de movimiento. No sé, lo hemos pensado, pero no hemos llegado a la obra acabada.



# RELATOS Y REFLEXIONES

## (SILENCIO)

José Miguel Candela, Camila Delgado y Daniela Marini

### [6/3 18:06] José Miguel Candela

Explorar el silencio y el vacío en tanto utopía/metonimia, deviene acto político en contraste con el horror vacui sistémico. En los lugares de invasión sonora y visual, el cuerpo, a través de la proyección de su memoria (silente y a la vez resonante, vibrante) e historia (colmada en tanto pasado, vacua en tanto futuro), propone una disidencia de manera activa y profunda, extendiendo su subjetividad entre subjetividades. Pues en su enmudecimiento, incorpora el silencio en su decir.

### [6/3 18:07] José Miguel Candela:

Esto lo escribió Daniela en agosto de 2016, en base a algo que escribimos juntos previamente.

### [6/3 22:27] Camila Delgado:

Estoy sentada en medio de una iglesia de madera, es el Desierto de Atacama. Estoy sola. Atrás, un cementerio andino; adelante, un Cristo desdibujado por el polvo; arriba el sol de siempre, porque eso sí que contiene un siempre.

Más allá de la obviedad de la imposibilidad del silencio, la apertura a encontrarlo despliega la mirada hacia el interior de mí misma. Escucho mis tripas, escucho un agudo e insoportable sonido en mis sienes, trago saliva. Persisto en dejarme atravesar por el silencio, es como si el espacio se volcara dentro de mí, desdibuja contornos. La permeabilidad de los espacios. “El cuerpo está mezclado al mundo” (cita Le Bretón. Lleno-vacío, recuerdo que lo hablamos. “Seis de enero: ejercicio de llenado y vaciado con una materialidad”, y sin ánimo alguno de ser conclusiva, algo se completa en esa nada. En este desierto todo cambia a paso imperceptible, continuidad imperceptible. Un grano de arena, sobre otro grano de arena. “Ocho de enero: mover lo menos posible”.

(¡Qué paradoja más rizomática!, pienso). Que yo esté aquí hoy sirve para que el silencio me ocurra. El desierto es una escena continua. Aún me vibran las sienes y el Cristo desdibujado seguirá ahí cien años más. “Quince de enero: Acción latente: dejar que aparezcan las vibraciones y YO SOY”. YO SOY ¿Yo soy? Yo soy y o s o y o s o y o s o.

Nunca me ha convencido eso de la complitud del sí mismo, en sí mismo sobre y para sí mismo: apertura como trinchera.

El viaje es suspensión, suspensión de la mirada sobre el horizonte infinito en este desierto árido. “20 de enero: Pausa”. La pausa es suspensión de continuidad, llena de tiempo, como respirar. La

chica respira. Es muchos cuerpos y a la vez no hace nada, su voz es muy profunda y el público se inquieta con la posibilidad de ser nombrado. No quiero olvidar la imagen del niño muerto. No quiero olvidar. Quisiera recordar cada niño muerto en este mundo de sienes reventadas. Lo insoportable es irrepresentable. Alguien relacionó la quietud con lo esencial.

Me rehúso a ser el vaso descartable.

¿Y si este texto lo escribo sin comas?

### [7/3 9:36] Daniela Marini:

Abandonar las expectativas

estar

estar

estar

respirar

sentir el aire pasando por mis fosas nasales

sentir la parte de atrás de mi cuello

suavizar mis articulaciones

abrir mis articulaciones

respirar

intentar hacer lo menos posible

(¿qué sería hacer lo menos posible? ¿no moverse?  
¿es eso posible? ¿cómo dejar de vibrar? ¿de palpitar?  
¿de pulsar? ¿de expandirse?)

### [9/3 16:13] José Miguel Candela

*...no eran voces, no eran*

*palabras, ni silencio,*

*(...)*

*Y yo, mínimo ser,*

*ebrio del gran vacío*

*constelado,*

*a semejanza, a imagen*

*del misterio,*

*me sentí parte pura*

*del abismo,*

*rodé con las estrellas,*

*mi corazón se desató en el viento.*

*(Neruda)*

### [9/3 16:14] José Miguel Candela

Pareciera que la búsqueda del silencio y del vacío

solo pudieran provocar una invasión intensa desde ese espacio interno, volcado y permeable de Camila. Sumo preguntas: ¿qué es el vacío? ¿Qué es el silencio? ¿Qué es lo mínimo audible?

### Apuntes de la reunión 1

viernes 30 de octubre de 2015

#### Declaración de principios:

- Explorar la tensión entre representación y presencia
- Búsqueda utópica del silencio/vacío

[9/3 16:22] José Miguel Candela:

*El silencio abre las puertas de la música a los sonidos del ambiente (...). Lo que queremos es silencio, pero lo que el silencio requiere es que siga hablando. (...) No hay que temer a estos silencios, podemos amarlos. Obra como vaso de leche: se necesita el vaso, y la leche. O mejor, como un vaso vacío, esperando que sea llenado (Cage).*

viernes 8 de enero de 2016

La obra ya está.

viernes 15 de enero de 2016

silencio sonido quietud  
detención/no-movimiento como método de articulación.

[9/3 16:23] José Miguel Candela:

Pausa.

[9/3 16:26] José Miguel Candela:



[9/3 17:36] Camila Delgado:



[14/3 21:30] José Miguel Candela:

*Volvamos al silencio/ Al silencio de las palabras que vienen del silencio*

(Huidobro)

[14/3 23:13] José Miguel Candela:

Y como no citar a Nancy:

[14/3 23:14] José Miguel Candela:

Un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rotulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es.

[16/3 6:25] José Miguel Candela:

Parfraseando: Un cuerpo está lleno de articulaciones. También de expectativas, aunque de estas podemos deshacernos. Y está lleno de aire, aire

que impide el vacío y que permite la existencia del sonido. El aire fue un gran protagonista de (SILENCIO). Es el medio que nos permite (otra vez Breton) mezclarnos al mundo.

[16/3 6:25] José Miguel Candela:

El aire de la respiración de Daniela.

[16/3 6:25] José Miguel Candela:

El aire del desierto de Atacama.

[20/3 8:06] Daniela Marini:

El aire de la Patagonia golpeando mis oídos

[20/3 8:06] Daniela Marini:

El aire que suena entre los árboles

[20/3 8:07] Daniela Marini:

El aire que ensancha mi espalda, mis costillas, mi vientre

[20/3 8:07] Daniela Marini:

Una quietud aparente

[20/3 8:07] Daniela Marini:

Una quietud llena de movimiento infinito e inconmensurable

[20/3 8:07] Daniela Marini:

Vaciar llenando

[20/3 8:08] Daniela Marini:

Cómo habitar todo el tiempo el problema del vacío

[20/3 8:08] Daniela Marini:

Del silencio y su inexistencia

[20/3 8:09] Daniela Marini:

Vaciar llenando

Llenar vaciando

Una oscilación permanente

Una infinitud de capas en relación

[20/3 8:10] Daniela Marini:

Jugar con

Silencio (en lo sonoro)

Vacío (en lo espacial)

Quietud (en el cuerpo)

Tres utopías infinitas

[20/3 8:11] Daniela Marini:

Hacer lo menos posible

[20/3 8:11] Daniela Marini:

Inhalar

[20/3 8:11] Daniela Marini: Exhalar	[20/3 8:18] Daniela Marini:
[20/3 8:11] Daniela Marini: Inhalar	[20/3 8:18] Daniela Marini:
[20/3 8:11] Daniela Marini: Exhalar	[20/3 8:18] Daniela Marini:
[20/3 8:11] Daniela Marini: Llenar	[20/3 8:20] Daniela Marini: ¿Cuál es el cuerpo de esta obra?
[20/3 8:11] Daniela Marini: Vaciar	[20/3 8:20] Daniela Marini: ¿Qué tiene?
[20/3 8:11] Daniela Marini: ¿Es esto una obra?	[20/3 8:20] Daniela Marini: ¿Qué lo diferencia?
[20/3 8:12] Daniela Marini: Habría que redefinir: Silencio Blanco Negro	[20/3 8:20] Daniela Marini: [20/3 8:20] Daniela Marini: [20/3 8:21] Daniela Marini: Desmantelar una idea de la danza
[20/3 8:13] Daniela Marini: Vibrar	[20/3 8:21] Daniela Marini:
[20/3 8:13] Daniela Marini: Vibrar	[20/3 8:21] Daniela Marini:
[20/3 8:13] Daniela Marini: Vibrar	[20/3 8:24] Daniela Marini: Un intervalo Una pausa Un accidente Una suspensión Una interrupción Una omisión
[20/3 8:13] Daniela Marini: Vibrar	
[20/3 8:14] Daniela Marini: Estar todo el tiempo en la estrategia de imaginar un movimiento sin hacerlo, para luego hacerlo, o hacer otro.	[20/3 8:24] Daniela Marini: Silencio como campo de potencia.
[20/3 8:15] Daniela Marini: Una latencia.	[20/3 8:24] Daniela Marini: Una rebeldía al tiempo productivista y de acción de la escena.
[20/3 8:15] Daniela Marini: Yo soy una maraña de pelos.	[20/3 8:25] Daniela Marini: Lo invisible Lo irrelevante
[20/3 8:15] Daniela Marini: YO SOY UNA MARAÑA DE PELOS	[20/3 8:27] Daniela Marini: (desaparecer)
[20/3 8:17] Daniela Marini: (yo soy lo que aún no ha sido dicho)	[20/3 8:30] Daniela Marini:
[20/3 8:17] Daniela Marini:	[20/3 8:30] Daniela Marini:

- [20/3 8:30] Daniela Marini:
- [20/3 8:30] Daniela Marini:
- [20/3 8:30] Daniela Marini:
- [20/3 8:40] José Miguel Candela:  
Lao Tsé:  
30 radios convergen en el cubo de una rueda
- [20/3 8:41] José Miguel Candela:  
Pero es de su vacío que depende la utilidad del carro
- [20/3 8:41] José Miguel Candela:  
Modelando la arcilla se hacen vasijas
- [20/3 8:42] José Miguel Candela:  
Pero es de su vacío que depende la utilidad de la vasija.
- [20/3 8:42] José Miguel Candela:  
Se horadan puertas y ventanas para hacer una habitación
- [20/3 8:43] José Miguel Candela:  
Pero es de su vacío que depende la utilidad de la habitación.
- [20/3 8:43] José Miguel Candela:  
En consecuencia
- [20/3 8:43] José Miguel Candela:  
Así como nos beneficiamos con lo que es
- [20/3 8:44] José Miguel Candela:  
Debemos reconocer la utilidad de lo que no es.
- [20/3 8:44] José Miguel Candela:  
Epigrama XI
- [20/3 8:45] José Miguel Candela:  
Llamo no ser al principio de Cielo y Tierra.
- [20/3 8:46] José Miguel Candela:  
La dirección hacia el no ser conduce a contemplar la Esencia  
Maravillosa.
- [20/3 8:46] José Miguel Candela:  
Epigrama I
- [20/3 8:51] José Miguel Candela:  
La utilidad del Silencio del Vacío, ese campo de potencia, que pareciera poner en jaque lo alto y lo bajo, el antes y el después, lo largo y lo corto
- [20/3 8:51] José Miguel Candela:  
¡Y lo que lo determina!
- [20/3 8:52] José Miguel Candela:  
?
- [20/3 9:06] José Miguel Candela:  
Jugar con  
Silencio (en el cuerpo)  
Vacío (en lo sonoro)  
Quietud (en lo espacial)
- [23/3 8:21] Daniela Marini:  
Una suspensión del estar
- [23/3 8:22] Daniela Marini:  
Una suspensión DEL ESTAR
- [23/3 8:22] Daniela Marini:  
Un silencio que tiene que insistir
- [23/3 8:22] Daniela Marini:  
Un cuadrado blanco
- [23/3 8:22] Daniela Marini:  
Una imagen que el tiempo borra
- [23/3 8:23] Daniela Marini:  
Un vaso descartable
- [23/3 8:23] Daniela Marini:  
(yo soy descartable)
- [23/3 8:24] Daniela Marini:  
Un cuerpo que da cuenta de sí mismo
- [23/3 8:24] Daniela Marini:  
Silencio
- [23/3 8:24] Daniela Marini:  
Inmovilidad
- [23/3 8:24] Daniela Marini:  
Invisibilidad
- [23/3 8:25] Daniela Marini:  
Dejar aparecer el cuerpo, no exponerlo sino develarlo
- [23/3 8:28] Daniela Marini:  
Un cuerpo que es un peligro
- [23/3 8:29] Daniela Marini:  
Un peligro, al lado de otro peligro, al lado de otro

peligro, al lado de otro peligro, al lado de otro peligro.

[23/3 8:29] Daniela Marini:

Un hombre desnudo, colgado boca abajo, al lado de un mapa de Chile, a la salida del metro Salvador.

[23/3 8:31] Daniela Marini:

Un niño muerto a la orilla del mar.

[23/3 8:32] Daniela Marini:

La imagen de un niño muerto a la orilla del mar.

[23/3 8:33] Daniela Marini:

La imagen de un niño muerto a la orilla del mar, que se va a negro en 3

[23/3 8:33] Daniela Marini:

2

[23/3 8:33] Daniela Marini:

1

[23/3 8:33] Daniela Marini:

AHORA

[23/3 11:44] Camila Delgado:

Inhaloexhalo

Los bosques respiran y lo hacen menos en invierno.

¿Cuál es la forma de la presencia en el ENTRE?

Suspensión intersticio borde pliegue

¿Todo es una gran conversación?

La caminata, No es casual

¿Qué constituye esta danza?

Esta obra podría ser todo lo que no es.

Esencial/Desecho

La distribución política de lo relevante y el gesto persistente de no dejar ir lo insignificante. Poner en escena la maraña de pelos, la esquina enmohecida y a los niños muertos.

[25/3 8:52] José Miguel Candela:

[25/3 8:53] José Miguel Candela:  
En el punto inmóvil del mundo que gira.

[25/3 8:53] José Miguel Candela:

[25/3 8:53] José Miguel Candela:

[25/3 8:54] José Miguel Candela:  
Ni carne ni ausencia de carne; ni desde ni hacia;

[25/3 8:55] José Miguel Candela:

En el punto inmóvil: allí está la danza,

[25/3 8:55] José Miguel Candela:

Y no la detención ni el movimiento.

[25/3 8:56] José Miguel Candela:

Y no llamen fijeza

[25/3 8:56] José Miguel Candela:  
Al sitio donde se unen pasado y futuro.

[25/3 8:56] José Miguel Candela:  
Ni ida ni vuelta, ni ascenso ni descenso.

[25/3 8:58] José Miguel Candela:

[25/3 8:58] José Miguel Candela:

[25/3 8:58] José Miguel Candela:

De no ser por el punto, el punto inmóvil,

[25/3 8:59] José Miguel Candela:

No habría danza, y solo existe danza

[25/3 8:59] José Miguel Candela:

(Eliot)

[25/3 8:59] José Miguel Candela:

[25/3 8:59] José Miguel Candela:

[25/3 8:59] José Miguel Candela:

[25/3 9:00] José Miguel Candela:

(Exhalo)

[25/3 9:00] José Miguel Candela:

[25/3 9:00] José Miguel Candela:

[25/3 9:00] José Miguel Candela:

(Exhalo)

[25/3 9:00] José Miguel Candela:

(Exhalo). 

SILENCIO

0 . QUIETUD . VACÍO .

**NÚCLEO  
ACCIDENTE  
BREVEDAD  
PARA TRES  
INDIVIDUOS  
(M.A.N.)**

**Responsables:** MAN\* / Marcela Retamales, Amílcar Borges y Nuri Gutiérrez; académicos del Departamento de Danza.

**Fotografía y archivo:** Cecilia Heredia.

**Invitados:** Roberto Corvalán; académico del Departamento de Ingeniería Mecánica

**Colaboradoras:** Camila Delgado, egresada del Departamento de Danza. Estudiantes de IV de Ingeniería Civil Mecánica, asignatura Diseño de Sistemas Mecánicos. Valentina Buló Vargas, Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile.

\*Acrónimo MAN: Marcela – Amílcar – Nuri

**ACCIONES COREOGRÁFICAS**

**TENTATIVAS DE CREACIÓN INTERDISCIPLINARIA EN EL DEPARTAMENTO DE DANZA**

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
COMPAÑIA 1264  
SALA 1 / PISO 7  
ENTRADA ABIERTA

**20 21 ENERO 11:00 HORAS**

**"ESPAÑAS EN TRANSITO"** Responsables del núcleo, Amílcar Borges y Nuri Corvalán, académicos del Departamento de Danza. **MIÉ 20**

**"TENTATIVAS"** Responsables del núcleo, Matorena Campesín y Valeria Jara, estudiantes del Departamento de Danza. **MIÉ 20**

**"TALENTO"** Responsables del núcleo, Daniela Martín y José Miguel Candía, académicos del Departamento de Danza. **MIÉ 20**

**"ACCIDENTE-ABERTIDAD PARA TRES INDIVIDUOS"** Accidentalización para tres individuos. Responsables del núcleo MAN, Responsables: Nuri Gutiérrez, Marcela Retamales, académicos del Departamento de Danza. **JUE 21**

**"MÁS QUE UNA ESCRITURA SON NECESARIOS TAMBIÉN BESAR, MENTE"** Responsables del núcleo, Isabel Corvalán y Francisco Muñoz, académicos del Departamento de Danza y Camilo Torres, académico del Departamento de Teatro. **JUE 21**

Departamento de Danza  
Facultad de Artes  
Universidad de Chile

Procesos y porciones de comportamiento que elaborando acciones espacio-temporales de tres individuos/escénicos, van proponiendo un trabajo dentro de lo accidental y la brevedad, ahí aparece en acto de creación. Tres individuos que se remiten a observarse en la gestualidad genuina, buscando así dimensiones y saberes del gesto que hablan de aquello que es escénico. Los estímulos de una vida contemplativa (Byung-Chul Han) conduce a acciones, gestos, estados y poéticas, materias e ideas, irrumpiendo y transformando lo que se construye y que no acaba de construirse/constituirse, y se niega a tomar forma fija, aquí surge la premisa: Preguntando se llega a la escena.

Reflexión en torno a lo escénico como un propósito y significado en la creación. Todos y cualquier momento se vuelven una amplificación de la imagen viva. El gesto es el grafo o huella que la fotografía devuelve a los protagonistas, las preguntas surgidas ahora desde la fotografía nos entregan información con que construir cierta dramaturgia de lo escénico.

¿El objeto impone algo? Algunos objetos hacen direccionar y reclaman cierta sensibilidad; entonces sentir y esperar que aparezcan Acciones predecibles/Acciones de extrañeza, como la taza que se pone en la oreja, inter-seccionando la fricción.

Por aquí nunca se desprecia un gesto como objeto/objetivo.



### Metodología

¿Dónde sucede la discusión? Metodológicamente se restaura la confianza en los modos de aplicar la improvisación para encontrar antiguos o nuevos modelos. No rechazar ninguna modulación, es decir no hay nada definitivo, sin embargo, esta metodología práctica y activa no valora todo por igual. El trabajo se empujará hacia la formulación de una Investigación Situada, término que utiliza Isabelle Ginot para ser enlazada en relaciones interdependientes de práctica y teoría, forma y materialidad, ritmo y presentación. El trabajo se presenta de manera experiencial, sólo organizado para comprender su presente y conocer en un diálogo de las partes una alternancia de niveles (narrativos – síquicos – físicos) todas las relaciones por un momento están en el campo o disciplina de la fotografía, después en la ingeniería de engranajes entramos en otras materialidades, como los cuerpos que faltan.

Se tamizan 3 momentos de construcción de imagen para hablar de proceso activo:

1. **Individuo/ escénico.** Primer momento para amplificar disciplinas. Cecilia Heredia registra y aplica su vitalismo para la fotografía del gesto aislado en la brevedad accidental. Procedimiento teórico y práctico de todo el equipo. Se crea el primer engranaje de individuos en diseño Stop Motion.
2. **Individuo/imaginado.** Segundo momento para amplificar movimiento y objeto, espesor de tiempo presente. Entrar en el saber sentir del gesto/movimiento como formas del lenguaje sin que se establezca lo original. Segundo engranaje de cosas imaginadas para diseño Stop Motion.
3. **Individuo/contemplativo.** Tercer momento que se denomina Vita Contemplativa, no hay autoridad sino un saber sentir. No hay cosa sino proceso que a su vez puede ser como un complejo de formas, carácter y silencio para la espera de lo imaginado, diseño Stop Motion.



# ENCUENTROS DE CREACIÓN/INVESTIGACIÓN.

REFLEXIONES Y PROCEDIMIENTOS PROYECTO  
ACCIONES COREOGRÁFICAS.

## Muestra I,

Sala 1, Departamento de Danza.  
Compañía 1264, 7° piso. Santiago.

Miércoles 20 de enero de 2016<sup>17</sup>

**Nuri Gutiérrez:** Vamos a proyectar algunas imágenes haciendo un resumen de las actividades del 2015.

**Marcela Retamales:** Vamos a mostrar un power point que va a ir retratando el trabajo.

**Amílcar Borges:** Es un resumen del proceso que tuvimos hasta el 2015, procesos que no son hechos a público. No tenemos un director de afuera, estamos todos dentro jugando con el trabajo. Y la cámara, la imagen y la fotografía es la que nos devuelve una manera de cómo poder proseguir con el trabajo. Entonces la captación del momento, de las improvisaciones, del juego, salimos a la calle, al río, trabajamos en el río Mapocho, trabajamos con objetos, con cosas simples como comer y tomar. Que fue por donde partimos, y la idea era explorar determinadas kinéticas y dinámicas entre los tres. Ese fue el inicio de M.A.N.

De ahí se integra Cecilia, y ella empieza a trabajar con la fotografía, y la fotografía se hace parte casi como un guión, nos retorna y nos permite esa mirada desde afuera, que nosotros no tenemos, como el director, o el que compone.

El proyecto M.A.N. ahora, lo que sigue es que queremos dialogar con Beauchef, con la Facultad de Ingeniería con Ingeniería Mecánica. Entonces, es de qué manera esta dinámica que tenemos nosotros cuatro; la captación de imagen y nosotros tres que jugamos, podemos dialogar con máquinas o con dispositivos y salir un poco de la noción de obra para llegar a la instalación. Ese es más o menos el juego en que estamos.

También quería agradecer a Cecilia que el proyecto del año pasado una de sus fotografías ganó un premio en la comunidad israelí que fue el primer trabajo que hicimos con la fotografía.

**Nuri Gutiérrez:** Yo quería decir que el proceso de MAN es un proceso que implica libertad, liviandad, mirada del cuerpo del otro, registrar en las imágenes, en realidad más que quedarse pendientes de la fotografía es ver qué es lo que hace el otro cuando no lo vemos, es también ver lo que no hacemos. Lo que estamos mostrando hoy día es lo que no estamos haciendo. Ya no estamos haciendo que ustedes vieron y no vamos a seguir haciéndolo. Lo que viene ahora es un dibujo que está relacionado a construir algo donde nosotros podamos implicarnos de otra manera porque es un autómata, porque va a ser una especie de objeto que va a implicarse como cuerpo en un espacio "x".

Nosotros estuvimos mirándonos, pero mirando también aquellos lugares que no frecuentamos nunca; el río Mapocho fue un lugar que nos impuso y que nos propuso, y nos ubicó también. Estamos siempre pensando, en qué imágenes estamos captando y al mismo tiempo qué imágenes está captando Cecilia, estamos distribuyendo aquello que nos parece que no es en absoluto escénico pero que al mismo tiempo queremos hacer que sea escénico. Estamos mirando la relación con algunos objetos como este hule de mesa, de mesa de patio, de mesa popular. La artificialidad, plástico, y algunas incongruencias que parecen, que están implícitas en ese paisaje. Nosotros encontramos eso que están viendo [ruco en la ribera del Mapocho] cuando nosotros bajamos al río Mapocho esa instalación estaba puesta, con esa bandera chilena. Nos encontramos con varias cosas que para nosotros fueron ya bien escénicas.

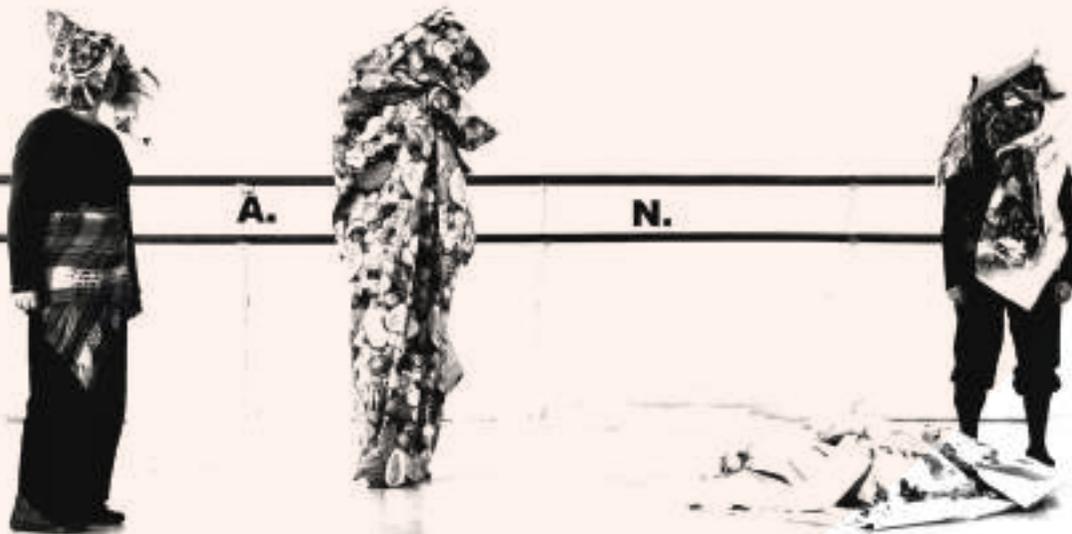
Captar nuestros cuerpos y prepararnos para una reubicación de lo que estamos descubriendo, hay muchas preguntas todavía que dan vuelta en relación a esta imagen que a veces muerde y que nos proporciona una infección para hablar de cómo vamos a construir posteriormente el autómata.

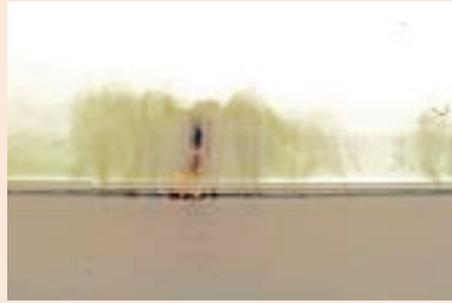
17. Transcripción de Gonzalo Hurtado Escobar

M.

A.

N.





## Muestra II,

Sala Agustín Siré  
Departamento de Teatro.  
Morandé 750. Santiago.

Jueves 05 de Mayo de 2016<sup>18</sup>

### MESA DE DISCUSIÓN FINAL

**Eleonora Coloma:** Como moderadora me corresponde hacer una pregunta, pero antes de hacer la pregunta quería decir algo. Y es que, tengo la sensación que lo que hemos visto son procesos, y en ese sentido como hay aquí procedimientos de investigación escénica, lo que empieza a surgir en estas personas, que están aquí adelante, a mí me gusta llamarlo reglas del juego, en un juego que ustedes mismos están inventando. En ese sentido mi pregunta es la siguiente, para quien quiera responder: en términos de proceso, entendiendo que estamos en presencia de un segundo hito de muestra ¿cuáles son sus descubrimientos, y en ese sentido, ¿cuáles son sus proyecciones?

**Nuri Gutiérrez:** con respecto a "M.A.N." no sé si puede decir proyecciones, pero las posibilidades que estamos percibiendo son aquellas que nos han llevado a ver el objeto, ver la posibilidad de que el cuerpo esté en un mover un objeto en hacerlo funcionar y cómo nosotros vemos nuestro propio cuerpo cuando nosotros hacemos funcionar algo.

Aquí obviamente está un poco descontextualizado, porque hay juguetes, cosas antiguas, mecánicas, como ustedes vieron. Y estamos también probando a perdernos un poco en lo que habitualmente hacemos en un espacio que pertenece a la danza, y en ese espacio perdernos junto con un objeto que no nos dice desde un punto de vista utilitario pero nos dice para ampliarnos un poco en la movilidad, y desde ahí la posibilidad de proyectar el trabajo con unos brazos mecánicos que se van a empezar a construir en unas semanas más, con un grupo de 20, 25 estudiantes de Ingeniería<sup>19</sup> y cada uno va a tener su brazo mecánico y vamos a ver ahí qué pasa.

**Pregunta del Público:** Una consulta técnica ¿qué pasa con las vestimentas en relación a las propuestas? Porque siento que hay un lugar común entre la tenida del bailarín y la ropa de calle. ¿Hasta qué punto eso está pensado, no está pensado, es un proceso, va a aparecer o no? Esa es mi duda ¿cómo se cubre ese cuerpo que aparece en la escena?

**Nuri Gutiérrez:** Yo encuentro súper fundamental lo que dices, y ahora que lo dices surge la incógnita de saber qué va a pasar. En esta muestra pensamos en que teníamos que estar con una ropa neutra, cómoda, que no tenga mayor significancia que el objeto. En un momento dijimos, tenemos que ponernos unos delantales, porque vamos a hacer cosas con unos objetos y es como si uno los tuviera en la casa como para no ensuciarse. Y después no, está súper recargado eso de los delantales y pensémoslo mejor, ahora no.

Pero es verdad eso de que uno está hablando del cuerpo y de muchas cosas que tiene que ver con esto (se toca el cuerpo), y nos tapamos, y nos gusta la ropa y pensamos en ella y nos compramos cosas y admiramos las cosas de los otros y es parte del cuerpo del otro. Y creo que es fantástico que hayas hecho el comentario porque a lo mejor estamos olvidando una cosa que no debiera olvidarse tanto, que no es una frivolidad tampoco. Es un llamado que tiene que ver, obvio, con la obra.



**Pregunta del Público:** Soy Daniel, pertenezco al área más del arte visual. Y, creo que hay tres cosas principales dentro de una propuesta visual escénica que es el color, la textura y la propuesta estética, que considero que también son estímulos que suceden es escena y que también percibe el espectador. Entonces les pongo el cuestionamiento de por qué se piensa que debiera ir al final del proceso. No debe ser pensando en la escenificación de una propuesta final sino como un estímulo. Un color es un estímulo muy potente, no solo para el espectador sino también para quienes están realizando la obra. La textura de la ropa, o si no va a haber ropa, cómo es el suelo, y también la propuesta estética que tiene que ver con el tema. O sea, no pensarlo como algo que



va al final sino como un estímulo real que tiene la misma importancia que el otro.

**Amílcar Borges:** Obviamente lo que nosotros presentamos es un proceso, casi un ensayo abierto que está dentro de una circunstancia que activa en ustedes el imaginario de obra, pero que es altamente exploratorio. Entonces, en esas circunstancias nosotros buscamos elementos de fierro, de plástico, que

tienen su textura, que tienen sonido, que tiene peso, que están oxidados. O sea, hay una preocupación por eso, pero la respuesta de que esos elementos sean un eje fundamental para la visualidad o para la obra, eso no lo sabemos, eso es algo con lo que estamos jugando, es parte de un juego de exploración.

18. Transcripción de Gonzalo Hurtado Escobar

19. Asignatura Diseño de Sistemas Mecánicos. Estudiantes de Cuarto Año de Ingeniería Civil Mecánica, Universidad de Chile.

## RELATOS Y REFLEXIONES

Fotografía como anticuerpo; párrafos para intercalar.

Nuri Gutiérrez

La idea de ponerse a improvisar no es nueva, más bien es una antigüedad que vuelve a estar aquí presente, nos encontramos, dialogamos, transitando en un campo de deseos internos. Lo corpóreo y las máquinas que son un cuerpo también están ahí y nos empujan a retraernos para comenzar desde el principio. Nos enfocamos en armar una nueva sintaxis que nos abraza; así una y otra vez pasa el tiempo y volvemos a encontrarnos a causa de un proceso, que en el momento no logramos ver claramente porque lo procesamos sin saberlo, es entonces cuando nos damos cuenta que esto es cuestión de aceptar M.A.N. es una iniciativa para activar una manera proceder frente a los cuerpos humanos y los cuerpos no humanos.

\*\*\*\*\*

Plasmamos algunas ideas que no alcanzan a ideas, son más bien tratamientos sin enfermedad y llegado a ese momento nos miramos y nos hacemos la sempiterna pregunta:

¿Qué estamos haciendo? ¿Qué nos hacemos a nosotros mismos?

Nos volvemos más vulnerables, menos individuos percederos. Nuestras máquinas autorales se vuelven una presencia que nos mira y nos provoca, nos imponen un ritmo al que sólo con dramatismo podemos evocar.

La propuesta es la momentaneidad de la improvisación, los actos que aparecen nos dan una sobrevivencia, M.A.N. saca de encima la nostalgia de lo incrustado, conversamos sobre lo que se arraiga en el cuerpo y que no deseamos que se vaya, pero que evidentemente ya se ha fugado y nos ha abandonado.

\*\*\*\*\*

La improvisación desde el cuerpo es un trabajo lleno de faltas y carencias, aciertos y pronunciamiento.

M.A.N. se prepara, ¿De qué manera converge?

tú – yo – él

tú – él – yo

él – yo – tú

Nosotros somos tres individuos que casi no se conocen, ¿cómo hacer entonces? ¿A qué le damos importancia, qué razones tenemos, cómo entrar a la historia subjetiva dando significación particular a las melancolías y otros trastos?

\*\*\*\*\*

Las máquinas nos registran, junto a eso aparece un sentimiento de drama, una melancolía absoluta para patentizar el mundo, el excedente del movimiento reproduce imagen solamente, aquí no se reproduce ningún capital, tengo la impresión que M.A.N. es puro sentimiento de placer en lo transitivo y el hecho de no conocernos hoy es una realidad que aparece en lugar de algo excepcional.

\*\*\*\*\*

La improvisación está en su punto alto, se llena de irregularidades e impotencias que nos hace marchar de atrás hacia adelante, marcando el paso y golpeando con regularidad, un solo gesto regular y absurdo hacia ninguna parte. El momento justo de la aparición de ciertas imágenes, con sus posturas, la fotografía que se entromete y la imaginación que se alimenta de movimientos absurdos y llenos de humor trágico, de canto desatado, plúmbeo, volátil. Sin embargo, el acto y la improvisación nos enfrenta a las piezas, lo mecánico, el fierro, el perno, el rodamiento, la empuñadura.

\*\*\*\*\*



Siempre nos parece necesario estar alerta a lo que los otros dos integrantes desean, a lo que los tres deseamos; en última instancia, estamos imbuidos en la idea de tres y de seis, tres máquinas más, tres brazos, tres bases, tres giros, una suerte de violencia porque no podemos ignorarnos bajo ningún punto de vista, y eso es por lo menos incómodo, no nos miramos, pero nos estamos vigilando tácitamente y de soslayo. Vamos a un punto –lugar incierto y poco lógico, para finalmente darnos cuenta de cada brazo dialéctico.

¿Qué nos produce esta discontinuidad?

¿Qué consecuencias tiene para nosotros?

\*\*\*\*\*

Detestamos todas estas preguntas sin sentido, sin carácter.

Las mismas estúpidas preguntas que creemos que significan algo para la danza hoy y que no son más que puro funeral organizado, creernos creadores encierra la arrogancia más violenta:

*“Ningún acto verdadero es posible sin la fascinación por el objeto”,  
Emil Cioran.*

Nuestro objeto parece cobrar una realidad y es el movimiento mismo, vamos por el ahora.

Aparece el punto límite para tomar una decisión cuando estamos en plena y agotada improvisación, M.A.N. vamos por el ejercicio admirado.

\*\*\*\*\*

Somos acción de improviso, he robado estos dos términos que en su origen tiene dos conceptos más que manoseados en el universo ilimitado de la improvisación del cuerpo como sucesión de pequeños acontecimientos. La acción de Improviso nos da la razón de porqué queremos siempre más de aquello que por naturaleza nos gusta hacer; lo cotidiano se descompone y no hay nada mejor que eso para hablar de otra manera, ahora hay encuentro, movimiento, borde, lenguaje, ritmo... complicidad, más ritmo, gestos, y desciframiento del tiempo.

\*\*\*\*\*

Aquí no hay metafísica. M.A.N. la reconocemos a primera vista o a primera acción, que viene a ser lo mismo.

\*\*\*\*\*

Tres individuos que interpretan desde sí mismos y por razones azarosas van al asalto.

M.A.N. es un quehacer, nos obligamos a movernos e ir de un lugar a otro en busca de algo que nos haga más presentes, la fotografía muestra sutiles huellas, queremos recordar a través de la fotografía, pero no recordar solo las fotografías, eso sería ordinario, así lo sugiere divinamente Susan Sontag.

\*\*\*\*\*

**bailarín – intérprete - sujeto proyectado, lo que botó la ola.**

Propósitos de M.A.N. invertir la realidad para salir afuera, a la calle, específicamente en los bordes del río Mapocho, torrente sin torrente, significado cifrado, transfigurado casi como un lugar exótico por lo triste, el río es desconocido, pero lo amamos, es vida igualmente, es nuestro lugar elemental.

\*\*\*\*\*

Fotos en el río para mirar sus detritus no todo se lo lleva el río, por el contrario, parece que nos deja como obsequios nuestras porquerías esto se está convirtiendo en otredad que no puede vernos.

\*\*\*\*\*

## CUERPO, LUGAR Y ESPACIO

Amílcar Borges

*La posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado– da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno<sup>20</sup>.*

La diversidad de conceptualizaciones y resignificaciones que emergen tanto en el discurso como en la praxis artística actual desencadena un cierto desborde rizomático y heterotópico de los límites estéticos con los cuales se constituye el lenguaje artístico contemporáneo. Límites y desbordes que fueron y son generados en los modos de producción y recepción, que a partir de dispositivos y estrategias interdisciplinarias y diacrónicas ponen en tensión tanto la historicidad como el discurso en torno a la praxis artística. Esta dinámica relacional y diacrónica de desborde e interacciones enuncia la sobreimpresión y yuxtaposición de temporalidades y espacialidades que además de evidenciar el desgaste de la autosuficiencia disciplinaria, enunciada por el arte moderno, la disloca y la resignifica. Este agotamiento y desplazamiento estético, social, cultural y disciplinario emerge en y desde los procesos de creación contemporánea que cuestionan y amplifican las propias nociones y conceptos en torno al arte. Cuestionamientos que conllevan a una resignificación continua de los modos con los cuales se re(des)configuran conceptualmente tanto la teoría como el propio acontecer del lenguaje artístico.

Desde esta perspectiva, podríamos señalar que estos desbordes y agotamientos estéticos son transformaciones y dislocaciones continuas que se constituyen en los procesos creativos, (re)productivos y discursivos de la praxis del arte contemporáneo y que podrían ser abordados desde un razonamiento topológico. Este razonar es al mismo tiempo un recorrido estético por la heterocronía y heterotopía de los modos de producción, con el cual oscilan, se contradicen y se yuxtaponen los discursos, la praxis y la (re)presentación artística (pos)/moderna. Esta aparente aporía nos devela que el razonar topológico es más bien un modo de analizar la sobreimpresión de conceptos y praxis que configuran el lenguaje artístico contemporáneo a partir de (re)interpretaciones continuas. Los dispositivos topológicos que se generan en la praxis artística y el acontecer estético y relacional del lenguaje artístico vienen a constituirse a partir de la yuxtaposición y (re)(des)conceptualización continua, tanto del discurso artístico contemporáneo, como de la historicidad crítica y estética del arte. Estos desdibujan los límites disciplinarios, y heterotópica y diacrónicamente desbordan los paradigmas entre el lenguaje moderno y posmoderno.

Para abordar y comprender las interacciones y afecciones de estas posibles (re)(des)conceptualizaciones quisiera abordar a modo de ejemplo los procedimientos de improvisación del proyecto M.A.N.<sup>21</sup>

Entre los años 2014 y 2017, el proyecto M.A.N. desarrolló en sus acciones coreográficas estrategias y dispositivos de improvisación, dislocación y mediación interdisciplinaria que desterritorializan algunos imaginarios, conceptos y estéticas con las cuales se abordan los procedimientos de creación en la danza contemporánea. El acontecer de las acciones coreográficas del proyecto M.A.N. oscila entre la (in)(des)(re)formalidad escénica, la improvisación, la captación de la imagen, la psicobiomecánica del movimiento y la deriva urbana. En una primera instancia la improvisación en el proyecto M.A.N. se instaura como una deriva del cuerpo en movimiento y en relación con su cotidiano, y tiene como objetivo observar las transformaciones continuas y las oscilaciones procedimentales que pudieran ser captadas por una cámara fotográfica, que se configura como el lugar de la mirada y mediación que capta y reproduce desde otra dimensión disciplinaria las problemáticas en torno al espacio, el tiempo, las afecciones y el cuerpo en composición coreográfica in situ.

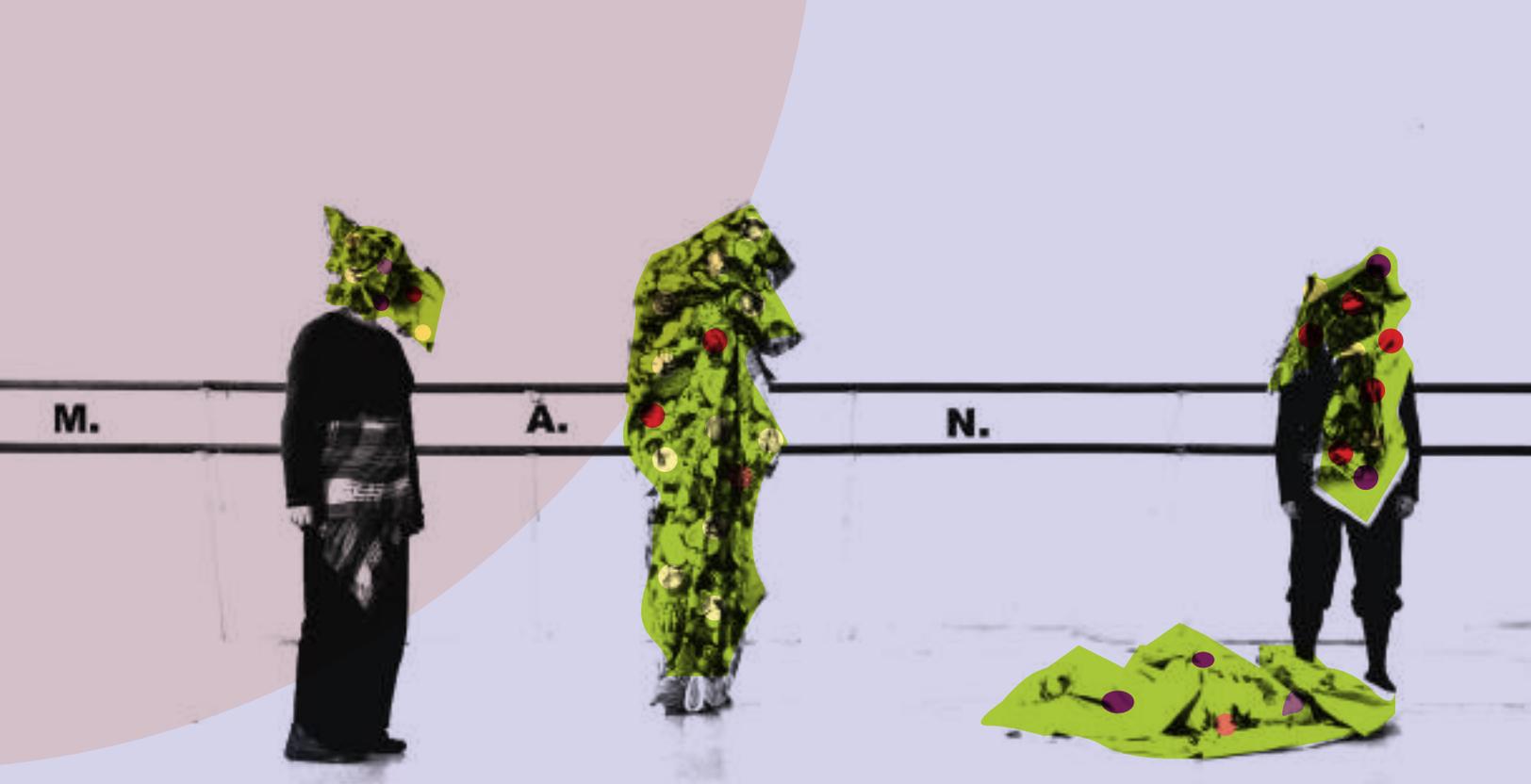
La obra se desplaza de lo escénico hacia la imagen captada; del tiempo cronológico hacia la suspensión del momentum, desestabilizando el imaginario de obra y desplazando lo coreográfico hacia la fragmentación de una imagen captada. Esto hace que aparezcan las (re)(des)configuraciones de los territorios y, consecuentemente, del propio lenguaje disciplinario. Desde este punto de vista, el proyecto M.A.N. instaura tres ejes: la deriva, lo escénico y la improvisación como procedimiento heterotópico.





20. Bourriaud, Nicolas, *Estética Relacional*. Editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008, p. 13.

21. Proyecto M.A.N. es un núcleo de investigación integrado por los académicos Nuri Gutiérrez, Marcela Retamales y Amílcar Borges, del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y la fotógrafa Cecilia Heredia. A partir de la improvisación y de la captación de imágenes van generando instancias de (re)(des)configuración continua a partir de relaciones dialógicas e interdisciplinarias que ponen en crisis y tensión las problemáticas de recepción, creación y producción coreográficas.



**La deriva como diálogos de un deambular urbano por los límites del río Mapocho y el acontecer del cuerpo como paisaje urbano**

La corporalidad que emerge en el desplazamiento o en la configuración de las rutas y huellas de los procedimientos de la creación artística a la deriva interaccionan y son interpenetradas mnemónica y epistemológicamente por las convenciones, tradiciones, percepciones, ideologías y razonamientos con las cuales se nos (re)presenta la producción y el acontecer del espacio y del lugar.

**Lo escénico y la máquina desplazan interacciones entre la composición coreográfica y la construcción de un proyecto de ingeniería mecánica**

Martin Seel<sup>22</sup> sostiene que el aparecer de una percepción estética “se desprende, por un lado, de la captación simultánea de los diversos aspectos del objeto y que, por otro lado, deriva de la contemplación de su aparición momentánea. La percepción estética atiende a la existencia simultánea e instantánea de los objetos”. Es decir, estamos relacionándonos desde un estar-ahí de la materia y de su posicionamiento; el cuerpo es el lugar y el espacio donde se funda (soma y sema), se capta, localiza, codifica, y se articulan las dinámicas de interrelación sistémicas, sinestésicas y perceptivas con las cuales el momento y el acontecer se hacen: emerge el lenguaje y la crisis representacional. El lenguaje artístico se constituye desde la intercorporalidad y desde sus interceptaciones semánticas y somáticas. La intersubjetividad estética del lenguaje artístico emerge como eje fundacional de las relaciones y de los modos como producimos, nos relacionamos y nos posicionamos en el espacio; el lugar es un acto de colonización.

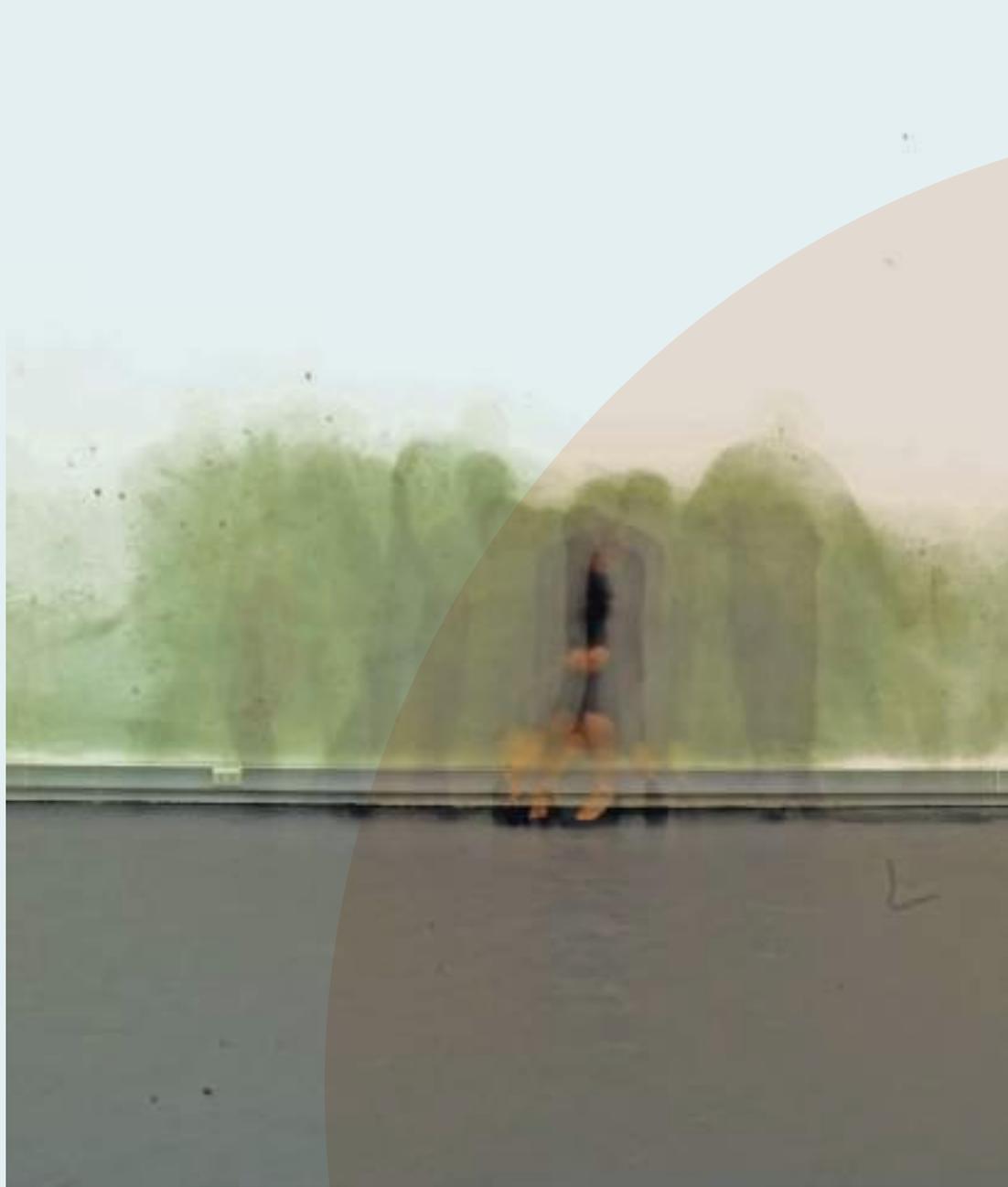




## La improvisación, la irrupción y la captación del cuerpo

El archivo y el registro fotográfico de estas improvisaciones y acciones coreográficas del proyecto M.A.N. se entrecruzan como una parodia y, al mismo tiempo, una aporía continua de una corporalidad disciplinaria que se repite y es diferida y diferenciada en tiempo y espacio por los modos de captación y producción de la imagen como un acontecer estético que es trasladado a procedimientos diferidos, amplificando así el lenguaje y los modos con los cuales se configura la representación disciplinaria, y de cómo esta afecta y es afectada críticamente en los procedimientos de creación e improvisación coreográfica desde otra disciplina: la fotografía y el archivo. En el registro foto/coreográfico, la capitación del movimiento enuncia el (des)aparecer del cuerpo e instaura su devenir hacia las emanaciones, huellas y grafo de una imagen diacrónica que, por una parte, devela los elementos constituyentes de la composición de la imagen fotográfica y, por otra, devela las trazas y el momentum de la corporalidad coreográfica. No hay una cosificación coreográfica, y la improvisación in situ se hace imagen fotográfica.

La composición de la imagen fotográfica y la captación del cuerpo y sus desplazamientos se entrecruzan en dimensiones temporales diferidas, o sea en un anacronismo que solo puede relacionarse desde su carácter heterocrónico: el acontecer del archivo. Desde esta perspectiva, el registro y el archivo, así como los lugares y su institucionalidad identitaria, son puestos en tensión y desaparición. El acontecer coreográfico en diálogo con su registro y archivo fotográfico son el soporte con el cual se sostiene la resignificación continua de la territorialidad del proyecto M.A.N.





## CUERPOS MÁQUINA

Valentina Buló Vargas,  
Instituto de Estudios Avanzados,  
Universidad de Santiago de Chile

*“Ello funciona en todas partes, bien sin parar, bien discontinuo. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa. Qué error haber dicho el ello. En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca, una máquina acoplada a aquélla. La boca del anoréxico vacila entre una máquina de comer, una máquina anal, una máquina de hablar, una máquina de respirar (crisis de asma). De este modo, todos «bricoleurs»; cada cual sus pequeñas máquinas. Una máquina-órgano para una máquina energía, siempre flujos y cortes. El presidente Schreber tiene los rayos del cielo en el culo. Ano solar. Además, podemos estar seguros de que ello marcha; el presidente Schreber siente algo, produce algo, y puede teorizarlo. Algo se produce: efectos de máquina, pero no metáforas”*  
(Deleuze, 1973, 7).

Descartes ya lo anunció hace siglos, los cuerpos son máquinas, la res extensa se define por tener sus partes unas fuera de otras, son impenetrables, es la gran diferencia con el espíritu que no ocupa lugar. Por esto nuestros cuerpos consisten fundamentalmente en ser engranajes, ensambles, donde dos partes no pueden ocupar un mismo sitio. Entonces se produce el movimiento, esa es la condición del movimiento, una parte desplaza a otra porque las dos no pueden ocupar el mismo sitio.

¿Qué diferencia hay entre un brazo mecánico y un brazo humano? Más allá de su composición, la diferencia entre las máquinas humanas y las otras estaría supuestamente en poseer una voluntad/inteligencia que los maneja, como una especie de motor externo, algo que mueve las partes desde afuera. Esta misma voluntad mueve también a las otras máquinas: quiero que mi brazo se mueva para allá, quiero que ese brazo mecánico se mueva para allá.

La obra presentada se articula en torno a esta relación de cuerpos-máquinas, y sus partes extensas e impenetrables: aquí son los ensamblajes los que mandan, cada cuerpo-máquina se acopla o no se acopla. La voluntad aparece como un sueño, los brazos y piernas de las máquinas humanas se esfuerzan, luchan, se erotizan con las partes de las otras máquinas, pero es una voluntad que no manda. Mandan las partes extensas.

Los cuerpos orgánicos están desorganizados, sus cabezas son cubos, meros receptáculos de otros engranajes, de hecho, ni si-





quiera son propiamente “sus” cabezas, hay un cubo con cuatro fotografías pegadas de cuatro ángulos de la cabeza de cada bailarín, además están dispersas por el escenario y solo en algunos momentos son tomadas como una pieza que puede o no puede encajar. Son cabezas-cubo intercambiables, no funcionan identitariamente, no funcionan para nada, solo ocupan un espacio y tienen un hueco por el que intentar ensamblar otra parte. No hay inteligencia ordenadora, mero amontonamiento de partes, un ejercicio de desfuncionalización, solo hay partes, únicamente partes de cuerpos-máquina que se ensamblan y se acoplan y se desacoplan.

¿Qué diferencia hay entre un brazo mecánico y un brazo humano? Más acá de su composición, justamente deteniéndonos en su materialidad, la obra intenta tocar esta diferencia, la diferencia de las pieles. La piel humana toca la piel del metal, de una forma concreta, Derrida decía que tocar es todavía un vocablo muy abstracto, es decir, apoyándose, golpeando, acariciando, empujando.

Pensemos la piel como un umbral (cf. Bulo y De Oto, 7-8), no como algo cerrado, una suerte de envoltorio que determina y define un adentro y un afuera; también decide lo que entra y lo que sale. Hay que tener presente que la piel no solo designa la “cubierta” de los seres humanos o seres vivos; el término en francés, por ejemplo (peau), se usa también para otras superficies, incluso de líquidos como la “piel de la leche” para referirse a la nata. Se puede pensar en la piel del metal. La piel es un lugar umbral, a la vez impenetrable y poroso. La diferencia de pieles se define según la relación y la construcción del adentro y afuera de cada materialidad.

La piel humana es un órgano. Ashley Montagu, en su libro sobre el tacto nos cuenta que es “el más antiguo y el más

*sensible de nuestros órganos, nuestro primer medio de comunicación y nuestro protector más eficaz. Todo el cuerpo está cubierto de piel. Incluso la córnea transparente del ojo está recubierta de una capa de piel modificada. La piel también se vuelve hacia dentro para cubrir orificios como la boca, las aletas de la nariz y el canal anal”* (Montagu, 2004, p. 11).

Como órgano, la piel está siempre alterándose, cambiando, la piel humana, por ejemplo, “*forma dos nuevas capas de células aproximadamente cada cuatro horas... las células de la piel mudan a un ritmo de un millón por hora. En las diferentes partes del cuerpo, la piel varía de textura, flexibilidad, color, olor, temperatura, y lleva consigo su propia memoria de experiencia”* (Montagu, 2004, p. 12), esta experiencia de la piel, como esperamos mostrar aquí, no solo es límite en el sentido de dividir el espacio entre el adentro y afuera, entre uno y otro, sino que literalmente construye a uno y otro, es experiencia que funda una relación y a los relacionados en ella.

La piel del metal, en el caso de los brazos mecánicos de la obra, se identifica mucho más con lo que nosotros llamamos “mera superficie”; respecto al metal de adentro solamente variaría el que la superficie está en contacto con el afuera, sea el aire, la piel humana o el suelo. Si el metal se define por su densidad y solidez a temperatura ambiente, así como por su gran conductividad de calor y electricidad, la piel del metal recibe esa temperatura, esa fricción, ese peso, conectándola rápidamente con su adentro. En este sentido la piel es el adentro, y lo mismo pasa con la piel humana: “*su color, textura, hidratación, sequedad y otros aspectos reflejan nuestro estado. El miedo nos hace palidecer y nos ruborizamos de vergüenza, nuestra piel cosquillea de excitación y se paraliza tras una conmoción”* (Montagu, 2004, p. 15).







su lado. Parece haber una terrible frustración y soledad en las máquinas danzantes, partes aisladas que no encajan, que no terminan de encajar. Movimientos repetitivos y compulsivos quitan la posibilidad de intentar darle algún sentido al movimiento, es movimiento sin sentido y sin trama, la pura repetición mecánica. Estamos solos con nuestras máquinas, con nuestros cuerpos maquinizados, no hay nada en común, somos meras partes amontonadas, partes que se desplazan sin articulación, sin fin. En este sentido ya ni siquiera sirve pensarlo en términos de una “era del dominio de la técnica” porque aquí ya ni siquiera hay técnica pura, los fines han desaparecido, es un movimiento sin fin con la ambigüedad semántica que tiene esta expresión. Un tiempo postécnico es que se despliega en esta obra, no puede decirse que nos gobierna una gran máquina sino apenas partes aisladas con las que los cuerpos danzantes se mueven buscando un sentido, es la desorganización del movimiento, movimiento sin órganos, sin cabeza que diseñe.

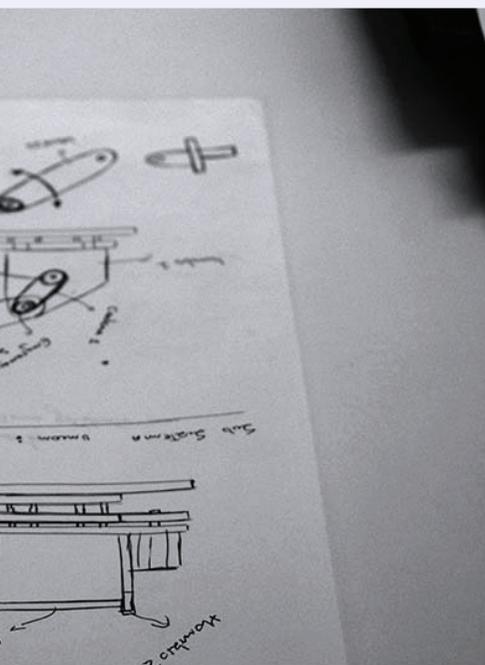
Como corresponde, esta obra no podría sino ser improvisada, consiste ella en ser un trazo impredecible sin prever ni siquiera el final.

Hemos hablado de la apertura del espacio, pero también aquí, en lo impredecible, se abre una cierta escucha. La escucha aparece en lo impredecible, los cuerpos danzantes se relacionan con lo mecánico aún más desde la sonoridad de las máquinas, como si ya el movimiento no fuera la sola potencia de vinculación, sino también la posibilidad de descubrir un lenguaje ritmado de todas las piezas agotadas en su abuso de movilidad de parte de los danzantes, el tiempo aparece y deviene acción sonora, interrupción del flujo para ensordecir acciones y contactos, pliegues y tactos que implica a los danzantes.

La lectura postécnica entonces es también correcta, pero con ella se apunta a una ambigüedad y a una apertura; se trata de un mundo donde el sentido desaparece como ordenador y quedan los cuerpos meramente amontonados, escuchando en un nuevo lugar su abigarramiento, como una combinación que no combina, donde no hay orden ni principio ordenador, un puro amontonamiento, un montón de cuerpos técnico-naturales, allí está toda nuestra desgracia y toda nuestra potencia. 

## Bibliografía

- *Bardet Marie, De Ronde Christian, ¿Qué se siente siendo una manzana?*, Actas I Jornadas internacionales Filosofías del cuerpo/Cuerpos de la filosofía, Buenos Aires, 2014, pp. 26-33.
- *Bulo, Valentina*. El temblor del ser: cuerpo y afectividad en el pensar tardío de Martin Heidegger. Biblos, Buenos Aires, 2012.
- *Bulo Valentina, De Oto Alejandro, Piel inmunda: la construcción racial de los cuerpos*, Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía, N° 5, diciembre de 2015, pp. 7-14
- *G. Deleuze y F. Guattari, L'Anti-Oedipe*, París, Les Éditions de Minuit, 1973, (Traducción de Francisco Monge, Paidós, Barcelona, 1985).
- *Montagu, Ashley*. El tacto: La importancia de la piel en las relaciones humanas, Paidós, Barcelona, 2004.



# **NÚCLEO VERTEBRAL**

**Responsables:** Macarena Campbell  
y Rolando Jara; académicos del  
Departamento de Danza

**Invitada:** Carolina Larraín; académica del  
Instituto de Comunicación e Imagen.

**Colaboradoras:** Katherine Leyton y  
Camila Delgado; egresadas del  
Departamento de Danza

**Fotografía:** Carolina Larraín

**Video:** Productora Pejeperros



El proyecto Vertebral consiste en la elaboración de un proceso de creación/investigación escénica, generado desde el núcleo Laboratorio, que explora metodologías de instalación de la subjetividad en la escena, a partir de experiencias de colaboración y participación.

El proyecto se articula en dos fases principales:

- **Fase de Investigación y Sistematización:** A partir de las presentaciones y creación artística de creadores relevantes que participan del Laboratorio del Departamento de Danza de La Universidad de Chile, recogemos y, luego, sistematizamos metodologías de creación que sean pertinentes a nuestro objeto de estudio.
- **Fase de Creación y Presentación.** Esta fase contempla, por un lado, el trabajo del núcleo en la elaboración de la obra Vertebral II y, por otro lado, la creación de dos productos audiovisuales (fotografía y video), que, si bien nacen a partir del registro de las sesiones de Vertebral 2, cada uno de ellos generará una nueva obra, una mirada diversa, autoral, que dialogue con nuestro objeto de estudio y de otra respuesta a nuestra pregunta.

En cuanto al trabajo específico del núcleo, en esta fase aplicamos algunas de las metodologías sistematizadas de la fase 1 y generamos nuevas estrategias que nos permitan re-elaborar nuestro trabajo escénico vertebral y, al mismo tiempo, articular reflexivamente una metodología propia que dé cuenta de nuestro proceso de investigación.

Realizamos muestras abiertas de Vertebral II y de las obras audiovisuales, recogiendo otras miradas, que nos permitan analizar y retroalimentar los resultados del proceso.

## Fundamentación

Como núcleo básico de investigación, estamos conformados por Macarena Campbell (Danza/Prácticas somáticas) y Rolando Jara (Dramaturgia/Teoría).

La primera experiencia de este núcleo, dio origen a la obra Vertebral, presentada en 2014 en dos versiones diversas, en Acciones Coreográficas 1 (Sala Agustín Siré) y luego en el encuentro Arqueologías del Futuro (Sala La Fábrica) en Buenos Aires.

El proyecto Vertebral se orienta a indagar en torno a las metodologías de construcción, reproducción y representación escénica de la subjetividad, a través de la indagación en la memoria corporal, utilizando mecanismos de identificación, distanciamiento emocional y discursivo, provenientes de la danza, el teatro y la sonoridad.

Al momento de instalar al sujeto en un espacio escénico aparece una tensión entre la búsqueda de la memoria corporal y el relato narrativo que éste configura en torno a sí mismo: su construcción en esquemas/patronos corporales preconcebidos, así como también en el lenguaje. En este sentido, la investigación busca cuestionar las formas personales de instalar la subjetividad, para evidenciar el carácter autopoiético del ser.



Entendemos, entonces, la instalación de la subjetividad a partir de la concepción fenomenológica que plantea Merleau Ponty, comprendiendo al sujeto como conciencia corporizada. También, adscribimos a la idea de Jean Luc Nancy, de indagar una suerte de ontología a partir del cuerpo. No tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo y este es el que aparece sobre la escena.

Queremos poner en relieve el conflicto entre la experiencia somática (según Thomas Hanna, la experiencia de la corporalidad en primera persona) entendida como el lugar de la memoria corporal y la instalación escénica del intérprete, a partir de sus técnicas y procedimientos habituales de construcción.

La metodología nos invita a movilizar/construir/reproducir/representar/ comentar/problematizar nuestra subjetividad, siendo flexibles al encuentro con otros, entendiéndonos como parte de un cuerpo plural. Aparecemos como sujetos en el encuentro con los otros cuerpos.

El Núcleo Vertebral aborda la (re)presentación escénica de la subjetividad a través de una metodología que hace énfasis en los procesos de colaboración y cooperación, como herramienta que apoya no sólo el proceso de creación artística, sino que subraya el valor de la práctica de estos conceptos en la comunidad, la que se enuncia a sí misma en la escena.

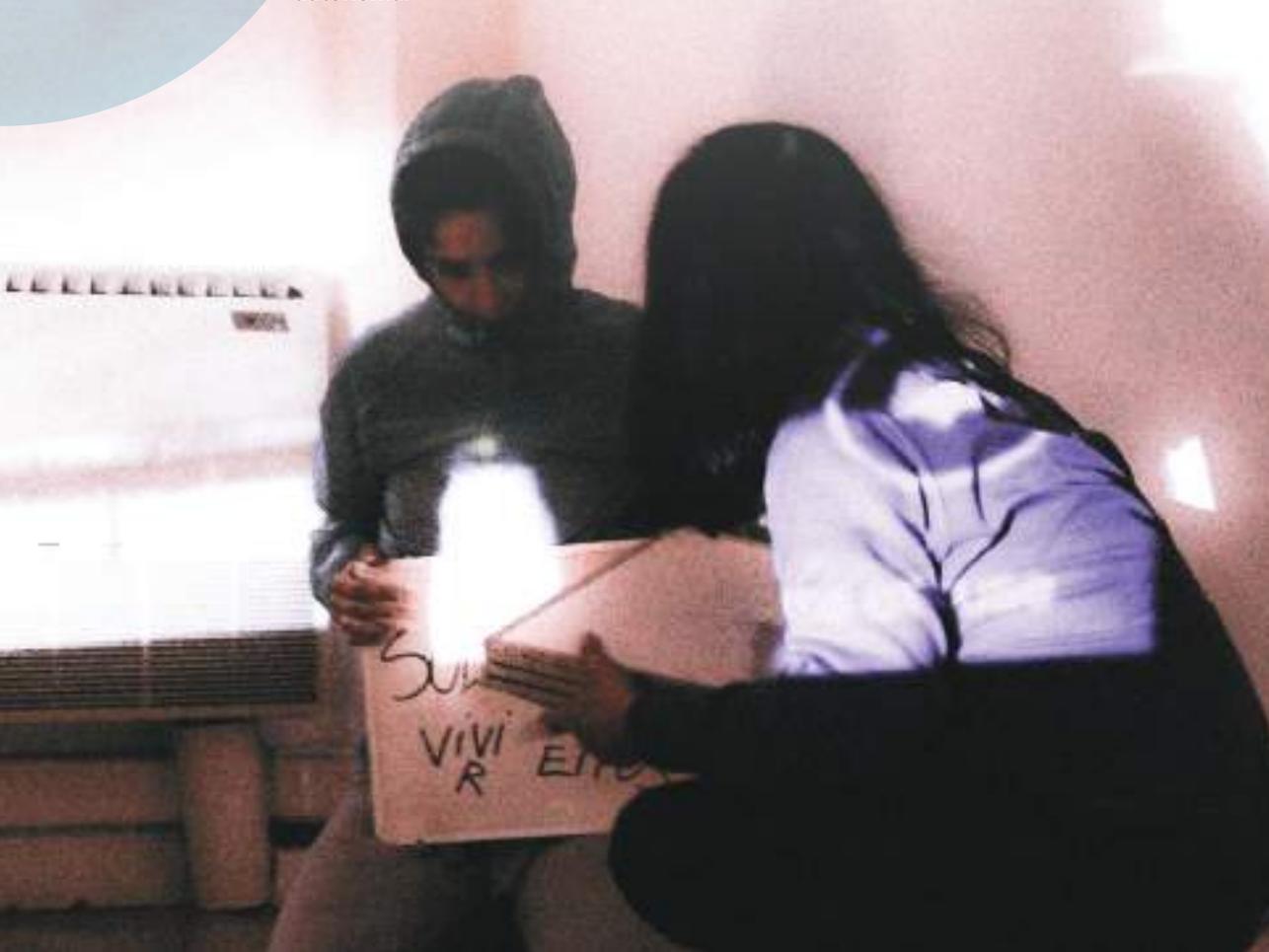
## Metodología

La metodología de nuestro núcleo implica articular cuatro (o cinco) etapas de trabajo.

1. En la primera etapa, se trabajará registrando y recopilando las metodologías de creación presentadas por los artistas que participen como talleristas y expositores en el Laboratorio.
2. En un segundo momento, sistematizaremos estas metodologías a nivel teórico, a través de un artículo.
3. En un tercer momento aplicaremos algunas de estas estrategias metodológicas a la re-elaboración de nuestra obra Vertebral, modificándola, con el fin de mantenerla en un constante estado de transformación.
4. En la cuarta etapa, crearemos nuevas estrategias que permitan elaborar nuestra propia metodología, propiciando así la creación de la obra Vertebral II.

Aquí, recurriremos a la visita de invitados de diversas áreas, cuyas perspectivas utilizaremos para nutrir nuestro quehacer.

5. En una posible quinta etapa, el equipo audiovisual articula una obra otra, un vertebral paralelo, que entra en diálogo con nuestra obra/proceso, estableciendo una respuesta visual autónoma.



# ENCUENTROS DE CREACIÓN/INVESTIGACIÓN.

REFLEXIONES Y PROCEDIMIENTOS PROYECTO  
ACCIONES COREOGRÁFICAS.

## Muestra I,

Sala 1, Departamento de Danza.  
Compañía 1264, 7º piso. Santiago.

Miércoles 20 de enero de 2016<sup>23</sup>

**Rolando Jara:** Buenas tardes, esta es la presentación del proyecto “Vertebral” un proyecto que nació con la profesora Macarena Campbell y quien les habla. Hoy día me acompaña Carolina Larraín que es una de las nuevas integrantes de nuestra comunidad.

Partimos con esta idea de huesos y vértebras que es lo que orientó el proyecto en sus inicios. Aquí está nuestro logotipo, nosotros vamos a partir por imágenes y desde estas imágenes o desde algunos lugares vamos a convocar ciertos espacios constructivos que surgieron en un proceso que ha sido bastante largo y que ha dado origen a muchas modificaciones.

La bitácora de esta presentación tiene cuatro momentos: 1.- Los antecedentes del proyecto. 2. Lo que fue la primera etapa a la que denominamos “Vertebral 1”. 3.- Laboratorio e investigación del año 2015. Y 4.-, las proyecciones de lo que será el proyecto vertebral en el 2016.

¿Cómo nace el proyecto? De una manera muy sencilla, tomando café, cuando Macarena me plantea que quiere hacer un solo cuyo tema es el amor. La conversación era cómo podía yo relacionarme con el trabajo que ella estaba inaugurando respecto al tema del amor. Y mi pregunta fue en qué parte del cuerpo radicaba esa emoción. Un día Macarena llegó en un estado delirante de revelación y dijo: “Está en mi columna, está en mis vértebras”, y eso fue lo que dio origen al concepto de lo vertebral.

En la conversación, entonces, surgió un problema escénico que es ¿cómo se instala la subjetividad en el espacio escénico? Esa fue una pregunta que nos convocaba de manera radical. Cómo podíamos generar un espacio enunciativo más allá de las herramientas técnicas o disciplinarias que teníamos. Y luego apareció otro concepto que es la idea de cooperación y colaboración. ¿Qué significa coexistir en escena? ¿Qué significa vivir con otro, estar con otro en ese proceso creador?

Cuando iniciamos el proyecto vertebral dijimos que la metodología inicial se orientó a tensionar las formas personales para instalar la subjetividad para evidenciar el carácter autopoietico del ser en el ámbito de la cooperación colaboración en donde el otro hace emerger la subjetividad desde un lugar diferente.

¿Qué ocurría?: Cuando Macarena trabajaba corporalmente con la columna, lo que yo hacía como dramaturgo era sacarla del lugar técnico en el que estaba trabajando o en el lugar habitual desde donde ella “se instalaba como sujeto”. Lo que significaba hacer aparecer zonas de ella que ella misma no conocía y que solo aparecían al provocar un obstáculo o una intervención externa. Entonces, esa forma de ella de instalar el amor o la forma de instalar la columna era cruzada por la intervención de un tercero, que le hacía una acotación muy teatral como: “sal de ahí”, “abandona ese lugar”, etc.-

“Abandonar los dominios técnico-disciplinarios para salir de la zona de comodidad y dejarse afectar o no por el otro, constituye la forma de hacer aparecer zonas de la memoria corporal...” Aquí citamos a Mónica Torres, que ha trabajado el tema de la memoria corporal en la danza. “...abandonando las propias zonas de representación...”, aquí recurrimos a un concepto que es abordado por las técnicas somáticas que es “La imagen corporal”. La imagen que uno tiene de sí mismo, esta imagen que todos los sujetos la poseen pero que también es la imagen escénica que el intérprete tiene de sí mismo. Es su manera de habitar el espacio, y eso a veces puede ser un valor y a veces también un problema para llegar a formas más profundas de sí mismo.

Decíamos: “...permitiendo a través de dispositivos Brechtianos, gestus, distanciamiento y prácticas somáticas, hacer aparecer modos diversos de aparición de las subjetividades.” Es decir, era intervenir al intérprete, sacarlo del lugar, para que apareciera realmente eso que estaba oculto. Diríamos que lo que decimos sobre el amor es una parte, una presentación, representación propia o una codificación personal. Lo que queríamos es que los contenidos o las ideas o las materias aparecieran desde otro lugar.

Las premisas eran, entonces:

- Determinar a partir de diarios y recuerdos personales la búsqueda de una experiencia significativa que se rescate a partir de la memoria corporal. Encontrar un eje corporal o lugar específico del cuerpo, movimiento o tono muscular en el que quiera iniciarse la indagación. Como hemos dicho, este era la columna.
- Construir una experiencia escénica a partir de ese eje e instalar una mirada externa que intervenga esta construcción artística de la memoria y abriendo otras variantes para la aparición de la misma.

Entonces, aquí el accidente en donde el sujeto dramaturgo se vio afectado también porque estaba siempre en una situación de comodidad, porque estaba la intérprete y el dramaturgo

# Vertebral

diciéndole haz esto, haz esto otro, hasta el momento en que tuvimos que presentar en Acciones Coreográficas 1 y Maca me dijo: “quiero que estés conmigo en escena”. En donde fui inmediatamente yo sacado de mi zona de confort y llevado a la incomodidad de aparecer desde otro lugar.

Ahí está entonces un poco esta imagen que me remite a lo que ya planteé que es cómo esta intervención externa lleva al intérprete a hacer aparecer zonas distintas de sí mismas. A través de técnicas que como decíamos vienen propiamente del teatro; las técnicas del distanciamiento, el gestus, etc.- o estas prácticas somáticas en que se invita a la intérprete a habitar de otra manera los momentos.

Como no está aquí Maca, ella es la más indicada para comentar esto, aunque yo trate de contar de la forma más honesta el cómo fue el proceso, falta todo lo que ella pudiera comentar en torno a lo que pasó con su corporalidad al verse afectada, o no, por la relación que empezó a construirse en términos de escena.

Con respecto a la dramaturgia, aquí hay un pequeño eje que da cuenta un poco a través de una imagen de lo que fue el sistema de guión, que es una estructura absolutamente giratoria que puede tener diversos ordenamientos, donde hay algunas cosas que están ahí. El marco a mover que tiene que ver con el sonido, con la sonoridad, hecha con elementos muy precarios como el micrófono, bolsas, y algunos objetos desde donde salió la sonoridad. Las acotaciones de cómo cambia el tono de cuerpo y otro tipo de acotaciones que no tienen un nivel de claridad tan esencial.

Personalmente, debería declarar que para mí fue importante el proceso de dramaturgia en tiempo real. Un guión conformado por módulos definidos de un modo aproximativo tanto en el plano argumental como en términos del material lingüístico. Es decir, someterme a la idea de que la dramaturgia en tiempo real era mi estado vertebral, así como para Maca era el amor en su columna, para mí era el aparecer ahí como ausencia o presencia dramática; hacer dramaturgia o morirme intentando hacerla, mientras las obras están en otro lado, como correctas y escritas.

Permite la aparición de lo que Sarrazac define como rapsódico, esto es una apertura o dislocación del bello animal aristotélico, a desarmar ciertas estructuras aristotélicas, pero sobre todo a hibridar lo dramático, lo épico, lo lírico. Y esto me lleva al concepto de Gertrude Stein de paisaje. Es decir, que lo que quisimos hacer con Maca fue generar un paisaje en donde hubiera varios microambientes y que el espectador pudiera decidir cuál le interesaba o cuál no. Puse otros ejemplos de la literatura; “Los cantares” de Ezra Pound y “La Nueva Novela” de Juan Luis Martínez como objetos híbridos.

Los cantares de Ezra Pound compromete citas a la mitología, a la oralidad, a la cultura, al I Ching. Y La Nueva Novela de Juan Luis Martínez es un texto que contiene objetos y se transforma en un libro único e irrepetible que creo que tiene 500 o mil copias que son las únicas que existen de ese objeto.

Dentro de esta dinámica, lo que nos interesó fue cómo coexistir, cómo cohabitar y cómo sobrevivir escénicamente, y para ello lo importante es que nunca tuviéramos definido lo que iba a pasar, lo importante era la relación que podíamos crear en escena y la posibilidad de salir vivos o de terminar esa experiencia. Entonces, había una serie de elementos que eran recurrentes pero que nunca sabíamos cómo iban a terminar. La gracia era que pudiéramos terminar ese proceso.

Voz y objeto como cuerpo biológico y sonoro. En mi caso, la única forma que tenía yo de aparecer corporalmente sin tener el entrenamiento de la Maca era a través de la voz y eso fue lo que hizo emerger una corporalidad en mí, pero también había otros referentes; la sonoridad como material escénico, cuyo referente lo tomamos de Heiner Goebbels de algunas de sus creaciones de teatro musical. Y la idea de la palabra como poesía en el espacio de Artaud. Es decir, la palabra no como una palabra que se concentrara en una intriga o argumentación sino más bien como una palabra que emergiera como materialidad en el espacio.

[Muestra de video]

Esos fueron algunos segundos de imágenes que fueron mostrados en Arqueología, en La Fábrica, Argentina.

Nosotros estábamos más preocupados de la metodología y de las maneras de relacionarnos. Pero ahí se pueden ver algunas cosas, que pueden ser significativas. Con Maca empezamos a desarrollar una metodología donde yo inicialmente daba unas acotaciones y luego me vi implicado, por alguna razón terminé yo arriba del escenario, cosa que ningún dramaturgo quiere. Y empezamos a desarrollar una relación en





donde uno de los elementos centrales era cambiar la direccionalidad. Porque siempre era yo el que daba la acotación y me parecía que eso empobrecía el trabajo.

Por lo tanto, empezaron a ocurrir fenómenos como el siguiente. Yo le decía: Maca, si yo te hago una acotación, tú simplemente no me haces caso, o me haces caso 10 minutos después, o puedes cambiar con tu corporalidad lo que yo estoy generando a nivel textual o sonoro. Y eso empezó a modificar mucho el proceso, y ahí viene muy bien lo que es la cooperación y la colaboración.

Cuando tuvimos que esclarecer la metodología para poder implementar el taller en Argentina, llegamos a una definición que fue muy propia, y dijimos que, y esto es una mentira porque no es un concepto que tenga alguna validez filosófica ni procedimental, pero que para nosotros fue importante, dijimos que cooperar era construir obra juntos. Era ser parte de esa comunidad que estaba en estado de construcción y sobrevivencia. Mientras que el colaborador o participador, el participante era aquel que venía, porque nosotros en cada función invitábamos a alguien distinto que nos veía; una vez fue un cocinero, otra vez un filósofo, otra vez un historiador, otra vez un actor, y ellos siempre operaban de manera participante influyendo en el proceso y nosotros dejábamos que algo de eso nos afectara y quedara como una especie de memoria oculta de lo que había sucedido.

El tercer paso que hay que describir es que el año pasado decidimos que el espacio que tenemos acá de Laboratorio<sup>24</sup> en la Universidad de Chile lo íbamos a utilizar para investigar metodologías. Y esto era consecuente con lo que habíamos proyectado inicialmente. Dijimos que, si en primer término yo había intentado afectar a Maca, luego ella a mí y nos habíamos empezado a conocer mucho, necesitábamos elementos externos que nos interfirieran. Por lo tanto, aprovechamos el espacio del Laboratorio para empezar a investigar metodologías. Y ahora, en esta nueva fase vamos a dejar que esas nuevas metodologías que no son propias nos intervengan.

De las que rescatamos es el grupo uruguayo PARDO que trabajaban con un sistema que denominaban “Layering”, que es una construcción a partir de capas. Era muy curioso su trabajo y muy interesante, ellos lo tomaron de un sistema de iluminación que les permitían programar distintas secuencias de iluminación e ir interfiriendo en las capas.

Luego, el trabajo que hizo Bárbara Pinto quien trabaja a partir del movimiento latente en imágenes y cómo eso puede de alguna manera desembocar en una práctica corporal. Y tercero, la idea de Tamara Cubas que se inspira en los poetas vanguardistas brasileños del Movimiento Antropofágico, que habla de la forma en que uno puede canibalizar, por decirlo de alguna forma, los materiales de otro método creador o de otras obras y de incorporarlas como propias, es decir, digerirlas sin ningún pudor y traspasarlas a este otro sujeto.

El Laboratorio también es un acercamiento a la comunidad, a una comunidad abierta no marcada por la técnica, la información o el lugar en el campo cultural. Nuestra zona de investigación tiene que ver también con nuestra relación con la comunidad, una comunidad no necesariamente artística, no necesariamente técnica, donde nosotros estamos ahí como un elemento más.

El proyecto vertebral se inspira en el concepto de comunidad como valor fundamental de la existencia humana en la época actual del Neoliberalismo y exaltación de la individualidad, la cooperación y colaboración que constituyen prácticas que nos abren hacia una forma de existencia en que los sujetos puedan interactuar conjuntamente en la búsqueda de una construcción social más participativa. La pregunta es: ¿podremos sobrevivir? ¿podremos seguir viviendo juntos?

Leímos un texto de un antropólogo o un sociólogo que explicaba la historia de distintas sociedades que se extinguieron y otras que sobrevivieron. Su pregunta es ¿qué hace a una sociedad sobrevivir y a otra extinguirse? Nosotros nos planteamos lo mismo en términos artísticos: ¿Por qué una obra más? ¿Por qué vivir en escena? ¿Qué significa seguir viviendo como un artista? ¿Por qué estar ahí arriba y hacer algo o intentar hacer algo?

Pero nos lo preguntamos de una forma interna y comunitaria y por eso puse ahí a Heiner Müller; “El arte es político por su forma y no por sus contenidos.” Y para nosotros la forma en que estamos trabajando tiene un sentido político. Una búsqueda de sobrevivencia y de crear comunidad arriba del escenario y sobre esa base generar un producto estético.

Finalmente, “Vertebral 2” tiene que ver con una comunidad nueva; Carolina, Mina que es una fotógrafa brasilera, Camila, Kathy<sup>25</sup>, Maca y Rolando.

24. Laboratorio, es una instancia creada e implementada por la profesora Macarena Campbell que se desarrolló entre los años 2012 y 2016. Mensualmente se invitó a un artista externo o interno y en ocasiones internacional para que desarrollara una actividad experimental con las personas asistentes que eran convocadas de manera abierta. Más

25. Se refiere a las egresadas Camila Delgado y Katherine Leyton. información ver: <https://laboratorioarchivo.wordpress.com/>



El proyecto buscará a través de nuevas metodologías profundizar en el descubrimiento de un lenguaje, materialidad específica de Vertebral. Es decir, para nosotros ahora la metodología es algo que vamos a incorporar, revivir, visitar, pero nos interesa cómo eso deviene, en cierta forma, en un lenguaje. Las metodologías se articularán desde el presente que dará otro sentido a la particularidad del trabajo anterior.

Contemplamos esta experiencia como una que arroja resultados y no necesariamente respuestas. Va a haber un resultado estético, un resultado metodológico, pero no una respuesta al tema de la comunidad, ni al tema de cómo instalar la subjetividad.

Va a haber una proyección de resultados en diferentes formatos. Esto nos lo enseñó Nina cuando presentamos en Argentina, y le sacó fotos a lo que quiso y de la manera que quiso y nos mostró que ella estaba creando otra obra a partir de nuestra obra. Y de ahí nació nuestra invitación a Carolina a integrarse a crear otro material, porque la obra no es una, sino la que cada uno va construyendo dentro de este vivir en esta comunidad.

Finalmente, elaboración de un lenguaje o profundización del material específico producido en el nuevo espacio exploratorio.

Algunas ideas que tenemos con Maca es que ingresen más personas, y que, por ejemplo, Camila y Kathy sean Maca y Rolando, o que Maca esté en el Skype, yo con el micrófono, que estén las chicas interactuando. Va a haber una serie de procedimientos, vamos a pasar toda la metodología de nuevo como para hacer aparecer el lenguaje y veremos qué es esta nueva comunidad.

**Carolina Larrain:** Hola, me voy a agarrar de esta frase ¿Podemos seguir viviendo juntos? Pregunta que se tensiona bastante con el riesgo de invitar a una concepción expandida de audiovisualidad, a ser parte de este proceso, a ser parte de esta metodología, a integrarse a esta cadena de afecciones mutuas, entre distintos lenguajes frente al desafío de coexistir en escena y en donde se genera un encuentro de otredades: dramaturgia, danza, lenguaje audiovisual. Como nuevas tensionantes de lo que se está generando en escena.

Como piedra de inicio y para poder dar ideas de cómo lo audiovisual se integra, no como aparato de registro sino como cuerpo de co-creación, tenemos tres planteamientos iniciales con

los que vamos a empezar y en donde se espera que luego haya una contrapropuesta, o una interpelación desde el teatro y de la danza sobre lo audiovisual.

Hay dos propuestas que son escénicas abiertamente, la primera es integrar lo audiovisual a la metodología que Macarena y Rolando ya tienen, en donde se introduce otro dispositivo que uno pudiera llamar el binomio cámara-cuerpo o cuerpo-cámara a la escena, en que básicamente aparece la cámara y otro cuerpo que controla la cámara, que la mueve, que está dándole ciertos comandos, pero que también entra como cuerpo que interviene ese espacio escénico y a generar cierto tipo de relaciones distintas, de alguna manera a integrar un dispositivo tecnológico, y a un cuerpo de un audiovisualista no habituado a un trabajo escénico, pues por lo general están detrás de lo escénico, a esa instancia de creación.

Entonces, la cámara como cuerpo, como volumen, como cuerpo en tránsito y como otro dispositivo de interrelación, de interpelación, en donde se va a someter a veces a guías vocales, a guías corporales, escénicas, a tener que dialogar en ese mismo espacio, en donde la cámara sugiere y ejerce un nuevo tipo de diálogo. Por supuesto, esto está basado en esta idea de diálogo, pero también de posible disidencia de estos posibles encuentros y de esta propuesta de ir aumentando la complejidad al modelo original de Rolando de hasta qué punto se puede seguir viviendo juntos. Cuáles son los nuevos modelos de comunidad que surgen, si existe el mundo feliz de Huxley o no.

Una segunda instancia, que también es escénica pero que va a generar una dualidad entre lo que es el tiempo real y la inclusión del archivo audiovisual. De algo que viene desde afuera a ese momento escénico y que introduce elementos registrados afuera o registrados en la primera vez que trabajamos juntos en un presente escénico. Entonces, más bien, entra lo audiovisual, como proyección, como luz, como sonido, como un binomio más inmaterial, quizás de proyección cuerpo, en donde empieza a intervenir material de archivo ya registrado, tanto de la obra, del ensayo, de la metodología que están teniendo lugar como de distintas imágenes traídas desde afuera, que están operando como factor externo, podrían ser imágenes de paisaje, de bandas de rock de los 60's, etc.-

De alguna manera en este momento tendríamos como una especie de DJ visual que empieza a intervenir, pero no desde el

cuerpo y la cámara sino desde la proyección sobre volúmenes, sobre cuerpos, ciertas imágenes y ciertos sonidos que empiecen a ser parte de este espacio de diálogo, de encuentro, de discordia, etc. La idea es seguir pronunciando esas afecciones desde el reflejo lumínico sobre el cuerpo, desde lo que genera eso tanto a la parte dramaturgia en cuerpo real como a la parte de interpretación coreográfica.

Una cosa interesante con eso es que van a haber archivos del ejercicio anterior. Entonces, un tema es el desplazar los tiempos y traer el tiempo del archivo, del registro a los comandos y a las interrelaciones que ya existían. Para darles un pequeño ejemplo, si está Rolando dando algún tipo de indicación, puede existir un espacio de discordia o de disidencia en donde él está diciendo algo, y está diciendo algo en el archivo, que empieza a interpelar a Rolando mismo. Es decir, de alguna manera, la posibilidad de traer un pasado del archivo a ese momento escénico, y transformarlo en otra guía en tiempo real para lo que está ocurriendo.

Y finalmente una tercera opción que está muy ligada al trabajo que ya hizo el equipo de Vertebral con fotografía, que es esta idea de dar total libertad al audiovisualista o al fotógrafo de crear algo nuevo a partir de lo que está viendo que ocurre en la escena. O sea, acá ya tenemos los materiales registrados y contruidos anteriormente, y viene el proceso de Imbunche, que ya no es un audiovisual que está en la escena ni como cámara ni como cuerpo, sino más bien un trabajo hecho en laboratorio, en post producción, ya prescindiendo de los cuerpos de los intérpretes y del dramaturgo, completamente construido desde lo audiovisual, fuera del tiempo real, fuera de la escena en base a archivos y en base a como el lenguaje audiovisual puede re significar todo ese material que se está construyendo y generar una devolución creativa en formato audiovisual o de cortometraje del equipo, para ver cómo eso genera nuevos feed-back dentro de la misma obra.

Bueno, ahí vamos a ver si sobrevivimos o no.

**Rolando Jara:** Gracias, esa fue nuestra presentación.

## Muestra II,

**Sala Agustín Siré Departamento de Teatro.  
Morandé 750, Santiago.**

**Jueves 05 de Mayo de 2016<sup>26</sup>**

**Rolando Jara:** Hola a todos y todas, esta es la presentación del grupo Vertebral y lo primero que tengo que decir es que en este momento nos acompañan Camila y Kathy<sup>27</sup> que son parte de nuestra nueva comunidad. No tenemos a Maca que está con su post-natal, ni a Carolina que está de viaje.

Voy a recordar algunas cosas de lo que habíamos planteado en nuestra primera presentación respecto del concepto "vertebral". El que partió como un solo de Macarena en torno al amor, pero que terminó convirtiéndose en aquello que era vertebral para nosotros. En el caso de ella el amor residía en la columna, en el caso mío, residía en la voz.

Sobre esa base desarrollamos el proyecto que intenta abordar las formas de instalación de la subjetividad en el espacio escénico. ¿Qué significa esto? Y es: ¿cómo estamos sobre la escena, y somos nosotros a la vez que estamos en un espacio representativo? ¿Cómo podemos aparecer en una comunidad? ¿Cómo podemos estar? ¿Qué cosa propia nuestra puede aparecer sobre la escena? Y nos dimos cuenta que había dos conceptos que eran muy importantes: la cooperación y la colaboración.

Lo que nos propusimos fue la siguiente premisa: ¿Cómo puedo aparecer sobre la escena? Y descubrimos que una cosa muy relevante era salir de nuestro espacio disciplinario. Movernos en una zona de riesgo para que apareciera aquello nuestro que no aparece frecuentemente. Es decir, todos nos mostramos a partir de una forma, de una técnica, todos tenemos una manera de aparecer. Pero, descubrimos que, si nos poníamos desde un lugar de incomodidad, de alguna manera u otra iba a aparecer algo propio, nuestro, que nosotros no veíamos. Y así comenzó el trabajo muy sencillamente. Yo sacando a Macarena de lo que hacía, para que ella buscara otra forma de aparición, luego terminé yo dentro de la escena, que era lo lógico.



Pero, qué ocurrió, fue que con el tiempo logramos con Macarena articular un trabajo de unos 20 minutos. Y ahora, como no estaba ella, y como teníamos una nueva comunidad a la que le costaba mucho articularse, nos dimos cuenta que este nuevo “Vertebral” se trata de lograr una comunidad nueva. Y que esa comunidad es la que va a crear el material que en definitiva se transformará en una pequeña obra. Por lo tanto, lo que estamos haciendo ahora con mis nuevas amigas personales, es crear una comunidad.

Y lo que descubrimos entonces, fue que esta comunidad la íbamos a buscar de la misma forma en que lo habíamos estado buscando en el “vertebral 1”. Es decir, poniéndonos todos en salir de nuestro espacio disciplinar de confort y buscando nuevamente entre nosotros, a través de una metodología de improvisación, cómo estar juntos y construir una comunidad de escena. Por lo tanto, lo que hemos hecho es de-construir la estructura que teníamos con Maca, y a partir de eso buscar una nueva relación. Es decir, ahora estamos juntos Camila, Kathy y yo en este espacio escénico, y estamos construyendo esta nueva obra que significa buscar esta relación entre nosotros.

Y luego, hay otro elemento que tenía inicialmente el proyecto vertebral, que era aplicar metodologías de otros artistas que habíamos experimentado en el Laboratorio del Departamento de Danza, a este Vertebral. Para qué: para que estas nuevas metodologías nos invadieran y también nos hiciera salir del lugar de confort.

La metodología inicial, entonces, se proyectó a tensionar las formas personales de instalar la subjetividad para evidenciar el carácter autopoietico del ser en el ámbito de la cooperación y colaboración en donde el otro hace emerger la subjetividad propia desde un lugar diferente.

Entonces, queríamos abandonar los dominios técnico-disciplinarios para salir de la zona de comodidad y dejarse o no afectar por el otro. Y esto constituye una zona del aparecer, zonas de la memoria corporal, abandonando las zonas de representación, permitiendo a través de ciertos recursos, dispositivos, hacer aparecer diversos modos de aparición de las subjetividades.

El laboratorio permitió indagar en algunas metodologías y la que rescatamos fue la del grupo uruguayo que ellos lo llamaban lighting. Que es un trabajo de capas que toman a partir de la iluminación. Y la metodología de Tamara Cubas, que ella denomina como Antropofagia que es, apropiarse del otro para usarlo como un material propio.

El proyecto vertebral se inspira en el concepto de comunidad como valor fundamental de la existencia humana. En la actual época del neoliberalismo y exaltación de la individualidad, la cooperación y colaboración nos abren a una forma de existencia en la que los sujetos puedan interactuar conjuntamente.

Entonces, nos hemos dado cuenta que en la exploración de esta idea tan seductora que es la idea de la comunidad, que estamos transitando en un espacio entre la utopía y la distopía, y que nuestra búsqueda de la comunidad tiene un carácter un poco iluso. Y empezamos a ver distintas maneras de relacionarnos, y hemos visto también en los caracteres la posibilidad de que la comunidad se vuelva inoperante, que se transforme en una secta, o que las relaciones de poder empiecen a invadir los espacios de creación. No obstante, más allá de eso, nuestro deseo es siempre estar en comunidad, por eso seguimos atados a la pregunta ¿podemos sobrevivir? Y si podremos seguir viviendo juntos.

Por otra parte, nos dimos cuenta que en nuestro proceso de improvisación había algo un poco obsesivo, y hemos determinado una diferencia, que lo tomamos de un libro de Ranciere,



que diferencia mucho la creatividad de la creación. Y esta idea nos ha dado vuelta. Es decir, lo que nosotros estamos haciendo es un proceso de investigación, pero en este momento está en el ámbito de la creatividad y lo que pretendemos hacer es pasar al ámbito de la creación. Es decir, ver qué materia se está poniendo ahí o qué materia aparece a partir de esta nueva comunidad.

Creo que lo más importante que ha pasado en el proceso es la aparición de esta nueva comunidad.

**Camila Delgado:** Claro, en relación a esta nueva estructura que surgió en la comunidad. El lugar en donde estamos es como, en la búsqueda de lo propio vertebral, como en esa mirada hacia el sujeto y al lugar en que nos relacionamos, y que de ahí devenga una materialidad. Entonces, es interesante que una de las certezas que tenemos es que lo único que nos ata a este sistema que hemos construido es la relación.

En relación a esta búsqueda de la propia materialidad, es que yo he llegado a legarle a la mirada como un lugar que permite mostrarse, no mostrarse, exponerse, ocultarse, y lo vinculo con una de las metodologías que tiene que ver con el concepto de antropofagia que toma Tamara Cubas, y que es básicamente

devorarse al otro, dejarse afectar por el otro y que en eso ocurra una transformación que deviene como en ente.

A modo de ejemplo, en una de las improvisaciones yo recordé de “vertebral 1”, que lo vi en esta misma sala, la corporalidad que había construido la Maca y Rolando, y me pasaba como que Yo haciendo de Maca, Yo Maca, como distintas capas de presentación y lo que me parece interesante de eso es la posibilidad de ficcionar en la representación de la subjetividad.

**Katherine Leyton:** También por este lado de la comunidad, esta pregunta de ¿por qué es el sujeto realmente entonces? Si hay tantas capas en esa respuesta, cómo podemos responder de acuerdo al contexto, de acuerdo a lo que devoro del otro, o lo que dejo que el otro devore de mí, qué pasa en el fondo con la identidad, qué es lo vertebral, es algo creado o que se transforma en las circunstancias. Y en ese sentido, estábamos pensando en relación a este sujeto que tiene deseos y esta comunidad que tiene necesidades y ver cómo esa relación va creando un espacio entremedio y es en ese espacio en donde estamos tratando de encontrar la materialidad de nuestro trabajo.



Porque nosotros no queríamos hacer lo que ya sabemos. Y detrás de esa pregunta hay algo interesante para nosotras y que es como ¿por qué no queremos hacer lo que sabemos? Como no traer más técnica a este lugar, no mostrar lo mismo, qué es eso que nos sostiene, que no sabemos qué es y cómo podemos materializar eso sin divertirnos. Eso también lo tomamos de un laboratorio que hablaba mucho de cómo uno se miente mucho a sí mismo, de cómo nos sorprendemos. Entonces, está la pregunta por ese proceso creativo, y cómo nos podemos en él sorprender para que aparezca en el proceso de creación algo que también sea novedoso para nosotros y necesario para nuestra comunidad.

**Rolando Jara:** Para resumir, nuestra obra es una casa, va a ser una estructura, y lo que buscamos es el recorrido en esta casa. Pero cada uno de nosotros tiene una manera de estar ahí. Entonces, la concebimos como una obra, pero la manera de estar va a ser la manera en que cada uno de nosotros pueda generar a partir de eso que es radicalmente necesario para nosotros.



## MESA DE DISCUSIÓN FINAL

**Eleonora Coloma:** Como moderadora me corresponde hacer una pregunta, pero antes de hacer la pregunta quería decir algo. Y es que, tengo la sensación que lo que hemos visto son procesos, y en ese sentido como hay aquí procedimientos de investigación escénica, lo que empieza a surgir en estas personas, que están aquí adelante, a mí me gusta llamarlo reglas del juego, en un juego que ustedes mismos están inventando. En ese sentido mi pregunta es la siguiente, para quien quiera responder: en términos de proceso, entendiendo que estamos en presencia de un segundo hito de muestra ¿cuáles son sus descubrimientos?, y en ese sentido, ¿cuáles son sus proyecciones?

**Rolando Jara:** Nosotros ya dijimos las cosas que habíamos descubierto, y estoy pensando en que una cosa que sí descubrimos fue como la dimensión política de lo que estábamos haciendo, lo que significaba que el trabajo anterior que teníamos necesitaba abrirse y romper para ser consecuente con sus propias reglas. Y eso significó que ahora se volvió otro trabajo, que es lo más consecuente que podía pasar. No podíamos seguir trabajando en base a la idea de comunidades y seguir siendo solo nosotros dos, había que llevar la cosa a la comunidad y dejarnos afectar.

Lo otro, es llegar a la conclusión que, si bien nos interesan mucho las metodologías, en realidad sí nos importa mucho hacer obra, en el sentido más clásico de la palabra, nos interesa eso que está puesto ahí y verlo, y entenderlo como lenguaje. Y eso está apareciendo como una nueva forma, está mutando con otros materiales, pero la pretensión es salir del ejercicio de lo que yo llamaba la creatividad, de estar todo el rato en una cosa que podíamos hacer infinitamente, sino que mirarla y hacer el ejercicio de desdoblamiento para vernos, ver cómo funcionamos, y también cómo eso puede emanarse hacia afuera.

Por lo tanto, esas dos cosas, el Lenguaje, y qué significa plantear una cosa política, destruyendo la propia estructura que tiene el sistema artístico donde hay primeras figuras "figurantes". Entonces romper un poco con no ser una crítica contenidista, o una declaración contenidista, sino pasar esa misma problemática al propio sistema de hacer obras.

**Pregunta del Público:** Una consulta técnica ¿qué pasa con las vestimentas en relación a las propuestas? Porque siento que hay un lugar común entre la tenida del bailarín y la ropa de calle. ¿Hasta qué punto eso está pensado, no está pensado, es un proceso, va a aparecer o no? Esa es mi duda ¿cómo se cubre ese cuerpo que aparece en la escena?

**Rolando Jara:** Yo no me doy para nada aludido por esta pregunta. En Vertebral era simplemente consecuente con lo que estábamos postulando, y yo trabajaba con mi ropa de dramaturgo, o que yo consideraba; mis pantalones y mi camisa morada. Y la Maca trabajaba con una vestimenta que era gris porque permitía efectivamente apreciar el trabajo de la columna. Entonces, lo que te quiero decir, era buscar también dentro de uno ese lugar como propio y tenía ese sentido. Pero también tenía una consideración desde la visualidad. Y en el estado actual como se ha dado lo de la comunidad vamos a ir hacia allá. O sea, a partir de eso, de lo que nos es propio como radicalmente necesario, para luego mirarlo y quizás estetizarlo un poco, no para falsearlo sino para generar una comunicación. Y no creo que me cambie esta ropa.

**Pregunta del Público:** Soy Daniel, perteneczo al área más del arte visual. Y, creo que hay tres cosas principales dentro de una propuesta visual escénica que es el color, la textura y la propuesta estética, que considero que también son estímulos que suceden es escena y que también percibe el espectador. Entonces les pongo el cuestionamiento de por qué se piensa que debiera ir al final del proceso. No debe ser pensando en la escenificación de una propuesta final sino como un estímulo. Un color es un estímulo muy potente, no solo para el espectador sino también para quienes están realizando la obra. La textura de la ropa, o si no va a haber ropa, cómo es el suelo, y también la propuesta estética que tiene que ver con el tema. O sea, no pensarlo como algo que va al final sino como un estímulo real que tiene la misma importancia que el otro.

**Rolando Jara:** Yo creo que es muy interesante decir cuáles son las intenciones de uno y la forma de trabajo, en el caso nuestro sí es una preocupación, en esta fase todavía no la hemos implementado, pero sí es una preocupación en el sen-

tido de que es parte de la materialidad que empieza a producirse ahí. Yo tengo pie plano y el estar con zapatos me produce una manera de vincularme con el espacio, por lo tanto, para nosotros, al menos en la primera fase sí fue una pregunta que tiene que ver también con nuestra idea de la comunidad, de desdoblarnos un poco y verlo, y entender lo que está pasándonos. Siempre hay alguien que mira y la idea nuestra era de salirnos de una posibilidad de autismo interno en nuestro trabajo y hacer este ejercicio de mirarnos. Pero sí, a mí en términos personales sí me importa lo que se ve.

**Katherine Leyton:** Quiero decirles a los que hicieron esta pregunta que a mí me parece interesante lo que se abre más allá de lo que nos pasa a nosotros en el proceso de creación con el vestuario sino la pregunta que abre; que es lo que ve el espectador como escena. Como en el fondo estos procesos como working progress o muestras abiertas de procesos es algo que está muy en boga igual, como que todos vamos a ver muestras de procesos y por lo general vemos a los bailarines de danza contemporánea vestidos de la manera que exploran y que es una pregunta que me hago más como espectador que cuando creo, qué es lo que ese estímulo que parece neutro va a generar en mí, qué es lo neutro, o que es lo que neutralizamos en nuestros procesos creativos o en nuestra percepción como espectadores cuando vamos a ver una obra escénica.

## RELATOS Y REFLEXIONES

### Cuerpo, espacio, amistad y comunidad: reflexiones en torno al núcleo de investigación coreográfica "Vertebral"

Eleonora Coloma Casaula

Ponencia escrita para la Jornada de Derechos Humanos y de Salud Pública, Integrando miradas para la construcción de memorias colectivas, Tema: Arte y Derechos Humanos, de la Escuela de Salud Pública de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile.

Buenas tardes.

En primer lugar quisiera agradecer la invitación que los organizadores de estas jornadas nos han realizado y por supuesto a la Escuela de Salud Pública, debido a que vengo en representación del Departamento de Danza de la Facultad de Artes, donde los académicos estamos interesados en generar vínculos con las disciplinas propias de esta facultad para abrir nuevas perspectivas sobre la mirada en torno al cuerpo, la corporalidad, la salud y el desarrollo humano que, por cierto, nos parecen temas que debiéramos compartir más seguido. Por ello, me es muy grato poder exponer, aunque sea una parte pequeña del trabajo que allá realizamos, contribuyendo a este diálogo que consideramos necesario en un mundo donde las voces relativas a nuevas miradas sobre el cuerpo, los derechos y el arte como sus vínculos, a veces, parecen intentar silenciarse. En ese sentido, la danza aparece como un lugar propicio donde desarrollar relaciones tales como arte y derechos humanos, motivo de esta invitación, debido a que más allá de la danza como disciplina artística, cuyo perfeccionamiento técnico y expresivo promete una experiencia estética, la danza en sí es un éxtasis del cuerpo, éxtasis al cual tiene derecho cualquiera que posea un cuerpo, en sus infinitas diferencias.

Luego de esta breve introducción me aboco entonces a lo que he venido, es decir, intentar reflexionar en torno a los conceptos cuerpo, espacio, amistad y comunidad, a propósito del núcleo de investigación Vertebral, de modo de aportar a la discusión que suscita este bloque: la relación entre derechos humanos y arte.

El núcleo Vertebral nace el año 2014 a cargo de los académicos del Departamento de Danza, Macarena Campbell (intérprete en danza) y Rolando Jara (dramaturgo e investigador en danza), como parte de la iniciativa Acciones Coreográficas de nuestro departamento, cuyo objetivo, en este caso, era promover la creación e investigación académica en danza. De manera muy rudimentaria, los profesores Campbell y

Jara comienzan a reunirse con una frecuencia relativamente regular que no superaba las dos semanas entre encuentro y encuentro con el objetivo de crear una obra de danza, o por lo menos documentar de modo escrito, visual y/o audiovisual parte del proceso que implica la creación de la obra de danza que se proponían realizar como parte de esta iniciativa. En ese sentido, me parece importante comentar que el ideal para el desarrollo de un trabajo como este es el contar con una sala de danza acondicionada, lo que significa piso de danza en toda su extensión, dimensiones apropiadas para el movimiento y equipamiento básico para la emisión de sonido. Así mismo, en términos de dedicación, se requiere programar encuentros que por lo menos tengan una duración de tres horas, ojalá dos veces por semana. Por ello digo rudimentario, porque estos profesores no contaban con ninguno de estos dos elementos básicos para llevar a cabo su investigación, ni el espacio ni la disponibilidad de tiempo adecuados, por lo cual debían encontrarse en la sala de profesores (no acondicionada para la danza), en reuniones que a veces no duraban más de sesenta minutos, a trabajar en las materialidades escénicas, sonoras, corporales y de movimiento que harían parte de la obra. Tomando en cuenta esto último, sin interés alguno de justificar la precariedad de la institución, este es un elemento fundamental para los conceptos que pretendo desarrollar a través de esta exposición, es decir, cómo la precariedad condiciona la creatividad y, por lo tanto, también la innovación artística.

Los primeros resultados de este proceso fueron expuestos en el Primer Encuentro Acciones Coreográficas realizado en la sala Agustín Siré de nuestra facultad, entre los días 2 y 3 de septiembre de 2014, y posteriormente en el Primer Encuentro Internacional de Danza y Conocimiento: Arqueología del Futuro, realizado entre el 7 y el 12 de diciembre del mismo año en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, encuentros en los cuales los profesores definieron de manera más precisa preguntas de investigación que permitirían dar continuidad a los procedimientos prácticos en desarrollo, como también modos de documentación de sus procesos. Luego de ello el trabajo estuvo relativamente detenido, entre otras cosas, por el embarazo de la profesora Campbell y sus permisos de pre y posnatal.

A finales del año 2015 el Departamento de Danza se adjudica financiamiento de la Iniciativa Bicentenario Juan Gómez Millas con el objetivo de crear y dar continuidad, en algunos casos, a cinco núcleos de investigación/creación artística interdis-

ciplinar, entre los cuales se encuentra el núcleo Vertebral. A partir de ello, se reinicia en marzo de 2016 el trabajo de investigación de este núcleo, incorporando al equipo nuevos integrantes. Los resultados del mismo son lo que nos interesarán para el análisis que pretendo desarrollar a continuación.

El día 25 de agosto de 2016, como Directora del Departamento de Danza y también del Proyecto Acciones Coreográficas, llego a la Sala Patricio Bunster del Centro Cultural Matucana 100 a las 20:00 horas a presentar la muestra final de procesos de creación investigación de los núcleos del Proyecto Acciones Coreográficas. Me siento en las gradas sencillamente a observar y tomar apuntes mentales para los análisis teóricos que luego debía escribir sobre estas muestras. Se apaga la luz y hace su presentación escénica el primer núcleo, MAN. Al finalizar se prenden las luces y el equipo de intérpretes y creadores saludan al público en respuesta a los aplausos. Luego presenciamos un video documental con los resultados del segundo núcleo, Espacios en tránsito. En cuanto termina, los espectadores nos disponemos a esperar la puesta en escena del núcleo Vertebral. Pasan unos minutos y vemos que uno de los técnicos cruza el escenario dirigiéndose a los focos de iluminación de los costados para realizar ajustes, en una labor que demora un tiempo que resulta incómodo. Luego, poco a poco aparecen los integrantes del núcleo, de manera dispersa, trayendo materiales diversos, con una actitud que claramente no estaba, ni siquiera, dentro de los marcos escénicos no tradicionales. Una actitud que me hacía sentir, como directora de esta iniciativa, que algo andaba mal con la muestra. Una actitud que me generó algo de pánico respecto a la impresión que podría tener el público respecto de la institucionalidad que representábamos en ese momento. Mientras era presa de estas sensaciones, en el escenario, los intérpretes, como también los profesores Jara y Campbell, acomodaban focos de iluminación, pizarras blancas y un instrumento de cuerdas. Uno de ellos, Nina La Croix, creadora audiovisual, probaba imágenes en el computador que como público veíamos en una proyección que ocupaba el fondo del escenario. Luego de unos veinte minutos de observar estas tareas y de escuchar el diálogo íntimo que se daba entre ellos, la profesora Campbell se incorpora mirando al público y nos explica lo que van a hacer. Después de un par de frases nos pregunta: ¿se escucha? A la respuesta negativa del público, nos indica que deberemos hacer un esfuerzo por oír, debido a que bajo la manta que la cubre está su hijo de menos de un año durmiendo, por lo

cual ella se encuentra impedida de alzar más la voz. En este punto, es donde propongo detenernos para analizar el primer concepto que nos interesará: el concepto amistad.

Aristóteles indica:

*"...Pero la amistad perfecta es la de los hombres buenos e iguales en virtud; pues, en la medida en que son buenos, de la misma manera quieren el bien el uno del otro, y tales hombres son buenos en sí mismos; y los que quieren el bien de sus amigos por causa de estos son los mejores amigos, y están así dispuestos por causa de lo que son y no por accidente; de manera que su amistad permanece mientras son buenos, y la virtud es algo estable..."*

De esta cita quisiera rescatar tres ideas. En primer lugar, la relación que nos plantea Aristóteles entre amistad perfecta e igualdad en virtud entre los hombres. En segundo lugar, el hecho que la amistad está en relación a una disposición dada por el ser de aquellos hombres; y, en tercer lugar, la relación entre permanencia de la amistad y estabilidad de la virtud. El inicio de un trabajo creativo, de tipo escénico como es el de Vertebral, está cruzado de alguna forma por las tres, pues la escena implica siempre la relación sincrónica con otro, que puede ser un técnico, un cocreador, un intérprete o el público. Por lo tanto, cuando dos personas se encuentran por intereses estéticos similares a investigar, como llevar a cabo una obra artística, aun si son desconocidos, surge necesariamente una disposición recíproca de querer el bien hacia el otro debido a que la obra se sustenta en el hacer de ambos y, por ello, de la permanencia y estabilidad de ese bien dependerá el que la obra surja.

Los profesores Campbell y Jara debieron sortear la precariedad temporal y espacial para realizar su trabajo creativo, la ausencia de la profesora Campbell por su embarazo, sumado al período pre y posnatal, como también la incorporación de nuevos integrantes en el equipo de trabajo a favor de la permanencia del núcleo en mejores condiciones. En esa adversidad lograron llevar a cabo la investigación que suscitó el encuentro entre ambos. Debieron "querer el bien el uno del otro" para lograr que el núcleo permanezca en el tiempo, pues los resultados del mismo, debido a que no generan ningún bien material evaluable, solo subsiste por disposición de estos dos investigadores, es decir, subsiste gracias al desarrollo de su amistad.

Más adelante Aristóteles indica respecto a los amigos:

*"...no sólo son buenos en sentido absoluto, sino también útiles recíprocamente; asimismo, también agradables sin más, y agradables los unos para los otros. En efecto cada uno encuentra placer en las actividades propias y en las semejantes a ellas, y las actividades de los hombres buenos son las mismas y parecidas. Hay una buena razón para que tal amistad sea estable, pues reúne en sí las condiciones que deben tener los amigos; toda amistad es por causa de un bien o placer, ya sea absoluto ya para el que ama y existe en virtud de una semejanza. Y todas las cosas dichas pertenecen a esta especie de amistad según la índole misma de los amigos, pues en ella las demás cosas son también semejantes, y lo bueno sin más es absolutamente agradable, y eso es lo más amable; por tanto el cariño y la amistad en ellos existen en el más alto grado y excelencia..."*

La utilidad recíproca que representa en este caso la relación entre Campbell y Jara permite la subsistencia de la investigación para la obra, y así, la identidad única de Vertebral depende de la semejanza que se da entre ambos respecto a las vicisitudes que debieron afrontar durante el proceso de creación como amigos, cuya amistad surge a partir del deseo de trabajar juntos. Cuando el equipo Vertebral pone a prueba la paciencia de los espectadores ese día de agosto, en una espera indefinida, apelaron a ese mismo gesto de reciprocidad dado inicialmente entre Campbell y Jara, que luego debió transferirse al equipo de trabajo, cerrando el círculo en la inclusión de quienes esperábamos ver sus resultados –el público- es decir, quienes reunimos las mismas condiciones de tolerancia, semejanza y virtud dadas en el inicio de la investigación. Agregó que, durante ese lapso de tiempo, antes que comenzara la muestra, algunas personas del público se retiraron. De ello, podemos inferir que quienes nos quedamos pasamos a formar parte del núcleo Vertebral, lo que me permite introducir el segundo concepto: el concepto de comunidad.

Las imágenes que Nina La Croix probaba en su computador mostraban el escenario de diversas perspectivas, es decir, el espacio que visualizábamos como público ante nosotros, se reproducía en el fondo de manera bidimensional. Cuando la profesora Campbell introdujo el trabajo que se realizaría, nos incitó a instalar en nuestros celulares una aplicación con la cual podríamos interceder la señal de la proyección del fondo del escenario, de manera que lo que la cámara de nuestro celular

captara sería visualizado en turnos dados por el acuerdo tácito del público de entrar y salir del programa. Así mismo nos indicó que en el costado de la pantalla habría un chat donde podíamos expresar nuestras opiniones o comentarios. Es decir, el procedimiento tecnológico utilizado nos permitiría ser parte activa de la obra y crear junto a los intérpretes la escena que estaba a punto de comenzar.

Del documento de fundamentación del núcleo extraigo lo siguiente:

*"...El proyecto Vertebral se inspira en el concepto de comunidad como valor fundamental de la existencia humana. En la actual época del neoliberalismo y exaltación de la individualidad, la cooperación y la colaboración constituyen prácticas que nos abren hacia una forma de existencia en la que los sujetos puedan interactuar conjuntamente en la búsqueda de la construcción social más participativa. La profundización y/o recuperación comunidad tiene profundas implicancias para la sobrevivencia de lo humano. La pregunta es: ¿podemos sobrevivir juntos? Aquí emerge el concepto de lo vertebral, esto es, aquello indispensable para cohabitar el espacio, presentando nuestra subjetividad para construir comunidad tanto con nuestro compañero, en este caso, de escena, como con los asistentes..."*

En el momento en que como público decidimos disponernos a esta espera indefinida que nos planteaba el equipo Vertebral, tomamos la decisión de incluirnos en la problemática de si es posible sobrevivir juntos. Entonces, al aceptar (quienes lo hayan hecho) instalar en nuestro celular la aplicación que el equipo Vertebral nos proponía, la sobrevivencia de la obra también dependía de nosotros y así, durante ese lapso de tiempo, formaríamos parte de aquella comunidad cooperando con nuestra paciencia y colaborando en el acto de recibir lo que fuera que ellos nos iban a mostrar, como aportando con la imagen de nuestra perspectiva individual, la cual sería visualizada por todos, intérpretes y público. Cada foco de iluminación puesto en el escenario, cada elemento, cada intérprete, las imágenes dispersas en la pantalla del fondo y ahora también quienes decidimos quedarnos, logramos representar una vértebra de la columna de aquella comunidad. Del filósofo Emmanuel Lévinas cito lo siguiente:

*"...La originalidad del cuerpo consiste en la coincidencia de dos puntos de vista. Esta es la paradoja y la esencia del tiempo que va hacia la muerte donde la voluntad es alcanzada como*

*cosa entre cosas –por la punta del acero o por la química de los tejidos (debido a algún asesino o a la impotencia de los médicos)–, pero se da una prórroga y aplaza el contacto por la contra-muerte del aplazamiento. La voluntad esencialmente violable tiene la traición en su esencia...”*

Formar parte de la escena es un acto de voluntad, tiene que ver con la opción de querer participar y por tanto de entregar tiempo de vida a quienes nos proponen compartirla. Cuando somos público y ocupamos el espacio disponible para observar, en esa actitud aparentemente pasiva, lo que realmente estamos haciendo es obsequiar minutos de vida que nos pertenecen y que escogemos dar a los creadores de ese espacio escénico para que puedan hacer surgir aquello que nos quieren mostrar y compartir. La originalidad paradójica del cuerpo, que nos indica Lévinas, consiste en ello, porque somos cuerpo y es desde ahí que participamos. La voluntad de vivir está dada por la voluntad de morir, en esa verdad paradójica es que nuestra existencia cobra sentido y por ello en la entrega amistosa entre creadores, intérpretes y público, dada en la presentación de Vertebral, donamos parte de nuestra vida, la cual se mide en tiempo de entrega, con ocasión de hacer sobrevivir la comunidad que surgió. Por ello, la muestra de Vertebral de ese día, si bien es medible en un lapso de tiempo de 30 minutos, donde se superponen tantos acontecimientos como las dimensiones del teatro permitan como también un número, posiblemente limitado, de interacciones entre las personas que nos encontramos ahí, sobrepasa el momento de la muestra, en la medida que aquella entrega condiciona el tiempo que resta de vida a cada uno de los participantes, pues aquella experiencia queda necesariamente marcada en nuestra realidad corporal.

Este análisis es posible aplicarlo a todas las acciones que decidimos diariamente tomar. Cada una de ellas condiciona el modo en que nuestro cuerpo se apura hacia la muerte, o desarrolla su impulso de vida. Pero lo interesante que nos plantea el núcleo Vertebral es que la motivación estética de la puesta en escena es hacernos partícipe de la problemática de la comunidad conformada por los creadores. Es decir, los profesores Campbell y Jara, en tanto creadores, optan como acto consciente el disponer de su cuerpo, por tanto parte de su vida, para la creación, y en ese acto incorporan al equipo, y luego al público, en una invitación que también obliga a los demás a tomar la decisión de preguntarse si es posible sobrevivir en comunidad, si es posi-

ble dar tiempo de vida a los demás y si es posible, en un acto de generosidad, crear un espacio de subjetividad en conjunto, con todos los riesgos que ello pueda implicar.

Jara y Campbell puntualizan respecto a la metodología abordada lo siguiente:

*“...El proyecto Vertebral se inspira en el concepto de comunidad como valor fundamental de la existencia humana. Nuestras preguntas centrales son: ¿podemos sobrevivir? ¿Podemos seguir viviendo juntos? Esto equivale a pensar el trabajo como una práctica en la que lo escénico adquiere, desde la estética, una vinculación ética con esta pregunta. Por ello, todo lo que ocurre, podría leerse en una dimensión alegórica (en el sentido de la alegoría contemporánea) en la que el intento por llevar a cabo la obra se relaciona por el intento de mantener viva a la comunidad...”*

Al inicio de esta exposición puntualicé que la danza en sí es un éxtasis del cuerpo y que, por lo tanto, es un éxtasis al cual tiene derecho cualquiera que posea un cuerpo, en sus infinitas diferencias. Una de las cualidades primordiales de la danza es que nace de la potencia de la corporalidad, entonces con solo ser estamos frente a una posibilidad de danza, y ser es disponer de tiempo vital, y el tiempo vital no es más que movimiento. Por ello, la danza no requiere más que de la relación recíproca entre dos cuerpos que sean capaces de donar vida para que surja. Significativo resulta entonces para el desarrollo de esta investigación el embarazo de la profesora Campbell, pues al postergar su trabajo académico en pos de dar vida, contribuyó al mismo tiempo a motivar la pregunta que articula la creación: ¿podemos sobrevivir? ¿Podemos seguir viviendo juntos? En Vertebral la respuesta fue afirmativa, pero para lograrlo se debió adaptar la propuesta comunitaria, se debió ampliar el espacio escénico hacia nuevos integrantes, se debió apelar a la generosidad y la empatía dada por relaciones de amistad que debieron atravesar incluso el vínculo entre personas desconocidas. Por ello, cuando Campbell nos dice, en medio de ese espacio escénico cuya tradición implica jamás llevar un niño en brazos durmiendo, que deberemos adaptarnos a su tono de voz para no despertar a su hijo, nos invita a ser generosos y a transgredir los preceptos académicos y tradicionales en favor de la sobrevivencia de la comunidad. 

## Bibliografía

- *ARISTÓTELES*, *Ética Nicomáquea, Ética Eudemia* (Traducción y Notas por Julio Pallí Bonet). Editorial Gredos, Madrid, 1985, p. 562.
- *CAMPBELL, M. y JARA, R.* 2016. Fundamentación investigación núcleo Vertebral. I exposición de procesos de creación e investigación proyecto Acciones Coreográficas Depto. de Danza, Facultad de Artes, Universidad de Chile. I. Bicentenario JGM, enero 2016 [Archivo personal Rolando Jara].
- *CAMPBELL, M. y JARA, R.* 2016. Metodología núcleo Vertebral. II exposición de procesos de creación e investigación proyecto Acciones Coreográficas Depto. de Danza, Facultad de Artes, Universidad de Chile. I. Bicentenario JGM, mayo 2016 [Archivo personal Rolando Jara].
- *LÉVINAS, E.*, *Totalidad e Infinito*, ensayo sobre la exterioridad. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1987, p. 310.

**NÚCLEO**  
**MÁQUINAS**  
**SUBJETIVAS**  
**LOS MÚSCULOS**  
**TAMBIÉN DESE**

**Responsables:** Isabel Carvallo y Francisca Morand, académicas del Departamento de Danza; Camilo Rossel, académico del Departamento de Teatro.

**Invitados:** Gabriela Lazcano, audiovisualista; José Rojas Navea, composición musical.

**Colaboradora:** Daniella Santibáñez, egresada del Departamento de Danza.

**Fotografía:** Edison Araya, Osvaldo Medina y Cecilia Heredia.

EAN.

**Acciones Coreográficas Avanzadas**  
Procedimientos de creación escénica - profesorado  
Departamento de Danza

**ALEGORÍA DE NUBES GRISAS**  
Dirección: Nuri Gutiérrez  
Intérpretes: Murielle Rojas, Nicole Araneda, Camila Delgado, Daniela Molina, Daniela Saavedra, Consuelo Cerda.

**FRACCIÓN**  
Dirección: Luis Corvalán  
Co creadores: Francisca Espinoza, Luis Corvalán.

**MAN**  
Creación e Interpretación: Marcela Retamales, Amílcar Nuri Gutiérrez, Marisol Vargas (incompleto)

Conversación con público post funciones.  
Sala Agustín Siré / Morandé 750 / 19 y 20 de mayo 2015 / 20:00 hrs.

Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Departamento de Danza

Los músculos también desean.

Si en el primer caso, Trilogía Cuerpo Modernidad, se trató de indagar en el cruce entre los modelos históricos de producción dancística y la noción moderna de subjetividad, en el segundo caso, Trío B, los músculos también desean, nos concentramos en tensionar el modelo de cuerpo surgido desde la noción posmoderna tanto de la danza como de la filosofía (cuerpo reflexivo), con los modos subjetivos en que las propias intérpretes se relacionaban tanto con su cuerpo como con la propia producción dancística. En esta ocasión la pesquisa se centrará en la pregunta por el impacto generado por los procesos de transformación sociocultural y productivos en el contexto del neoliberalismo sobre los modos de autoproducción subjetiva manifestados en la danza.

Para ello nos parece fundamental trabajar sobre la propia práctica de las intérpretes a modo de "laboratorio subjetivo" – es decir, sus modos de producir danza y de producirse a sí mismas como sujetos a través de la danza— poniéndola en tensión con los modelos socioculturales de producción y modelamiento subjetivos en el contexto del neoliberalismo que han sido analizados desde diversas disciplinas y perspectivas teóricas (Foucault, Byung-Chul Han, Deleuze, Guattari, Zizek, Friedman, Hayek, entre otros), para generar, a partir de dicho tensionamiento, diversos productos creativos.

Los productos creativos (coreografías, instalaciones, textos, videodanza), se irán conformando como módulos independientes que pueden ser presentados y combinados, pensando en las distintas posibilidades de exhibición y muestra que propone AACCC<sup>33</sup>. También esta investigación práctica propone el desarrollo de productos de carácter investigativo que formarán parte del repositorio del proyecto general de AACCC.

#### Metodología

El proyecto se organizará en torno a un modelo de Laboratorio de Investigación práctica que tendrá como centro de funcionamiento la investigación sobre las modalidades en que cada una

Ello funciona en todas partes, bien sin parar, bien discontinuo. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa. Qué error haber dicho el ello. En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca, una máquina acoplada a aquella. La boca del anoréxico vacila entre una máquina de comer, una máquina anal, una máquina de hablar, una máquina de respirar (crisis de asma).

Partimos de la máquina en Marx, no de la máquina deseante guattariana, por lo tanto una máquina subjetiva es para nosotros una paradoja no irónica ni encantadora ya que si la máquina es, por antonomasia, aquel "aparato objetivador", una especie de agujero negro ontológico (o antimetafísico) que des-sacraliza, desritualiza todo lo que toca para hacerlo simplemente utilizable, entonces, es verdaderamente un problema intentar pensar un "aparato objetivador" subjetivo.

<sup>33</sup>. Proyecto Acciones Coreográficas

de las participantes construyen su propia danza y sus modos de producirse a sí mismas, a través de la danza. Para ello se considerarán sesiones de trabajo personalizado entre cada una de las bailarinas/investigadoras (Isabel Carvallo, Francisca Morand y Daniella Santibáñez) guiadas por el director (Camilo Rossel) para así profundizar individualmente cada uno de estos modelos de trabajo subjetivo en la danza.

En este sentido, a lo largo de los laboratorios nos enfrentaremos al cuerpo desde diferentes perspectivas, las que serán exploradas de forma individual, contrastadas y combinadas. Desde el ámbito sensorial propioceptivo como forma de emergencia de un cuerpo sentido y vivido, desde el encuentro con formas aprendidas históricamente en torno a cómo estructurar una corporalidad dancística y desde las formas específicas a las que, en tanto intérpretes, hemos sido confrontadas en nuestra historia formativa y artística. Esos aspectos en tensión con los modos de producción neoliberales generarán propuestas corporales de cada intérprete, a partir de las cuales se desarrollarán los diversos productos creativos modulares del proyecto.

El proyecto propone la colaboración de un/a videasta y un diseñador/a escénico/a que participen en el desarrollo de un video-danza, instalación y propuesta escénica de las obras coreográficas.

#### **Novedad, relevancia y factibilidad de ejecución del proyecto de investigación**

En el ámbito de las investigaciones artísticas ha cobrado cada vez más importancia el cruce entre las prácticas disciplinares y los procesos de reflexión e investigación teórica de corte más tradicional. Desde esta perspectiva nuestro proyecto pretende avanzar hacia la idea que, en un proceso de investigación artística, es imposible la distinción y separación de una esfera práctica de otra teórica; los procedimientos de reflexión necesariamente se producen en el contexto de las prácticas y la relevancia y novedad que pueda aportar cualquier investigación artística está determinada por la reflexividad que la propia práctica establece sobre sí misma.



y con ello, por supuesto,  
comienzan a correr las  
asociaciones  
etimológicas:  
objectum---> hacer---> plan  
zar---> tirar---> lo que  
está ahí, sobre, frente  
nuestro para ser tirado o  
lanzado... aquello sin  
valor

La leche en su aspecto  
positivo es un  
equivalente de la leche  
materna, el inconsciente  
no distingue en absoluto  
entre las sustancias  
del cuerpo."

Melanie Klein

# ENCUENTROS DE CREACIÓN/INVESTIGACIÓN.

REFLEXIONES Y PROCEDIMIENTOS PROYECTO  
ACCIONES COREOGRÁFICAS.

## Muestra I,

Sala 1, Departamento de Danza.  
Compañía 1264, 7º piso. Santiago.

Jueves 21 de enero de 2016

**Camilo Rossel:** nosotros estamos trabajando en este proyecto hace ya unos cuantos años, es un proyecto que ha ido desarrollándose, mutando, transformándose, esta es la tercera parte. Y a un nivel global el proyecto hoy en día se llama máquinas subjetivas. Había tenido un primer trabajo que fue “trilogía cuerpo modernidad”, un segundo trabajo que fue “Trío B”, y este tercer trabajo que se llama “Máquinas Subjetivas”. Y la idea del proyecto está vinculada con algo que está muy en sintonía con algo que comentaba Rolando ayer, a propósito de “Vértebral”, que tiene que ver con la pregunta acerca de los modelos de subjetividad y la relación de cómo se han constituido diversos modelos de subjetividad a lo largo de la historia de la danza. Ese es el asunto puesto en juego en el proyecto.

En ese recorrido mayor, el núcleo de trabajo que ha permanecido ha sido siempre Isabel y Francisca, y han ido rotando otras personas. En el primer proyecto estuvo Sonia Araus, en el segundo proyecto estuvo Natalia Sabat, ahora se incorporó Daniella Santibáñez, y en este momento el núcleo de trabajo son Francisca, Isabel, Daniella y yo.

Lo que hoy día mostramos tiene que ver con un primer acercamiento a uno de los procesos específicos de trabajo, que es el que estamos realizando con Francisca y que es lo que a buenas cuentas hemos podido trabajar durante este fin de año. Con Daniella e Isabel hemos estado un poquito complicados con los temas de los ensayos, y bueno eso tiene que ver con la forma en que hemos organizado el proyecto. Nuestro proyecto se organiza a modo de mecano, en que cada intérprete, cada bailarín/a en este caso, trabaja de manera individual y después organizamos de manera grupal ciertas cuestiones, pero justamente en la medida que el tema de desarrollo del proyecto es el tema de la subjetividad, el trabajo individual es bien importante para nosotros.

Específicamente, a propósito de lo de hoy, y a propósito de esta etapa de este proyecto, hace rato que fue apareciendo esta noción de máquina como dispositivo de exposición material respecto de estos procesos de subjetivación. Si la pregunta es cómo se pone una subjetividad en escena, cómo se materializa una noción que es bastante ambigua que es esta noción de sujeto. Caímos de pronto en el concepto de la máquina, como un concepto que nos permite pensar esa cuestión.

En ese sentido, el lugar de entrada que hemos trabajado hoy día con Francisca tiene que ver con la historia de la relación con el movimiento. Y de algún modo la muestra de hoy se articuló. Es un momento específico de esa historia para Francisca, que es su ingreso al mundo del movimiento en la gimnasia rítmica. Y de uno de los elementos que a ella más le llamaba la atención de este mundo que es la cinta. Y cómo desde ahí, lo que interesaba era articular un cuerpo virtual, como lo decía Francisca por ahí, de aquel aparato que le permitía esta otra cosa. Lamentablemente hoy el sonido no acompañó mucho lo que iba apareciendo. Y me parece que no se entendió mucho al principio, tenía que ver con estos elementos y con una narración que iba haciendo Francisca respecto de cuáles eran los elementos de este objeto cinta que le llamaban la atención, que le permitían dar cuenta de cómo se articulaba ese universo al principio que era lo que iba apareciendo en audio. Y que quizás quedó un poquito sin entenderse.

Y los otros elementos que van apareciendo a propósito de este trabajo y de cómo va articulándose esta relación con una memoria corporal. Una memoria que es respecto de ciertas técnicas pero que no es la técnica lo que interesa acá sino cómo el hoy de nuestro cuerpo, de nuestra historia articula o rearticula ese recuerdo, esa remembranza. Entonces, de algún modo este ejercicio tiene que ver con esa rearticulación de un momento específico. De un recuerdo específico que tiene que ver con un objeto en particular. Y, en ese sentido, uno podría decir quizás que ese objeto se convierte en una máquina de subjetivación.

Ahora, todas las otras referencias que andaban circulando en los papeles, que creo que tampoco circularon mucho, pero por ahí andaban, son todas estas referencias que circulan en el trabajo de los ensayos, que han ido apareciendo en conversaciones, que tiene que ver con este trabajo. Referencias de distintos índoles, reflexiones que aparecen desde el mismo grupo o de autores que nos han estimulado en torno a algunas cosas. Y ahí

aparece una pregunta radical respecto de la noción de máquina, para nosotros no es muy claro, es una noción medio ambigua, si acaso ese concepto nos sirve o no. Entonces de eso ha ido esta primera etapa estamos recién en un proceso inicial, bien exploratorio todavía, y bien ambiguo respecto de los materiales con los que se está trabajando.

Almanaque (Cintas)  
 Flug, en difusión, diámetro, lo femenino, casi, adolescente  
 Cuerpo virtual, logos, dibujo técnico, Voluptuosidad

de la zona  
 contradicción, ritmo, puros, disociación, antes del  
 torso, ambigüedad, contradicción  
 brazos, gestos, expresión, actual y ritmo → música  
 Rememorar el afecto, un poco agresivos  
 Experiencia, sensación de placer

Para afuera un cuerpo que está en  
 "falta" → el aparato que genera  
 un cuerpo virtual, objetivos un  
 cuerpo deseado; pensar un cuerpo  
 que permite subjetivo  
 cuerpo - 3D

Estrocecia:  
 Estrucción en base a un cuerpo matemático  
 Emp' atay  
 cómo eso se desarrolla → preme  
 cómo deviene → se transforma  
 do que no se posa → cinta  
 Caligrafía - Esatura que el cuerpo  
 Estado ups notal  
 itad / no finalización / lo actual  
 iniciar / dictar / histor

La densidad /  
 = el juicio -  
 de base

de los:  
 Incompar + el centro  
 + los fijos congruencia → peso  
 al hablar de el b apaga o apacencia  
 desarrollo, cualidad de la operabilidad  
 In el habla.  
 Record del 8: infinito  
 Cambios cualitativos → el mundo de lo  
 de la frase

Nori → Bpes + el centro  
 + dig - can puros

Leads:  
 1) Poes (continuidad) → flujo continuo de  
 2) voz de la palabra.

Poes:  
 1) gantoculental de los - redator - talón  
 2) peso de los pres  
 3) posición, tranquilos  
 VOZ: melódica  
 tonación  
 (disparates)

imaginación  
 improvisación  
 el centro: ritmo  
 sentido: acción, re  
 (un), elevación car  
 reflexiones sob  
 → improvisa  
 cuerpo externo,  
 cuerpo. Pto. juego  
 seguir  
 → salir del centro  
 del cuerpo



**Muestra II,**  
Sala Agustín Siré, Departamento de Teatro  
Morandé 750. Santiago.

Jueves 05 de Mayo de 2016<sup>34</sup>

**MESA DE DISCUSIÓN FINAL**

**Eleonora Coloma:** Como moderadora me corresponde hacer una pregunta, pero antes de hacer la pregunta quería decir algo. Y es que, tengo la sensación que lo que hemos visto son procesos, y en ese sentido como hay aquí procedimientos de investigación escénica, lo que empieza a surgir en estas personas, que están aquí adelante, a mí me gusta llamarlo reglas del juego, en un juego que ustedes mismos están inventando. En ese sentido mi pregunta es la siguiente, para quien quiera responder: en términos de proceso, entendiéndolo que estamos en presencia de un segundo hito de muestra ¿cuáles son sus descubrimientos?, y en ese sentido, ¿cuáles son sus proyecciones?

**Camilo Rosell:** En el caso de nosotros, Máquinas Subjetivas, la verdad es que la premisa de trabajo tiene que ver con un dispositivo material que permitiría investigar esta noción de subjetividad. No sé si hay un descubrimiento tan novedoso respecto de aquello sino más bien creo, que hay un proceso que se está llevando a cabo, en que cada una de las intérpretes, en su propia relación con ese modo de haber llegado a construir ese dispositivo que sería este cuerpo habitado por una serie como de fantasmas que han dejado su registro en él, han construido un poco algo de lo que ese cuerpo es. Entonces, en ese sentido lo que hoy día mostramos es casi como un corte transversal sobre estos materiales que en este proceso han estado apareciendo y, cómo esos materiales se podrían conformar en este caso de una manera muy “ñoña” escénicamente, casi como un poco jugando a cómo se organizaban estos materiales.

Así, en términos de proyección, en el grupo hay dos tensiones; una que tiene que ver en cómo otorgarle sentido o poner en obra o poner materialmente a funcionar, y por lo tanto a hacer entendible el proceso que lleva finalmente al dispositivo. Esa es una cuestión que en esta etapa del proceso nos hemos planteado, que es cómo, definitivamente, dar cuenta de eso, qué significa, hacer comprensible. Pero, por otra parte, tomando en cuenta que el proyecto tiene un objetivo escénico, es cómo organizar. Porque nuestra metodología de trabajo es individual a cada intérprete, entonces ese modelo de organización a una especie de puzle gigante es una tarea y una necesidad de producción.

A mí como director, hay algo que me ha llamado mucho la atención respecto de esa relación entre historias personales e historias disciplinares, de formación, ese es uno de los momentos fuertes de investigación dentro de nuestro proceso.

**Pregunta del Público:** Una consulta técnica ¿qué pasa con las vestimentas en relación a las propuestas? Porque siento que hay un lugar común entre la tenida del bailarín y la ropa de calle. ¿Hasta qué punto eso está pensado, no está pensado, es un proceso, va a aparecer o no? Esa es mi duda ¿cómo se cubre ese cuerpo que aparece en la escena?

**Daniella Santibáñez:** Igual es curioso, pero yo siento que la danza contemporánea ocupa la ropa de calle un poco por una condición de producción y otro como en esta renuncia a la espectacularidad.

**Camilo Rosell:** En el caso de nosotros, Máquinas Subjetivas, la verdad es que no es un problema todavía, porque no ha aparecido como problema en la medida en que es un proceso de investigación que involucra un proceso de bajada hacia el ámbito kinético y de cómo ese ámbito kinético permite investigar ciertas cosas. Sin duda, yo creo que hay cuestiones que se perfilan en el ámbito de las investigaciones particulares que es posible que aparezcan, pero en ese sentido no ha aparecido un problema respecto del cuerpo. Y en el proceso mismo de investigación como que no ha habido mucho como forzar esas apariciones. Ahora, en el paso a lo escénico, sin duda que es un recurso más que puede ayudar a generar estas condiciones de significación o el contexto de sentido de la propuesta, pero como es una muestra de proceso y todavía no estamos pensando en ese lugar escénico, no ha entrado todavía como problemática. Y, en ese sentido fue la recurrencia a lo cotidiano y a lo neutral, como dice la Daniella, propio de la danza contemporánea, y no es que lo tenga en la cabeza como idea de no recurrir al espectáculo, pero no es un tema por el momento.

**Pregunta del Público:** Soy Daniel, pertenezco al área más del arte visual. Y, creo que hay tres cosas principales dentro de una propuesta visual escénica que es el color, la textura y la propuesta estética, que considero que también son estímulos que suceden es escena y que también percibe el espectador. Entonces les pongo el cuestionamiento de por qué se piensa que debiera ir al final del proceso. No debe ser pensando en la escenificación de una propuesta final sino como un estímulo. Un color es un estímulo muy potente, no solo para el espectador sino también para quienes están realizando la obra. La textura de la ropa, o si no va a haber ropa, cómo es el suelo, y también la propuesta estética que tiene que ver con el tema. O sea, no pensarlo como algo que va al final sino como un estímulo real que tiene la misma importancia que el otro.



**Isabel Carvallo:** Yo creo que hay muchas maneras de llegar a un lugar, o a una obra, o a una puesta en escena, y una puede ser incorporar esos materiales desde un comienzo, pero en este caso, en nosotros, no ha surgido de esa manera, o sea comprendo lo que tú dices, pero no ha sido necesario porque estamos construyendo los materiales de historia a partir de un cuerpo biográfico y por lo menos para mí no ha sido necesario. Me saqué fotografías, salió el video, material que fue saliendo a través de mi historia personal. Y a lo mejor lo que viene ahora es otro, no lo sé, a lo mejor voy a salir en buzo al final, no lo sé, no podría responder eso ahora. Pero creo que quizás vamos a llegar al mismo lugar, estamos empezando de otra manera.

**Camilo Rossel:** Sí, concuerdo con lo que tú dices en que no necesariamente tienes que pensar lo en el proceso escénico, o el ámbito visual de ese proceso escénico, como el evento final. Pero efectivamente la mayor parte de las propuestas que están planteadas acá, parten de una lógica que en principio no es necesariamente escénica. En el caso nuestro es una lógica de investigación que incluso podría no llegar a escena, que podría llegar a un texto, o podría llegar a un registro de proceso. Entonces, en ese sentido lo escénico aparece como algo que hay que conformar con una serie de materiales que han aparecido en el proceso de investigación respecto de esa relación entre subjetividad y formación disciplinar. En ese sentido es que, en el caso nuestro al menos, la idea de la escenificación aparece como un elemento de conformación posterior.

## RELATOS Y REFLEXIONES

### Máquinas Subjetivas

#### Los músculos también desean, Parte III

Camilo Rossel

“Máquinas Subjetivas” es la tercera y última etapa de una investigación que comenzamos el año 2011 con el proyecto Trilogía Cuerpo Modernidad y que continuamos el 2014 con Trío b. En aquel primer proyecto del 2011 partimos desde una intuición bastante general, la de que el cuerpo no era un elemento dado sino una entidad generada a través de una serie de prácticas que lo producían, no solo como materia sino también como ser, por lo cual, indagar en las técnicas, es decir, en la normalización de las prácticas dancísticas que cada momento histórico había fijado, nos permitiría pensar algo sobre ese ser. A lo largo de aquel primer proceso esa intuición fue cobrando cada vez más especificidad y determinando un ámbito mayor para nuestra investigación. Viéndolo a partir de la perspectiva actual, podríamos decir que el objetivo final de aquel gran proceso de investigación iniciado el 2011, y cuya última etapa lo constituyó el desarrollo de la obra Máquinas Subjetivas, fue indagar sobre la relación dialéctica que se ha dado entre la danza, en tanto disciplina, y los sujetos que participan de ella. Es decir, hoy, ya concluido este proceso, podemos decir con alguna certeza que nuestra investigación ha tratado de pensar sobre cómo la danza, al producirse históricamente como disciplina a través de sujetos particulares, produce, a su vez, a esos sujetos específicos a partir de sí misma.

Tal como ya lo decíamos, este gran objetivo se fue aclarando y dibujando a través de tres procesos independientes que nos permitieron ir definiendo el problema y profundizando una metodología de trabajo ad hoc para dicho problema. En el primer proceso, Trilogía Cuerpo Modernidad, se indagó en torno al desarrollo histórico general de la danza a través de tres momentos histórico-técnicos (el barroco, el ballet y la amplia y vaga noción de técnicas contemporáneas): las bailarinas trabajaron desde su especificidad técnica las particularidades de cada lenguaje histórico y las maneras en que sus propios cuerpos se habían encontrado y vinculado con dicho lenguaje, cómo aquellos lenguajes habían capturado a dichos cuerpos placenteramente, obligándolos a ser otra cosa que ellos mismos, pero en eso, llevándolos a su propia realización. Posteriormente, Trío b, fue el momento en el cual abordamos un trabajo ya más





específico sobre la noción de subjetividad y sobre cómo esta noción podía investigarse a través de procedimientos prácticos de la danza: cómo a través de recuerdos transformados en movimiento y espacialidad, modos de uso particulares del propio cuerpo, fijaciones sobre partes específicas, etcétera, iban apareciendo cuestiones que definían algo más allá de la materia física del cuerpo (eso que cada cual definiría como el “uno mismo”) pero que no podía ser separada de aquella materialidad. Finalmente, en la última etapa, Máquinas Subjetivas, nos concentramos en aquel objetivo más global, es decir, en cómo esa noción de subjetividad había sido construida para cada una de las intérpretes, en su proceso de relación con la disciplina pero, a la vez, cómo ese proceso se enlaza y modifica en un desarrollo global de la propia disciplina; cómo la manera en que se aprendió una técnica se fijó un determinado placer de moverse de una forma específica, se adquirió un lenguaje kinético de alguien particular, etcétera, hace aparecer concretamente lo que significa una disciplina (el traspaso material de un saber), pero al mismo tiempo conforma un sujeto específico que se apropia de aquella historia disciplinar de una manera particular.

El desarrollo de la metodología para investigar este tema partió de un supuesto básico que podría ser denominado como un supuesto Estético, a saber, que las prácticas y/o los modos de hacer son modos de pensar y de concebir nuestra relación con el mundo. A su vez, dichas prácticas, especialmente aquellas organizadas disciplinadamente como en la danza, la mayor parte de las veces no son conscientes del modelo epistémico desarrollado por su propio hacer, e incluso, muchas veces, plantean un discurso completamente opuesto a ese hacer (quizás el mejor ejemplo de esto sea el ballet, cuyo discurso expresivo y emotivo en realidad oculta una relación industrializada y mecánica del cuerpo). Pero en la medida en que esos “haceres” se han sostenido a través de individuos particulares y, sin duda, a raíz del placer de dichos individuos al realizar aquellas prácticas específicas, el trabajo de investigación fue concentrándose cada vez más en aquellos individuos que realizaban dichas prácticas, es decir, las intérpretes, como el lugar concreto de manifestación de un saber social; si en el primer proyecto (Trilogía Cuerpo Modernidad) la especificidad del trabajo con las intérpretes estaba determinado por





las especificidades técnicas que cada una de ellas representaba (barroco, ballet, contemporáneo), ya en Trío b el punto de partida para el trabajo tuvo que ver con la pregunta sobre por qué determinadas maneras de movimiento les resultaban más o menos placenteras o interesantes a cada una de las intérpretes. A partir de ello, en el último proceso, Máquinas Subjetivas, el trabajo derivó en la indagación sobre cómo se ha constituido una identidad de movimiento para cada intérprete y qué nos puede decir dicho proceso de construcción identitaria sobre el desarrollo global e histórico de la propia disciplina, entendiendo en este punto aquella globalidad histórica acotada al contexto de formación de las propias intérpretes.

A partir de este somero bosquejo es que, creo, podrá cobrar sentido el hecho que, desde un inicio, el trabajo concreto de los ensayos involucraba un espacio de trabajo individual entre cada intérprete y el director. En la medida en que los supuestos antes mencionados involucran concebir a las intérpretes como un lugar un tanto inestable (o al menos no regular), conformado por materia, pasiones, memoria, olvidos, traumas y voluntades, es decir, concebirlas como sujetos en toda la complejidad del término, el proceso de indagación de esos sujetos sobre cómo habían llegado a ser lo que eran y sobre qué pasiones, memorias u olvidos constituían su manera de aparecer kinéticamente ante los otros, necesitaba un espacio lo menos interferido por otros sujetos. A partir de esos espacios individuales fuimos indagando en cómo ciertos placeres, displaceres o fijaciones respecto del cuerpo y el movimiento, nos hablaban ya no solo de aquellos sujetos específicos, sino de la danza como disciplina (es decir, como modelo de transmisión, delimitación y fijación social de ciertas prácticas) y de las diferentes comunidades que sostienen dicha práctica; la comunidad de la danza, por un lado, pero también la comunidad social en general que determina el sentido mismo de la propia disciplina dancística. Justamente el trabajo sobre estos materiales nos permitió construir un sentido no automatizado para esas prácticas e ir desarrollando una serie de dispositivos escénicos que pretendían generar, en los que participaban de ellos esta vez como espectadores, una inquietud similar sobre esa memoria y esa reflexividad contenida en dichas prácticas más que un reflejo o una ilustración de lo que a cada intérprete le sucedía. 

**LA**  
**.dnz**



# .dnz