.dnz



Coloquio 2022

DIÁLOGOS BAJO
LA MESA VERDE



Coloquio 2023

DIÁLOGOS BAJO
LA MESA VERDE

06

ISSN: 0719-4676

Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Danza

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

.dnz

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DANZA

Decano Facultad de Artes:
Fernando Carrasco

Director Departamento de Danza:
José Miguel Candela

Directora Ejecutiva Revista A.DNZ:
Lorena Hurtado Escobar

Comité editorial:
Luis Corvalán
Rolando Jara
Lorena Hurtado

Edición y corrección de textos:
Millaray Hurtado

Diseño gráfico:
Lorena González V.

Secretaria:
Marcela Barrera G.

.dnz
www.adnz.uchile.cl

Abril 2024 Año 6 /Nº 06
ISSN: 07 19-4676
Compañía 1264, piso 7, Santiago de Chile
Contacto: lorenahurtado@uchile.cl

06

Índice

Presentación.
El desafío de la memoria,
José Miguel Candela,
Director Departamento de Danza **.....4**

Comité editorial, Prácticas del presente,
Luis Corvalán, Lorena Hurtado, Rolando Jara.
Equipo Editorial A.dnz **.....6**

IV Coloquio Bajo la Mesa Verde.
"Prácticas Artísticas y Territorios: desplazamientos, cruces, encuentros".....8

Día 1
Octubre 25, 2022 1
Mesa 1:

- **Gesto: Memoria y Poética de la Práctica Interpretativa,** Karen Reumay San Martín**.....12**
- **(EN)CAMINAR. Una articulación interdisciplinaria del Proyecto Entre ser y hacer en el museo,** Galia Arriagada R. **.....20**
- **Correspondencia háptica [nunca es de a uno, nunca es de a dos],** Poly Rodríguez Sanhueza, Académica Departamento de Danza, Universidad de Chile **.....24**
- **La Obsolescencia del Cuerpo,** Isabel Carvallo C., Académica Departamento de Danza, Universidad de Chile, Eleonora Coloma C. Académica Departamento de Danza y Música, Universidad de Chile María de los Ángeles Cornejo C., Académica Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.**30**
- **La ciudad que habito. Reflexiones desde Valdivia sobre la accesibilidad como parte de los procesos creativos en danza.** Lisette Schwerter Vera, Universidad Austral de Chile. .**36**

Día 2
Octubre 26, 2022..... 43
Mesa 1:

- **La sala de espera. Un diálogo entre arquitectura y danza.** Gabriela García de Cortázar y Daniela Marini, Académicas de Facultad Arquitectura y Departamento de Danza, Universidad de Chile **.....44**
- **Modos de investigar. Procesos de investigación - Maneras de ofrendar.** Consuelo Cerda Monje. Doctoranda en el Programa de Arte y Educación Universidad de Barcelona**.....52**

Mesa 2:

- **Acerca del deber ser obra: creación situada y justicia objetual en la puesta en escena de la danza contemporánea.** Carla Redlich, Jean Larrabure, Artistas escénicos. **.....60**
- **Práctica difractiva entre voz y danza.** Francisca Morand, Académica Departamento de Danza, Universidad de Chile; Amalia Garay, Egresada de Composición Musical, Departamento de Música.**.....68**
- **Esporas, derivas artísticas vinculantes: Reflexiones teóricas y propuesta de investigación.**

Andrea Jert Bustos, Docente Departamento de Arte, Universidad Alberto Hurtado; Katya Noriega Arancibia, Egresada del Departamento de Danza, Universidad de Chile. **76**

Día 3

Octubre 27, 2022 ..... **83**

Mesa 1:

- **Pedagogías Sensibles; el movimiento como elemento de transformación.**
  Natalia Sabat Serrano. Directora Materia Prima Colectivo **84**
- **Taller Mujer-Cuerpo y Memoria: reconstruyendo nuestras memorias colectivas, a través de la danza, el cuerpo y el relato".**
  Yasna Lepe Saldías, Académica Departamento de Danza, Universidad de Chile; Ana Arévalo Vera, Departamento de Estudios Pedagógicos. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. **90**

Diálogos Bajo la Mesa Verde
COLOQUIO 2023, A 50 años del Golpe de Estado: Repercusiones, resistencias y desafíos desde las danzas del presente **96**

Día 1

Octubre 17, 2023 ..... **99**

Mesa 1:

- **Lanzamiento de "Acciones para recordar"**
  Compilación: Luis Corvalán y Deniela Marini, Académicos Departamento de Danza, Universidad de Chile
  Autoras/es: Macarena Campbell, Verónica Canales, José Miguel Candela, Eleonora Coloma, Luz Condeza, Luis Corvalán, Nuri Gutés, Lorena Hurtado, Rolando Jara, Yasna Lepe, Daniela Marini, Daniela Maureira, Francisca Morand, Marcela Retamales, Claudia Vicuña. **100**

  Ausencia **102**

  10 Rostros para no olvidar **103**

  Relatos imposibles **104**

  La semilla **105**

  Breve tiempo recobrado **106**

  Materia de resistencia **107**

  50 Pasos **108**

  Inmersión **109**

  Las huellas del cuerpo **110**
- **La Cueca Sola: Danza entre el dolor y el duelo.**
  Lorena Hurtado Escobar, Académica Departamento de Danza, Universidad de Chile **111**
- **Otra ponencia sobre silencio [e inmovilidad] (que en realidad es otra ponencia sobre nada) (y que en realidad es otra ponencia sobre todo)**
  José Miguel Candela, Académico Departamento de Danza, Universidad de Chile **122**

Mesa 2:

- **Los pliegues de la sexualidad: Experiencia transdisciplinar de creación y cuidado entre la danza y el textil.**
  Rocío Argandoña, Belén Tapia de la Fuente y Soledad García Saavedra. **130**
- **Proyecto de investigación performativa, Las 7 Direcciones (Este).**
  Núcleo Arqueología del Gesto (AG. Proceso escritural colectivo) **138**

Mesa 3.

- **Carnaval bajo el cielo austral. Una lucecita de esperanza en medio de la noche.**
  Leticia Lizama Sotomayor, Universidad de Artes, Ciencias y Comunicaciones UNIACC., Universidad Academia de Humanismo Cristiano UAHC. Academia Nacional de Cultura Tradicional Margot Loyola Palacios. **148**
- **Los Ruegos, un patrimonio danzario todavía vigente de la Compañía Movimiento".**
  Galia Arriagada Reyes **156**
- **Cuerpos disciplinados en la expresión de identidad cultural durante la dictadura.**
  Carlos Delgado, Académico Departamento de Danza, Universidad de Chile **162**

Dossier **168**

- **Propuesta metodológica para el desarrollo de procesos de investigación/creación en colaboración.**
  Núcleo Blanco, Daniela Marini y Claudia Vicuña, Académicas Departamento de Danza, Universidad de Chile **170**
- **La dimensión política del cuerpo inmóvil y silencioso. Una experiencia performática en el marco del estallido social en Chile.** José Miguel Candela, Académico Departamento de Danza, Universidad de Chile **178**

El desafío de la memoria

Escribo estas palabras de apertura para el número VI de **A.dnz** en medio de particulares reflexiones sobre el pasado y la memoria que inundan y dialogan en mi mente. No puedo dejar de observar la importancia creciente que esta publicación ha adquirido en el medio nacional e internacional conforme han pasado los años desde su primer número, el año 2015. En tiempos en que la velocidad y la eficacia eclipsan las pausas para la reflexión, la investigación y la creación, esta publicación se levanta como un referente de memoria (presente y futura) de diversos y enriquecedores procesos que involucran de algún u otro modo al cuerpo como base epistémica desde una perspectiva artística. En este número en particular, se juntan además interesantes ponencias de dos recientes coloquios realizados por el Departamento de Danza de la Universidad de Chile: el ***"IV Coloquio Bajo la Mesa Verde - Prácticas Artísticas y Territorios: desplazamientos, cruces, encuentros"*** (2022) y el ***"V Coloquio Bajo la Mesa Verde – A 50 años del golpe de estado en Chile: repercusiones, resistencias y desafíos desde las danzas del presente"*** (2023). La publicación de las ponencias realizadas en "Bajo la mesa verde" permite constatar muy rápidamente el crecimiento de este significativo espacio de reflexión académica, que tuvo su primera realización el año 2017, y que en este número de A.dnz muestra los resultados de sus cuarta y quinta versiones. Me permito subrayar la realización en los años 2021 y 2022 de dos de estas versiones online, pues pese a la crisis sanitaria, estos coloquios fueron realizados con mucho éxito, dejando como una de sus más importantes conclusiones que el ejercicio artístico reflexivo, cuando es realizado con la profundidad y relevancia de que estos coloquios dan cuenta, son gestos epistémicos poderosos e imparables.

He sido testigo y partícipe privilegiado tanto de los números hasta ahora publicados de A.DNZ, como de los coloquios “Bajo la mesa verde” realizados hasta la fecha. En mi ejercicio de memoria personal, surgen de manera espontánea y desordenada problemáticas y cruces que abordan desde muy particulares - y por lo mismo valiosas - perspectivas, las dimensiones de la creación, la investigación, la educación y el patrimonio (material e inmaterial) que se vinculan al arte danzario y a la performance. Así, estos recuerdos re-vividos se entrelazan y van aportando en mi propio caminar investigativo y creativo, de manera dialógica y en debate continuo, imaginando así futuros posibles, e intentando estrategias para concretarlos (para hacerlos cuerpo). *Entonces, este ejercicio de memoria que acá describo afortunadamente no queda estancado en un capricho escritural, sino que logra abrir pasos a nuevos conocimientos. Y cómo no podría hacerlo, si la memoria es en sí misma una performance, que se realiza a través de una recuperación encarnada. Dicho de otro modo, al hacer este ejercicio de memoria que en estas líneas estoy entregando a Uds., no es sólo mi mente, sino mi cuerpo completo el que se afecta, y es precisamente en esta afección que el mundo que se ha ido gestando bajo esta mesa verde y sobre esta revista, en el pasado, pero también en los futuros posibles, sigue viviendo y generado infinitos nuevos conocimientos. Es desde esta afección personal que les dejo, al calor de estas motivantes y propositivas lecturas que este sexto número de A.DNZ a continuación les propone.*

José Miguel Candela
Director Departamento de Danza
17 de abril de 2024

Prácticas del presente

En este sexto número de A.DNZ se despliegan parte de artículos presentados durante las dos últimas versiones del Coloquio Bajo la Mesa Verde, del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, los años 2022 y 2023, respectivamente,

Durante 2022, el eje fundamental del Coloquio, denominado ***Prácticas Artísticas y Territorios: desplazamientos, cruces, encuentros***, se orientó a la visibilización de actividades, propuestas y acciones, institucionales e independientes, desarrolladas en diversas localidades a nivel nacional. La generación de un diálogo y el intercambio de experiencias resultaba relevante, especialmente tras la pandemia del covid 19, que afectó y tensionó significativamente el campo de la danza y generó, en ese contexto adverso, nuevas formas de producción y asociación para el trabajo colectivo que implica la danza.

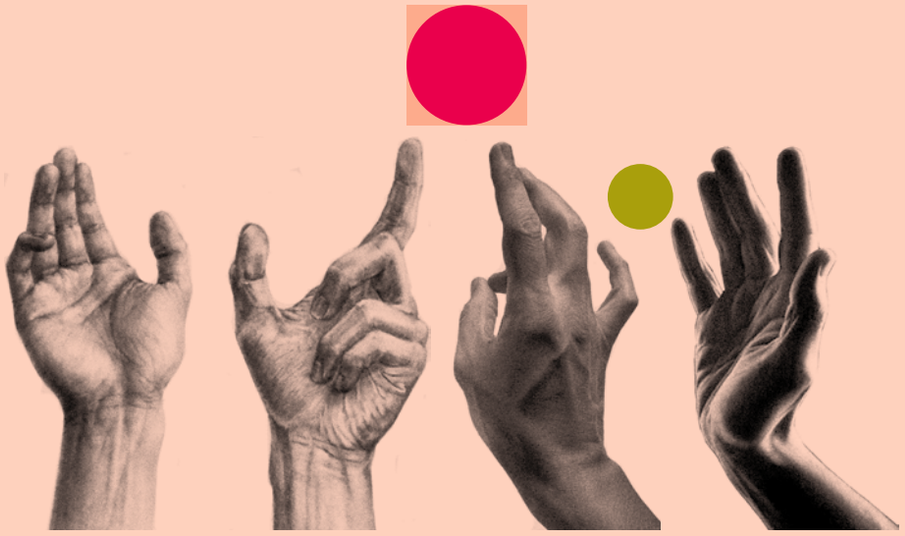
En 2023, las ponencias tuvieron como eje la memoria, esta vez en consonancia con la conmemoración de los cincuenta años del golpe de estado en Chile. El Coloquio tuvo como bajada: ***A 50 años del Golpe de Estado: Repercusiones, resistencias y desafíos desde las danzas del presente***, como una invitación a reflexionar retrospectivamente

en torno a la historia y sus repercusiones actuales. No se apelaba a la reconstrucción una memoria colectiva estática o inmutable, sino a una producción de memoria, a un traer a la presencia fragmentos de memoria y su relación con prácticas artísticas. Esto supone un ejercicio ligado estrechamente al régimen de lo sensible, a explorar aquellos aspectos mnemónicos que aparecen y se ocultan, que están anclados y resbalan por los cuerpos, tensando las prácticas contemporáneas, a través de una perspectiva crítica.

Por último, en el apartado Dossier, se incluyen otros materiales de investigación y registro de procesos, que complementan esta edición.

Agradecemos a todas y todos quienes han colaborado a través de sus reflexiones y experiencias a este número de A.DNZ, permitiéndonos aportar a este esfuerzo, ciertamente fragmentario e incompleto, de esbozar o imaginar el panorama de la danza chilena durante estos dos últimos años.

Luis Corvalán, Lorena Hurtado, Rolando Jara.
Equipo Editorial A.dnz



Coloquio 2022

DIÁLOGOS BAJO LA MESA VERDE

IV Coloquio Bajo la Mesa Verde.
“Prácticas Artísticas y Territorios: desplazamientos, cruces, encuentros”

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

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

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

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

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

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

Gráficas: Lorena Gónzález. Diseñadora gráfica.

Programación

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

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

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

1. *"Gesto: Memoria y poética de la práctica interpretativa" de Karen Nataly Reumay San Martín. Bailarina independiente, Artista educadora, Danzaterapeuta y Psicóloga.*

2. *(En) Caminar. Una articulación interdisciplinaria del proyecto entre ser y hacer en el museo" de Galia Arriagada Reyes. Investigadora Independiente.*

3. *"Correspondencia háptica [nunca es de a uno, nunca es de a dos]" de Poly Rodríguez Sanhueza. Académica, Departamento de Danza.*

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

1. *"La obsolescencia del cuerpo" de Isabel Carvallo, María de los Ángeles Cornejo y Eleonora Coloma. Departamentos Danza, Artes Visuales y Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile.*

2. *"Accesibilidad como parte de los procesos creativos en danza". Lisette Schwerter Vera. Universidad Austral de Chile.*
   Palabras clave: *Accesibilidad, lengua de señas chilena, audiodescripción, proceso creativo.*

Modos de Investigar
Día 2 / miércoles 26 de octubre
Estas mesas proponen, a partir de diversas experiencias situadas y/o territorializadas, reflexionar en torno al modo en que la actividad territorial incide en el campo de las prácticas investigativas y teóricas de la danza actual.

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

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

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

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

1. *"Danza y multimedia: indicios de una producción situada en la escena de la danza contemporánea" de Carla Redlich Herrera. Artista Independiente.*

2. *"Práctica difractiva entre voz y danza" de Francisca Morand y Amalia Garay. Académica Departamento de Danza y Egresada de la carrera de Composición Musical del Departamento de Música.*
   Palabras clave: *Voz, movimiento, difracción, intra-acción, interdisciplina.*

3. *"ESPORAS: Derivas artísticas vinculantes" de Katya Noriega y Andrea Jert. Universidad de Chile - Universidad Alberto Hurtado.*
   Palabras claves: *Esporas- metodologías de creación escénica -epistemologías críticas -Transdisciplina*

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

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

1. *"Pedagogías Sensibles" de Natalia Sabat. Coreógrafa Independiente.*
   Palabras clave: *Corporalidad - sensaciones y percepción - conocimiento - comunicación - materia prima*

2. *"Taller Mujer-Cuerpo y Memoria: reconstruyendo nuestras memorias colectivas, a través de la danza, el cuerpo y el relato" de Ana Arévalo y Yasna Lepe. Académicas del DEP de la Facultad de Filosofía y del Departamento de Danza.*
   Palabras clave: *Memoria - cuerpo - educación artística - narrativas - danza - feminismo.*



Día 1
Octubre 25, 2022

Gesto: Memoria y Poética de la Práctica Interpretativa

Karen Reumay San Martín

"La historia sacudirá el alma del observador cuando cada persona representada allí muestre claramente la agitación de su propia alma"[1]
(León Battista Alberti)

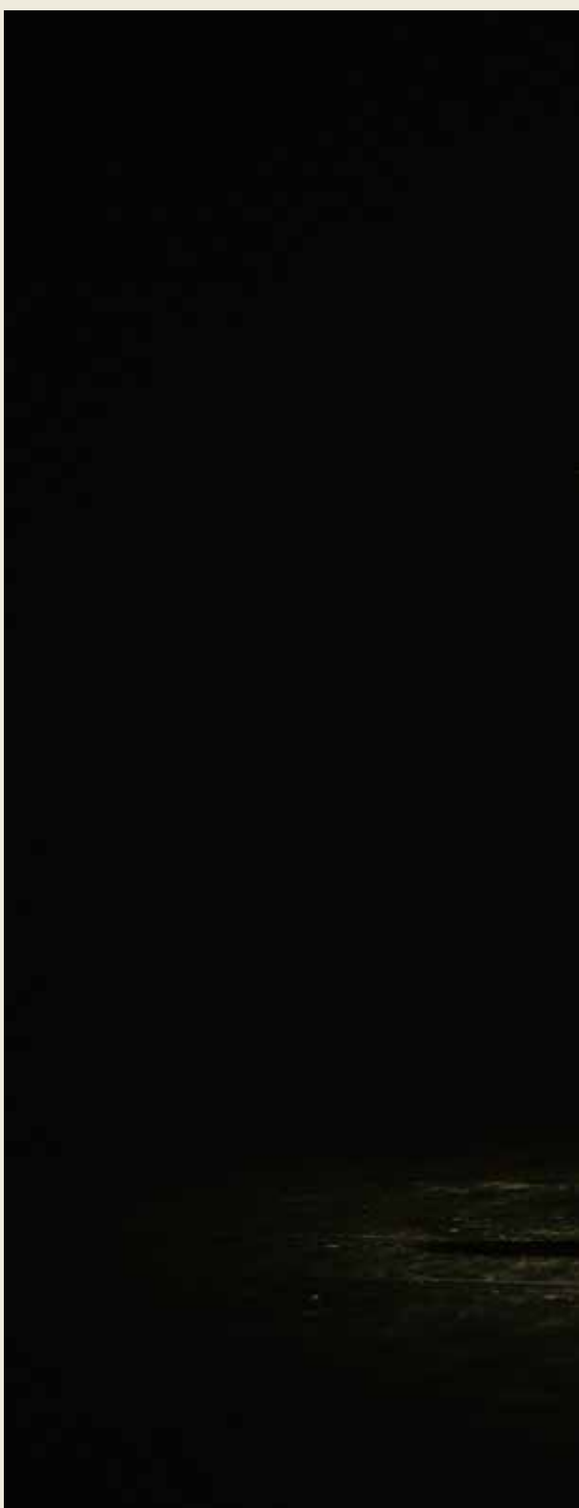
En esta ponencia denominada "Gesto: Memoria y Poética de la Práctica Interpretativa" se propone realizar un ejercicio de problematización y de deriva de reflexiones personales. Esto tomando como herramienta un modo de praxis interpretativa, el cual vincula elementos esenciales como el gesto, los territorios, la memoria y la identidad; para así desarrollar una visión analítica respecto a la coexistencia de una doble naturaleza del gesto: una pública –lo que el cuerpo físico del intérprete devela y conmueve en el espectador— y otra privada –lo que en el cuerpo emotivo del intérprete resuena—.

Si bien este ejercicio reflexivo no se basa ni intenta sostener una definición en particular sobre el gesto, sí encuentra un camino de exploración en la comprensión de éste como un eco en la memoria de componentes elementales para la práctica interpretativa o los fósiles, como los denomina Marie Bardet (2017, p. 74). Es decir, los componentes a través de los cuales el/la intérprete se encuentra armada y cómo estos hablan, filtrándose en sus modos de mirar, cuestionar, (re)accionar, conmover, etcétera.

En lo que respecta a lo metodológico, los puntos de anclaje para ir en esta búsqueda reflexiva son la práctica de la improvisación y su cruce con los significados personales de lo territorial –geográfico, político, cultural, familiar, entre otros—. Estos han sido una fuente de exploración profunda que, en cuanto a resultados, ha rozado lo terapéutico, o reparador, al circundar y reconstruir constantemente el pasado, la memoria; y que ha abrazado la realidad respecto a que el/la intérprete y su práctica están lejos de ser una tabla rasa, situando a él o la coreógrafa en un rol de continua disponibilidad a esta negociación artística y gestual. Por otro lado, este proceso ha puesto en valor la a veces temida representacionalidad en la danza contemporánea, utilizándola como insumo activador para el intérprete y vinculante para el espectador de manera orgánica.

La presente reflexión o investigación se encuentra en desarrollo, con constantes cambios y vacíos –tal como lo son las identidades, las cuales constantemente son filtradas por los fósiles y ecos propios de la autora y sus afectos –. Sin embargo, regularmente transita por la pregunta (existencial) de investigación: "¿la geografía territorial se imprime en el cuerpo?", pero que para efectos de esta ponencia abordará los límites de lo que resulta ser un poco más sustancial para este armado de la identidad de la práctica interpretativa, el gesto. Lejos de ser una investigación nueva, lo que busca es mantener este cuestionamiento activo, visible y sensible como una forma de profundizar en los modos personales de creación y provocación artística.

(IMAGEN 1)



Battista, 1988 [1435], p. 100.



DE LA MEMORIA

Como se plantea desde las teorías de la psicología evolutiva, el ser humano nace con una carga fisiológica y genética que determina su temperamento, luego mediante la interacción y la repetición con lo cultural, social y educativo, entre otros elementos, se forja el carácter. Desde allí comienza a generarse una acumulación de conocimientos, sensaciones y formas de respuesta. Comenzamos a articular recuerdos mentales y emotivos, y enredarlos con nuestras corporalidades, generando así una memoria también corporal consciente y, sobre todo inconsciente.

Según Bergson (2006, p. 88), el recuerdo es la representación de un objeto ausente, una percepción debilitada. Si esto lo llevamos a la memoria corporal hay impresos en nuestros cuerpos información dinámica histórica, política, cultural, personal que nos atraviesa y forja nuestra subjetividad texturizando la forma de dialogar de nuestros músculos, piel, huesos con los territorios que habitan.

Como intérpretes reconocemos esas micro reacciones identitarias y, en ocasiones, buscamos anularlas hallando "lo nuevo" o la otredad y traduciendo estos códigos sensoriales en gestualidades que inconscientemente sacan nuevamente esas voces anuladas de la memoria más interna.

Cuando este ejercicio es llevado a la práctica colectiva genera rumbos impredecibles, pues es cada quien reaccionando con lo recolectado por su memoria emotiva a lo que ocurre en el entorno. Son innumerables configuraciones de percepciones abiertas o sensibilizadas a las provocaciones de lo que ocurre en el colectivo.

Por ejemplo, frente a la consigna "respira como si fuera la última vez", no es posible remontarse al recuerdo de cómo fue respirar por última vez –por lo menos para quienes seguimos compartiendo esta dimensión físico-temporal – pero sí, lo abierto de aquella frase puede llevarnos a interpretar "la última vez" según lo que para nuestra memoria emotiva remonte a ese concepto, y así, encaminar ese acting hacia: la última vez en tu vida, la última vez en un lugar, la última vez en una posición, la última vez en determinada etapa, etcétera. Esto, para así comenzar un viaje sensorial y somático respecto a las evocaciones propias generadas por mi territorio emotivo –de recuerdos— que comenzarán a develar mis hábitos de movimiento y, por lo tanto, mi propia historia personal, lo que para efectos de esta investigación guarda el sustrato poético, ya que, ¿cómo es posible activar la práctica interpretativa sin la propia presencia/esencia de él o la intérprete?

Desde esta mirada se hace evidente comprender que, para el acto creativo y para el mismo hecho escénico, los cuerpos que habitan la pieza o performance son la performance en sí misma y que ésta guardará su potencia, su memoria o incluso su identidad en aquellos cuerpos. Vale preguntarse entonces: ¿las obras debiesen llamarse siempre de la misma manera si la poética muta con quienes las interpretan? Esta pregunta debe situarse sólo al margen.

(IMAGEN 2 Y 3)

















DE LA POÉTICA

La teoría de la tabla rasa en psicología o en otras disciplinas de las ciencias sociales se utiliza para reforzar la objetividad al momento de analizar una situación particular e intenta establecer una realidad/presente pura, libre de sesgos, prejuicios e historia. Pero lo cierto es que en la práctica de la creación –sea esta individual o colectiva— los "fósiles" de los cuales estamos armados, hablan por nosotros y se cuelan en el mirar, en la forma en que te swwientas, en las palabras que te hacen sentido, en la trayectoria de las reflexiones y en el diálogo de gestos que propones, o que se filtran. Como lo señala Le Breton *"el cuerpo es una realidad cambiante de una sociedad a otra […] Es, ante todo, una estructura simbólica, una superficie de proyección capaz de reunir todo tipo de formas culturales"* (2018, p. 41-42).

(IMAGEN 4)

Desde mi práctica como creadora, cada proceso de investigación me devuelve la certeza respecto a que la poética se hace presente en la textura que cada intérprete imprime en su praxis escénica, en cada micro movimiento de su presente sensorio-motriz; y, a su vez, esta textura surge del cruce de la historia y la cultura impresas en el cuerpo de quien interpreta. El efecto de liberación de aquellas texturas es la poética. La liberación de la identidad.

Por ejemplo, la situación de una liberación de identidad armada y desarmada durante años como es el caso de intérpretes mayores, que va entretejiendo recuerdos y hábitos físicos y mentales cada vez más espontáneos –y desde aquí quiero alejarme de la visión discapacitada o reducida en la cual se sitúa a las personas mayores en general—, en donde esta liberación y a su vez gestualidad se aleja de pretensiones y entrega lo posible en un acto de entrega total, y donde esa misma condición propone una diversidad tajante de identidades y estéticas. El extracto presentado en la ponencia y las imágenes aquí dispuestas corresponden a la obra "Las Danzas Infinitas" de la Compañía Memorias en Movimiento, de Punta Arenas.

(IMAGEN 5, 6 Y 7)

Podríamos resumir que, lo poético es la libertad filtrándose y que en ello se anida la función estética del proceso de creación como del acto escénico mismo –más allá incluso del propio concepto de la obra—, o como lo dijera Bergson *"el espíritu toma de la materia las percepciones de donde extrae su alimento y se las devuelve bajo la forma de movimiento en la que ha plasmado su libertad"* (2006, p. 255).





DE LA IMPROVISACIÓN



En la técnica de la improvisación es posible encontrar un espacio dispuesto al encuentro entre la realidad consensuada y la potencia de la acción no planificada. En la improvisación es que el gesto cobra una especial relevancia, ya que el sustento de esta se halla en explorar la posibilidad de encontrar discursos de movimiento espontáneos, orgánicos, libres.

Tal vez, desde un punto de vista más cerrado, podríamos señalar que aquella libertad anhelada se aferra a los recuerdos plasmados en el cuerpo y que de alguna manera estos delimitan las posibilidades de búsqueda y creación, no obstante, – y como prefiero abordar la hipótesis de esta reflexión—, la posibilidad de que cada cuerpo tenga impreso en sí mismo porosidades nos alienta a saber que las posibilidades de configuración son creaciones o danzas infinitas.

Así bien, en el siguiente ejemplo vemos tres situaciones del mismo personaje con el mismo vestuario, misma ubicación en el espacio, misma consigna a interpretar en base a la improvisación en escena, y en las tres situaciones sin posibilidad de ver el rostro. Sin embargo, si bien se observa una línea dramatúrgica con encuentros, las tres guardan potencias distintas en cuanto a los gestos y sus velocidades, acentos o insistencias de movimientos. Esta pieza lleva por nombre EVA, por lo que es posible hacerse una idea acerca de los recuerdos que debieron activarse y el porqué de las similitudes gestuales (se adjuntan imágenes de referencia de lo señalado).

(IMAGEN 8 Y 9)



En la práctica de la improvisación nos sumergimos en la fantasía de lo nuevo y espontáneo, y comenzamos un diálogo entre la piel y el espacio, configurando gestualidades o buscándolas, buceándolas con la ilusión de hallar lo nuevo y dominando la incipiente frustración de “descubrir” el pasado, a veces propio, a veces ajeno, pero que siempre se vuelve a circundar porque ya lo hicimos propio.

Ahora bien, dentro de estos tres grandes conceptos revisados cabe preguntar: ¿cuál es el territorio de él, la, le espectador? ¿Cómo se enreda la memoria del performer con la de quien observa y cuánto hemos profundizado en la poética resultante del proceso de observación de este último?

Sin duda, el conmover e interpelar al espectador es lo que guarda el impulso de la práctica creadora y de la resistencia del arte; es esta necesidad porfiada la que mantiene en pie la realización de una práctica tan adversa para el medio sociocultural que habitamos –que vale decir, es el territorio del cual estamos construidos—. Esta conmoción es mutua, ya que se da a luz desde la conversación tácita entre ambas sensibilidades y abre la posibilidad de nuevos puntos de inicio en donde él, la espectadora se transforma en un intérprete más, creando su propia obra y poética en base a las sensaciones despertadas por la memoria personal y la traducción que realiza del gesto público de quien muestra el hecho escénico.

Este primer ejercicio de bajar de la nube mental - algo que hace mucho tiempo viene atravesando mi práctica artística - tanto desde el discurso como desde lo metodológico, ha abierto muchas más dudas y vacíos que los que logra responder, pero, de alguna forma, reafirma certezas provenientes desde el instinto, o más bien, desde la memoria recolectada, desde la poética deslizada y desde el gesto liberado.

(IMAGEN 10)







Bibliografía

- ***Bardet, M.*** (2017). *Mover, engranar, trazar.* Argentina: Revista Barda, Año 3, Nro. 5.
- ***Battista, L. (***1988). *Tratado de Pintura.* México: Amalgama Arte Editorial. (Año de publicación del libro original: 1435).
- ***Bergson, H.*** (2006). *Materia y Memoria, Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.* Buenos Aires: Editorial Cactus, Serie Perenne. (Año de publicación del libro original: 1896).
- ***Labraña, M.*** (2017). *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores.* Madrid: Editorial Siruela.
- ***Le Breton, D.*** (2018). *La sociología del cuerpo.* Madrid: Editorial Siruela.

(EN)CAMINAR
Una articulación interdisciplinaria del Proyecto Entre ser y hacer en el museo

Galia Arriagada Reyes

La obra (EN)CAMINAR es el proyecto de título de Alexandra Miller para el Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile, a su vez, es una co-creación con Gabriela Serani, y parte del proyecto que tienen en conjunto llamado Entre ser y hacer. Esta obra fue exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Quinta Normal durante abril y mayo del 2022, enmarcada en la exposición La comedia humana.

Hasta ahora, se han realizado 3 residencias en torno al proyecto entre el año 2021 y 2022. La primera en el Centro Machmar de Puerto Varas, luego una residencia colectiva en San Fernando en conjunto a Javiera Cáceres, Varinia Canto, Rodrigo Chaverini, Francisca Espinoza, Marco Orellana y Poly Rodríguez, además de un equipo audiovisual y diseño integrado por: Jaime San Martín, Emilia Pinto, Cristian Muñoz, Natalia Ramírez y Constanza González. Finalmente, se realiza una tercera residencia en el MAC Quinta Normal debido a la exposición mencionada anteriormente.

I. Interdisciplina artística

Museo

La instalación *(EN)CAMINAR* estuvo en la segunda planta del Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal. En una muralla se encontraban planos arquitectónicos/Nolli del MAC Quinta Normal, de los cuales se extendían líneas/cables de extensión hacia pantallas con proyecciones audiovisuales del Proyecto Entre ser y hacer. Por ejemplo, vemos a Gabriela Serani hablando, también se presentaban otros registros del proceso investigativo y creativo, algunas grabaciones de residencias, acciones en el espacio público y distintos vídeos con la opinión de lxs bailarinxs caminantes. Es importante detenerse en este punto, porque predomina el archivo, es complejo archivar la danza y cualquier arte escénica por su condición de arte viva. Sin embargo, es interesante ver el desarrollo de un proyecto que se ha gestado en más de un año, porque comúnmente vemos la obra finalizada para su estreno, sin conocer el proceso previo de lxs artistas. En cambio, el proyecto Entre ser y hacer, da a conocer la metodología de trabajo, hallazgos, reflexiones y ejercicios corporales, para comprender la investigación teórica-práctica del caminar, la vivencia en los distintos cuerpos, de manera individual y grupal. Entonces, el público asistente, al estar en frente de la instalación, puede obtener lecturas atemporales, porque hay un cruce entre el pasado y el presente, las proyecciones audiovisuales podrían considerarse micro-documentales del proyecto que remiten al pasado, mientras que los mapas museales nos sitúan en el presente y nos invitan a recorrer la obra en el museo más allá de la sala de exposición.

> *Respecto a introducir la danza en el museo, Alexandra Miller y Gabriela Serani dicen:*
>
> *La danza fuera del teatro/escenario en espacios no convencionales obliga a repensar varios aspectos de exhibición de la misma. Se propone aquí la danza como instalación artística, encontrando nuevas maneras de componer en el espacio, otras maneras de hacer dramaturgia, integrando la arquitectura a la composición y expandiendo la manera de relacionarse con el espectador, un espectador con mayor autonomía de su tiempo. (Miller y Serani, Entrevista, 2022)*

Entonces, por un lado, el valor del archivo, por otro lado, la capacidad de dialogar con la arquitectura del Palacio Versalles, tanto en la residencia colectiva más la performance junto a: Andrea Amaro, Rodrigo Chaverini, Sebastián Collado, Nicolás Mayorga, Alexandra Miller, Marco Orellana, Poly Rodríguez y Gabriela Serani, asimismo, el montaje en sala realizado por Constanza González, Natalia Ramírez y Lucas Vásquez. En general la curatoría museal establece recorridos delimitados, en contraste, el Proyecto Entre ser y hacer posibilita al público contemplar una instalación artística que amplía la percepción del museo desde las artes vivas.

Performance

Por medio de un flyer en Instagram, la dupla Miller-Serani difundió la información sobre las fechas de ensayos abiertos y posteriormente de performance (Proyecto Entre ser y hacer, Instagram) con la finalidad de "determinar el uso del espacio y la interacción con lxs visitantes. Las condiciones propias del museo harán que el ensayo sea expuesto (no un estudio cerrado), forzando una decisión dramatúrgica donde el ensayo y el proceso de montaje son parte de la obra" (Miller, 2022, p.39) Es decir, nuevamente la experiencia con público es un

elemento fundamental para orientar el proceso coreográfico y las próximas decisiones para una apertura de performance en el museo. Así, los días 13, 14 y 20 de mayo se destinaron para jornadas duracionales de performance, de 2 horas continuadas, en base a una pauta de 4 reglas para el colectivo:

1. Las reglas de comportamiento de la coreografía
2. El espacio y sus condiciones específicas
3. La interacción o no con espectadores
4. Las decisiones que tomen los otros intérpretes

La primera regla se especifica con más detalle en la tesis de Alexandra (Miller, 2022, pp.14-16) por ejemplo, las acciones de: *"sincronizar, cambiar de rumbo, la distancia más larga entre dos puntos"*, deduzco que este último ejercicio rememora un trabajo anterior de Gabriela Serani y Alexandra Miller en el Festival Danza en Emergencia 2018, entre otros. La segunda es la relación inmediata con la arquitectura, fui testigo de cómo algunos bailarinxs-caminantes intervenían ventanales, las escaleras, otras salas de exposición, con menor o mayor velocidad, a veces en grupo, otras veces de manera solitaria. La tercera fue un ejercicio cuidadoso, porque rescato que la interacción se dirigía en la mirada y los encuentros de las caminatas con el público. Y la cuarta, dependía absolutamente de la gestualidad corporal, creando dinámicas azarosas, espontáneas, de una comunicación no verbal, donde la caminata marcaba el flujo del colectivo entero.

Tanto en la entrevista a las cocreadoras, y la tesis de posgrado de Alexandra, indican que notaron dos tipos de público: el público de performance y el público de museo. Las personas que asistieron directamente a la performance se movilizaban siguiendo o buscando las intervenciones del museo, a diferencia de quienes estaban en el museo como visitantes de una exhibición reaccionaron de manera pasiva frente al arte de acción, Puedo revalidar esto, porque quienes fuimos a ver la performance estábamos pendiente del acontecimiento en los distintos puntos del museo, en cambio, el público de museo no solía reaccionar más allá de mirar lo que estaba sucediendo alrededor.

En síntesis, la danza contemporánea se difumina con la performance en el museo, habitando un espacio que no es convencional para la danza, pero sí en el terreno de la performance. Si bien la hibridez danza-performance ya existe desde el siglo XX, en Chile, todavía es reciente la emergencia de danza contemporánea en los museos, la mayoría de veces en relación a eventos puntuales o festivales de artes escénicas. En efecto, el Proyecto Entre ser y hacer se emplaza o ramifica en el museo por medio de la caminata a partir de la danza y la performance, creando otras direcciones posibles de recorrido, lxs bailarinxs-caminantes visibilizan espacios de no exhibición, del mismo modo, la corporalidad de la caminata proporciona un dinamismo que quiebra lo estático y el recorrido frecuente del museo.

Fanzine

La creación de fanzines tiene un origen lúdico entre Gabriela Serani y Alexandra Miller, ellas intercambiaron instructivos de caminatas que contaban con registrar la experiencia mediante la escritura, en el año 2020. La idea transmutó a la edición de 9 fanzines diseñados por Constanza González Torm, tienen el formato clásico de fanzine, con papelería de distintos colores y cada fanzine tiene un instructivo diferente. La edición es un guiño al libro Wanderlust, una historia del caminar de Rebecca Solnit, puesto que el libro tiene dos cuerpos de texto, la caja de texto con el ensayo de Rebecca Solnit y en la parte inferior citas de diversos autorxs sobre la temática del caminar. En el fanzine está la invitación a la experiencia de la caminata, y abajo la cita al libro de Solnit, en donde se revela el nombre del proyecto: *"entre ser y hacer".* En mis manos, tengo el fanzine "pasos para jugar", también existen otros como: pasos con rumbo, pasos para conversar, pasos a la deriva, etc.

La producción de fanzines guía al cuerpo a un ejercicio sensorial que ayuda a ser conscientes de la caminata, teniendo en cuenta que la acción de caminar a veces es imperceptible porque es cotidiana, nos movemos y trasladamos caminando, a excepción de quienes tienen alguna discapacidad o lesión en las extremidades inferiores, para la mayoría de las personas se realiza casi por inercia. Los fanzines son un recordatorio que la caminata puede captar distintas percepciones del entorno, y también que pueden transcribirse a papel y fijarse como una memoria.

En la instalación en sala, los fanzines estaban disponibles para el público en una repisa, el objetivo era retirarlos y practicar los ejercicios que describen los instructivos para luego escribir la experiencia. En consecuencia, la obra (EN)CAMINAR se expande fuera del museo, ya que estos instructivos pueden efectuarse en cualquier lugar y momento, también motiva que lxs lectorxs escriban qué sintieron, qué vieron, describir qué les entrega el juego del instructivo y enviarlos al proyecto para generar bitácora, un archivo de caminatas.

II. Filosofía

¿Cuándo caminar es un acto artístico o un acto cotidiano? ¿Cómo podemos vislumbrar la caminata en la danza y la danza en la caminata? ¿Cuántas maneras de caminar existen? Son preguntas que suscitan cuando presencié la obra *(EN)CAMINAR.*

"Caminar en sí mismo es el acto voluntario más parecido a los ritmos involuntarios del cuerpo, a la respiración y al latido del corazón" (Solnit, 2015, p.22). Caminar es una acción que realizamos de manera inconsciente, nos trasladamos de un lugar a otro mediante el caminar, y es interesante que aquella acción cobra sentido cuando hay una intención, por ejemplo, las movilizaciones políticas, las caravanas de migración, las procesiones religiosas, entre otras, que mueven a un individuo y/o colectivos en la sociedad.

En la danza, comúnmente el caminar se usa como un desplazamiento en escena, pero, en la obra *(EN)CAMINAR*, se muestran las múltiples posibilidades de cómo caminar, en diferentes ritmos, velocidades, alturas, a solas o en grupo, en efecto, el énfasis es la(s) caminata(s), percibir las distancias, la comunicación no-verbal del elenco a través de la mirada y la atención entre ellxs, las formas de performar en el museo, la danza extendida al plano lúdico en los fanzines de la instalación, la danza en los registros audiovisuales de la investigación corporal en residencia y acciones experimentales en el espacio público.

Marie Bardet, bailarina francesa y doctora en Filosofía que actualmente vive en Argentina, dedica un capítulo entero a

la reflexión sobre caminar en su libro Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía (2019). En su texto, plantea el concepto de bailarines-caminantes para tratar la problemática del caminar en el contexto danzario y apunta a la desjerarquización de la danza, considerando que la danza dota de virtuosismo al movimiento, pero, caminar genera controversi, La autora dice: *"incluir el caminar cotidiano en la danza es querer cuestionar lo que hace la danza, desde una especialización, desde un virtuosismo, hacia una experiencia sensible que se comparte: el caminar"* (Bardet, 2019:66) en otras palabras, todos los cuerpos tienen esta habilidad, por ende, no es necesario ser un bailarín o bailarina para caminar en escena, ni fuera de esta, lo que deriva en democratizar los cuerpos en una puesta en escena, porque ningunx prevalece sobre otrx, existe una horizontalidad de los caminantes, o mejor dicho, parafraseando a Bardet, de lxs bailarinxs-caminantes.

En la performance *(EN)CAMINAR,* ningún bailarín/a tiene mayor o menor protagonismo que otro, todxs caminan según las 4 reglas que activan el espacio interactuando con el grupo o accionando a solas en algún momento, *"quizás no tenga que ver únicamente con los pies y la mecánica del movimiento, sino también con el tipo de contacto y encuentros que emergen desde ella"* (Martínez, 2018, p.36) En la obra el contacto entre lxs bailarinxs-caminantes, simultáneamente el encuentro con el público, trazan dos coreografías, una es delineada por el colectivo y otra por el público siguiendo la performance. Todxs caminamos en *(EN)CAMINAR,* valga la redundancia, porque el caminar con o sin una connotación artística es un movimiento cotidiano, rutinario, orgánico del ser humano, no se re-presenta el caminar, ya que es una acción del presente. Distinto es, cuando la caminata tiene una intención ideológica, como sucede en las marchas políticas o las peregrinaciones religiosas, hay un significado de la caminata que persigue una finalidad, un impacto, incluso un cambio. En esta obra, se abstrae la caminata al hacer, a la acción pura del caminar, al movimiento, en ese sentido, es democrático, porque cualquier persona (sin limitaciones físicas) puede caminar.

lxs lectores pueden documentar su experiencia y enviarla a la bitácora del Proyecto Entre ser y hacer, esto posibilita incluir al público como material de archivo y comprender la extensión de la obra hacia otros lugares fuera del museo.

Respecto a lxs visitantes o espectadorxs de *(EN)CAMINAR*, la experiencia estética no se reduce a la contemplación de una pieza visual al interior de un museo, sino, a varias posibilidades: comprender la instalación artística en cuanto a su diseño y el montaje audiovisual, poder acceder a los fanzines con instructivos para caminar en clave de juego, por último, ser parte del acontecer de una performance duracional dentro y fuera del museo. Por lo que, la obra impulsa a lxs visitantes a moverse, a comprender la danza en un entramado interdisciplinario, a caminar.

Desde una perspectiva filosófica, esta obra también contribuye a una desjerarquización de la danza, la acción de caminar no exige ser un bailarín o bailarina profesional, ni tampoco un espacio escénico como tal, ya que es una acción que prácticamente realizamos por inercia en nuestra vida cotidiana. En mi opinión, el título de la obra *(EN)CAMINAR,* evidencia la intención de guiar, conducir, ser un vehículo para la comprensión del caminar, del mismo modo, el gesto del paréntesis es una lectura sobre las distintas rutas de encaminar la danza hacia una investigación interdisciplinaria, además de una horizontalidad entre lxs artistas y lxs espectadores mediante la caminata.

"El caminar es un movimiento en común"

Marie Bardet

Conclusiones

En resumen, *(EN)CAMINAR* es una obra integral, tanto por la articulación de una interdisciplina artística como la puesta en valor de una filosofía del caminar. Se evidencia que la danza contemporánea se vincula con las artes visuales, la arquitectura y la literatura, al mismo tiempo, propone una reflexión acerca de la caminata. Aquellas caminatas delinean coreografías, a partir de los movimientos trazados por el colectivo y de lxs espectadorxs. Por lo tanto, la composición coreográfica es conducida por la performance, ya que no existe una partitura de danza preestablecida. Si bien el Proyecto Entre ser y hacer cuenta con reglas como punto de partida para las acciones, se trata de un acto efímero que depende de la interacción entre lxs bailarinxs caminantes y el público asistente.

Por otra parte, el archivo es un recurso significativo que aportan los registros audiovisuales de la instalación artística, a modo documental de los procesos creativos, es una apertura de la investigación teórica-práctica al público, de ver cómo lxs bailarinxs exploran los conceptos, las conversaciones y las ideas en la corporalidad, el archivo nos permite a ver las metodologías de trabajo del grupo y cómo tomaron decisiones colectivas en conjunto. De manera similar, sucede con los archivos en base a los ejercicios lúdicos publicados en los fanzines,

Referencias Bibliográficas

- ***Bardet, M. (2019).*** *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía*. Editorial Cactus.
- ***Martínez, S. (2018).*** *Más que poner un pie delante de otro, en: Tironi, M. y Mora, G. Caminando: prácticas, corporalidades y afectos en la ciudad.* Universidad Alberto Hurtado Ediciones.
- ***Miller, A. (2022).*** *(EN)CAMINAR*, [Tesis magíster, Universidad de Chile] https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/186687
- ***Miller, A. y Serani, G.*** *(EN)CAMINAR [instalación y performance], en la exposición La comedia humana,* Museo Arte Contemporáneo Quinta Normal, 13 de mayo 2022.
  -Entrevista vía correo electrónico, 12 de septiembre 2022.
- ***Muñoz, C., Pinto, E., y San Martín, J.*** *Archivo Fotográfico (EN) CAMINAR*. Cedido por Alexandra Miller, 18 de octubre 2022.
- *Proyecto Entre ser y hacer*
  Instagram: https://www.instagram.com/entreseryhacer/
  Sitio web: https://entreseryhacer.wixsite.com/entreseryhacer
- ***Solnit, R. (2015).*** *Wanderlust, una historia del caminar.* Editorial Hueders.



Imagen 1. San Martín, Jaime (2022). (EN) CAMINAR, Tesis Alexandra Miller.

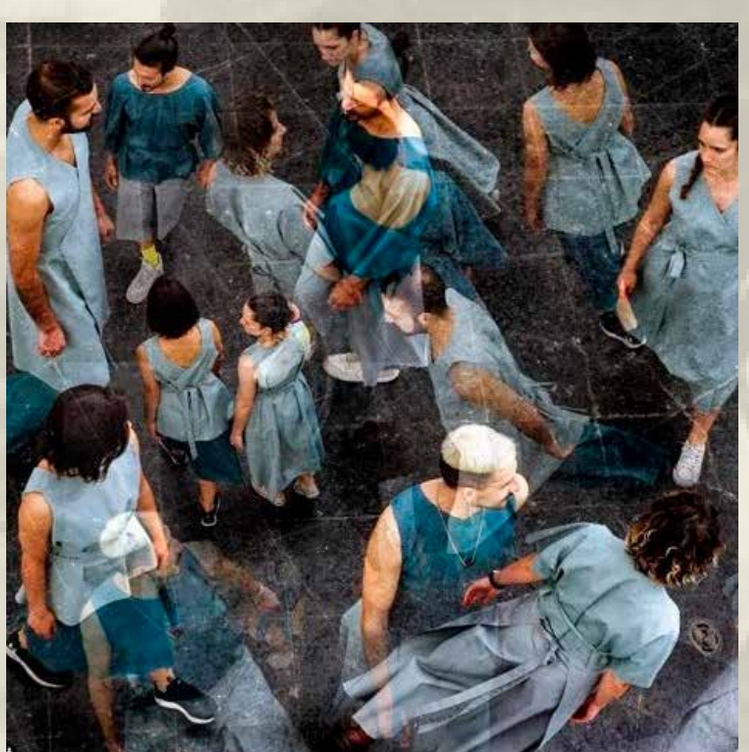


Imagen 2; 3 y 4 San Martín, Jaime. Peñaloza, Humberto. Pinto, Emilia. (2022). Entre ser y hacer, Instagram.





Correspondencia háptica [nunca es de a uno, nunca es de a dos][1]

Poly Rodríguez Sanhueza
Departamento de Danza, Universidad de Chile

Escrito que emerge en Campos de presencia, proyecto de investigación en artes creado por Javiera Sanhueza y Kamille Gutiérrez Kúruz[2] donde fui invitada a indagar desde las danzas en cuatro nociones: práctica, marcialidad, improvisación y presencia. "Campos de presencia", en palabras de las autoras, se conforma como un espacio donde nos convocamos a modo de sostén para co-crear múltiples posibilidades. Es en esta invitación entre marcialidad, improvisación y la pregunta por la presencia donde propongo una práctica epistolar en contacto "Correspondencia háptica"[3], a modo de agencia afectiva en circunstancias donde el horizonte distópico post-revuelta y pandemia del COVID 19, estas prácticas nos configura junto a otras violencias en un contexto histórico de justicia epistémica y socioambiental[4].

Correspondencia háptica [nunca es de a uno, nunca es de a dos], constelación afectiva como procedimiento para permear y desplegar la corporeidad hacia una heterogeneidad de fuerzas y existencias, dando cabida a temporalidades múltiples, huellas y titubeos para adentrarnos en intimidades que se comparten y diseñan a través del con-tacto. *Correspondencia* se crea desde una práctica que reúne la escucha de cartas junto al contacto y las danzas que nutren y se nutren de dichos afluentes e imaginarios, en una simultaneidad de flujos acústicos y hápticos.

Se trata de un entramado, una escritura polifónica y polimorfa, como gestos para cultivar prácticas comprometidas, narrativas erotizadas y misteriosas.

Riñones
y ojos, el
agua de mis
ojos se sintoniza
con otras aguas,
las palabras se
confunden
en esa expansividad vibrátil,
y la tranquilidad
se presenta.[5]

1. *Escrito que se compone con registros personales del proceso de indagación "registros de práctica" y extractos de cartas enviadas y recibidas de manera personal a les integrantes del proyecto "Campos de presencia" en el marco de la investigación, específicamente desde la práctica "Correspondencia háptica"; insumos sacados de contexto que se micro-transforman para articular un relato que oriente a las diferentes voces hacia su relación -ficción de encuentros. Una cita de complicidades, intuiciones y azar.*

2. *Realizado entre el 2020 y 2021, Fondart línea Artes Escénicas – Modalidad Investigación 2020.*

3. *La práctica consistía en el intercambio de correspondencia articulando las nociones del proyecto con las complicidades e historicidades de les integrantes; junto con la escucha de dichas correspondencia se propiciaba el contacto. Así, generar una turbulencia perceptiva entre sensaciones -hápticas sónicas, afectos y emociones.*

4. *Atmósfera de depresión que, en palabras de Ann Cvetkovich (2012), no se presenta como desbalances bioquímicos, sino como una respuesta a situaciones de justicia social y a largas historias de colonialismo y racismo que persisten hoy en día; a su vez, genera una relación entre depresión y fracaso político no sólo para la política queer, sino también para la política racial tras los proyectos incompletos de derechos civiles y descolonización.*

5. *Registro de práctica, 7 de septiembre ♪♪ 2020.*

Correspondencia háptica [nunca es de a uno, nunca es de a dos] es un encuentro ficcional con Javiera Sanhueza (Javi), Soledad Medina (Sol), Paz Marín (Paz), Kamille Gutiérrez Kúruz (Kamille), Darío Yovane (Darío), Poly Rodríguez Sanhueza (Poly) y muchas presencias que no aprehendí para nombrar.

> Lenguas degustan el encuentro, como los osos con sus manos expresivas generan la magia del aparecer y desaparecer. Aunque las palabras no son descifrables, sus axilas se enuncian gritando y su entrepierna solo susurra.
> Necesitaba vaciar(se)(les).[6]

Poly: Buenas noches "Javi", después de meses de prácticas, resistiendo a diferentes miedos y violencias[7] gracias a vuestra investigación, donde generamos un magma de vitalidad [potencia amorosa] para ir creando juntes; ¿qué sientes del proceso experimentado en "Campos de presencia"?[8]

Javi: Un sostén que permite la vida de lo sutil. ¿Para ti?

Poly: Tramados de fluidos. Donde el afecto, como una membrana imperceptible, se dispone a la multiplicidad de sentidos para seguir, como dices, un sostén que nos habilita la apertura.

> Soportes radiantes, hechizo en latencia que al igual que un rayo trans-forma en su trans-curso.
> Detalla con tal precisión lo indeterminado, interfaz sensible de otras vibraciones, comunicador generoso y agudo, recorre los recovecos esos que el agua solo puede enunciar, movilizando una vitalidad que el agua solo puede recordar.[9]

Javi: A su vez, response-ability[10], habilidad para responder con responsabilidad, es decir, con ternura al contexto. Un ritual del que salimos distintas, sonrientes, livianas, juntas, con potencias.

Poly: La ternura, que palabra tan "manoseada" y tan poco manoseada, imagino cada momento [con]tactado desde la ternura, cuáles existencias se percibirían para seguir conformándonos en relación, devenires otros podrían experimentarse desde esa confianza total.

Darío: ¿Pienso en la relación y cómo esta nos constituye?

Javi: La piel sabe, las manos saben, nos dejan aparecer.

Poly: El olor, los fluidos; ¿proxémicas del saber, para constituirnos? Cuánto saber[11] en *lo otro*, seguimos girando para transmutar las percepciones.

Darío: La capacidad de ser un gran pulmón, una espina dorsal, pura sensación.

---

6. *Registro de práctica, 14 de septiembre 2020.*

7. *Contexto pos-revuelta y pandemia del COVID 19, junto a otras violencias de la contingencia.*

8. *Nombre de la investigación en la que se enmarca este escrito.*

9. Registro de la práctica, 7 de septiembre 2020.

10. Response-ability por Donna J. Haraway (2019, p.193).

11. *Recuerdo a Sara Ahmed (2015, p.258) "el conocimiento está ligado a lo que nos hace sudar, estremecernos, temblar, todos esos sentimientos que se sienten, de manera crucial, en la superficie del cuerpo, la superficie de la piel con la que tocamos y nos toca el mundo."*

Paz: Piedra volcánica de agua.

Poly: Seguir girando para perder las intenciones, deshabituar sin negar.

Darío: Quizás no hay que intencionar, desde que lo intento se vuelve imposible; hacer [haciéndonos].

Poly: ¿Cómo dejar de hacer, para hacernos? ¿Qué tenemos que dejar de hacer para hacer(nos), para suceder-con; para permitir que ocurra, encontrar(nos), sintonizar(nos)?

Kamille: Tejer, se teje, todo lo que sustenta una acción. ¿Qué sustenta una acción (con)sentido?

Javi: La atención como materia hecha práctica relacional.

Poly: En palabras de Bartolomé Ferrando, atención no intencional.[12]

Sol: Pivotear al revés, pivotear al revés, pivotear al revés, pivotear al revés, pivotear al revés.

Girar a espalda de los sentidos

Despliegue y despegué
entre mis pesos y tus soportes
Oscilación sin ruta, de adivinanzas
y sin saberes.

Fluir de pies a corazón
Pivotear al revés

Paz: Junto al "sucedemos" traigo a Audre Lorde:

"Habla tierra y bendíceme con lo más abundante
haz fluir la miel del cielo desde mis caderas
rígidas como montañas
desparramadas sobre un valle

Y cuando he entrado en ella sabía
que yo era un vendaval atravesando sus bosques, huecos
dedos susurrando sonidos
la miel fluía
de la taza quebrada
empalada en una lanza de lenguas
en las puntas de sus pechos en su ombligo
y mi aliento
aullando en sus entradas
cruzando los pulmones del dolor

Ávida como las gaviotas argénteas
o un niño
me balanceo por encima de la tierra
una y otra
vez"[13]

12. *Bartolomé Ferrando (2012, p.73) "La atención no intencional […] abandona la búsqueda de sentido para centrarse y concentrarse en el instante mismo, más allá de toda voluntad de control."*

13. *Audre Lorde "Poema de amor"*

Javi: Cuando la vida y la práctica se permean y se confunden, me dejo caer ahí.
Kamille: Sostenerse cuerpa en un mundo atravesado por fuerzas invisibles. Las letras caen y ruedan unas sobre las otras empujándose en palabras, la circulación como un lugar a evocar juntes, en atención con lo que circula "entre-dentro-fuera".

Poly: Ya son las 6:24 am.

Paz: Lo último, pensando en la vida y la práctica:

> Una suavidad y delicadeza de una piedra
> que ha sido pulida por el movimiento del agua
> Piedra que viene de las entrañas,
> y que sus largos procesos han ido combinando
> fuerzas que a veces se consideran opuestas.
> Así, … se encuentra la liviandad y lo profundo,
> la firmeza y lo sutil, lo aireado y lo nuclear.
>
> En la integración está el secreto.[14]

Kamille: Hacer confluir las diversas esferas de la experiencia para crear la sensación de ser en el instante. Transformar una sonrisa en potencia para un ataque, conectar la rabia con la fuerza de lo sutil. Percibir el temperamento como materia energética.

> "ser de agua y de tierra, multimiembros, inmerso e infinito, infinito de todos sus/los seres que insisten para transmutar, aire en sus brazos [también en sus pensamientos], columna terrestre y observadora; atravesado de fuerzas de vidas, vitalidad trans"[15]

Poly: Un instante presente, donde el pasado no desaparece nos constituye en devenires conjuntos. Convergencias de fuerzas que no dudan en manifestarse.

> Mirar con la piel * sentir con la piel * escuchar con la piel * sentir con la escucha * sentir con la mirada = perder las direcciones perderme diluirme desaparecer ((((((((((((((((((((expandir))))))))))))))))))))
> Las memorias y creaciones emergen y se despliegan desde/para/a través de la relación. Tengo dos ojos y dos oídos que ven y escuchan en momentos escuchan y ven, no distingo cuándo es cuál, ni si hay un cuándo. Mi cabeza sigue sobre mis pies, pero estos también son mis cabezas, mis brazos también lo son -tengo dos brazos y dos piernas- tengo muchas duplas en mi cuerpo, ¿qué suerte?, tengo muchas cabezas en mi cuerpo ¿qué suerte? Soy un mal calco. ¿Dejar de ser para sernos? El olor y el olfato me envuelven, me tocan, me devuelven de no sé dónde. Los pájaros conversan o se lamentan o sienten sonando o cantan en pajarístico; aperturas a esos conciertos silenciosos [imperceptibles].
> Deseo transformarme en sonido ((((((((((((((((((((expandirme))))))))))))))))))))Deseo(des)integrarme.Deseointegrar(con)[16]

14. *Paz Marín "Piedra volcánica de agua"*
15. *Registro de práctica al presenciar a Darío, por Poly 5 de noviembre de 2020.*
16. *Registro de la práctica, 26 de noviembre de 2020.*

Darío: Sintonizar con lo amoroso [relacional] = kairós.

Poly: Kairós "El riesgo es un kairós, en el sentido griego"[17]¿Kairós nos constituye en Prácticas de presencia? Kairós, donde lo que sucede se transforma en sucedemos, se excede lo predecible en sincronías que provocan la inexistencia del kronos. Algo en común nos atraviesa para poder suceder, para abrir espacios con base acuosa.
Pensando en el riesgo ¿qué te enciende?

Javi: Un lugar de danzas y co-existencias. Descuadradas bailamos, en volúmenes, circularidades, dimensionalidades y multidimensionalmente nos encontramos.

Poly: Nos encontramos generosamente en un tacto donde confluyen diversas lenguas, un bosque de miradas y un bosque en tu mirada; energía vital que sigue las direcciones múltiples e infinitas de los huesos, blandos sostenes de fluidos y tensegridad, quizás metáfora de membrana. Me sumerjo en vuestros tactos y la profundidad es inmensa, podría quedar sin aire, ser anaerobia.

Intensidad que atrae
Atrae y atraviesa más y
más capas, de esas infinitas.
Vuelvo a mi carne para
preguntar por su versatilidad
Ese erotismo que sostiene
las respiraciones más sutiles
y de las otras
Desestabilidad en la
intensidad [riesgo]
Voces de vitalidad
despierto susurrando esas memorias
que ocultas engañan su aparición
Curva que en tu encuentro mentiroso solo abres y soplas sostén[18]

Darío: La piel como tensión superficial del agua, atenta, porosa, dispuesta. El mundo que nos rodea como una extensión de "nuestro" cuerpo.

Poly: Corporeidad rugosa.

17. *Anne Dufourmantelle, 2019, p.15*

18. *Registro de práctica, 21 de septiembre 2020.*



Imagen 1. Lectura de correspondencia. Encuentro 7 de diciembre de 2020.

Imagen 2. De izquierda a derecha: Paz Marín, Poly Rodríguez Sanhueza (con audífonos), Kamille Gutiérrez Kúruz y Soledad Medina. Encuentro 7 de diciembre 2020.

Imagen 3. De izquierda a derecha: Paz Marín, Soledad Medina (con audífonos) y Poly Rodríguez Sanhueza. Encuentro 7 de diciembre 2020.





Sol:
sentirse latido
latir
ser latido
ser pulso amoroso

Javi: Entregar el centro, te lo entrego, no quiero estar en mi centro cuando estemos.

Poly: Te entrego mis centros, mis pieles, mi aire, mis pesos, mis miedos, mis corazones, mis fluidos, mis intuiciones, mi estar y no estar, mis sonidos y susurros, mis preguntas, mis memorias, mis apneas… ¿sabes que me entrego? Paradoja del plural singular, una entrega que transforma desde la multiplicidad sin extinguir ¿sin extinguir?

Paz:
La magia
de lo que no se puede clasificar – totalizar

Se está abriendo la puerta
la magia nos canta

Darío: ¿Qué cosechan les danzantes?

Referencia bibliográfica

- *Ahmed, S., (2015). La política cultural de las emociones* (C. Olivares Mansuy, Trans). Universidad Nacional Autónoma de México.
- *Cvetkovich, A., (2012). "Introduction". Depression a public feeling.* Duke University. Press: pp. 1-27.
- *Dufourmantelle, A. (2019). Elogio del riesgo* (S. Hazan, Trans). Nocturna.
- *Ferrando, B., (2012). Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte.* Ardora.
- *Haraway, D., (2019). Seguir con el problema. Generar parentescos en el Chthuluceno* (E. Torres, Trans). Consonni.
- *Lorde, A., (2019). El unicornio negro* (J. Jiménez Real, Trans). Torremozas.

La Obsolescencia del Cuerpo

Isabel Carvallo C.
(Departamento de Danza, Universidad de Chile),
Eleonora Coloma C.
(Departamentos de Música y Danza, Universidad de Chile),
María de los Ángeles Cornejo C.
(Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile).



Investigación sensible[1] y creación de obra.

El núcleo obsolescencia se crea con el propósito de realizar una investigación que hemos llamado sensible, en que desde la danza, en diálogo con la música y las artes visuales se reflexione creativamente sobre el carácter finito del cuerpo, la evidencia de su desgaste, su disposición a la enfermedad y con ello, al dolor y la muerte. El resultado de esta investigación fue la realización de una creación audiovisual y un libro bitácora que registraron el cruce de lenguajes entre estas tres disciplinas artísticas. Ambas propuestas integran[2] las diversas materialidades que surgieron en un año de ensayos, encuentros, discusiones y lecturas en torno a estos temas.

Elliot W. Eisner, en la introducción de su libro *"El arte y la creación de la mente" indica que:*

> *Los sentidos son nuestras primeras vías hacia la conciencia. Sin un sistema sensorial intacto no seríamos conscientes de las cualidades del entorno a las que ahora respondemos. Esta ausencia de conciencia nos haría incapaces de distinguir al amigo del enemigo, de alimentarnos o de comunicarnos con los demás. La capacidad de experimentar el mundo cualitativo en el que vivimos tiene un carácter inicialmente reflexivo; estamos biológicamente diseñados para mamar, para responder a la temperatura, para saciarnos de leche. Nuestro sistema biológico está diseñado para sobrevivir con la ayuda de los demás. Pero también aprendemos. Aprendemos a ver, a oír, a discernir las complejidades cualitativas de lo que saboreamos y tocamos. (Eisner, 2004, p. 18)*

De este modo, la metodología de investigación desarrollada se propuso "ver y oír" lo que apareció en torno a este concepto de obsolescencia del cuerpo, aprendiendo, al modo que indica Eisner, desde nuestros sentidos y la capacidad de afectarnos con ellos reflexiva y creativamente, sobre las cualidades materiales que la danza, la música y las artes visuales nos ofrecieron al enfrentarlas en su hacer con los pensamientos y emociones personales y particulares que suscitan los temas relativos a la obsolescencia, el dolor y la muerte.

Walter Benjamin dice: “De entre todas las sensaciones corporales, el dolor es la única que representa para el hombre una especie de corriente navegable cuyo caudal nunca se seca y lo conduce hasta el mar. Siempre que el hombre trata de abandonarse al placer, este resulta ser un callejón sin salida” (Benjamin cit. en Han, 2021, p. 9). Siguiendo a Benjamin, a través del dolor reconocemos la materialidad de nuestro cuerpo y su finitud. Encontramos en esta sensación el alcance de nuestras posibilidades orgánicas, de movimiento y de desplazamiento. Es a través del dolor que conocemos lo que podemos hacer y lo que podemos resistir. Por eso es navegable y nunca se seca, porque es en el dolor donde nos descubrimos en una realidad palpable. En el placer, en cambio, pareciera que nuestro cuerpo nos abandona y podríamos quedarnos detenidos en aquel gozo inefable. Sin embargo, paradojalmente el placer nos aleja de nuestra existencia corporal en una suerte de espejismo demasiado optimista sobre nosotros mismos. Por ello, en la actualidad, somos presa de esta negación de nuestro cuerpo susceptible de envejecer y transformarse, de enfermar y padecer, en una fantasía de lo que no somos.



1. *En el proceso de realización de este trabajo, surgió en uno de los encuentros realizados por las autoras, el concepto de “investigación sensible”. Sin embargo, es importante aclarar que el mismo no se vincula al campo de “metodología para el estudio de imaginarios y representaciones sociales” en el ámbito de la investigación cualitativa (Aliaga Saez F. 2022), sino más bien en la consideración de investigar un fenómeno desde el arte (en este caso la obsolescencia), considerando una relación sensible y emocional entre quienes investigan y la temática escogida*

2. *La primera en forma audiovisual y la segunda en forma de registro escrito y fotográfico*

En la constatación de la condición obsolescente de nuestro cuerpo, situamos el inicio de nuestra investigación creativa, buscando desde la danza, la música y las artes visuales, cuestionar lo que hoy se nos presenta como una visión hegemónica del cuerpo y sus límites. A partir de estas experiencias subjetivas en relación a la idea de nuestro cuerpo, el cuerpo de tres mujeres que bordean los cincuenta años, creamos material artístico por medio de la acción de pensar y reflexionar sobre nuestras experiencias de enfermedad, dolor y cercanía con la muerte, como posibilidad, materia y recurso para ponerlo en obra.

Al comienzo de este proceso, investigamos performáticamente sobre las restricciones que imponía el paso del tiempo a nuestras actividades, acciones y capacidades. En el caso de Isabel Carvallo, bailarina, un cuerpo que danza desde muy joven y un devenir en la acción de danzar que incluye una lesión que impide y restringe el rango de movimiento, además de acarrear bastante dolor. En el caso de Eleonora Coloma, quien toca el piano desde muy joven y ha pasado de una práctica sistemática a una práctica ocasional, un tocar cuya velocidad de dedos es limitada lo cual también se evidencia en dificultades para realizar propuestas rítmicas, melódicas o armónicas. En consideración de estos obstáculos, nos propusimos crear material de movimiento y sonoro. Es así como surgió una primera etapa del trabajo que llamamos “Intenciones”. Estas consistían en envíos periódicos de videos entre Isabel y Eleonora, donde se improvisó secuencias de danza y de música evidenciando estas condiciones de movimiento que nos eran propias, en un diálogo. La primera en enviar un video fue Isabel, el cual consistía en un movimiento corporal restringido por el dolor. Eleonora respondió a este, usando el mismo video como una partitura que sugería cómo accionar la música en el piano y otros objetos sonoros. A su vez, esta propuesta musical hizo de soporte a nuevas creaciones de movimiento por parte de Isabel. Este diálogo que se prolongó por algunos meses nos permitió descubrir elementos del lenguaje que queríamos investigar y desarrollar. Fueron por ello, nuestra primera “intención” material.

Sobre este inicio, se integra María de los Ángeles Cornejo, artista visual y escultora. Su perspectiva disciplinar permitió ampliar nuestra reflexión, integrando una materialidad de tipo contemplativa y por tanto contrastante con la construcción de lenguaje artístico que se desarrolla en el uso del tiempo en la danza y la música desde el presente vivido. Nuestros primeros encuentros fueron alrededor de una mesa donde compartimos lecturas, conversación y experiencias en torno a la afectación del paso del tiempo; y desde ahí, buscamos configurar en una perspectiva común, tres miradas respecto del arte, como productor de subjetividades y posibilidades de transformación, en reconocimiento de nuestras propias limitaciones como seres humanos y también artistas.

Surgió, a partir de la noción de obsolescencia del cuerpo, el tema del dolor, como una alerta de aquella finitud del cuerpo. En nuestra experiencia, los diferentes dolores corporales se hicieron más evidentes en cuanto más pasa el tiempo. Así mismo, también nos preguntamos sobre el dolor emocional y su profundidad, revisando cómo también afecta nuestro cuerpo y nuestra manera de estar en el mundo. Nos preguntamos entonces, ¿dónde está el dolor? ¿En qué lugar del cuerpo está el dolor?, intentando encontrar una respuesta desde una sensibilidad subjetiva. El problema no era determinar qué nos dolía o dónde, sino en qué parte se encuentra el centro de ese dolor en nuestro cuerpo desde la subjetividad de lo que sentimos. Luego del dolor, fue imposible no pensar en la muerte. Desde la incertidumbre que nos genera pensar en nuestra propia



finitud, y con ello quizás el miedo a morir o a tener una vejez dolorosa, hasta el vértigo de no saber de nuestro deceso ni de quienes amamos; o simplemente el miedo a morir.

Estos tres temas, obsolescencia, dolor y muerte, reflexionados en torno a nuestra propia experiencia de vida y en conciencia del paso del tiempo de nuestro cuerpo, articularon de manera sensible (en relación a lo explicado al inicio de este escrito) las materialidades danzadas, musicales, visuales, escénicas y audiovisuales; la metodología de creación, la estructura final de la pieza audiovisual, como también los escritos reflexivos que fueron parte del librillo que registró el proceso de obra.

LA DANZA

Las preguntas que surgieron en relación a la danza tuvieron como punto de partida el cuerpo que se desgasta en tanto se interroga sobre la materialidad de su mortalidad. Es un cuer-



po que es llamado máquina, herramienta, instrumento, que se piensa como algo otro que está afuera pero realmente no es propio, no le pertenece, desconociendo en ese giro su carácter simbólico e infinito.

> *"[L]a desaparición del cuerpo implica la del hombre. Pero el hecho de recurrir al mecanismo para pensar el cuerpo funciona como una especie de exorcismo. Si el cuerpo realmente fuera una máquina, no envejecería, ni sería frágil, ni moriría. Ante la máquina, el cuerpo humano es sólo debilidad. El borramiento ritualizado del cuerpo que conocemos hoy, ¿acaso no prepara para el apuro y simple escamoteo de su presencia? Con el desarrollo de la ciencia y de la tecnología lo que se produjo es el rechazo de la esfera propiamente corporal de la condición humana. ¿Pero cómo suprimir el cuerpo o hacerlo más eficiente por medio de la sustitución de algunos de sus elementos, sin alterar, al mismo tiempo, la presencia humana? ¿Hasta dónde es posible llevar la disyunción entre el hombre y el cuerpo?".*
> *(Le Breton, 2006, p. 218)*

Así es como el cuerpo, despojado de su humanidad, perdería la relación encarnada con el mundo y, por tanto, también su temporalidad, de una manera en que hoy se desconoce o se obvia la condición material del cuerpo, que vive en el presente, pero que pretende ser infinito, desplazando los márgenes de la presencia como si pudiera existir en un "no tiempo", es decir un tiempo detenido en un mundo que corre a toda velocidad. ¿Y qué sucede cuando la máquina falla? ¿Es posible repararla? ¿Puede ser enmendada, arreglada, se pueden cambiar sus piezas? "Cuando la dimensión simbólica se retira del cuerpo, lo único que queda de él es un conjunto de engranajes, una disposición técnica de funciones sustituibles por otras. Lo que estructura, entonces, la existencia del cuerpo, no es más la irreductibilidad del sentido sino la posibilidad de intercambiar elementos y funciones que aseguren su orden" (Le Breton, 2006, p. 218).

¿Cómo esto se instala en la danza? Nos hacemos esta pregunta. ¿Qué pasa con este cuerpo en movimiento cuando es obsolescente? Entendiendo la obsolescencia como el paso del tiempo y, en consecuencia, la pérdida del sentido construido en torno a un hacer disciplinar que te exige muchas habilidades. Esta no es una consideración menor para quienes han dedicado gran parte de su vida a la danza, pues a pesar de las perspectivas contemporáneas que validan expresiva y estéticamente un cuerpo que se expresa en su realidad móvil, pareciera siempre haber una promesa en la danza de una espectacularidad en el movimiento. Por ello, es relevante reflexionar en torno al movimiento y su condición temporal, como una totalidad que amalgama corazón, cerebro y respiración corporeizada en consciencia de su propia obsolescencia. Se cuestiona el tiempo del hacer, la velocidad de lo que puede alcanzar y la añoranza de lo que no es, de lo que ya no fue. Es ahí donde hay una interrupción temporal que deja al cuerpo entre la inmovilidad y el exceso de movilidad, en una insistencia del cuerpo que se niega a desaparecer. La obsolescencia del cuerpo es una huella, es una batalla con el devenir que no se puede borrar, que está incrustada en la piel, en las cicatrices, en el dolor y en nuestra historia. Pero esa historia también es la que mueve al cuerpo y en esa experiencia se puede encontrar otro tiempo, otra manera de moverse, pero sobretodo encuentra un respiro, en que incluso, pensando cada ser por separado como un abismo, podemos ser parte de una red interdependiente de vínculos y afectos que nos sostienen.

LA MÚSICA

El componente musical surgió del pensar sonoramente en una máquina obsolescente. Contrastando lo indicado anteriormente sobre el cuerpo, como máquina que envejece y que posee un carácter finito, apareció la figura del piano, instrumento que alcanza antigüedad, susceptible a afinaciones anuales y constantes reparaciones, lo cual es reversible en una máquina más eficiente al respecto, como lo son los pianos eléctricos. En ese sentido, nos interesó no sólo el sonido de un piano viejo,

sino también sus marcas en la pintura, la falta de marfil en algunas teclas, rasguños, etc. Ello nos permitió relacionarnos materialmente con una musicalidad que lleva en sí misma la idea de una maquinaria que se gasta y que contiene una cierta caducidad. En el puro objeto del piano ya se podía escuchar la obsolescencia. Rivera (2007) señala:

> "El oír no nos da la presencia, no nos da ninguna figura de lo sonoro, no nos pone nada delante, sino que nos remite hacia lo sonoro distante...el oír es el sentido de la lejanía y de la ausencia...la cosa oída, al no quedar en cuanto oída delante de nosotros, no es tampoco controlable por nosotros... cuando oímos no tenemos control alguno sobre la cosa oída...en el oír quedamos a merced de ella". (Rivera, 2007, p. 96.)

Si bien Rivera se refiere en este caso a la música misma, y la constatación de su distancia en el oír, el giro performático que se intentó trabajar en este proyecto es el traer una musicalidad añosa a través de la imagen de un piano, es decir, la pura exposición del instrumento haciéndonos oír su sintonía con reminiscencias al dolor y la muerte. Más adelante indica:

> "¿Qué oímos entonces cuando oímos música? Oímos ciertamente sonidos y también instrumentos sonoros. Pero no nos detenemos en ellos, sino que pasamos a través de ellos hacia la música misma. Y la música misma, ¿qué es? Es el sonar del ser, el sonar del tiempo y el sonar de los estados anímicos" (Op. Cit. p. 7)

Por ello, trabajamos con diferentes pianos. Cada uno de estos objetos nos dieron una fisonomía musical que en su variedad sonora nos permitió alcanzar sensiblemente al instrumento y su temporalidad dada en el desgaste que se escucha, proyectando en nosotras una atención a lo contrario de lo que se espera escuchar (el piano de concierto, por ejemplo).

Estos fueron:

1. El piano de cola de la Sala 11 del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ubicado en la Sede Alfonso Letelier Llona, con gran resonancia en los graves pero con notas que casi no suenan en los agudos.
2. Tres pianos que están en posesión de una de nosotras (Eleonora, a cargo de la composición musical para el proyecto). En que, uno de ellos, quizás el más importante para la creación en su sonoridad diversa y sorprendente, es un piano deteriorado por su exposición al frío, al sol y la lluvia.
3. El piano de ensayo que se encuentra en la Sala Agustín Siré del Departamento de Teatro, con algunas notas insonoras; y
4. El piano del estudio de grabación de Nicolás Ríos, un Bluthner en excelente estado y afinación.

Todos estos pianos presentaron diferencias sonoras y en su mecanismo y a partir de sus contrastes de afinación, de sonoridades fantasma derivadas de problemas técnicos en su infraestructura; de la relación entre la intérprete y el piano como objeto, en que la interpretación es condicionada por el mecanismo de cada instrumento, es que surgió la materialidad sonora y posteriormente la partitura. Una creación en la que se dejó oír la experimentación en todos estos objetos, los cuales a través de las notas musicales de la versión final, proponían aquella sonoridad distante que conlleva la temporalidad de cada uno.

El encuentro entre el cuerpo de la intérprete, el mecanismo del piano y la sonoridad generó también un sistema gestual, en que el cuerpo y su movimiento resultaron como eco del sonido y viceversa. Esto es posible apreciarlo en el uso del pedal de resonancia, en que si bien en ocasiones, a través de su uso el objetivo fue mezclar los diferentes tonos y sus armónicos en diversos registros, también se usó como parte del sentido estético de la pieza: el golpe violento del pie en el pedal de



metal y su golpeteo en la madera del instrumento. Esto mismo es apreciable en el uso del roce insistente del dedo medio en la tecla "mi" del centro, cuyo trémolo nace del movimiento del dedo sin impactar el mecanismo del piano más que sutilmente. Todas estas acciones tuvieron una determinante sonora en cada piano utilizado, y a través de su experimentación se definió la acción sonora para la partitura y la sonoridad que fue escogida para la obra audiovisual.

Como último punto relevante a destacar, es la insistencia de motivos musicales y de notas. Se propuso una reiteración de elementos como una manera de generar una confusión temporal, en que a través del paso de lo sonoro perdemos la noción cronológica de la sucesión de fragmentos musicales, dialogando

con una temporalidad del cuerpo en movimiento que danza, que también recae en una insistencia gestual dada por aquello que se intenta muchas veces por el deseo de recobrarlo.

LAS ARTES VISUALES

La integración del componente visual alineó el tema de la obsolescencia con parte de la investigación artística que venía llevando a cabo María de los Ángeles, escultora, en torno a la idea del tiempo. Es decir, de evidenciar un tiempo sin relato. Lo que de alguna manera enfrenta como un problema desde la disciplina de la escultura. En ese sentido, se propuso poder encontrar el tiempo de las cosas, su latencia. Poder encontrar o detenerse en ese instante en que es posible mirar como el tiempo pasa por las cosas, y en este caso por los cuerpos y cómo enfrentarse a un tiempo que tiene exigencias de forma o de estilo. Entonces, se propuso poder hacer espacio al tiempo y esencialmente poder poner en escena la posibilidad de ver



el tiempo. Surgió la proxémica que apela a cómo las formas se perciben y relacionan con el cuerpo a partir de la escala, del tamaño y su disposición en el espacio. Desde ese lugar, se propuso trabajar con el lenguaje del video, donde la imagen se proyecta en tiempo y escala real, dialogando con el cuerpo en escena, generando una especie de tautología entre la realidad del tiempo de la imagen y el tiempo escénico.

En este procedimiento fue relevante incorporar algunos relatos que surgieron de las conversaciones y de nuestras propias experiencias, logrando desplazar lo individual y subjetivo que implican las propias vivencias, hacia una mirada reconocible desde lo colectivo. Esto también propuso un problema escénico espacial. Cómo en términos visuales, estos relatos se podían instalar no solo como contenido, sino también como forma integrándose a la totalidad del lenguaje de la obra, alcanzando una intimidad o un lugar más protagónico.

Finalmente, en términos de la materialidad que le daríamos a la obra, escogimos elementos que dialogaran de una manera directa con las nociones esenciales del proyecto: la obsolescencia, el dolor y la muerte. Ello nos llevó a escoger materiales que develaran sus propias características, sus texturas, sus tonalidades, sus composiciones. Contenedores de acero, tal cual como salen de una maestranza, sin pintar, sin el efecto de ningún otro procedimiento. Tierra de hoja instalada como una pequeña loma equidistante al piano y la intérprete en danza. Una proyección directa sobre muros de dinteles de ladrillo de la Sala Agustín Siré, evidenciándolos e incorporándolos. Y, por último, el lino en el vestuario, cuya fibra vegetal es de las más antiguas de la historia. Todos estos recursos materiales visuales se expusieron en escena con el objetivo de demostrar la obsolescencia y el traspaso de un tiempo, de una manera silenciosa y tenue. De una manera que es casi como evidenciar la materialidad de la vida misma.

EL VIDEO

Trabajar el formato escénico en un video, cuya consistencia temporal se reconoce en su hacer, fue un desafío. En ese sentido, junto a Pejeperros Films trabajamos un guión en base a acuerdos fijos de la estructura, dando origen a tres momentos los cuales tenían sus características de trayectoria espacial, estructura musical, formas de adecuar el vestuario, énfasis en las materialidades escultóricas y cronología de los videos proyectados en la pared. Por lo anterior, hubo que escoger diferentes planos de la filmación y tomar decisiones que son propias del lenguaje audiovisual para dar cuerpo a una obra que se despegara de su intención escénica para fijarse en una secuencia de imágenes cinematográficas.

El formato audiovisual se propuso como el resultado de nuestra investigación creativa, ya que nos permitía reflexionar y experimentar con mayor libertad, al mismo tiempo de dar cuenta de mejor manera sobre el proceso sensible que llevamos a cabo, permitiéndonos escoger en la imagen aquello que desde los sentidos nos pareció más relevante en el aprendizaje de nuestras sensaciones enfrentadas a este proceso creativo.

Bibliografía:

- *Han, B. (2021). La sociedad paliativa, El dolor hoy.* Barcelona: Herder Editorial.
- *Eisner, Elliot W. (2004). El arte y la creación de la mente.* [trad.] Genís Sánchez Barberán. Barcelona: Paidós.
- *Le Breton, D. (2006). Antropología del cuerpo y modernidad.* [trad.] Paula Mahler. Buenos aires: Nueva Visión.
- *Rivera, J.E. (2007). ¿Qué es lo que oímos cuando oímos música?. En: En torno al ser, ensayos filosóficos.* Santiago de Chile: Brickle Ediciones.

La ciudad que habito. Reflexiones desde Valdivia sobre la accesibilidad como parte de los procesos creativos en danza.

Lisette Schwerter Vera,
Universidad Austral de Chile

Palabras claves: *Accesibilidad, lengua de señas chilena, audiodescripción, proceso creativo.*

Resumen

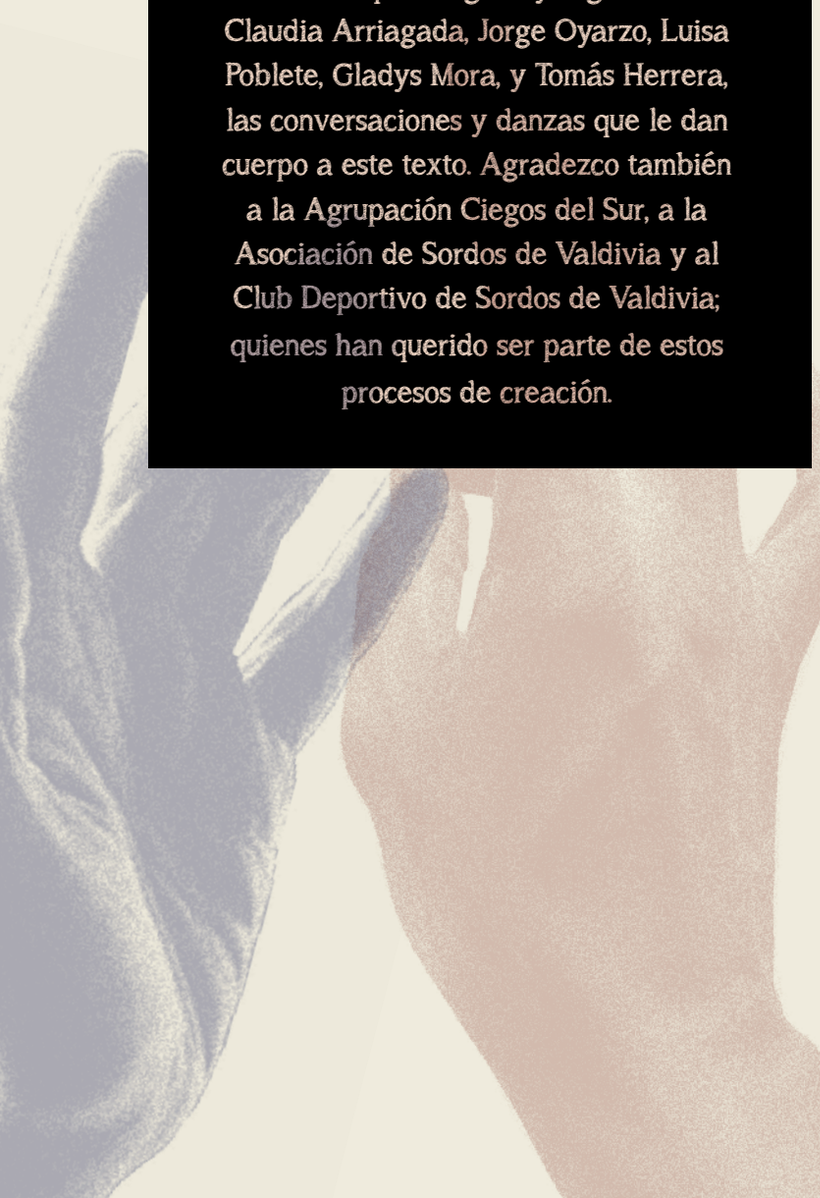
Esta ponencia trae para la reflexión algunas alternativas para abordar la accesibilidad como parte de los procesos creativos en artes escénicas, y específicamente para la danza, a partir de la experiencia creativa "La ciudad que habito" (2022), estrenada en Valdivia y dirigida por la autora de este texto.

Tendemos a pensar en la accesibilidad para las artes como un aspecto a considerar en las fases de exhibición de las obras, o en las aperturas de los procesos creativos o de investigación. Ello implica muchas veces que, al incorporar la lengua de señas o la audiodescripción fuera del proceso de creación de obra, se perciba más como un problema a resolver que como un elemento más dentro de las posibilidades materiales de la composición.

Para La ciudad que habito, cantata popular en la que confluyen en escena la música coral, música folclórica, danza, lectura poética; fueron incorporadas la lengua de señas y la audiodescripción como elementos de accesibilidad que constituyen también parte de la obra, presentando desafíos y nuevas preguntas sobre sus propios requerimientos como prácticas y su articulación con la naturaleza artística de la obra.

A partir de esa inquietud surgen aristas que se desarrollan en esta ponencia: la necesaria participación de las comunidades/personas en situación de discapacidad (PsD) durante dicho proceso; la relación entre la materialidad de la lengua de señas (LSCh) y la audiodescripción con la obra en proceso de creación; y la responsabilidad que como artistas tomamos ante estas acciones afirmativas entendidas como derechos.

Finalmente, profundizamos en lo urgente de la toma de acción para disminuir las brechas de acceso existentes para las PsD en el área de las artes escénicas, entendiendo el goce de las artes como un derecho; y cómo este abordaje debe ser incorporado sobre todo para quienes nos desenvolvemos profesionalmente en espacios o instituciones públicas o con una misión pública.



Mi nombre es Lisette. Me identifico como mujer, de 36 años; champurria, oyente, autista, habitante de Wadalafken mapu, madre de Amaru. Soy trabajadora de las danzas desde 2011, y desde entonces desarrollo mi oficio interesada en la interculturalidad y sus alcances inter-políticos. En esta ruta, en el encuentro con colegas y profesionales de la comunidad sorda y personas en situación de discapacidad, hemos levantado estas cuestiones que traigo hoy. Agradezco a Claudia Arriagada, Jorge Oyarzo, Luisa Poblete, Gladys Mora, y Tomás Herrera, las conversaciones y danzas que le dan cuerpo a este texto. Agradezco también a la Agrupación Ciegos del Sur, a la Asociación de Sordos de Valdivia y al Club Deportivo de Sordos de Valdivia; quienes han querido ser parte de estos procesos de creación.

La ciudad que habito

"La ciudad que habito" es una obra transdisciplinar en la que confluyen la poesía, música, danza, lengua de señas, y audiodescripción, presentando en escena experiencias sobre ser y habitar Valdivia. Está basada en el texto homónimo de la poeta y traductora Verónica Zondek, publicado por primera vez en el año 2012 por la Editorial Kultrún. Tiene un formato de cantata popular, siendo la obra musical encargada al compositor chileno Héctor Garcés Puelma, por Hingrid Kujawinsky para ser interpretada por el Coro UACh y el ensamble musical del Ballet Folclórico UACh.

Es una obra que ha sumado cruces y capas en el camino, que inició siendo el encargo de la musicalización de un fragmento del libro "La ciudad que habito" para coro a capella, para luego realizar la composición musical del libro íntegro para ambos conjuntos. En esta creación se sumaron fragmentos de lectura pensados para la propia autora, lo que levantó la necesidad de trabajar la presencia de un cuerpo en otro espacio representacional en escena, y junto a ello, el interés por acompañar algunas secciones con movimiento danzado.

En este proceso de creación, ya el Ballet Folclórico UACh venía trabajando desde 2020 junto a la Unidad de inclusión de la Universidad Austral de Chile, por lo que fue una oportunidad para que los elementos de lengua de señas y audiodescripción fuesen abordados como parte de la construcción de la obra. Vamos a profundizar en ambos elementos y su abordaje a modo de ejemplo de alternativas, las que por supuesto no se presentan como un modelo a seguir, sino como un caso específico que responde a su contexto, e invita en este texto a la reflexión colectiva.

Des-normalizar la danza

Existe una brecha en el acceso a experiencias culturales en Chile, la que está basada en la estandarización no accesible de la mayoría de estas instancias y una suerte de "normalidad" sobre cómo debe ser y verse un cuerpo en escena, y cómo debe comportarse y ser un cuerpo de público. Reflexionaremos sobre ambos espacios, desde la experiencia de la creación de la puesta en escena de la obra La ciudad que habito.

Primero que todo me gustaría traer las palabras de la artista brasileña Moira Bragas, en el contexto del II Encuentro de artes escénicas y accesibilidad cultural, realizado por la Universidade Federal do Acre y transmitido en noviembre de 2021:

> Recordar que antes de ser deficientes, nosotras somos personas, por eso se usa "persona con deficiencia" porque la deficiencia es una de mis características (...) La deficiencia no se supera, se convive con ella, ella tiene que ser encarada como una de mis características, y lo que se supera son los preconceptos, son las barreras sociales, arquitectónicas, las barreras comunicacionales. Y lo que yo quiero es tener condiciones de ejercer mis actividades profesionales, artísticas, mi maternidad plenamente y que mis derechos sean respetados. (Traducción y transcipción propias)

Dentro de la extensa pero relativamente reciente discusión sobre el término discapacidad, me parece relevante destacar la importancia de desmarcar este abordaje del modelo médico hegemónico o modelo rehabilitador, porque aún cuando en la mayoría de los espacios se ha reforzado la necesidad de diferenciar la discapacidad de la enfermedad, permanece la idea de que es la "otra persona" -quien está en situación de discapacidad- quien "tiene individualmente una dificultad, que es material tangible e incorregible" (Angelino, 2009, p. 45). Para estas reflexiones, entendemos y nos sumamos a la noción de que son los mecanismos de exclusión los que generan y producen la discapacidad, fundándose a su vez en las relaciones sociales sostenidas en la lógica de la productividad.

En el caso de las comunidades sordas, relevamos la relación intercultural que se debe sostener entre la cultura sorda y las personas oyentes, considerando la lucha constante de las comunidades por el reconocimiento y respeto de su cultura en los diversos espacios de la vida ciudadana. En Chile, solo el 22 de enero de 2021 fue publicada en el Diario Oficial la ley 21.303, que modifica la ley 20.422, donde se reconoce la lengua de señas chilena como "la lengua natural, originaria y patrimonio intangible de las personas sordas, así como también el elemento esencial de su cultura e identidad individual y colectiva. El Estado reconoce su carácter de lengua oficial de las personas sordas".

Es imperante partir por reconocer que, como menciona Moira Bragas en sus palabras citadas, lo que se debe superar son las barreras en los diferentes ámbitos de la vida, incluidas las artes, y respetar los derechos de las personas en situación de discapacidad y de la comunidad sorda. En las artes escénicas existen y perpetuamos brechas para la participación que permanecen invisibles y que debemos modificar con urgencia, para que la creación sea una experiencia accesible para todas las personas.

En el caso de "La ciudad que habito", el trabajo es realizado junto a personas ciegas, con baja visión y personas pertenecientes a la comunidad sorda. Sabemos que hay espacios, proyectos e iniciativas que están desarrollando procesos junto con personas neurodivergentes, personas con discapacidad física y movilidad reducida, entre otros grupos. Esperamos que estas creaciones y colaboraciones pasen de ser excepciones a una necesidad para las artes escénicas.

Cada vez que vuelvo sobre el pensar en la "normalización" de los cuerpos en los espacios escénicos, recuerdo al artista brasileño Edu O. en su "Carta a los bípedes", publicada en redes sociales el 29 de junio de 2020, desde la ciudad de Salvador, Brasil. Él se refiere a la "bipedía", nombrando no la manera de andar, sino "al sistema de opresión, pautado en una construcción también histórica de la normalidad, así como (también) es construida la idea de deficiencia" (Edu O. 2020), e inicia su carta en lo que me parece una interpelación a aquellas personas que son parte de esta manera de entender y relacionarse con la deficiencia. Dice:

> Tal vez no te des cuenta, pero tú, eres bípede. Sí, si no posees ninguna deficiencia y eres parte de una categoría de personas construida dentro de padrones normativos de cuerpo, que consideran las experiencias de deficiencia como patología; si nos ves con sentimiento de pena, de compasión – pobrecito-; si consideras a la persona con deficiencia menos capaz, menos bella, improductiva; si consideras la deficiencia como si fuera una experiencia única que se repite de la misma manera para todas las personas, y no consideras la gran diversidad de las deficiencias y sus especificidades, además de los contextos personales; tú eres bípede. (Edu O. 2020)

Para esta discusión traigo la noción de normalidad en los cuerpos discutida por el Grupo de investigación interdisciplinario de la Universidad Nacional de Entre Ríos, AR, que lo refiere como una "categoría de señalamiento de lo propio y lo impropio, en un intento eficaz de discernimiento, de marcación y demarcación, de clasificación, de separación entre Nosotros y los Otros" (Almeida, Angelino, Priolo & Sánchez, 2009, p. 63).

Es en esa separación, en ese distanciamiento, que pareciera que en principio no es "tema" para las artes escénicas el considerar la discapacidad como parte de Nuestra realidad. Se refuerza permanentemente la idea de que la discapacidad es "problema" individual de ese Otro, y no reconocemos que damos continuidad a prácticas excluyentes bajo ideales de normalización de los cuerpos que danzan profesionalmente, de con quienes realizamos procesos de creación en danza, y con quienes compartimos luego estas creaciones en espacios de exhibición y apertura.

Edu O. me hace también pensar en la ausencia de referentes de personas en situación de discapacidad durante mi formación profesional de pregrado[1], y la poca visibilidad de artistas con discapacidad en el medio de las artes escénicas, particularmente de la danza. Me atrevería a decir que por el contrario, toda la formación y espacios más tradicionales para el desarrollo de la danza, hasta hace poco tiempo aún perseguían entrenar cuerpos bajo estándares normalizados y de "eficiencia".

Tanto los modos en que nos referimos a las personas en situación de discapacidad o con discapacidad, como las maneras en que cotidianamente y en el ámbito profesional nos relacionamos con ellas, es importante que sean revisadas para corregir conjuntamente aquellas prácticas que perpetúan violencias y aumentan las brechas. Debemos modificar conductas que, amparadas en el desconocimiento y el miedo, permanecen justificando que los espacios de danza no se abran a la diversidad de cuerpos y maneras de moverse.

1. *Licenciatura en Artes con mención en Danza, Universidad de Chile, entre 2006 y 2011.*



Fotografía de Franco Von Arx

En el caso de “La ciudad que habito”, decidimos que el intérprete en lengua de señas chilena, perteneciente a la comunidad sorda de Valdivia, se encuentre toda la obra sobre el escenario, ubicado al lado de la poeta que realiza las lecturas, acompañando desde ese mismo lugar la interpretación de las secciones musicales. Cuando la obra se presenta en espacios abiertos, reforzamos su imagen con una transmisión por pantalla de esta sección de la escena, y cuando esto no es posible o estamos en un teatro o sala convencional, trabajamos con la iluminación de un seguidor y consensuamos con personas representantes de la comunidad sorda de Valdivia las ubicaciones desde el público que sean más propicias para tener una buena visibilidad.

Hemos abordado también la propia lengua de señas como parte del movimiento danzado, en este caso por parte de la bailarina Alluitz Riezu, generando una alternancia en la interpretación entre ambas personas. Esto, que en principio nos pareció podía ser complejo, funcionaba de manera articulada en tanto permanecían cerca espacialmente uno de la otra. Configuramos así un espacio donde conviven en la obra la poesía, la lengua de señas y la danza, como tres maneras de estar y ser en el mundo, de estar y ser en Valdivia.

Estas decisiones nos permitieron trabajar una des-jerarquización frente a la alternativa de proyectar la lengua de señas solo en el recuadro de la transmisión por pantallas. Esta opción que puede funcionar de buena manera dependiendo de las características de cada actividad, mantiene al o la intérprete en un espacio apartado, y nos parece que puede ser revisada según cada caso para abrir posibilidades de establecer nuevas relaciones con el entramado de cada obra.

En el caso de la audiodescripción, cuando la obra fue interpretada en un teatro convencional fue mencionado en el inicio de la función que esta tendría audiodescripción en vivo con algunas secciones realizadas con el micrófono abierto al audio de sala, y luego en las intervenciones de audiodescripción del detalle de la obra esta sería realizada a través de un sistema de audífonos dispuesto para personas que quisieran hacer uso de este elemento, dando prioridad a personas ciegas o con baja visión.

En ambas funciones, la audiodescripción fue realizada por el actor valdiviano Samuel González, y la presencia de su voz como parte de la obra fue trabajada en una descripción principalmente de los movimientos de escena, siendo especialmente desafiante el relato de la danza; no solo por lo complejo que puede resultar ponerla en palabras, sino por la elección de qué, de todo lo que se puede decir, se dice.

La presencia en el proceso de ensayos, en este caso de quien realizó la audiodescripción y de el intérprete a lengua de señas, fue determinante para que ambos elementos se articularan como parte de la propuesta artística. Una interpretación a lengua de señas que converse en términos dinámicos y espaciales con los demás elementos en escena, y del mismo modo que tanto la poeta como la bailarina puedan conectar con esta interpretación, facilita acceder a la obra desde vías diversas. Ello junto a una audiodescripción que equilibrara la entrega de información de lo dispuesto en el escenario. A modo de ejemplo, dejo la descripción del espacio al inicio de la función:

Se ubican sobre el escenario y al fondo en una fila, 20 personas integrantes del Coro UACh. Delante de ellos y ellas y en una fila, de izquierda a derecha: un piano digital orientado hacia el centro del escenario, dos intérpretes de guitarras acústicas, un acordeonista, un intérprete de guitarra eléctrica y percusiones pequeñas, tres cantantes de BAFUACh, y el baterista. Atrás entre la fila del coro y el baterista, se ubica el contrabajista.

Al centro del escenario y de espaldas, la directora musical sobre una tarima.

Al centro y a la izquierda, un sillón de tres cuerpos donde se sientan a la izquierda el intérprete en lengua de señas, y a la derecha la poeta.

Mientras que para la descripción de la danza misma, se trabajó una combinación entre lo escrito durante los ensayos, y una improvisación hablada en tiempo real, cuidando no pasar en demasía sobre la trama musical, algunos ejemplos:

- **Fragmento 1:** La bailarina se ubica atrás del escenario, de espaldas al público. **Sus movimientos son pequeños y ondulantes, naciendo en la columna y creciendo hacia las manos y los pies.**
- **Fragmento 2:** La bailarina y la poeta se levantan del sillón y se abrazan **cálidamente.** Caminan juntas atravesando el escenario y se ubican del otro extremo mirando hacia el público.
- **Fragmento 3:** La bailarina va al suelo quedando tendida boca abajo con los brazos elevados, se gira boca arriba y rueda sobre el suelo como deslizándose sin poder subir. Finalmente queda de pie, y hace la **seña de "la vida que se calla, silencio".**

En estos tres fragmentos de la audiodescripción de la obra "La ciudad que habito", se destaca aquello que se acordó en conjunto con el equipo creativo, mantener como prioridad en el relato. En el fragmento 1, una descripción de la cualidad del movimiento y su trayectoria; en el fragmento 2, la cualidad del abrazo entre dos personas; y en el fragmento 3, la traducción al castellano de la interpretación a lengua de señas en escena.

Para cada caso se eligió un aspecto considerado como más relevante que acompañara una descripción solo "objetiva" de lo que se ve. Pasar de un relato a modo: la bailarina se levanta, salta, gira, cambia de dirección; a un relato que contenga también la intencionalidad de aquello que es parte de la acción.

Procesos de participación.

Para que este proceso de creación sea construido con base en la experiencia de quienes saben de los requerimientos de accesibilidad, es determinante la participación protagónica de las personas en situación de discapacidad y de la comunidad sorda, en una relación recíproca de conocimientos, experiencias de vida e intereses.

Con asesoría y consulta a la Agrupación Ciegos del Sur, y particularmente al periodista Jorge Oyarzo, junto con el acompañamiento de Luisa Poblete y Samuel González, realizamos jornadas de escritura del guion de audiodescripción, el cual implicaba describir los movimientos escénicos y otros elementos visuales que, consensuadamente, se consideraran relevantes para la apreciación de la obra. Escuchábamos los registros musicales de ensayos y realizábamos una descripción sobre ello; o, luego de la escucha, relatábamos lo que recordábamos del trabajo con danza y de la disposición de la escena. Luego de ese ejercicio, hacíamos colectivamente adaptaciones según la cantidad de información, claridad de las palabras, y momento más adecuado para decir en relación a la interpretación musical.

En conversación con Jorge Oyarzo, nos comparte como reflexión sobre el proceso:

> Como persona en situación de discapacidad creo que es fundamental que los creadores y creadoras consideren la accesibilidad universal desde un primer momento, para que un segmento que ha sido históricamente marginado de la población de la artes escénicas como las personas en situación de discapacidad podamos tener acceso a las obras al igual que el resto de la población. " (Oyarzo, J., comunicación personal, 19 de octubre de 2022)

En el caso de la interpretación a lengua de señas chilena, trabajamos principalmente los textos poéticos que son, tanto leídos en escena por la propia autora, como interpretados por ensambles instrumentales y de voz en su versión musicalizada. Para la primera parte del proceso, trabajamos la interpretación a lengua de señas junto a la profesional de UACh Inclusiva Claudia Arriagada, y propusimos una versión que articulara sobre el

Fotografía de Franco Von Arx



escenario la danza y la interpretación como parte de la pieza. En un segundo período, volvimos sobre el texto original junto a un segundo intérprete de lengua de señas, Tomás Herrera, quien luego de revisar la obra escrita realiza una propuesta en lengua de señas a la co-educadora sorda Gladys Mora, la que hace una revisión y adecuación y devuelve una versión que luego Tomás aprehende y sobre la que toma notas hacia el español escrito desde la propia gramática de la lengua de señas, la que le sirve como referencia para la interpretación en vivo. En varios momentos del proceso se realizaron consultas a la autora de la poesía, definiendo conjuntamente el sentido que tomaría en su versión en lengua de señas.

Este proceso abierto permite además que ocurra un aprendizaje al interior de los equipos respecto de la complejidad y el tiempo necesario para que cada una de estas acciones tenga validez dentro de las comunidades.

***

Me niego a ser bípede. Necesitamos descentrar nuestras prácticas desde la "normalización" de los cuerpos que acceden a la danza, y hacernos cargo de que nuestra inacción profundiza la brecha y la segregación.

Tanto en los procesos de formación, como en los de creación, investigación y difusión, debemos mantenernos en estado de aprendizaje, de colaboración y de apertura. Como si fuese una improvisación, el proceso de creación en sí mismo debe estar abierto al acaso, y para ello, mirar el medio y no solo reconocer sino hacer parte de nuestras creaciones las diversas realidades en convivencia.

Desde las comunidades y PsD, a nosotres nos invitaron a hacerles parte no solo como público, sino como protagonistas de los procesos. Respondamos a la invitación. No porque sea opcional, sino porque contribuimos a garantizar un derecho de todas las personas.

Bibliografía

- *Almeida, M., Angelino, C., Angelino, M., Kipen, E., Lipschitz, A., Priolo, M., Rosato, A., Sánchez, C., Spadillero, A., Vallejos, I., & Zuttión, B. (2009)* Discapacidad e ideología de la normalidad : desnaturalizar el déficit.- Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico.
- *Ballet Folclórico UACh. (2023, Marzo 04).* La ciudad que habito (parte 1) [Registro sonoro] https://on.soundcloud.com/Kyo1Y
- *Bragas, M. (Noviembre de 2021).* Entrevista realizada en el II Encuentro de artes escénicas y accesibilidad cultural. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=dGw3dvvYzxw
- *Garcés, H., Zondek, V. (2023).* La ciudad que habito. Estrenada en Valdivia, Chile. Recuperado de
- *Ladd, P. (2011).* Comprendiendo la cultura sorda: en busca de la sordedad. Concepción, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura.
- *Ley N° 21.303. Diario Oficial de la República de Chile, Santiago, Chile, 22 de enero de 2021.* Recuperado de https://bcn.cl/2nw2z
- *Oliveira, E. (2020).* Carta aos bípedes. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=tpLn3Vr2HHk
- *Universidad Austral de Chile. (2023, Febrero 24).* Cantata La ciudad que habito [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=QkcjBWEmw5Q
- *Universidad Austral de Chile. (2022, Junio 17).* Desde la ciudad que habito (Ensayo)
- [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?-v=7sz3h4rPIhY
- *Zondek, V. (2022).* La ciudad que habito. Arica, Chile: Aparte.



Día 2
Octubre 26, 2022

La Sala de Espera.
Un diálogo entre arquitectura y danza.

Gabriela García de Cortázar
Académica de Arquitectura
Daniela Marini.
Académica de Danza, Universidad de Chile.



La sala de espera es una pieza coreográfica compuesta por cuatro "movimientos", los que fueron mostrados de manera individual durante 2022, mientras se desarrollaba el proyecto. Cada "movimiento" explora, a través de la danza, los espacios que se abren a los cuerpos dentro de situaciones de espera más o menos reglamentadas: esperas con números, la fila, la espera en un foyer y la espera de la otra.

El modo de trabajo fue la conversación entre la arquitectura y la danza: la arquitectura proponía instrucciones (reglas) y la danza buscaba maneras de excederlas, subvertirlas, reformularlas.

La pieza final junta y dispone los cuatro "movimientos", a través de la reminiscencia de los eventos – las coreografías y los espacios.

Este proyecto es dirigido por Gabriela García de Cortázar y Daniela Marini, interpretado por Camila Delgado, Ámbar Habib y Sara Lecaros; los asistentes de arquitectura son Matías Madariaga, Lucas Moreno y Francisca Pizarro; el vestuario es diseño y realización de Felipe González; y el paisaje sonoro es creación de José Miguel Candela, con asistencia de Vicente Yáñez.

La sala de espera fue estrenada en enero de 2023 en el hall central de MAC, y contó con financiamiento del Fondo de Creación Artística CREART 2021, de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile.



Fotografía de Carlos Hevia.



¿Cómo se hace un inventario de esperas? ¿Cuánta belleza hay en un gesto? En este espacio, también llamado la sala de los pasos perdidos, nos preguntamos: ¿y si perdemos los pasos?, ¿los movimientos? ¿Qué serían los movimientos perdidos? ¿Es posible hacer una "obra de danza" con movimientos perdidos?

¿Es la escena un lugar de producción? ¿De contemplación? ¿De acontecimiento? ¿De connotación de lo infraordinario? ¿Qué es un escenario? ¿Qué es una escena? ¿Cómo se configura? ¿Qué es lo mínimo?

¿De qué modo la creación a partir de un set de instrucciones empuja la idea inicial? ¿Cuánto se despega? ¿Hacia dónde va? ¿Qué caminos abre? ¿Qué instrucción entrega un objeto, un set de objetos? ¿Qué es lo que se regula? ¿Cuántas normas habitan el cuerpo? ¿Cómo hacer un paréntesis (no) reglamentado? Y al exceder las reglas, ¿qué mundo interior aparece? ¿Es un mundo interior individual, colectivo?

¿Cuánta belleza/asombro/conocimiento hay en un gesto? ¿En una acción? ¿En algo que está ahí, sin ser visto? En esta obra de arquitectura y danza, ¿qué queda? ¿Registros y memoria?

¿Y si nos lanzamos al rescate de lo que no importa?



Fotografía de Nicolás Santelices.

Iniciar un proceso de creación es siempre una apertura a nuevas preguntas, nuevas metodologías, y nuevos contextos.

¿Cómo se hace esto? es probablemente la primera pregunta que emergió en este proceso.

Una pieza coreográfica convocada desde la arquitectura, para pensarse y materializarse desde la danza y la arquitectura. Una arquitecta, una coreógrafa, tres intérpretes creadoras de danza, tres asistentes de investigación de arquitectura. 24 bloques de espuma de alta densidad, de 33x33x50cm, de colores blanco y azul claro. Una pieza a presentarse en cuatro lugares, abordando cuatro distintos modos de espera, un universo infraordinario a observar, para develar microuniversos insospechados.
Desde la danza, lo primero fue un inventario de esperas, ¿cuál es el cuerpo de la





espera?, ¿de las esperas? ¿Cómo se relacionan los cuerpos y las cosas? ¿Cómo se organizan esos paréntesis (no) reglamentados? ¿Cómo se habita ese tiempo suspendido? ¿Qué emerge en ese espacio de pasos perdidos, de tiempos muertos?

Luego, las intérpretes fueron generando movilidades a partir de una lista de verbos asociados a la espera: observar, imaginar, afectar, acompañar, transformar, inquietar, agitar, agotar, evadir, inacabar, abandonar, pausar, pensar, pesar, sostener, caer, apoyar.

Desde este cuerpo inicial, entramos en el proceso de realización de cada evento o "movimiento", para crear a partir de los distintos sets de instrucciones (consignas, estrategias) entregados por el equipo de arquitectura: propuestas de tiempos y acciones para cada espacio, que perfectamente podrían considerarse "coreografías".

PRIMER MOVIMIENTO
LA ESPERA CON NÚMEROS

Al ser este el primer ejercicio de creación conjunta, decidimos compartir espacio y tiempo de trabajo entre ambos equipos, para observar cómo necesitamos/deseamos trabajar. Emerge, entonces, el asunto de constituir un grupo de personas para abordar una pregunta de investigación: cómo dialogan danza y arquitectura en torno a la sala de espera.

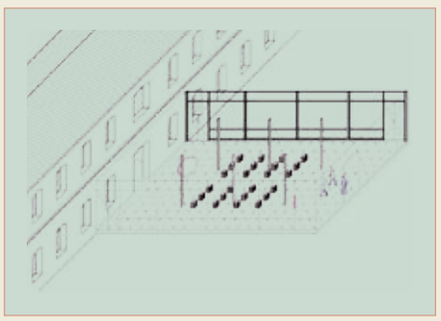
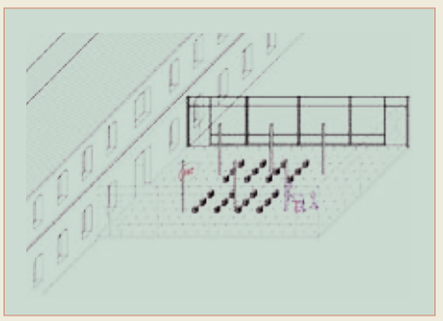
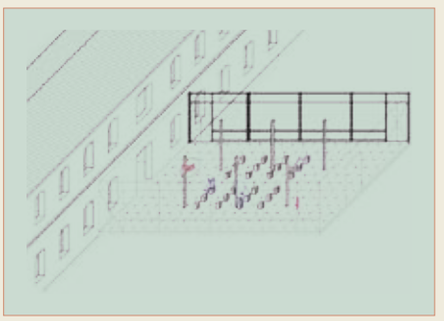
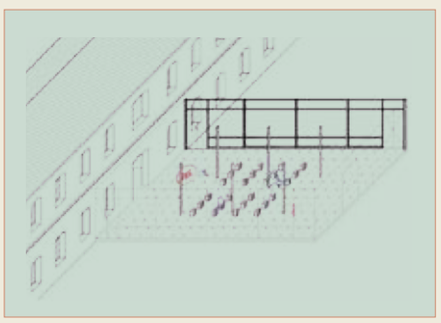
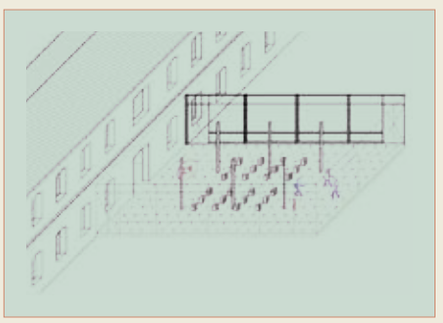
La inauguración de un espacio y el diseño de modos de habitarlo que propone la arquitectura, y lo que hace con ello la danza, se constituye como hallazgo metodológico. Ese primer ejercicio de trabajar/pensar/preguntarnos juntas/os, implica que la sala de ensayo, pensada inicialmente para el equipo de danza, se define como territorio compartido durante todo el proceso, pues la diversidad de perspectivas nutre el proceso, explorando, interrogando y definiendo juntas/os cada movimiento.

Fotografía de Nicolás Santelices.



Set de instrucciones:

- A00 Minuto 0 a 1: espacio vacío, números pasan (se ven, suenan).
- A03 Minutos 1 a 5: las intérpretes entran, sacan un número, se sientan, esperan.
- A13 Minutos 5 a 10: esperan.
- B00 Minutos 10 a 20: emergencia de otros posibles: subversión del orden, excedencias de tiempos y espacios, mundos/cuerpos imaginados.
- C00 Minutos 20 a 30: el número de las intérpretes es llamado, salen.

SEGUNDO MOVIMIENTO ESPERA EN LA FILA

Esta propuesta implicó arriesgarse a intentar tiempos/duraciones fuera de la productividad escénica, para entrar en otras lógicas, algo que trae consigo el trabajo interdisciplinar, y que es uno de los desafíos que nos interesa testear. La estructura "coreográfica" se define desde otra disciplina, la arquitectura en este caso. Preexiste, entonces, a partir de este set, la duración de cada momento, y el marco global de las acciones. Toca ahora investigar los cuerpos y sus movimientos.

Para la primera sección, se experimentan variables de esperas cotidianas, que luego se van complejizando. Variables sutiles como: mirar todas en una dirección, al mismo tiempo; hacer un gesto hacia el rostro, al mismo tiempo; cambiar rápido de posición, una después de la otra. Gestos que van emergiendo al ritmo del paso de los números de la espera.

Para la segunda sección, la pregunta es cómo hacer emerger un cuerpo que da cuenta de la interioridad de los cuerpos que esperan, entonces experimentamos con los verbos: derretir, imaginar, inquietar(se). Tres micro secciones que permiten subvertir la espera, torcerla, explotarla. Aparece la danza, en relaciones espaciales y temporales distintas a las habituales de un espacio de espera.

Para la tercera sección, cada intérprete espera su número desde el cuerpo de la expectativa: la espera agotada, excedida.

Este segundo "movimiento" fue diseñado para ser presentado en una galería de arte, de pequeñas dimensiones, con apertura al espacio/sonido público, por lo que el desafío fue cómo organizar y dar sentido a los cuerpos en este nuevo espacio/contexto.

Pasamos de una espera que supone cuerpos principalmente sentados esperando ser llamados por un número, a una fila, que implica estar de pie, una persona siempre detrás de la otra. Esto implicó un cambio no sólo en la relación entre las intérpretes, sino también con el material, pues este "movimiento" consideró el estar de pie sobre los bloques de espuma, lo que modificó la estabilidad de los cuerpos, y, por consiguiente, determinó el lenguaje y los modos de estar de éstos.

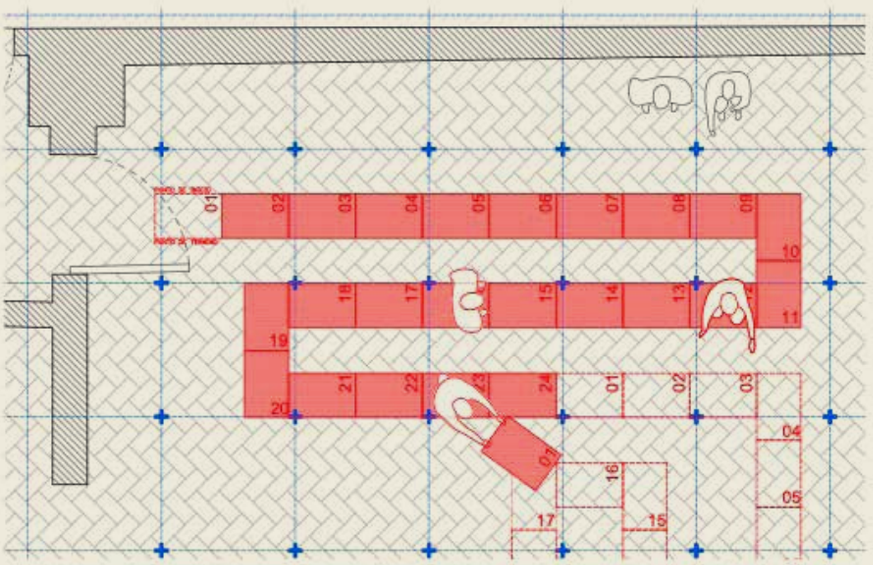
Esto constituye un segundo hallazgo, pues es la relación con el espacio y los materiales lo que modifica a los cuerpos, más allá de diseñar un cuerpo específico para cada uno de los cuatro "movimientos", es la práctica de las instrucciones la que lo define. La danza explora, profundiza, recoge, organiza; siempre desde la sutil oscilación entre cuerpos cotidianos y cuerpos que develan interioridades.



Fotografía de Nicolás Santelices.

Set de instrucciones:

1. Las intérpretes ingresarán por la puerta de acceso donde estará dispuesta una fila de bloques de espuma. Para moverse por la sala, las intérpretes deberán desplazarse sobre los bloques. Tocar el piso no está permitido.
2. Para hacer avanzar la fila se debe remover el primer bloque de la fila (01) y reposicionarlo al final de la secuencia, posterior al bloque 24. Repetir ejercicio indeterminadas veces.
3. El recorrido que se debe construir, en un comienzo, debe emular una fila de trámites de forma serpenteada y eficiente.
4. Conforme avanza la pieza, otros formatos de recorrido pueden ser explorados. La fila debe terminar en el mismo punto donde comenzó. Las intérpretes saldrán de escena por la puerta de entrada.
5. El público se posicionará perimetralmente.



Estas instrucciones dan sentido al trabajo interdisciplinar, en tanto supone obstrucciones al modo habitual de crear danza, pues propone en primera instancia, un diseño espacial y sus modos de uso, fuera de lo que tradicionalmente considera la danza (plantas libres, amplias, suelos firmes). Esto implica un tercer hallazgo, el diálogo con otros modos de pensar y hacer, expande el campo de la danza, expansión que, si bien ocurre desde hace bastantes años, siempre es bueno agitar, reflexionar y re-poner en escena.

A esta estructura, respondemos con la estructura **CAMINAR Y DETENERSE.**
CAMINAR (sola) Y DETENERSE (en algún bloque).
CAMINAR (juntas) Y DETENERSE (en el mismo gesto de espera cotidiano).

Mover bloques y transformar espacio, extendiendo la fila.

2.1 CAMINAR (al mismo tiempo, en la misma dirección, en distintas filas) Y DETENERSE (en gestos de espera inacabados).

2.2 CAMINAR (al mismo tiempo, en distintas direcciones, en distintas filas) Y DETENERSE (en movimientos perdidos).

Mover bloques y transformar espacio, alterando la fila.

3.1 CAMINAR (en distintos tiempos y pausas, en distintas direcciones y niveles) Y DETENERSE (en movimientos perdidos, encontrándose).

TERCER MOVIMIENTO ESPERA EN EL FOYER

Si el primer “movimiento” dispuso bloques de espuma organizados a modo de sillas, el segundo los organizó en fila, este tercer “movimiento” los organizó en un bloque, un muro, una pared.

El objeto al centro del espacio, los cuerpos que se acercan y se alejan.

Set de instrucciones:

Si el primer “movimiento” se organizó en tres grandes secciones, el segundo en tres iteraciones, este tercer “movimiento” invitó a jugar con seis iteraciones posibles: seis modos de llegar al lugar de la espera, seis modos de esperar, seis modos de salir.

Pensando en la pieza final, y en cómo articular los cuatro “movimientos”, la pregunta radicó especialmente en cómo los cuerpos se acercan y se alejan del lugar de la espera, la atención estuvo en los espacios y tiempos pre y post espera, más que en la espera misma. Este tercer “movimiento” intenta sacar al cuerpo de la sumisión de la espera, explorando y alterando los modos de llegar y salir de ésta.

CUARTO MOVIMIENTO LA ESPERA DE LA OTRA

Fotografía de Nicolás Santelices.

Esperar tu turno, esperar algo, esperar que empiece algo, esperar a alguien.
La ciudad ofrece distintos lugares donde una persona puede esperar a otra.
Una escalera, una plaza, una banca, un café, un bar, un hall, una esquina, otra.

Set de instrucciones:

Una persona llega, espera. Otra persona llega, se encuentran. La tercera persona llega, se encuentran, se van. Llegan, se esperan, se encuentran, se van juntas.

Para este último “movimiento” se abrió la posibilidad del encuentro, no esperar un número de atención, no esperar el turno, no esperar por algo, sino esperar a alguien. Esperar para encontrarse, para estar juntas, para acompañarse.

Es la espera menos normada, quizá la más desafiante, porque no sabemos qué va a ocurrir.





Los cuatro “movimientos” develan asuntos más allá de lo escénico, aparecen los cuerpos y sus modos de ser social, cultural, público; en un espacio que nos ofrece ‘tiempo muerto’ para adentrarnos en nosotras mismas; micro-momentos de intimidad, que nos ponen en contacto estrecho con otros, donde emerge la subjetividad y lo privado.

La pieza final reúne, sobre una gran planta de arquitectura, la reminiscencia de los eventos: las coreografías y los espacios.

Queda la memoria de los cuerpos, los registros en las bitácoras, los dibujos, los planos, las fotografías, este texto.



Modos de investigar Procesos de investigación - Maneras de ofrendar

Consuelo Cerda Monje
Doctoranda en el Programa de Arte y Educación Universidad de Barcelona

Cuando lees o escuchas sobre el cuerpo, ¿qué imaginarios te trae? ¿Hasta dónde percibes que llega? ¿Cómo percibes tu cuerpo hoy? ¿Qué diferencias podrías notar con ayer? ¿Cuántas de las palabras que en estos momentos escuchas [o lees] te conectan con otras memorias? ¿Qué temporalidades atraviesan tu percepción del cuerpo y qué memorias se envuelven en ellas?

¿Cuántas veces has desarmado tus creencias en este último tiempo? ¿Por qué crees lo que crees? ¿Cómo construimos nuestro lugar de enunciación? (Ribeiro, 2017) ¿Cómo este se hace presente en nuestra percepción del cuerpo?

Me gustaría comenzar este momento único e irrepetible, con la invitación a viajar a través de la escritura, a través de las palabras y a través de la percepción constante de nuestro cuerpo al escuchar, leer, observar y mover. Permitiéndonos descubrir terrenos fértiles del pensamiento y la memoria que nos posibilitan entramar saberes que están presentes en este espacio telemático.

Este impulso de hablar sobre modos de investigar conectado con la noción de 'ofrenda' genuinamente se sitúa en los tránsitos de mi piel; por lo que es necesario, antes de profundizar en esta idea, referirnos y quedarnos un momento en cómo se abordará la comprensión de cuerpo y, por lo tanto, cómo a partir de esa noción nos disponemos a habitar procesos de investigación; o, dicho de otra forma nos disponemos a crear relaciones, idea que comentaré más adelante.

El impulso de referirme al ámbito de la investigación nace a partir del contexto de estar terminando el segundo año del programa doctoral en Arte y Educación de la Universidad de Barcelona, donde los cuestionamientos por los modos y maneras con las cuales decidimos aproximarnos a un proceso de investigación empiezan a resonar con más fuerza; justamente por escuchar las necesidades de las particularidades de la investigación y los contextos junto a los cuales se están construyendo saberes.

Durante el transcurso del programa, hemos pasado por varias referencias relacionadas con enfoques cualitativos y post-cualitativos para una investigación, en donde aparecen ventanas y puertas para entrar en terrenos movedizos, en los cuales la incertidumbre se legitima e incluso pasa a ser un motor fundamental del proceso.



Hablar del cuerpo no es una tarea fácil, debido a las complejidades que aquello implica según el tiempo y contexto que estemos habitando. Por esta razón, la invitación en esta ocasión es a realizar una breve relación (y al mismo tiempo una provocación) de comprensiones a partir de 3 perspectivas principalmente. Éstas son, los postulados de Merleau-Ponty con sus aportes fenomenológicos relacionados con una 'consciencia encarnada' (embodiment); por otra parte a partir de las nociones de 'corporeidad' principalmente desde los nuevos materialismos no-humanos; y por último, abordajes a partir de la teoría descolonial y sus aportes con relación al cuerpo-territorio y cómo es posible *poner en tensión* ciertos aspectos del cuerpo relacionados con una perspectiva colonial-occidental.

Es importante aclarar y desapegarnos de la trampa cuando nos referimos a encontrar otros modos 'no-occidentales' de habitar la vida ya que, ¿es acaso eso posible? Un punto de partida sería, entonces, reconocer todo lo que atraviesa nuestro cuerpo hoy y todo lo que lo ha atravesado durante su historia, y todas aquellas que lo cruzan. Abordar lo 'descolonial', desde mi perspectiva, no es cuestión de mención, ni tampoco de ignorar o repudiar lo occidental que cruza nuestra piel. Sino, justamente, es reconocer lo que implica y ha implicado, para así buscar otros modos en los cuales prevalezca el diálogo valorando la diversidad de saberes. Este reconocimiento tiene que ir acompañado de acción; en otras palabras, descolonizar el conocimiento y nuestras prácticas, implica voluntad. Implica buscar otras fuentes, desarmar referencias, entrar a lo desconocido y habitar los miedos, crear y atravesar otros caminos.

De esta forma, referirnos a lo 'descolonial' continúa siendo una pregunta abierta que nos invita a ser personas críticas con relación a reconocer de dónde surgen aquellas teorías descoloniales y cómo se articulan con nuestro presente. ¿Quiénes están dentro, quiénes caben en los nombramientos que articulamos? ¿cómo hacemos accesibles nuestros discursos y enunciaciones? ¿Tenemos realmente el interés por des-academizar nuestras maneras de relacionarnos con los saberes y el lenguaje, con el fin de encontrar otros modos de comprender y crear entrelazamientos?

En esta línea, me parece pertinente traer a esta reflexión colectiva propuestas provenientes de Claudia Zapata en su artículo 'El giro decolonial. Consideraciones críticas des-



de América Latina'; en este artículo, la autora nos moviliza respecto a ciertos discursos homologantes para hacer trincheras teóricas con relación a reflexiones epistemológicas. Por ejemplo, *"igualmente objetable nos parece la continuidad que se establece entre esa modernidad y el colonialismo, el eurocentrismo y occidente, por parecernos históricamente insostenible y políticamente complicado."* (Zapata, p. 59, 2019)

Desde esta perspectiva, me impulso por las palabras de la académica para devolver(nos) la pregunta *¿Por qué creemos lo que creemos? ¿Desde dónde construimos nuestro lugar de enunciación? ¿Cuánto estamos disponibles y flexibles para movilizar nuestras referencias?*

Lo que me aventuro a compartir a continuación responde a esas posibilidades por remecer(nos) en lo que constantemente producimos, a partir de un *zoom* a las comprensiones de nuestro cuerpo y desde ahí entonces, elaborar otros modos de crear prácticas, de pensar y hacer en las diversas áreas en las cuales nos movilizamos. Por esta razón, me parece fundamental mencionar que durante las palabras que siguen me distancio de la perspectiva dualista y binaria de comprender nuestro cuerpo, nuestro conocer y nuestra experiencia con el mundo. Me inclino por posibilitar un abordaje del saber a partir del entrelazamiento de los conocimientos, su relación, o bien, una perspectiva rizomática (Deleuze y Guattari, 1980), lo que posibilitará abarcar diferentes propuestas sobre 'cuerpo' en esta oportunidad y así plantear preguntas en relación a los procesos de investigación.

1. Cuerpo - experiencia vivida

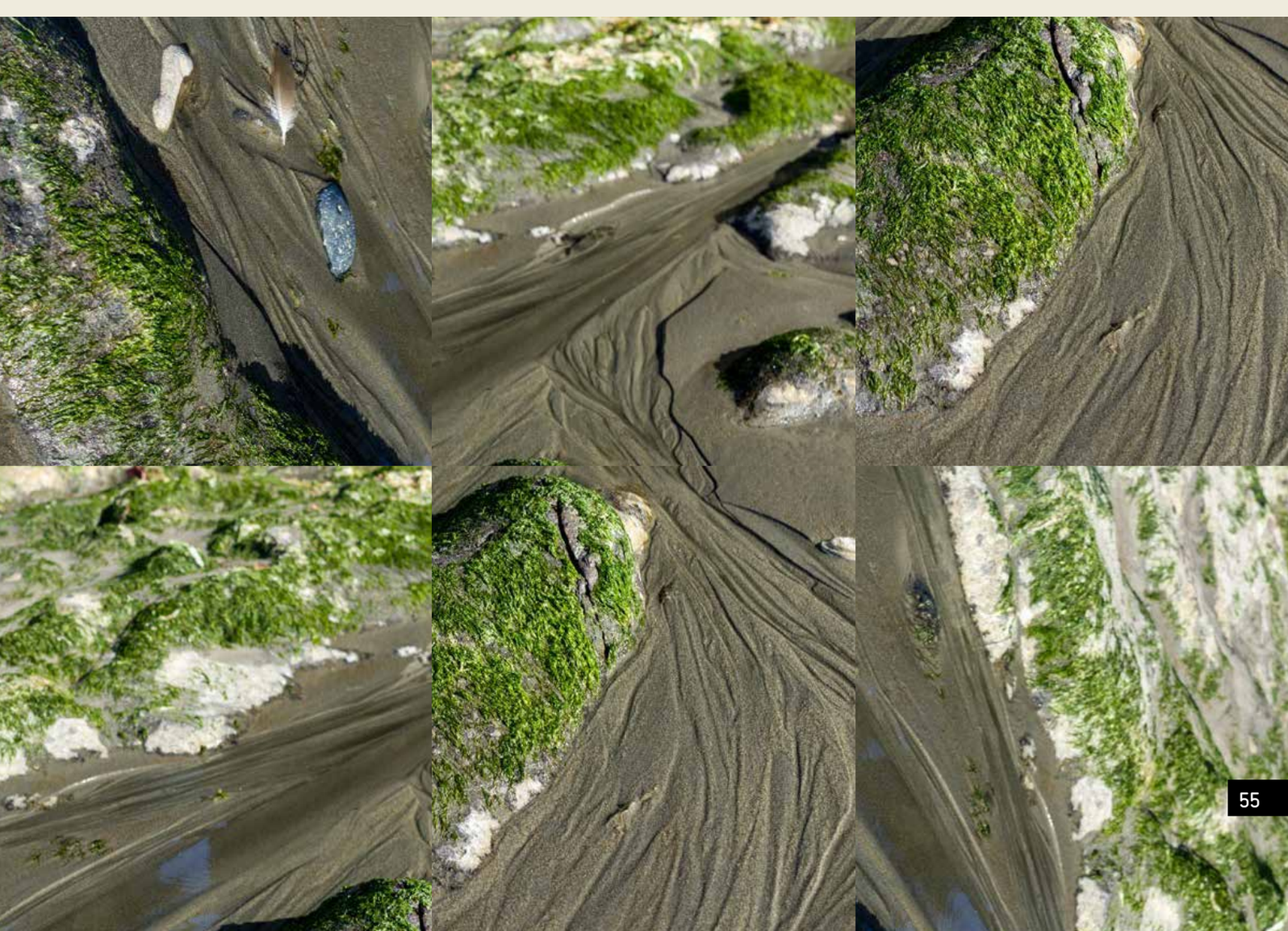
Para continuar abriendo caminos, me sitúo desde las aportaciones fenomenológicas del filósofo Merleau-Ponty y su perspectiva del cuerpo-sujeto vinculada a la consciencia encarnada, la cual le da un valor a la experiencia vivida y la comprensión del mundo a partir de la experiencia de 'ser cuerpo' y viceversa,

> (...) Pues sí es verdad que tengo conciencia de mi cuerpo a través del mundo, que mi cuerpo es, en el centro del mundo, el término imperceptible ha-

> cia el que todos los objetos vuelven su rostro, es verdad por la misma razón que mi cuerpo es el pivote del mundo: Sé que los objetos tienen muchas caras porque podría rodearlos, y en ese sentido, soy consciente del mundo a través de mi cuerpo. (Merleau-Ponty, 1994, p.122)

Este giro es importantísimo para comprender desde dónde se decide abordar los procesos históricos, sociales y culturales. Por lo tanto, se propone comprender nuestro cuerpo como un proceso inacabado, compuesto por la pluralidad de experiencias vividas a lo largo del tiempo en esta relación intrínseca con el mundo. Esto nos moviliza a desapegarnos de paradigmas dualistas para comprender esta relación con el mundo; entendiendo a este mundo como todo lo que es 'externo' a nuestro cuerpo, sin embargo, con el cual interactuamos y lo comprendemos justamente a partir de esa interacción, la cual nos ofrece información que completa nuestra percepción de nosotros mismos, como también del entorno del cual somos parte. Ocurre un proceso, entonces, de co-construcción constante. En otras palabras, *"la vida sucede en el encuentro con el mundo en el cual moramos; antes de cualquier objetivación, percibimos el mundo porque actuamos en él, y similarmente descubrimos objetos significativos en el ambiente al movernos alrededor de él"* (Escobar, 2010, p. 4).

Continuando en esta dirección, es posible desprender una relación de 'adaptación activa' (Freire, 1968) o de una autorregulación (Hanna, 1988), la cual nos invita al entendimiento de una experiencia vivida involucrada o activa en esta interacción. Desde este lugar, reconocemos una singularidad que, por un lado, es capaz de construirse a sí misma a partir de las diversas interacciones. Esto es curioso, ya que la noción de experiencia vivida nos abre posibilidades a comprendernos en relación con el entorno, sin embargo, sin desaparecer o difuminarse en él, sino, aparecer desde una autonomía al mismo tiempo que somos en esa relación. Al posicionarse desde esta perspectiva, podría desprender que poner atención a la comprensión de nuestro cuerpo nos abre puertas a un entendimiento más complejo de nuestro ser con el mundo; es decir, al tener en cuenta que la experiencia vivida se compone a partir de interacciones y los modos de ser, actuar y de relacionarse con el entorno, nos posibilita comprender también el fenómeno cultural de nuestro cuerpo. Leda Martins, nos propone comprender este fenómeno desde otra perspectiva:





> En todo lo que hacemos, expresamos lo que somos, lo que nos pulsiona, lo que nos forma, lo que nos hacer ser parte de un grupo, conjunto, comunidad, cultura y sociedad. Nuestros mínimos gestos y miradas, las elecciones de nuestro paladar y olfato, nuestra escucha interna y respuesta a los sonidos, nuestra vibración corporal, nuestras maneras del lenguaje, nuestros silencios y escalofríos, nuestros modos y medios de experimentar e interrogar el cosmos, nuestra sensibilidad; en fin, en todo lo que somos, y en los modos como somos, respondemos a cosmo percepciones que nos constituyen. Respondemos también a concepciones de tiempo y de temporalidades, tanto en nuestros rituales del cotidiano cuanto en las producciones culturales que las manifiestan. (Martins, 2020, p. 21)

Esta propuesta nos lleva a percibir que cada una de las cosas que hacemos y 'los modos de cómo lo hacemos', nos otorgan información de quienes somos en relación a un contexto situado (Haraway, 1988). Es decir, cada acción de nuestro cuerpo nos posibilita acceder a información sobre quiénes somos y cuáles son esas memorias que nos conforman. Cómo aprendemos a desenvolvernos con nuestro entorno se vincula con esos modos que responden a una memoria colectiva, la cual entrelaza las maneras de ser de quienes nos enseñan, como también con quienes compartimos aprendizajes. Por lo tanto, el movimiento corporal nos brinda caminos para comprender más sobre nuestra historia y aquellas con quienes nos relacionamos.

Dialogando con todo lo anteriormente comentado, propongo continuar refiriéndome a cuerpo como corporeidad, con el fin de abordar nuestro cuerpo desde una perspectiva que posibilite generar relaciones vinculadas a nuestra experiencia con el mundo. Es decir, un interés por distanciarse de las dicotomías como oposiciones, tensionando, entonces, la noción de 'afuera' y 'adentro' desde una oposición, sino posibilitar su integración. Por lo tanto, corporeidad, se construye desde una noción encarnada del mundo (más bien, de los mundos), la cual comprende la experiencia corporal más allá de lo físico y material como respuesta pasiva, sino desde una comprensión del cuerpo como lugar de resistencias, historias y memorias singulares y colectivas, las que se entraman en una relación concreta con la experiencia de habitar con el mundo, se extiende a algo más de lo propiamente humano, sino de todo lo que envuelve la experiencia con el mundo. Por lo tanto,

> Se genera al considerar la dimensión incorpórea del cuerpo, al pensarlo hacia lo que está más allá de sí mismo-hasta ahora pensado desde el sujeto humano-, hacia "su otro lugar" (elsewhere), hacia lo inhumano. El cuerpo entendido de este modo se abraza al exterior, al mundo y a lo que lo rodea, rompiendo de esta manera con la división dualista exterior-interior y cultura-naturaleza al pensar lo humano-animal y humano-inorgánico como oposiciones. (Rogowska-Strangret, 2017, citado en Carrasco-Segovia y Hernández-Hernández, 2020, p. 4)

En esta ocasión, me permito, brevemente, complejizar un poco más la noción de corporeidad al ampliar estas reflexiones en torno al cuerpo hacia reconocer entendimientos del mismo desde otros lugares epistemológicos, por ejemplo afro-centrados por un lado, y por otro, desde posicionamientos vinculados a lo que se ha denominado feminismo descolonial, que finalmente de alguna u otra forma terminan cruzándose.

Esto es, reconocer y valorar la producción de saberes en cuanto a un cuerpo entendido desde un vínculo intrínseco con la naturaleza, espiritualidad y ancestralidad, en donde cada una de sus prácticas responde a esa relación recíproca, a memorias encarnadas y en el cual conviven diferentes temporalidades que posibilitan su expresión actual con el mundo. La corporeidad, por un lado, es comprendida en su totalidad como generadora de saberes y, por otro lado, como mediadora de memorias.

Entonces, vuelvo a la pregunta inicial ¿Hasta dónde llega nuestra corporeidad? ¿Cuál es límite de lo que engloba referirnos a corporeidad? Para posibilitar la relación, propongo a nuestra corporeidad como todo un entramado de historias situadas que se expresan a partir del movimiento y de los gestos, por lo que, abarcaría también una infinitud o un entramado inacabado, en cuanto temporalidades (Martins, 2021) que se encuentran también en una memoria corporal y afectiva de lo que ha posibilitado nuestra existencia con el mundo hoy. De esta forma, se nutre una dimensión del cuerpo referida a una interdependencia de las memorias ancestrales (Machado, 2013) articuladas en nuestra relación con el mundo hoy.

Por otro lado, y con relación a planteamientos feministas descoloniales, la pregunta por la percepción de nuestra corporeidad se expande también hacia una comprensión de las



inscripciones que hay sobre nuestro cuerpo producto del colonialismo y su formas de actualización (Rufino, 2016). Es decir, es en nuestro cuerpo entendido también como territorio en disputa (Cabnal, 2021) en donde se inscriben, por ejemplo, las marcas de la racialización, las violencias epistémicas, las categorías de inferioridad, las fronteras del capacitismo, entre otras, siendo así el cuerpo el lugar de resistencia en dónde se manifiesta la interseccionalidad, así como también el lugar de re-existencia (Albán Achinte, 2012).

Desde este cuerpo abordado como territorio y, entonces, sus memorias como geografías que trazan su historia, existe un vínculo que no puede entenderse fragmentado respecto al entorno, la naturaleza o el pluriverso[1]. Es decir, el cuerpo ya no responde solo a una visión antropocéntrica de la existencia, sino a un entramado vinculado a lo espiritual, ancestral y el entorno. Desde este lugar, no puede existir un movimiento que defienda la tierra y no cuide la vida de las corporeidades que habitan y han habitado esas tierras, y estas en su diversidad de existencias (Cabnal, 2019)

Desde este sentido, se dislocan las jerarquías de una visión antropocéntrica del mundo, propia de una perspectiva oocidental-positivista del sistema hegemónico; posibilitando una percepción del mundo abordada desde todos los sentidos, así como también, desplazando a lo humano del centro. Es decir, se crea una horizontalidad en cuanto a la relación cuerpo-territorio-tierra y todo lo no-humano.

Comprender nuestra corporeidad desde estas posibilidades, nos aproxima a entender la diversidad de cada territorio y, entonces, lo situado en cuanto a las historias vividas y habitadas en cada uno ellos. Así como también, con relación a la pluralidad que se hace presente en los gestos, manifestaciones y modos de vida.

Entonces, desde ese intento por relacionar las diferentes perspectivas de abordar nuestra corporeidad, propongo movilizar nuestros lugares de enunciación en los procesos de investigación. Permitiéndonos reconocer cómo las afectaciones en nuestra corporeidad crean y construyen prácticas que posibilitan el diálogo y movimiento de esas preguntas inacabadas, así como también alimentan nuestras narrativas y los posicionamientos desplegados en ellas.

2. Entonces, sobre los procesos de investigación y maneras de ofrendar

Retomando los cuestionamientos en cuanto a los cuidados necesarios con relación a lo 'arriesgado' o incluso anticipado que puede ser nombrar nuestra práctica como descolonial, mi principal planteamiento para remecer los procesos de investigación se relaciona con una primera parada vinculada a cómo comprendemos nuestro cuerpo y cómo entonces, desde ahí percibimos las relaciones que se crean y tensionamos el conocimiento validado solamente desde una vereda positivista. Es decir, cómo ponemos los saberes y las experiencias en relación a partir de entender nuestro lugar con el mundo.

En este sentido, la investigación artística, o la investigación abordada desde una perspectiva artística, abre las posibilidades para crear modos otros de investigación, en donde se valore la producción de otras narrativas. En otras palabras: referirse al universo como pluriverso, entendiendo la inmensa diversidad existente y las posibilidades que nacen constantemente de esa diversidad.

> El punto de partida de la investigación artística es generar conocimientos situados, parciales y contextuales. En definitiva, conocimientos -otros-. Desde este posicionamiento, la investigación artística es productora de otros relatos (visuales, sonoros, narrativos, corporales, espaciales), que permiten narrar y representar lo singular y múltiple. En definitiva, aquello que de otra manera se mantendría invisible, pues no puede ser-captado- por los métodos tradicionales de las ciencias ni-reducido- al lenguaje de la estadística. (Hernández-Hernández, 2008, p.23)

No se trata de poner una perspectiva por sobre la otra, o entrar en una discusión por cuál modo 'es mejor que otro', ya que ahí caeríamos una vez más en los binomios del discurso dominante, sino justamente de ampliar las perspectivas y abordajes hacia otros modos de hacer investigación que se sustentan a partir de comprensiones otras con el mundo. Sin embargo, ¿a qué me refiero con comprensiones otras con el mundo? ¿Qué saberes son parte? ¿Qué experiencias se relevan?

Como he ido develando a lo largo de este texto, me interesan las relaciones que se crean en el proceso de investigación a partir de la atención de nuestro cuerpo en ese proceso, en ese sentido, esa comprensión otra se vincula con nuestra corporeidad como productora de conocimientos y, por lo tanto, reconocer cómo esta se afecta y qué temporalidades envuelve la creación de estos saberes en relación. Son experiencias que no son cuantificables y son tan diversas como cuantas corporeidades y relaciones existen.

De ahí la necesidad de valorar nuestro lugar con el mundo para dar camino a otras posibilidades de entendimiento con respecto a los procesos de investigación, entendiendo nuestra corporeidad como parte del entorno y que está en constante construcción a partir de las relaciones (humanas y no-humanas) que crea. Esto nos invita a habitar la investigación desde una perspectiva que da valor a esas relaciones. A propósito de esto,

> Marina Garcés, en su libro 'Un mundo común' desarrolla la idea de-dejarse afectar- (2013, p. 70) a partir de la co implicación y la invitación a comprender que lo otro no está fuera de nosotros, sino que es una continuación de los cuerpos, del nosotros. Garcés nos recuerda que, más que interesados en un escenario exterior, los investigadores y artistas podemos reconocer en nosotros mismos esa situación y preguntarnos cómo nos toca y nos afecta para comprender cómo poner en marcha procesos de transformación de manera colectiva. (Calderón y Hernández, 2019, p. 24)

Por lo tanto, preguntarnos por las metodologías que usamos en los procesos de investigación es fundamental. ¿Qué relación tienen con los territorios, con las comunidades, con nosotros y con quienes compartimos? Es importante no temer a crear metodologías que posibiliten el entrelazamiento, al mismo tiempo que nos interpelen en cuanto a las reciprocidades dentro del proceso. Y así, movilizar reflexiones con relación a las formas que decidimos hacer nuestra práctica investigativa.

La invitación es a cuestionarnos y reconocer desde dónde construimos nuestras

1. *Concepto escuchado en una conferencia en el congreso 'Yorubantu' (2020) por Eduardo Oliveira, en la cual proponía dislocar el concepto de universalidad instalado por la hegemonía colonial-occidental y entonces,*

maneras de pensar, sentir y comprender el mundo que habitamos, y cómo se va trenzando con otros entendimientos que van construyendo nuestra corporeidad y nuestro lugar de enunciación.

Resonando junto a las nociones de cuerpo compartidas, el *enfoque* por compartir cotidianos y comprender el tiempo de los gestos, de los modos de estar, el tiempo del cuerpo colectivo y de la práctica artística, se vuelve fundamental en la aproximación hacia el proceso de investigación desde otras perspectivas. En este sentido, las perspectivas artísticas dentro de estos procesos 'posibilitan aparecer' *"puntos de fuga, movimientos que, de otra forma, se mantendrían invisibles"* (Calderón y Hernández, 2019, p.17)

Esto porque la atención deja de estar en la 'recopilación de datos', o en encontrar algún resultado o respuesta a nuestras preguntas de investigación; sino que la atención se coloca en la posibilidad de abrir preguntas a partir del relacionarse respecto a lo que nos motivó a movilizarnos para comenzar el proceso de investigación. Esto nos lleva a dar valor al crear relaciones, es decir, al conocimiento sustentado por 'colocarnos en relación'.

Entonces, la voluntad de habitar el mundo desde esta perspectiva, es decir, desde esa implicancia del estar y compartir, la vinculo con percibir los procesos de investigación como *ofrenda.* Ya que si en una comprensión común la ofrenda es un 'ofrecimiento', esto nos posibilita percibir esa acción de ofrendar (de ofrecer) como una implicancia con el mundo y las experiencias que habitamos. Ampliando la perspectiva de la ofrenda más allá de lo cuantificable, sino justamente habilitar la ofrenda como procesos de diálogo, intercambio y relación; de esta forma, se tensiona lo 'productivo' de la investigación vinculado a un resultado cuantificable y el enfoque se posiciona en la creación de posibilidades y ampliación de perspectivas en torno al conocimiento puesto en relación, esto es, *"cuantitativo versus el cualitativo, lo material y lo humano o lo personal y lo social. El engranaje de lo creativo de las epistemologías y estrategias artísticas y el rigor (Kincheloe Berry, 2004) de la investigación académica permitirá que sean reconocidos otros tipos de conocimientos que escapen de lo textual, lo descriptivo o lo literal". (Calderón; Hernández, 2019, p. 21)*

Finalmente, todas estas palabras tratan de crear colectivamente otros caminos para investigar, en donde a partir de nuestras experiencias en diálogo construimos geografías comunes, un mapeo de saberes plurales que nos otorgan posibilidades situadas de hacer nuestra práctica investigativa.

Por lo tanto, sostengo que las preguntas levantadas a lo largo del texto posibilitan abordajes diversos para nuestros procesos de investigación. Entonces, ¿Cómo realizamos procesos de investigación sensibles y coherentes con perspectivas otras resonantes con nuestros territorios y sus memorias? ¿Y si nos aventuramos a crear metodologías otras que dialoguen con aquellas memorias? ¿Nos atrevemos a robustecer nuestras referencias para sustentar estas metodologías otras? ¿Qué aportes nos posibilita la comprensión de un cuerpo sensible en estas metodologías?

Bibliografía

- *Albán Achinta, Adolfo. (2012).* *"Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte?"* En Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo (eds.) Estéticas y opción decolonial. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- *Cabnal, Lorena. (2019).* Entrevista en Pikara Magazine. España. https://www.pikaramagazine.com/2019/11/lorena-cabnal-recupero-la-alegria-sin-perder-la-in dignacion-como-un-acto-emancipatorio-y-vital/
- (*2021) Entrevista Universidad Autónoma Metropolitana*. Unidad Cuajimalpa. https://www.cua.uam.mx/news/miscelanea/lorena-cabnal-sanar-y-defender-el-territorio-cuerpo-tierra
- *Calderón, Natalia; Hernández, Fernando (2019).* *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y la universidad.* Edición Octaedro. España, Barcelona.
- *Carrasco-Segovia, Sara; Hernández-Hernández, Fernando. (2020).* *Cartografiar los afectos y los movimientos en el aprender. Coporeizado de los docentes*. Movimento, revista de educação física da UFRGS. Brasil.
- *Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1980).* Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Trad. José Vázquez Pérez, Valencia: Pre-Textos, 2002.
- *Escobar, Arturo. (2010).* *Ecologías Políticas Postconstructivistas Michael Redclift and Graham Woodgate, eds. International Handbook of Environmental Sociology, 2nd. edición.* Elgar, Cheltenham, UK. Traducción de Eduardo Yentzen. Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill, USA. Email: aescobar@email.unc.edu
- *Haraway, Donna (1995).* *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza.* Madrid: Cátedra.
- *Hernández-Hernández, Fernando (2008).* La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. Educatio Siglo XXI, n° 26.
- *Machado, Vanda (2013).* *Pele da cor da noite.* EDUFBA. Salvador de Bahía.
- *Maturana, Humberto (2002).* *Emociones y lenguaje en educación y política.* Ed. Dolmen. (2011) Con Verden-Zöller Gerda: Amor y Juego. Capítulo: Juego y conciencia de sí y del otro. Sexta Edición.
- *Martins, Leda (2021).* *Performances do tempo espiralar. Poéticas do corpo-tela.* Ed. 1. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (Encruzilhadas)
- *Merleau-Ponty, M. (1994).* *Fenomenologia da percepção, tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura.* - 5ta ed.- Sao Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. (Biblioteca do pensamento moderno)
- *Oliveira, Eduardo (2020).* *Congreso Yorubantu, Universidade Federal da Bahía (UFBA).* Mesa de Abertura do evento *"Caminho sobre caminho: Eistemologias das encruzilhadas".* Prof. Dr. Henrique Freitas (LETRAS/UFBA)- Mediador Prof. Dr. Luiz Rufino (UERJ-FEBF) Prof. Dr. Eduardo Oliveira (FACED/UFBA) Prof. Dr. Tiganá Santana (Músico e pesquisador).
- *Ribeiro, Djamila (2017).* *O que é: lugar de fala?* -- Belo Horizonte(MG): Letramento: Justificando. 112 p.; 15,9 cm. (Feminismos Plurais).
- *Rufino, Luiz (2016)*. *Performances afro diaspóricas e decolonialidade: O saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas.* Revista Antropolítica, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem.
- *Zapata Silva, Claudia (2018).* *El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina.* Pléyade, revista de humanidades y ciencias sociales. Número 21.

Acerca del deber ser obra: creación situada y justicia objetual en la puesta en escena de la danza contemporánea

Carla Redlich, Jean Larrabure.
Artistas escénicos

Palabras clave:
Danza, producción situada, justicia, tecnología, creación.

1.- Primer apartado:
Algo así como un manifiesto de la creación situada.

Cuando se crea
(cuando creamos)
lo hacemos en dos sentidos:
el más evidente
se crea como *invención*
pero también
- a sabiendas de forzar el alcance fonético-
se crea *como fe*
O por juntar ambas en una frase
se crea cuando se cree

La invención es habilitada primero como virtualidad de un hecho
Un *pensar-que-es-posible*
Un intuir la posibilidad de una experiencia diferente del mundo sensible
Abrir-se a una otra sensibilidad
Algo diferente
Algo que [aún] no está

Por tanto, no es primero un querer decir
(El arte puede eximirse de la misión de un mensaje)
Sino - y ante todo -
Un anhelo
Un querer vivir
Un querer presenciar

Creamos para presenciar
Presenciamos lo que se pone en escena
Creamos a la vez que ponemos en escena
Ponemos en escena y a la vez presentamos una creación



Presenciamos y presentamos
Un escenario como tablero de presencias

La creación, por cierto, comprende un pliegue entre dos acciones
Disponer de las presencias, según un orden (cada cosa en su lugar)
Componer lo presente, formando un todo indisoluble y singular

A cada acción, una pregunta
A la primera, ¿de cuáles se dispone y cuáles quedan fuera?
A la segunda, ¿cómo se consigue componer? (nótese conseguir, no deber)

Y en su conjunto, aventuramos una tercera,
¿Qué implica tal forma de presentación?

Siguiendo a Ranciere[1], sabemos que

1. Toda acción política es, de cierta manera, una acción estética, en la medida que recortar el mundo permite visibilizar ciertos entes y dejar otros en la sombra.
2. Error, entonces, es hacer de la política algo que se ocupa de la realidad y del arte algo que se ocupa de la ficción, puesto que, en un sentido, tanto política como arte no son nada más que dos maneras distintas de crear ficciones, siendo aquello que contemplamos como realidad, en esencia, una ficción dominante.
3. Si entendemos que existe una relación de igualdad entre política y estética en el sentido que propone Ranciere, es decir, que ambas se ocupan de un reparto de lo sensible, entonces podríamos plantear que existe una política inherente a cada propuesta de obra.
4. La obra, como creación-ficción-discurso, propone un recorte de lo sensible, por tanto, es capaz de dar voz alternativa a la de la ficción dominante.

(Fin de la lectura)

1. *Ranciere, Jacques (2009). El reparto de lo sensible. Editorial Lom. Santiago de Chile.*



¿Cuál es el recorte que queremos cuestionar/impugnar?

Si la creación-obra antes de decir algo (si es que lo dice)
es una presencia presentada
es una realidad otra
el recorte en cuestión no tendrá que ver con un plan temático o de trama o todo aquello
que puede ser leído en función de *lo que la obra es*
sino
con los modos de creación de la obra
con los modos de disposición de sus elementos
con los modos de composición
y con las expectativas y valores que se atribuyan a ellos

En síntesis,
una obra impugnadora lo será
en tanto proponga una alternativa
al *deber ser obra*

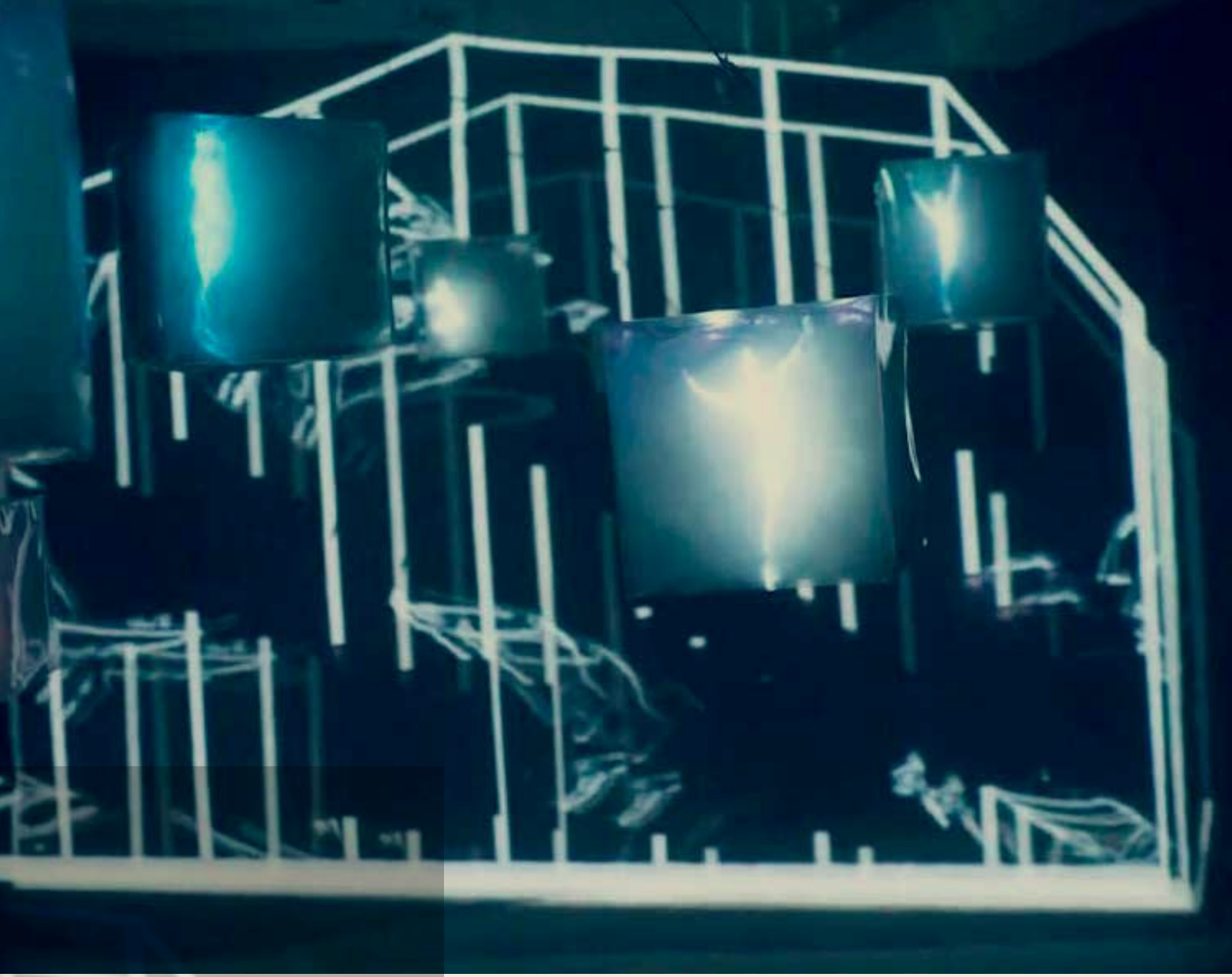
Buscará
reconsiderar las relaciones entre partes dadas
(componer pensando en relación, diría Deleuze[2])
quebrando el reparto de lo sensible.

Ante eso fijo,
la violencia de la sensación pone en movimiento el tablero
y las partes liberadas celebran la incertidumbre de la experiencia,
abrazan el doloroso péndulo
que da amagues de permanencia
con un eterno no que se dibuja de un hombro al otro

¿Qué implica, entonces, tal forma de presentación?

Si crear es creer en una posibilidad otra de experienciar/presenciar lo real
(es decir, no es una misión de representar sino de recomponer)
y eso posible se tantea poniendo en escena
y poner en escena implica distribuir y componer
entonces, la acción creadora implica una responsabilidad
hacerse cargo de lo propuesto
asegurar que haya justicia
en relación a los elementos/materiales disponibles para componer
y recomponer
de modo que levanten sus propios criterios de valoración en juego
de modo que los reconozcamos en situación
de modo que nos conmuevan en su limpia literalidad
de modo que sea posible el surgimiento
de aquella voz alternativa a la abrumadora ficción dominante

2. *Deleuze, Gilles (2002). Diferencia y repetición. Amorrortu, Buenos Aires.*





2.- Segundo apartado:
Reflexiones a partir de la voz propia: composición de la obra “Lejana”

¿Desde dónde nos sujetamos cuando hablamos de creación/producción situada?

El proceso de “Lejana” – obra de danza y multimedia que realiza la etapa de elaboración de guión durante el año 2022 – da cuenta de este lugar de enunciación que planteamos a la hora de *crear en relación*, atendiendo, por tanto, a sustentos contextuales, tanto materiales como conceptuales. Los componentes que amparan esta manera de hacer, inscriben los siguientes puntos:

- La forma de hacer tiene un sustrato político: No es lo mismo crear en el espacio Sur Sur del planeta que hacerlo desde el Norte Global. La producción artística es situada y está sujeta a condiciones de producción material y de contexto (cultural, social, político). Independiente de la temática abordada, los alcances materiales son altamente significativos, y pueden convertirse en obstáculos técnicos (si no se cuenta con la protección económica de una subvención, desde el Estado o los privados) que alteran la estética de lo que se pretende mostrar. En el caso de “Lejana” *este sinceramiento georreferenciado* – que implica asumir que los recursos disponibles limitan el acceso a costosas tecnologías de producción – es también un locus de enunciación: **lo que podría parecer un problema, constituye una condición de posibilidad**, que nos acerca a maneras atávicas del hacer artístico, vinculando, en este caso, lo análogo con lo virtual de forma creativa. Acogemos, por tanto, que el desfase que puede haber entre una propuesta estética y sus condiciones de producción, puede ser un espacio de oportunidad político-sensible.

- A partir del primer enunciado, se trabaja con la horizontalidad de los materiales que componen la escena: cuerpo, danza, luz, sonido, imagen; todos los materiales confluyen en un elemento o concepto central – en este caso la luz – que no es temático sino más bien sensible: desde ese elemento podremos hablar sobre lo que queremos enunciar en la escena. Es una construcción horizontal puesto que los materiales se imbrican de tal manera que uno no tendría sentido sin el otro. La interdependencia implica que "todo significa" para generar una experiencia en el espectador. Ese lugar debe también considerar el espacio en el que la obra se instala, sin soslayar las posibilidades de lectura de los sujetos (si es que efectivamente queremos que lo que se pretende decir tenga algún eco en quien observa). Eso no implica "bajar o subir" el lenguaje de una obra (¿qué sería bajar o subir?) sino buscar los lugares sensibles para detonar aquello que pretendemos. Y para eso, el ejercicio debe ser – aventuramos nuevamente – situado.
- Por último – como señala la escritora Mariana Enríquez en una de sus entrevistas – "(si escribo) de fantasmas en una casa, esa casa está embrujada por *fantasmas de acá*: fantasmas de Latinoamérica, de Argentina, no fantasmas abstractos"[3]. Lo contextual, la historia, las memorias son un componente basal para la composición, pues alude al encuentro sensible de la puesta en escena con quien la observa.



3.- Tercer apartado: 3 tiempos de una obra

Escena 1. El espectador

Ingreso a una sala oscura. Hay sillas dispuestas de manera frontal hacia un escenario que se encuentra al mismo nivel. Puedo oír una música suave, diría que del tipo clásica intervenida con sonidos (crujidos, agua corriendo, alguien que habla), que nace de dos parlantes puestos en el suelo del mismo espacio escénico. Con dificultad, logro distinguir objetos que están distribuidos en el espacio: una silla, una pequeña mesa, una caja y otro elemento adosado a la pared que aún no puedo identificar. Al parecer alguien – o algo – se mueve en el escenario. La sombra de un cuerpo aparece y desaparece (me asusta un poco, lo confieso, hay algo de fantasma en esa aparición). Recuerdo silenciar el celular y pienso en que después de la obra tengo que pasar a comprar comida para los gatos. La temperatura del lugar es agradable y al fin me relajo en la silla. Lentamente la luz me conecta con lo que empieza a suceder, cada vez más visible, en el espacio que tengo frente a mí. Sin tener claridad de qué es lo que llama mi atención, logro finalmente conectarme con lo que está aconteciendo en el escenario.

¿Cuántas veces nos hemos preguntado por cómo *afectar* al espectador de una (nuestra) obra? ¿Cómo disolver el límite entre espectador y obra para que este pueda entrar en el espacio sensible de la composición?

Si dejamos lo conceptual de lado, es decir, si no pensamos en el qué sino en el cómo disponemos la obra para que el espectador pueda afectarse de la creación, podemos considerar dos aspectos fundamentales: primero, que para narrar debemos construir una *lógica de funcionamiento* mediante las relaciones de composición que tejamos entre los materiales que tenemos en escena. Además, el ritmo que le otorguemos a estas relaciones nos permitirá construir la cadencia, la intensidad, las pausas de esta composición, elementos que consideramos vitales para minimizar el desfase obra/espectador.

Para intentar aproximaciones sensibles a la obra, estos aspectos nos resultan claves si queremos que quien ingrese al lugar de exhibición deje – al menos durante la duración de la obra – de pensar en la compra que luego debe hacer para alimentar a su mascota.



3. *Enríquez, Mariana. Citada en revista Barbarie (2022). Disponible en https://www.barbarie.lat/post/mariana-enr%C3%ADquez-el-terror-como-gesto-pol%C3%ADtico*



Imagen 1

Escena 2. Creadores

Entendemos que en cada creador hay una necesidad de decir, que empuja el acto de expresión, sea cual fuese la forma, disciplina o técnica que se aborde para ello. También sabemos que existe deseo, pulsión, ideas que insisten en aparecer y que podrían construir el denominado “sello autoral” de tal o cual artista. Y se asume también que esa necesidad de palabra no termina ahí: ese a quien le hablamos es constitutivo del acto de habla, para que éste tenga sentido.

Para la construcción de “Lejana”, están presentes estos elementos: el interés por la memoria, por las preguntas que surgen a partir de la historia reciente de nuestro país, por cuestionar la oficialidad de esa historia, y de los dispositivos que se producen en pos de su construcción. Ponemos atención en el relato de una mujer detenida y desaparecida en dictadura, pero también en la dimensión atemporal que arroja el hecho de desaparecer, como si pudiera haber siempre luz sobre algo que [ya] no es visible. En ese proceso aparecen los materiales y la manipulación de estos para componer una escena donde la luz, la proyección multimedia, la música o el sonido son cuerpos en relación, que buscan la irrupción sensible antes que la comprensión narrativa de lo que está aconteciendo.

Imagen 1: Captura proceso de obra Lejana. Danza y Multimedia (2022)

Procuramos la mímesis antes que la representación, y pretendemos afectar al espectador a través de los materiales que tenemos disponibles, esperando que estos dialoguen de forma virtuosa y coherente. Situaremos el lugar de confluencia en el texto o en algún elemento central para el devenir de la obra, objeto que, en el caso de la obra “Lejana”, es la luz.



Escena 3. Intérpretes

Nadie sabe lo que puede un cuerpo, señala Spinoza.[4]

El cuerpo, como material en potencia, aparece para prolongar el acto de habla, o más bien, para componer otros mecanismos de lenguaje, ahí donde la palabra no alcanza.

En nuestro proceso, si bien los y las cuerpas tienen un lugar discursivo en la composición, será su relación – más bien horizontal – con el resto de los materiales escénicos, lo que buscaremos a la hora de componer. En ese proceso, por tanto, el o los intérpretes no sólo serán ejecutantes de una planta de movimiento, sino parte dialogante y propositiva en todo el proceso de creación. Estamos disponibles, además, a omitir la presencia de un cuerpo en la escena, en tanto sean otros los materiales o elementos que permitan desarrollar la creación.

4.- Cuarto apartado: a modo de corolario

Todo lo dicho anteriormente es la forma que hemos encontrado para dar sentido a nuestro acto de habla. Lo relatamos aquí pues pensamos que en el sistema mundo del capital, de la hipermediatización de contenidos, del bombardeo de imágenes y de la pérdida de las experiencias, nos enfrentamos a creadores que – ante lo que podría imponerse como el deber ser obra – paralizan sus procesos, ahogados en los obstáculos que el cotidiano pone al ejercicio del arte. El reiterado diálogo entre los materiales con los que se cuenta, nos ha abierto posibilidades de creación en espacios que parecieran complejos o costosos, como la producción multimedia. Trabajamos asumiendo el espacio geográfico y simbólico en el que nos situamos, e intentamos – sin romantizarlo – atender a las posibilidades que este lugar nos ofrece, dando un importante lugar al aprendizaje, al pensamiento, la reflexión, el respeto y consideración por lo que otros y otras han construido.

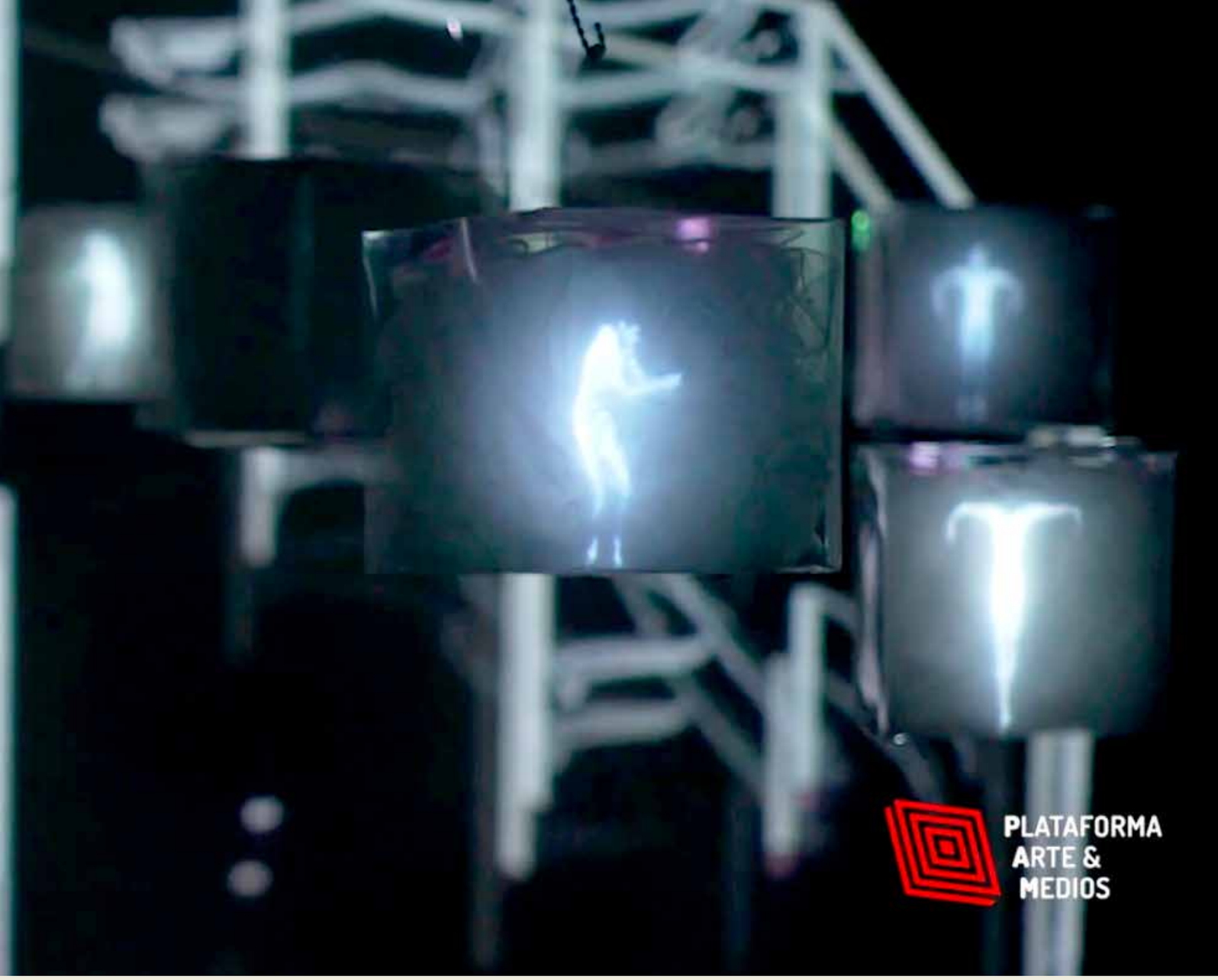


4. *Spinoza, Baruch (2000). Ética. Editorial Trotla, Madrid.*



Bibliografía.

- ***Deleuze, Gilles (2002).*** *Diferencia y repetición*. Amorrortu, Buenos Aires.
- ***Enríquez, Mariana.*** *Citada en revista Barbarie (2022)*. Disponible en https://www.barbarie.lat/post/mariana-enr%C3%ADquez-el-terror-como-gesto-pol%C3%ADtico
- ***Ranciere, Jacques (2009).*** *El reparto de lo sensible.* Editorial Lom. Santiago de Chile.
- ***Spinoza, Baruch (2000).*** *Ética.* Editorial Trotla, Madrid.



Bios

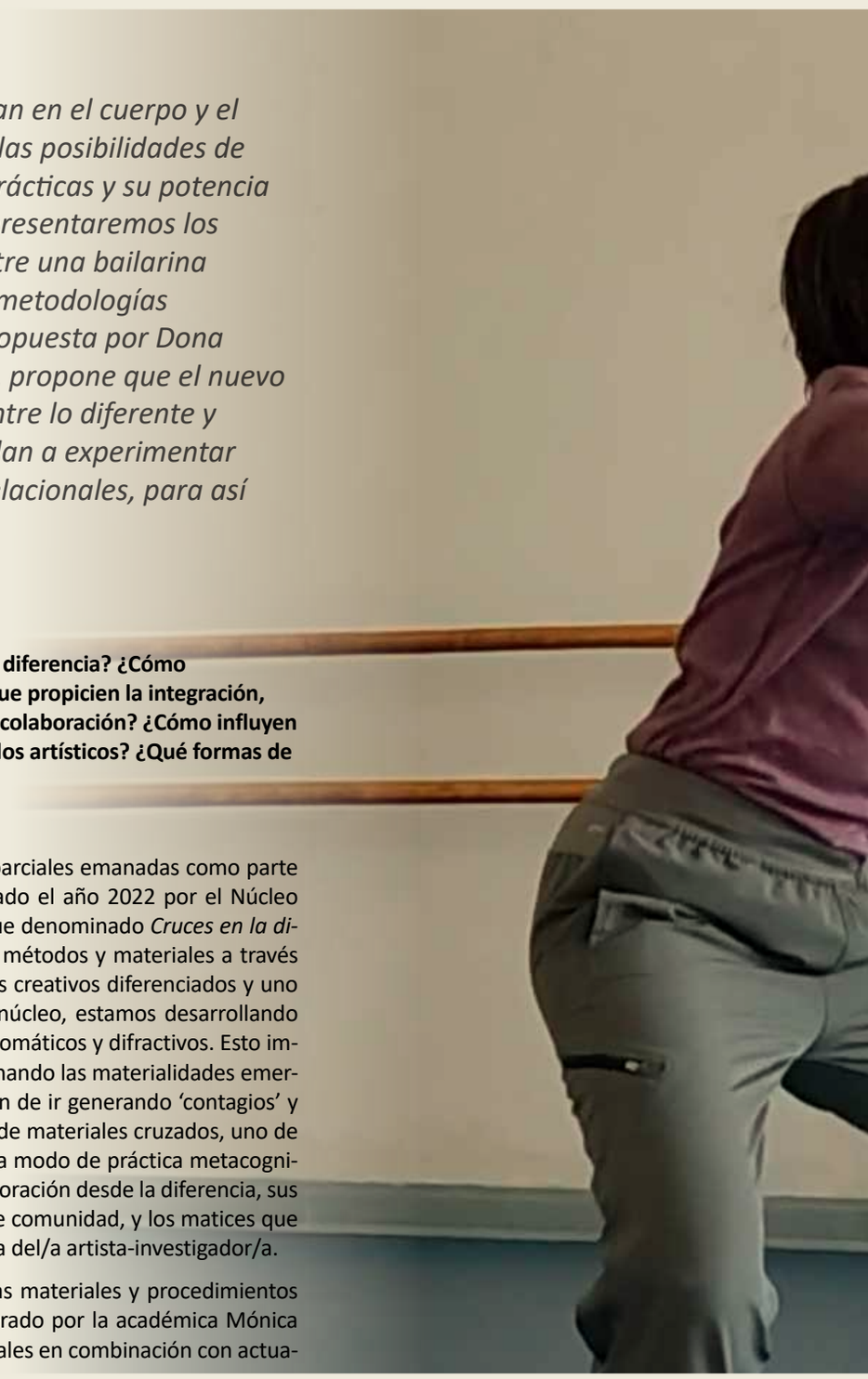
Carla Redlich: Investigadora, creadora y docente, especializada en artes escénicas. Formada como Magíster en Estudios Culturales (ARCIS), Diplomada en Cooperación Internacional y Dirección Escénica, y Licenciada en Educación. Actualmente se enfoca en la dramaturgia para danza, la composición musical y sonora y la indagación en soportes tecnológicos y multimediales para el espacio escénico

Jean Larrabure: Intérprete y compositor independiente, Licenciado en Música con mención en Teoría y Literatura Musical de la Pontificia Universidad Católica. Se ha desempeñado en diversos proyectos de índole artística, comunicación y docencia, entre los que destaca su participación en Cía de Música Elefante, Cía Magnífico Teatro y el podcast El Cielito de mi Pieza. Actualmente es co-creador en Matar a un Panda, dúo de música y creación escénica junto a Carla Redlich.

Práctica difractiva entre voz y danza

Francisca Morand
Académica del Departamento de Danza, Universidad de Chile
Amalia Garay
Egresada de Composición Musical, Departamento de Música, Universidad de Chile

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



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

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

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

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



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

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

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

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

Como resistencia al problema de la representación, la difracción se propone como una forma para experimentar con la diversidad; es decir, sobre cómo las diferencias se producen y cómo y por qué importan. Barad (2014) habla de "cortar juntos y separados", donde realmente lo nuevo surge de crear nuevos patrones de diferenciación, superposición y entrelazamiento de agentes diversos. Desde los mecanismos internos de aquella propuesta, la intra-action es relativa a formas de trabajo como el colectivo y la cooperación, donde las relaciones y, por lo tanto, las identidades, son inestables y siempre en proceso, lo que nos invita a explorar nuevas conformaciones de lo que puede ser un proceso colaborativo que use la diferencia como modo de diálogo interdisciplinar. Desde las implicaciones epistemológicas y metodológicas de aquella propuesta, refrenda la indagación de indicios como la heterogeneidad, la conexión desjerarquizada y/o dicotómica y la multiplicidad.

Práctica vocal y movimiento

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

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

Durante la vocalización el cuerpo es el sustento: la voz es puro movimiento interno y el movimiento genera ese soporte. Los movimientos internos incluyen la respiración, con todas sus estructuras, órganos y pasajes, garganta, paladar, boca, nariz, además de los músculos del torso y las cuerdas vocales (que son músculos también). Las sensaciones de vibración en las cavidades cuando son recorridas por el aire en la vocalización producen sensaciones internas profundas y movilizantes. A su vez, movimientos de los brazos, la pelvis y empujes de las piernas, van produciendo fluctuaciones en las formas en que emerge la voz. La percepción de todos estos movimientos produce una conciencia del cuerpo en la voz que genera una experiencia "vivida", posibilitando la integración del cuerpo en lo sonoro y afectivo.



El nodo "Voz y Movimiento" del proyecto Cruces en la Diferencia, se ha desarrollado en un período de ocho meses, con una sesión semanal, donde hemos participado: la profesora de metodología vocal "Roy Hart" Audrey Pernell[2], las bailarinas Camila Mora y Francisca Morand, la compositora musical Amalia Garay y la estudiante de danza María Paula Cuevas. Las sesiones del proceso investigativo consistieron en la práctica de algunos aspectos técnicos vocales con la participación del movimiento corporal, para luego desarrollar improvisaciones estructuradas en base a premisas que, en algunas ocasiones, abrían posibilidades; mientras que en otras, se enfocaban en experimentar con relaciones específicas. Luego de cada sesión y sin preguntas o temas específicos, se propiciaba la libre expresión de reflexiones e impresiones de las participantes sobre la experiencia, las que fue-



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

Etapa 1: Explorativa

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

En esta etapa de exploración fue muy importante trabajar con las relaciones definiendo roles, los que servían de estructura para ejercitar la escucha y visibilizar las diferentes respuestas que se daban dentro de una forma relacional. A lo largo de la práctica, cada uno de estos roles fue desarrollándose de distintas formas, lo que nos hizo ver que a partir de una idea era posible encontrar y practicar diferentes perspectivas de un solo rol. Esto enriquecía las improvisaciones, ya sea nuevas sonoridades de la voz, relaciones interesantes entre movimiento y voz, además de composiciones vocales y de movimiento en el grupo. Estas formas de relación se pueden sintetizar en[3]:

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



2. *https://rumboschile.com/trabajo-roy-hart/*

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Etapa 2: Traducción y Profundización enfocada

La segunda etapa de la investigación se basó en profundizar el procedimiento de "traducción" entre voz y movimiento. Entendiendo que las relaciones emergentes siempre están definidas por el contexto, las personas y en el momento en que se exploran, la intención de esta etapa fue tratar de observar y analizar los materiales vocales y corporales que surgían desde la experiencia con factores específicos de las disciplinas que los fundan. Me interesó observar si es posible definir cómo se asocian desde el movimiento y la voz, factores específicos de la danza y la voz musical. Además de poder definir ciertas asociaciones comunes, el análisis de lo percibido estaba determinado también por el "entrenamiento" y las experiencias previas de cada una. Sin embargo, este proceso nos permitió compartir aspectos disciplinares que eran desconocidos para la otra parte, permitiéndonos una mejor integración grupal. Nos aportó nuevas posibilidades de análisis de las exploraciones, aprender conceptos, desarrollar un lenguaje compartido y, por lo tanto, sofisticar (y al mismo tiempo quizás estructurar) la percepción definida dentro de campos disciplinares tradicionales.

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

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

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



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

12. Factores musicales-vocales:

El desarrollo de la segunda subetapa se basó en la experimentación con factores musicales que se practican en el aprendizaje vocal tradicional, observando cómo estos afectan el cuerpo y el movimiento, explorando estos sucesos como material para improvisar. Timbre, Ritmo y Altura fueron explorados de forma enfocada, aplicando Dinámica y Agógica, para enriquecer y variar la experiencia con los tres primeros factores. Para quienes tenemos un conocimiento general y superficial de los factores de la música, fue una experiencia de aprendizaje que nos permitió definir, aclarar y distinguir estos aspectos en nuestras exploraciones, así como también afinar técnicamente la escucha. Además agregó todo un campo conceptual y un nuevo lenguaje a las reflexiones, que enriqueció el diálogo y enfocó las improvisaciones.[4]

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

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

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





4. *Revisar video en: https://youtu.be/XGQHMMpE5XA*



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

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

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

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

Referencias:

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

Esporas, derivas artísticas vinculantes: Reflexiones teóricas y propuesta de investigación

Andrea Jert Bustos
Docente Departamento de Arte, Universidad Alberto Hurtado
Katya Noriega Arancibia
Egresada del Departamento de Danza, Universidad de Chile.

Resumen

"Esporas: Derivas artísticas vinculantes" es una investigación en curso desde junio de 2022, que parte de preguntas como: ¿Cuál es la potencia creadora y transformadora del arte en el presente? ¿Cuáles son los procedimientos y estrategias de producción que habilitan otras posibilidades de hacer, pensar y de convivir en el mundo? Esta tiene por objetivo analizar metodologías de creación en las que se vinculen las artes escénicas con saberes sobre diversas formas de vida, sus modos de relación, y que problematicen las nociones antropocéntricas y extractivistas en las prácticas artísticas.En este sentido, son metodologías que atienden a procesos de intercambio, disipación y proliferación de modos de existencia disidentes, integrándolas en dispositivos estéticos y procesos artísticos escénicos como materiales de producción epistemológica y subjetiva. Buscamos en nuestra investigación potenciar los vínculos entre la investigación artística y los saberes relativos a la ecología y los sistemas vivos humanos y no humanos. Presentamos, entonces, los avances de esta investigación, que es principalmente el marco teórico y la propuesta de trabajo realizada hasta ahora.

Contexto global, extractivismo y epistemicidio

La tierra está cambiando aceleradamente a causa de la actividad humana. Donna Haraway nombra este tiempo geológico como "Capitaloceno" (2015), concepto que busca señalar las formas desmesuradas de extracción de los recursos del planeta y de las formas de vida que lo habitan promovidas por el capitalismo. Junto con esto, busca llamar la atención respecto a la sofisticación del régimen de producción que, a modo de resultado, da cuenta de la atenuación progresiva de las habilidades y capacidades de garantizar vidas dignas de ser vividas y compartidas en el planeta, sosteniendo modos de existencia basada en la devastación, el extractivismo y la administración no solo de la vida, sino de la muerte, es decir una gestión necropolítica (Mbembe, 2011). Por su parte, Suely Rolnik (2018), establece que las actuales condiciones del régimen colonial-capitalístico se caracterizan por normalizar una lógica relacional de tipo extractiva, no tan sólo de los territorios y la naturaleza, sino también de las potencias creadoras y estéticas de los cuerpos. Desde esta perspectiva, el capitalismo no basaría su modelo solamente en la expoliación de la fuerza de trabajo y la producción de plusvalía, sino que además en la explotación de "la propia pulsión de creación individual y colectiva de nuevas formas de existencia…sus funciones, sus códigos y sus representaciones… haciendo de ella su motor" (Rolnik, 2019, p 28).

Complementario a esto, Sousa (2018) caracteriza el proceso de epistemicidio en el que se basa el sistema capitalista y colonial, que implica no solo la validación de un tipo de conocimiento (científico) por sobre otros que son cuestionados o directamente invisibilizados, sino también el establecimiento de un régimen que imposibilita imaginar otros mundos por fuera del capitalista. La injusticia epistémica que sostiene este modelo, no es solo un fenómeno cognitivo, sino que se traduce en injusticias sociales, económicas, políticas, pero es lo que lo sustenta y permite, por lo que una lucha contra las injusticias sociales, debe ir conectada a una lucha por la justicia cognitiva, epistémica. Es decir, es necesario proponer nuevas epistemologías y urge ampliar la visibilidad y desarrollo de distintos modos de saber, desde donde amasar formas de existencias otras (Sousa, 2010).

Frente a este contexto se han desarrollado una serie de manifestaciones, propuestas teóricas, prácticas y expresiones culturales en contra del sistema de producción y organización de la vida, sujetas a distintas luchas locales. Así, tales expresiones y luchas son comunes a nivel global en tanto demandas en contra de la precarización de las existencias y organizaciones que resisten y disienten al régimen. Tanto desde estas producciones teóricas como activistas, hay una atención relevante en el ámbito relacional colaborativo de interdependencias, humanas y no humanas, (Haraway, 1983; Tsing, 2021; Margulis, 2002; Deleuze y Guattari, 1987) y de los cuidados y preservación de la diferencia (Sousa, 2010; Gutiérrez Aguilar, 2019).

Gestos como imágenes del mundo

Junto con esto, el cuerpo, las nociones sobre la materia, las prácticas corporales y los saberes desde el cuerpo, se vuelven relevantes para comprender y proponer otras formas de relación, ya sea entre humanxs como con otras especies y el entorno en general.

Situamos la comprensión de un cuerpo como un conjunto plástico de actividades sensomotoras por el que nos relacionamos con el mundo y lxs otrxs. Alejándonos de una concepción dualista que imprime en el cuerpo representaciones del mundo en una operación de pasividad/receptividad o, en palabras de Marie Bardet (2019), buscamos "no hablar de el cuerpo [énfasis agregado] o estudiar el cuerpo como un objeto, sino como serie de gestos, como relaciones, gestos como materiales e inmateriales, gestos humanos pero no solamente, de la biósfera toda" (p. 108). Lo que propone como materialismo de los gestos. Comprendemos que los gestos son modos de vinculación del cuerpo y el entorno, es decir, un sistema de relaciones que expresa modos de pensar, hacer e imaginar con otrxs.

Figura 1. *Esporas*
Nota. *Elaboración propia.*



Para Haudricourt (2019), en su estudio de las fuerzas motrices aplicadas en el cultivo de las plantas en las sociedades de oriente y occidente, resalta que los mecanismos involucrados en la siembra de arroz y la siembra de trigo evidencian las formas de pensar a partir de las relaciones entre cuerpo, objeto, fuerza y contexto de las culturas, en donde las diferencias de estilos son a la vez conformaciones de imágenes de mundo o concepciones de mundo contenidas en los gestos.

Entre Haudricourt y Marie Bardet es que advertimos el pensamiento político alojado en los gestos de cultivar y en los modos de vinculación con el medio, como exponentes de una organización que pone de manifiesto maneras de habitar y producir bajo ciertos paradigmas-o sistemas de pensamiento-que se explican a

través de la continuidad entre materialidad e inmaterialidad, entre gestos y cuerpos. De tal modo, se caracteriza que lo constitutivo en nuestra sociedad occidental está establecido por la trascendencia ensamblada en cierta relación de domesticación de siembra y cosecha, como de adiestramiento de animales.

En este sentido, Anna Tsing destaca que la domesticación no sólo implica el dominio de humanos sobre otras especies, sino también una compleja trama que nos involucra. El proceso de transición desde un enfoque de recolección de alimentos, que familiariza a humanos con paisajes indeterminados y multiespecie, hacia un enfoque de cultivos cada vez más estandarizados y unificados, está imbricado con la conformación del Estado, la familia y el capital, como establecimiento de un territorio específico conocido, al que se limita la intimidad, las posibilidades de relación y que fantasea con la autonomía humana. Así, la promoción de este tipo de vínculos entre cuerpos humanos y no humanos, va más allá de una forma de alimentación, "el poder del Estado no significaba el control de los arreglos de riego, sino de la estructura estética del poder y amor" (Tsing, 2019, p. 11).

En este contexto actual de hiperdomesticación y catástrofe, que implica la segregación de los cuerpos en distintos niveles, la autora propone atender a los márgenes descuidados, fuera de nuestro espacio doméstico/ domesticado, y en pequeños cultivos como espacios donde aún prevalece la diversidad, única cualidad que posibilita la adaptación y supervivencia, y en especial a los hongos como "especies compañeras", elaborando un "argumento fúngico contra un ideal de domesticación" (Ibid, p. 2).

Los hongos, como compañeros promiscuos de distintas especies, que requieren de estas interconexiones para su existencia, rara vez han entrado a la domesticación humana, son pocos los que han sido alterados genéticamente por humanos y las especies más relevantes a nivel gastronómico aún se recolectan (como el Matsutake y el Tuber), exigiendo para esta labor poner en prácticas saberes que se encuentran al borde. Sin embargo, los hongos sí han estado presentes permanentemente a lo largo de nuestra historia a veces siendo parte de los cultivos, a veces boicoteando producciones, pero siempre poniendo en evidencia las redes de interdependencia en las que nos encontramos.

De esta manera nos situamos desde un paradigma estético del conocimiento que pone el cuerpo como centro gravitatorio de la transformación del mundo, pero a la vez, del cúmulo de signos y técnicas con las que a partir de sus gestos y movimientos se expresa una multiplicidad de formas de vida que no necesariamente se circunscriben al ser humano, sino a su experiencia compartida de dependencia interespecie.

Dispositivos estéticos y metodologías creativas: arte como prácticas de desprogramación

Por todo lo anterior, esta investigación se focaliza en la potencialidad epistemológica de las artes escénicas transdisciplinarias de, por un lado, proponer procesos teórico-prácticos de creación liminales y, por otro, articular vínculos con saberes ecológicos y sociales por medio de dispositivos estéticos (Campo et al., 2018). Afirmamos que esta vinculación dota al arte de la capacidad de descifrar y recifrar los signos, gestos y movimientos que entrecruzan lenguajes ecológicos, sociales y artísticos frente a los desafíos de cuidado que prevalecen en la vida social contemporánea (Rolnik, 2006). Por esto se vislumbran los dispositivos estéticos de conocimientos como potenciales transformadores de mundo.

En este contexto, proponemos que las artes se han convertido en una plataforma de experimentación estético-epistemológica capaz de: 1) Constituirse como lugar de encuentro y desarrollo de alianzas entre los procedimientos de creación y los conocimientos sobre diversos sistemas de vida humana y no humana; 2) tramar instancias de exploración artística que fomenten la producción de conocimientos situados, ampliando los límites de su propio campo disciplinar; y 3) articular estrategias de expresión, intervención y divulgación de prácticas liminales que buscan transformar, reorganizar, reparar o recomponer las experiencias sensibles y relacionales de cuidado entre los cuerpos tanto de formas de vida humanas como no-humanas.

Desde un paradigma estético-político que se propone reinventar procesos de politización desde la expresión artística, corporal y gestual, poniendo al cuerpo como centro gravitatorio y cuestionando los modos de producción del conocimiento, comprendemos que el campo de experiencias dadas por las relaciones de colaboración, amplían los marcos disciplinares difuminando sus límites e interrumpiendo la cone-





xión que liga al conocimiento exclusivamente con el desarrollo de la facultad de la razón, condicionamiento que tiende a separarlo del cuerpo, sus pasiones y afecciones para el privilegio de una supuesta objetividad. Un desplazamiento que interpela la puesta en valor de la fijeza como de la mirada en un sistema de pensamiento antropocéntrico, logocéntrico, androcéntrico y colonial, dimensiones que operan como redes de dominación y domesticación.

Desde este marco estamos recopilando metodologías y procesos de creación de artistas con especial interés en indagar en el campo de pensamiento expuesto anteriormente, y diseñando metodologías colaborativas a partir de los aprendizajes pulsados en esta investigación. Es desde la construcción híbrida y el cruce disciplinar donde emplazamos la reflexión en torno las estrategias de afección, entendidas como operaciones de relación conectivas o maneras de configurar prácticas de relación, poéticas, imaginales y especulativas de "estar con" o cohabitar con otrxs. Cuestionando así los límites y nociones de individualidad del sujeto.

Metáforas fúngicas

Para el abordaje de los procesos y metodologías de otrxs artistas, así como para las propuestas generadas desde esta indagación, hemos adoptado metáforas fúngicas, basadas en los estudios sobre las existencias simbióticas y en las propuestas de Anna Tsing antes descritas.

Nos hemos interesado especialmente en las esporas como mecanismos de reproducción presentes en plantas, hongos y bacterias, cuya funcionalidad tiene relación con la propagación y preservación de una forma de vida en condiciones desfavorables, contribuyendo en la composición y mejora de las condiciones de nichos ecológicos, muchas veces devastados. Así, las entendemos como dispositivos de resistencia y proliferación de ciertas formas de vida. val flores [minúsculas intencionales], por ejemplo, también toma a las esporas como modelo de proliferación indisciplinaria "Esporas de indisciplina puede ser una apuesta a la (des)organización sensorial y poética desde la afección epidérmica con otras corporalidades para producir una temporalidad táctil… una intuición fenomenológica para alterar las estructuras hegemónicas de la normatividad." (flores, 2018, p. 151).

A su vez, hoy sabemos que los hongos que generan setas (desde donde expulsan sus esporas), son los aparatos reproductivos de la especie, su cuerpo es el micelio, forma rizomática que permanece bajo tierra y usualmente en relación con otras especies. La micorriza, difundida actualmente como una "red de internet" del bosque, es una estructura simbiótica subterránea de hongos (micelio) y plantas, que cumple un rol comunicativo del sistema ecológico. Esta transporta nutrientes así como información a distintas especies en relación. Su estudio y difusión se ha vuelto una imagen relevante para pensar la interconexión de las distintas especies, incluyendo a la nuestra. Como destaca Tsing, es, justamente, la relación simbiótica micorrícica del matsutake y las trufas con especies de árboles las que hacen imposible su domesticación para el cultivo industrial y la necesidad de su recolección.

De esta manera, las setas y sus esporas provienen de un ciclo subterráneo que muchas veces queda fuera del alcance de nuestra percepción, operaciones de permanente creación, conexión, composición y descomposición, tal como comprendemos que sucede en los procesos de investigación artística, más allá de sus resultados. Al mismo tiempo, su modo de existencia, no aislado, sino que en interconexión es lo que les hace resistir a las estructuras extractivas más feroces.

Así, la metáfora como recurso narrativo habilita la creación de modos de pensamientos contenidos en la imagen de la espora que aluden a sus formas de existencia y características. De tal manera, este marco de comprensión contenido en el argumento fúngico abre las posibilidades hacia otras trayectorias de investigación, replanteando procedimientos epistemológicos sustentados en la interconexión de diferentes saberes.

Metodologías fúngicas

¿Cuáles son los procedimientos y estrategias que habilitan otras posibilidades de conocer y crear metodologías de investigación? Para este proyecto, estamos investigando principalmente el trabajo de tres artistas: Lucía Egaña, artista, escritora y transfeminista (Chile), en proyectos como "Circuito Herido", "Metodologías subnor-

males" entre otros. Su búsqueda está atravesada por la emergencia de experiencias en el terreno híbrido de lo artístico, buscando reflexionar y experimentar en diferentes formatos. Por otra parte, el trabajo de L.A.S: Laboratorio de Artistas Sostenibles (México), fundado por Sabina Aldana (directora de arte y diseñadora escénica) y Laura Uribe (directora de escena, dramaturga y docente), quienes desde diferentes operaciones creativas se apropian del concepto de sostenibilidad para generar un sistema de pensamiento inagotable y fértil, generador de experiencias diversas. Por último, las propuestas de val flores (Argentina), escritora, maestra y activista de la disidencia sexual, que conecta con los desafíos e intenciones planteadas por las artistas mencionadas anteriormente, al relevar procedimientos que plantean una relación diferente con el (no) saber, desde prácticas de interrupción y desestabilización, teniendo en consideración la capacidad divergente de las prácticas de conocimiento con fines de dispersión y supervivencia en condiciones adversas.

En el ejercicio de indagar en los materiales compartidos por las artistas, hemos ido elaborando nuestras propias estrategias metodológicas para aproximarnos a sus procesos, ampliando el formato de análisis en una dimensión cualitativamente móvil, modelando un sistema que cuestiona las narrativas de producción, poniendo énfasis en los tonos y en los repertorios de sensibilidad que evidencian un hacer de la práctica creativa como prácticas cotidianas de reproducción de la vida en actividades que afectan y modifican los gestos con que nos vinculamos.

Observamos que en sus procedimientos se traman discontinuidades narrativas en la urgencia de pensar otras imágenes-mundo como modos de interrupción de las relaciones de productividad. Vislumbramos metodologías de afectación que se expresan en dispositivos de experimentación escénicos, textuales y visuales, donde se ensamblan y dislocan diferentes elementos biográficos, conceptuales y corporales. Entendemos que estos procesos de creación operan desde metodologías fúngicas, esto no significa que trabajen materialmente con hongos, ni con su imaginario necesariamente, sino que en sus procedimientos se evidencian formas o prácticas que podemos vincular con el reino fungi.

De esta manera, las esporas y lo fúngico nos permiten imaginar un sistema de pensamiento que, en su aplicación concreta, traza un modo de desplazar modos de investigar, desarticulando formas de abordar los materiales desde imágenes otras, críticas al modo de conocer. En este sentido, esta investigación supone un desafío epistémico que vuelve a replantear los límites y las alianzas arte, activismo y vida, así como entre disciplinas del conocimiento históricamente desprovistas de una sensibilidad conectiva entre sí para el rastreo, y para la construcción de nuevas maneras de comprensión de las relaciones en la biósfera, actualmente amenazada por la habituación a la devastación.

Figura 2. *Registro de apertura de proyecto en Residencia Inmaterial*

Nota. *Fotografía de José Ignacio Camacho. Octubre, 2022.*



Referencias bibliográficas

- ***Bardet, M. (2019).*** *Hacer mundos con gestos en El Cultivo de los Gestos.* Cactus: Argentina, Buenos Aires
- ***Campo, L. ; Palys, A.; Passo, P. ; Tamayo, S. (2018).*** *Diálogos en movimiento: Reflexiones teórico- metodológicas de la danza como recurso de investigación interdisciplinar.* Grafo Working Papers, 2018. 1-38. ISSN: 2014-5993 DOI: 10.5565/rev/grafowp.32 1
- ***De Sousa Santos, B. (2010).*** *Descolonizar el saber, reinventar el poder.* LOM ediciones.
- ***De Sousa Santos, B. (2018).*** *Justicia entre saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio.* Ediciones Morata.
- ***Flores, V. (2018).*** *Esporas de indisciplina. Pedagogías trastornadas y metodologías queer, en VVAA: Pedagogías Transgresoras II.* Sauce Viejo. Bocavulvaria Ediciones: 139-208
- ***Haraway, D.*** *Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: Haciendo Kin. Humanidades Ambientales 1 de mayo de 2015;* 6 (1): 159–165. doi: https://doi.org/10.1215/22011919-3615934
- ***Mbembe, A. (2011).*** *Necropolítica, seguido de Sobre el gobierno privado indirecto.* Editorial Melusina. España.
- ***Rolnik, Suely (2006).*** *¿El arte cura?. Quaderns portàtils, MACBA.* Barcelona.
- ***Rolnik, S. (2018).*** *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente (pp. 25-87).* Buenos aires: Tinta Limón
- ***Tsing, A. (2019).*** *Márgenes rebeldes: Hongos como especies compañeras*.
- *En https://www.cck.gob.ar/wp-content/uploads/2019/12/22-Tsing.pdf*
- ***Tsing, A. L., & Mena, F. J. R. (2021).*** *La seta del fin del mundo: Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas.* Capitán Swing Libros.



Día 3
Octubre 27, 2022

Pedagogías Sensibles; el movimiento como elemento de transformación

Natalia Sabat Serrano
Directora Materia Prima Colectivo

Integración de contenidos a través de la experiencia

El desarrollo humano solo ha sido posible gracias a las competencias que desde la movilidad física incorporamos y, por tanto, aprehendemos. Bajo este entendido, y ante la necesidad de instalar en el aula escolar la experiencia integral como aspecto fundamental para la adquisición del conocimiento-principalmente siendo parte de la formación de pedagogos- es que a través del programa *"Pedagogías Sensibles"* (2020), Materia Prima Colectivo ofrece capacitaciones a docentes de educación básica y media en la experiencia del *movimiento danzado*[1]. Hemos querido que esta propuesta sea parte de las metodologías de enseñanza con la finalidad de ampliar el abanico de posibilidades de integración del conocimiento. Consecuentemente, niñas, niños y jóvenes, podrán vincularse de forma sana con su corporalidad, emociones y sentimientos a través del movimiento danzado, sin parecerles ajeno el expresar lo que sienten, potenciados en una cultura educativa con perspectiva humanizante. Y es que es urgente promover en el plan común de formación general escolar todos los espacios que sean necesarios para la expresión de la particularidad.

1. *Término acuñado por el pedagogo Exequiel Gómez, colaborador directo de Materia Prima Colectivo. Desde nuestra investigación ha colaborado para hacer diferencia del destino que habitualmente se le reconoce a la danza, al exponer un resultado como objetivo final.*

2. *Utilizada para señalar que lo mismo que pasa en las escuelas, sucede en casa.*



El psicólogo clínico e investigador chileno Felipe Lecalennier realizó cuatro estudios culturales (el último de ellos el 2011), considerando distintos países y contextos. En cada uno de ellos, nuestro país se encuentra dentro de los primeros cinco con las tasas más altas en problemas de salud mental desde los seis años de edad, ostentando los peores indicadores. Esto instala la necesidad de declarar una epidemia de salud mental infantil en Chile. Al exponer su investigación, Lecalennier concluye que *"se educa como se cría"*[2], y los estudiantes no saben o temen expresarse porque no se les está permitido sentir. No se crece con una figura que contenga y guíe las emociones, con lo que pierden su razón de ser y estar en el mundo.



La propuesta de programa *"Pedagogías Sensibles"* surge como consecuencia de las conclusiones nacidas del proceso creativo *"Alicia Sueña Danza en la Educación"* (2017), realizada por Materia Prima Colectivo. La obra mencionada, se constituía con elementos de mapping, teatro, danza y circo, siendo muy bien acogida por el público familiar. Aun así, y en rigor, nuestro público objetivo fueron escolares de ciclo básico desde la presentación del proyecto, por lo que realizamos actividades de mediación. En nuestras conclusiones consideramos que, evaluando el alcance que una obra de las artes escénicas tiene en este ámbito, en las ocho funciones efectuadas se convocó con éxito a un total de 400 personas, lo que es un positivo y gratificante número de asistentes. Sin embargo, las repercusiones que pudo tener la obra solo quedan en la buena intención que tuvieron algunos docentes al desarrollar con sus estudiantes las actividades presentadas. Considerando estas y otras experiencias, la cultura y el arte en el ámbito educativo no alcanzan a asentarse o constituirse como elementos fundamentales. Lo anterior se debería a que estas actividades nunca se ofrecen, existiendo solo una semana del calendario escolar para la Educación Artística (donde posiblemente se muestren resultados), y no se consagran espacios de inserción a largo plazo, omitiendo su aporte y alcance.



Es esencial que la práctica de la danza sea al fin considerada como lenguaje expresivo en el ámbito escolar. Esta disciplina aporta favoreciendo la sensibilidad y observación del entorno a través de la construcción de vínculos sensibles, permitiéndole al individuo asentarse en un estado de amplitud, convivencia y aceptación. Además, favorece aspectos sensorio motrices al estudiar la transformación permanente del cuerpo, ampliando el rango de movilidad acostumbrada y condicionada. Efectivamente la danza es tanto comprender procesos internos como externos, tanto relacionales como en el entorno. Y la naturaleza es una permanente coreografía.

La única manera de sobrevivir (o si se quiere, salvarnos de la involución), es que las nuevas generaciones no desaprendan lo aprendido. Los momentos más significativos en el desarrollo de la especie y en nuestro crecimiento personal se han conseguido gracias a la experiencia de movernos para alcanzar lo que llama nuestra atención, y la satisfacción de alcanzarlo para traerlo hasta nosotros. Cuando reconocemos que el cuerpo es la materia prima de nuestra experiencia en el mundo, vivimos para atender nuestro entorno, comenzando a identificar donde está nuestro interés y motivación. *Lo que me mueve* es el lugar donde *pongo foco.*

Ya en la obra *"Alicia Sueña Danza en la Educación",* el personaje del Sombrerero hace referencia a quien, siendo profesor o guía, observa atentamente la experiencia integral de sus educandos, para enseñar encantadores caminos por recorrer descubriendo lo que llama su atención. Son conocimientos que se ven fortalecidos cuando se cultiva la inteligencia emocional, necesaria de manera urgente en nuestra formación escolar y que es fácilmente comprendido en la práctica de la danza, porque se accede a ella al comprender la *corporalidad como conocimiento*[3].



Inteligencia emocional

Bar On (1997) define IE como "[cita]" (Bar-On, 1997, cit. en Rivera et al., 2008, p.159) como *"un conjunto de capacidades no cognoscitivas, competencias y habilidades que influyen en la capacidad para triunfar y reaccionar con precisión a las demandas del ambiente"*. Por tanto es la inteligencia social relacionada con la capacidad que tenemos para hacer frente a las exigencias y presiones del entorno, favoreciendo la manera en la que afrontamos desafíos diarios. Esta idea tiene directa relación con el Programa Pedagogías Sensibles, por los recursos que la práctica del movimiento danzado nos entrega desde la experiencia. Las habilidades intrapersonales, las interpersonales y las de adaptación, sumadas al estado de ánimo positivo y la gestión del estrés, se mencionan como los cinco elementos sustanciales para la sobrevivencia en tiempos complejos como los que comenzamos a vivir. El movernos permite que transitemos por distintas posiciones, y nuestro cerebro interpreta este movimiento continuo como un flujo permanente que no se queda estancado en una determinada emoción.



El programa Pedagogías Sensibles

Para elaborar este programa, primero se fusionaron propuestas ya diseñadas para futuros profesionales de las artes escénicas (*Improvisación* para danza y *Movimiento* para actores) y con ellas desarrollamos la experiencia práctica *"Taller Coreográfico para escolares"* (2019), la que fue facilitada a un grupo participantes de entre siete y diecisiete años, junto a un equipo compuesto por las profesionales de danza Rocío Espejo, Catalina Tello y Amparo Ramírez, durante siete meses y con regularidad de una hora por semana. Se expuso un resultado de experiencia escénica, y concluyó con un libro homónimo de coautoría junto a Carla Redlich y Gustavo Salfate.

Este programa se profundizó para ser entregado a docentes de enseñanza básica y media en *"Educación Artística en el Aula, estrategias y didácticas para la incorporación del conocimiento"* (2020), con el objetivo de ofrecer y dar a conocer el movimiento danzado como estrategia para la enseñanza. Para este proyecto, se integraron los profesionales docentes Marco Donaire, Paula Zúñiga y Andrea Alfaro con quienes, a razón de las circunstancias, readecuamos la planificación para ofrecerla de manera virtual.



3. *Inserta en la propuesta de norma del primer proceso Constituyente. "Todas las personas tienen el derecho a desarrollar plenamente su corporalidad en las distintas etapas de la vida, de acuerdo a su cultura y creencias. El Estado debe establecer los mecanismos que permitan el conocimiento integral de la corporeidad". Equipo de Investigación Danza en la Constitución, 2021.*











Luego de un año de manera presencial con profesores de danza en La Serena, también a docentes de escolares en BioBío, y a profesionales de las artes escénicas y educación en Escuela Off (2022). A la par de este programa para profesionales de la educación escolar, surgió desde este mismo proyecto la metodología *"Iconodanza"* (2022), que potencia el movimiento danzado en etapa pre escolar a través de un recurso pedagógico que fue compartido a través de capacitaciones de manera virtual a técnicos y educadoras de párvulos, convocando a participantes de distintas regiones del país.

La corporalidad como un saber

Vivimos periodos tremendamente acelerados, y pareciera que cada aplicación nueva exige de nosotros una nueva adaptación. Esto implica que se requiere educar para ser selectivos frente al exceso de información, porque este contexto altera nuestro funcionamiento interno. El cuerpo es *un repositorio de saberes*[4], y así como el uso de tecnología parece abrir posibilidades infinitas, el entramado de conocimientos[5] sobre el cuerpo se está perdiendo, porque este es solo es posible adquirir si ocurre desde una concepción integral. Si reconocemos que en la cotidianeidad el uso de aparatos simplifica la vida, también debemos constatar que esa simpleza se ha traducido en múltiples acciones que hemos dejado de hacer, con consecuencias que aún no imaginamos.

Por ejemplo, si la falta de movimiento ocular debilita la musculatura asociada ¿de qué manera influirá en nuestro desarrollo? ¿Podrá verse afectado el razonamiento?

En diversas escuelas fundamentadas en la conciencia somática se invita a identificar, redescubrir y experienciar procesos del desarrollo ontogenético, pudiendo colaborar a re patronar muchas de nuestras acciones motoras para el resto de la vida. Si esto último es posible de concluir con estudios y experiencias prácticas, ya podemos imaginar las dificultades que tendrán los individuos a futuro por dejar de realizar acciones que permitieron nuestra evolución hasta ahora. La corporalidad está en constante transformación y es nuestra responsabilidad no perder este entramado de saberes que, principalmente por imitación, se nos ha transmitido. Y si la próxima generación observa que sus referentes pasan más del 70 % del día conectados a aparatos digitales, se inclinarán a creer que es así como se deben relacionar. No podemos desperdiciar los siglos de estudio, ensayo y error que nos permitieron ponernos de pie, nosotros somos los responsables de no haber alertado como adultos sobre esta situación. Todo ello con las consecuencias que deberemos asumir.

Es urgente que la danza sea una experiencia necesaria de ser entregada durante toda la formación escolar, y comprendida desde la integración del conocimiento. L*a corporalidad es un saber valioso e inagotable*[6], por lo que debemos exigir políticas públicas que lo reconozcan como un valor inmaterial. La danza abre paso a un ciclo de deleite que se manifiesta para nuestro disfrute en la expresión de toda forma de vida, y en cuanto advertimos su modificación. ¿Qué será entonces de la naturaleza, si no enarbolamos la idea de que es una permanente coreografía?.







Bibliografía

- *Lecannelier, F. (2023, enero 19). Emociones compartidas [Sesión de Congreso]. XII Congreso Futuro: Sin límite real, Santiago, Chile. https://www.youtube.com/watch?v=Sc7LANM5s84&ab_channel=CongresoFuturo*
- *Rivera, E., Pons, J., Rosario-Hernández, E., Ortiz, N. (2008).Traducción y adaptación para la población puertorriqueña del Inventario Bar-On de Cociente Emocional (Bar-On EQ-i): análisis de propiedades psicométricas. En Revista Puertorriqueña de Psicología, v.19: [p.159]*

Créditos imágenes

- *Las imágenes son de Esteban Berríos. (existe autorización para publicarlas).*
- *"Actividades de cierre Taller Coreográfico para Escolares" Materia Prima Colectivo. Octubre 2019.*

4. *El cuerpo es un repositorio de saberes; términos acogidos de la pedagoga en danza Yasna Lepe.*
5. *Referencia a lo expresado por la coreógrafa Mariela Cerda, Equipo de Investigación Danza en la Constitución.*
6. *Discurso Audiencia comisión 4 Derechos Fundamentales, expuesto por la pedagoga en danza Tamara Arrieta. Equipo de Investigación Danza en la Constitución.*













"Taller Mujer-Cuerpo y Memoria: reconstruyendo nuestras memorias colectivas, a través de la danza, el cuerpo y el relato"

Yasna Lepe Saldías
Departamento de Danza, Universidad de Chile

Ana Arévalo Vera.
Departamento de Estudios Pedagógicos. Facultad de Filosofía y Humanidades.
Universidad de Chile.

¿Quién Soy? lo he ido descubriendo de a poco
Hoy puedo decir que soy mujer, madre, hija, hermana, amiga, compañera.
A veces sueño muy alto, en otras ocasiones aterrizo y apenas toco la realidad del suelo.
Soy la mujer que abraza a quien lo necesita, soy la mujer que grita cuando siente desesperación.
Soy la mujer que juega su niña imaginaria y escribo mis historias para ser recordada por los que vendrán.
Quién soy, aún no lo sé muy bien, más bien sé lo que siento y siento que soy un holograma de la vida que busca arraigarse a esta realidad.

(Mabel, participante del Taller "Mujer, Cuerpo y Memoria")

El siguiente escrito da cuenta de una significativa experiencia vivida con mujeres pobladoras del sector oriente de Santiago, plasmada en un taller denominado "Mujer, Cuerpo y Memoria". Una experiencia que nos marcó y transformó como educadoras, que nos mostró una ruta para la reconstrucción de la historia y memoria de las mujeres vinculadas a un territorio, que nos enseñó el valor y la potencia de poner en relación la palabra propia y el cuerpo a través de la acción, el arte y la creación conjunta entre mujeres, como un modo de ensayar formas únicas e inéditas de construir relación desde y entre los afectos, las vivencias y los saberes que cada una porta, y que nos mostró la grandeza y la potencia civilizadora que generan las mujeres cuando se vinculan a través de la propia voz, de la escucha y de la creación que nace de la colaboración, el afecto y el cuidado.

En lo que sigue presentaremos la propuesta, sus propósitos, sus fundamentos, y algunos hallazgos relevantes.

Quiénes somos

Yasna, madre de Dariel y Marko, coreógrafa e investigadora escénica, profesora de danza en educación superior y enseñanza media, educadora popular con experiencia con niño/as, jóvenes y especialmente mujeres, cuyo centro de acción es la expresión y creación a través del cuerpo y la danza en contextos informales y populares, directora de la compañía de danza contemporánea *Tardan-*

cruce de caminos

za. Ana, madre de Amanda, profesora de filosofía de jóvenes en el sistema escolar y formadora de profesores en la universidad, a través de investigación asociada a enfoques cualitativos, especialmente narrativos. Ambas nos encontramos el año 2013 en el proyecto Bicentenario para la Revitalización de las Humanidades, las Artes y las Ciencias Sociales, sobre Trabajo y Subjetividad Docente, iniciativa de carácter interdisciplinario, en la que converge el lenguaje de las narrativas con el lenguaje corporal, expresado a través de la creación y desarrollo de un taller para docentes llamado "Corporalidad y Narrativas Docentes".

Cruce de caminos

Después de diversas experiencias conjuntas de talleres de narrativas docentes escriturales y corporales en Chile, y también algunas fuera (Colombia y Argentina), además de compartir el espacio de creación artística como el desarrollo de proyectos de creación en danza llamado "Ausencia de Remitente" y "Ancestras" (trabajo en proceso), y de realizar caminos auto-formativos en conjunto, en temáticas de Feminismos Campesinos y Feminismos Populares y Comunitarios, surge en ambas investigadoras la necesidad de volcarse hacia el trabajo con mujeres vinculadas a sus territorios, a fin de profundizar a través de la indagación narrativa, la danza y la creación, en su experiencia vital y memoria como mujeres, para elaborar y producir aquellos saberes invisibilizados por el orden patriarcal, las instituciones y los órdenes de saber hegemónicos.

El Taller

El Taller "Mujer, Cuerpo y Memoria" consistió en un espacio de diálogo, creación y expresión de mujeres de diversas generaciones vinculadas al territorio: población San Judas Tadeo, comuna Peñalolén. Su propósito fue reconstruir la memoria como mujeres, a través de una propuesta artística interdisciplinaria y colectiva, por medio de la danza, el movimiento y las narrativas, en que se puso en el centro el cuerpo, la voz propia y la palabra oral y escrita, como ejes para la recuperación y la reconstrucción de la memoria social y colectiva en tanto mujeres.

Durante 4 meses continuos (desde Mayo a Octubre del año 2022) nos encontramos semana a semana para reflexionar y compartir experiencias, hilar historias y expresar creativamente el mundo propio y común. Producto de ello, quedaron registros visuales y escritos del proceso que compartimos teniendo cuidado de preservar la intimidad y la confidencialidad, en la perspectiva de generar un espacio de confianza y atención mutua (Suárez, 2007). En este taller participaron mujeres pertenecientes de la comuna Peñalolén, el rango etario fue de 19 a 75 años. Entre ellas había una estudiante universitaria, una obrera y dirigente sindical, dueñas de casa, una activista social, una secretaria, una presidenta de junta de vecinos, mujeres con oficios complementarios no remunerados (cantante, cuenta-cuentista, terapeuta en flores de Bach, etc.), mujeres activas social y políticamente en su territorio, algunas con participación y

mujer, cuerpo y memoria

dirigencia política. Todas ellas, con profundas historias y experiencias de vida y con un genuino y sentido compromiso con la vida social de su entorno y con un compromiso creciente en el taller. Así también nos sumamos nosotras como mediadoras-participantes, aportando y aprendiendo de las experiencias compartidas entre todas.

Fundamentación

El cuerpo habla de lo que somos y hemos sido, es nuestro lugar de enunciación, en él están depositadas nuestras experiencias, historias, afectos, recuerdos. Constituye por esto, un repositorio de saberes y memorias encarnadas. Como mujeres, portamos herencias y memorias ancestrales de otras mujeres que traen consigo saberes, historias, violencias y huellas patriarcales que se han erigido sobre los cuerpos de las mujeres por siglos, edificando malestares y opresiones que han tratado de mantenerlas(nos) silenciadas, en una marginalidad intelectual y social, y así nos hemos forjado y hemos aprendido que "existir" es parte del resistir. Ha sido una resistencia dolorosa pero también amorosa y rebelde, que ha ido constituyendo nuestra manera de ser y estar en el mundo, un mundo mayoritariamente androcéntrico. Pese a mantenernos al margen de la participación en los espacios públicos, invisibilizando nuestros aportes en las luchas y procesos de transformación social, en donde la "sociedad ha colocado en tercer plano las propuestas y la participación histórica de las mujeres en la construcción del vivir bien" (Paredes y Guzmán, 2014), anestesiando el protagonismo de la mujer que no ha visto la luz por alumbrar a otros, aquí estamos, aquí están las mujeres floreciendo en cada primavera, sembrando rebeldías, cosechando afectos y construyendo sueños colectivos.

Esta propuesta "Mujer, Cuerpo y Memoria", se sostiene, en este sentido, como una propuesta política, metodológica y epistémica inspirada en los feminismos comunitarios y populares, que plantean 5 campos de acción y que podríamos también llamar campos de acción-reflexión: Cuerpo-Espacio-Tiempo-Movimiento y Memoria.

Las epistemologías encarnadas (Planella, 2017), que han construido las mujeres a partir de sus experiencias, portan y aportan sabiduría que alimenta generosamente la vida misma y las luchas en los territorios, donde se entraman y conviven generaciones de abuelas, madres, tías, hermanas, primas, hijas, cuidadoras, vecinas, amigas. Una cadena de solidaridad y cuidados que sostienen la vida para hacerla "vivible" o posible.

Las iniciativas solidarias y comunitarias de apoyo mutuo que han impulsado históricamente las mujeres en tiempos de escasez y resistencia, han sido transformadoras y han permitido enfrentar la pobreza, el desempleo y el abandono social, porque el dolor une pero también se instala como potencia de cambio y de transformación (Piedade, 2021, p. 22-23), y muchas de las mujeres participantes de este taller han participado y aportado en este tejido solidario en diferentes momentos de sus vidas, siguiendo la ruta trazada por otras mujeres.

El Taller planteó una pregunta inicial con la que comenzamos esta ruta creativa ¿qué significa ser mujer? No podemos olvidar que portamos en nuestros cuerpos un proceso histórico circular que se reinicia y recicla permanentemente, recordándonos lo que somos y lo que se ha determinado que debemos ser en tanto mujer. No solo tenemos un cuerpo natural sino un cuerpo cultural producto de nuestro devenir que nos atraviesa y determina por nuestras condiciones de existencia. Aquí surge, entonces, otra pregunta provocadora: ¿cuáles son y cuáles han sido esas condiciones de existencia para las mujeres? Estas preguntas nos acompañaron durante todo el proceso aportando el contexto vital en y desde el cual desplegaríamos la propuesta.

mis brazos largos y buenos siempre apapachan

mi boca está muda





Hallazgos

Durante la experiencia del taller *"Mujer, Cuerpo y Memoria"* convivieron recuerdos propios, de cada una, que se ponían en relación con los recuerdos colectivos donde las mujeres se identificaban con un sentir y una identidad común, levantando preguntas que requerían asimilar esa memoria acumulada para responder y comprender nuestro lugar como mujeres en el mundo, y surgen otras preguntas ¿en qué cuerpos queremos pensarnos y en qué mundo queremos vivir y existir? En este sentido, recuperar nuestro cuerpo, reivindicar nuestra capacidad de decidir sobre nuestra realidad corporal, comienza con la afirmación del poder y de la sabiduría del cuerpo (Federici, 2020, p. 13) y eso lo fuimos cotejando a poco andar y danzar juntas en este camino.

En unos de los ejercicios llamado *"mapeo corporal"*, que consiste en dibujar las siluetas corporales de cada mujer para visibilizar sus territorios-cuerpos y descubrir la voz de los mismos, surgieron varios comentarios como: *"mi útero expulsa resistencia"*; *"mis hombros están cansados por movilizar peso ajeno y apropiárselo"*; *"mis piernas deben fortalecerse porque tienen mucho camino por recorrer"*; *"mis brazos largos y buenos, siempre apapachan[1]"*; *"mi boca está muda"*; *"mis rodillas se cansan de sostener tanta vida e historias"*; *"a veces no tengo mis pies sobre la tierra",* etc. Todas estas frases reflejan y contienen un sentir común de resistencias, violencias, afectos y cuidados.

Las respuestas a la pregunta inicial *"qué significa ser mujer"* se fue abriendo en varios sentidos, desde las historias particulares y colectivas de cada una de las mujeres. No obstante, hubo consenso en que el desafío no solo pasa por romper con una disociación entre cuerpo-mente y afecto, sino romper con una lógica patriarcal, binaria, colonial, opresiva, machista y capitalista, donde los mandatos de género se robustecen en el sistema patriarcal, que es el sistema de todas las opresiones, todas las explotaciones, todas las violencias y discriminaciones que vive toda la humanidad (Paredes y Guzmán, 2014, p. 77) y que opera sobre los cuerpos de las mujeres naturalizando las vulneraciones día a día y en todos los espacios relacionales, institucionales y sociales. Algunos ejemplos se asoman en los relatos escritos que dejan a la luz el juicio social, el abandono, el abuso de poder, la indiferencia, el cuestionamiento, entre otros: *"a veces la familia es el peor cuchillo"*; *"la pobreza y la violencia era tan dura y cuando pasó eso, yo decidí irme de mi casa"*; *"por qué me tienen que cuestionar las actividades que hago fuera del hogar en espacios de participación social".*

Como hemos planteado, "Mujer, Cuerpo y Memoria", se constituyó en un espacio que nació a partir de la necesidad de compartir y reconstruir las memorias y saberes de las mujeres, necesidad que fue corporeizada durante el proceso, el cual se fue fortaleciendo en instancias crecientes de diálogo, creación y expresión. Dicho proceso resignificó la memoria de estas mujeres, a través de una práctica artística-pedagógica, donde la danza y las narrativas tomaron forma, a través del cuerpo, la oralidad y la palabra escrita, y se trenzaron creativamente como lenguajes que interlocutan para la reconstrucción de esa memoria subjetiva, social y colectiva de mujeres diversas y semejantes.

1. *Palabra del náhuatl que significa abrazar, acariciar con el alma. Es sinónimo de consuelo, mimo, ternura.*



La danza abrazó amorosamente estas experiencias. Desde el movimiento creativo, auténtico, simple y poético emergieron nuevos sentidos y significados desde sus cuerpos. La palabra propia ayudó a tomar consciencia de lo vivido, de lo que somos y hemos sido, ayudó a elaborar lo vivido y dejar registro de la historia de mujeres que tienen algo importante que decir a otras mujeres, a nosotras mismas y a la comunidad.

Esta experiencia de educación artística popular nos dispuso a la memoria de las mujeres, la de cada una en relación con las demás, el reconocimiento de aquellas que estuvieron antes y que, a través del recuerdo, nos impulsan a recuperar diversidad de conocimientos y valorar experiencias de los espacios, tiempos y territorios habitados , ayudó a reconstruir sentidos, historias de vínculos y de quiebres, de abandonos, de familias heredadas, construidas e inventadas, de sueños y deseos realizados y no realizados, de historias de esperanzas y de luchas.

Se trató de un proyecto co-construido con las participantes, sujeto al debate y nutrido desde sus experiencias de vida en la comunidad, situando y contextualizando los temas, basado en el respeto y la colaboración, con significación social y política, relevando las voces singulares de cada una y su expresión colectiva.

La danza y el relato siempre fue un camino exploratorio para investigar y descubrir, en las propias corpografías, aquellas memorias y voces que habitan en cada cuerpo como mujeres de este territorio y responder conjuntamente ¿cómo podemos fortalecer y mantener vivos nuestros propios relatos como mujeres?

En este sentido, las narrativas (a través del relato elaborado por cada una) cumplieron un rol articulador que tejió puen-

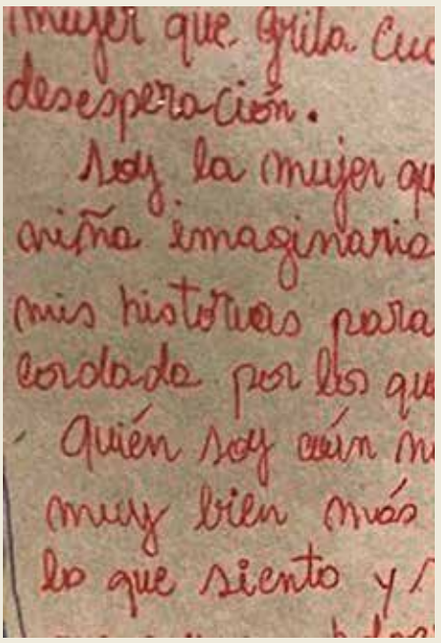




mis rodillas se cansan de sostener tanta vida e historias

ellas abrazaban con dulzura





tes relacionales entre lo corporal, lo oral, escritural y lo poético para desplegar la creatividad contenida en cada una de ellas, y urdir juntas nuevas formas de contar, expresar y mostrar quiénes somos y lo que queremos para nuestras vidas. Durante la escritura de relatos se desplegaron rememoranzas de sus abuelas, hermanas, profesoras, cuidadoras, amigas etc., que dejaron huellas profundas en sus vidas, identificando la importancia del cuidado y el afecto que lograron sostenerlas en momentos oscuros, como dicen sus propios escritos: *"ella me cuidaba porque mi madre nunca estaba"*; *"ellas sostenían el humor pese a las calamidades que en sus caminos se presentaban"*; *"ellas abrazaban con dulzura"; "daban seguridad"; "enseñaban y daban consejos"; "compartían complicidades"*. Todas las experiencias significativas, positivas o negativas, quedan como huellas en la memoria como una impresión que no se borra, como lo expresaba en su relato llamado *"Caminar"* una de las participantes recordando su situación emocional durante el confinamiento: *"muchas personas están en contra de los tatuajes, yo creo que nos sirven para recordar algo significativo. Así que, si algún día me hago uno, será a mi mamá con una bolsa de pan y yo de la mano".*

En resumen, arte, danza, cuerpo y memorias se trenzaron para abrazar una necesidad urgente de creación vital para estas mujeres y para nosotras.

Bibliografía

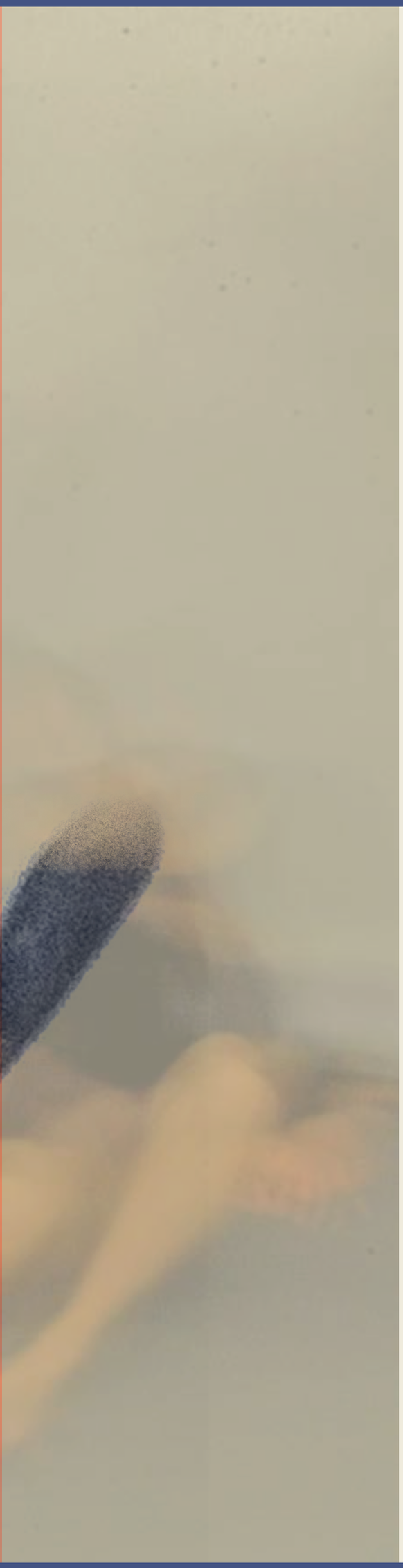
- *Suárez, D. (2007).* *Formación docente e indagación pedagógica. Indagación pedagógica del mundo escolar y las prácticas docentes.* Buenos Aires. DGESup-ME-GCBA.
- *Planella, J. (2017).* *Pedagogías Sensibles, saberes y sabores del cuerpo y la educación.* Edición Universitat de Barcelona.
- *Piedade,V. (2021).* *Doloridad.* MANDACARU. Buenos Aires.
- *Paredes y Guzmán (2014).* *El tejido de la rebeldía ¿qué es el feminismo comunitario?* La Paz. Bolivia.
- *Federici, S. (2020).* *Ir más allá de la piel, repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo.* Ed. Tinta y Limón. Buenos Aires.

enseñaban y daban consejos

Coloquio 2023

DIÁLOGOS BAJO LA MESA VERDE





Diálogos Bajo la Mesa Verde
COLOQUIO 2023

A 50 años del Golpe de Estado: Repercusiones, resistencias y desafíos desde las danzas del presente

En el contexto de los 50 años del Golpe de Estado, el Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en esta nueva versión del Coloquio Bajo la Mesa Verde, invita a reflexionar críticamente, en torno a aquellas problemáticas que han cruzado la disciplina dancística y las artes del cuerpo desde 1973 al presente en los ámbitos de la creación, investigación, educación y el patrimonio.

Ante un panorama social actual marcado por la incertidumbre, la liquidez del discurso y la necesidad de generar acciones transformadoras en los espacios comunitarios, nos desplazamos entre la memoria, la historia y la imaginación de futuros posibles: ¿Qué se fracturó? ¿Qué ha cambiado? ¿Qué se ha sostenido? ¿Qué esperamos en los próximos 50 años?

Programa

9:30 a 10:00

- *Bienvenida de José Miguel Candela, Director del Departamento de Danza.*
- *Lanzamiento de "Acciones para recordar" con académicos/as Luis Corvalán y Deniela Marini*

10:00 a 12:00.

Mesa 1. "Danza y Resistencia. Derivas éticas y estéticas de la creación coreográficas"

- *La Cueca Sola: Danza entre el dolor y el duelo (Lorena Hurtado, académica del Departamento de Danza)*
- *Otra ponencia sobre silencio [e inmovilidad] (que en realidad es otra ponencia sobre nada) (y que en realidad es otra ponencia sobre todo) (José Miguel Candela, académico del Departamento de Danza)*

12:30 a 14:30.

Mesa 2. "Investigación en danza a 50 años del Golpe de Estado: Aporías y paradojas del presente"

- *Los pliegues de la sexualidad (Rocío Argandoña, Belén Tapia, Soledad García y Nancy Aguero. Investigadoras Independientes)*

14:30 a 15:00.

Intervención en proceso: "Siete direcciones (Este)" *Parte I. Equipo de creación: Luis Corvalán, Juan Carlos Puyó, Nacho Pestaña, Belén Vega, Marisol Madrid Jofré*

15:30 a 17:30.

- *Una lucecita de esperanza en medio de la noche (Leticia Lizama Sotomayor. UNIACC; UAHC; Academia Nacional de Cultura Tradicional Margot Loyola Palacios)*
- *Los Ruegos, un patrimonio danzario todavía vigente de la Compañía Movimiento (Galia Arriagada Reyes. Investigadora independiente)*
- *Cuerpos disciplinados en la expresión de identidad cultural durante la dictadura (Carlos Delgado, académico del Departamento de Danza).*

17:30 a 18:00.

Intervención en proceso: "Siete direcciones (Este)" *Parte II. Equipo de creación: Luis Corvalán, Juan Carlos Puyó, Nacho Pestaña, Belén Vega, Marisol Madrid Jofré.*



Día 1
Octubre 17, 2023

Lanzamiento de “Acciones para recordar”

Compilación:
Luis Corvalán y Deniela Marini
Académicos Departamento de Danza, Universidad de Chile



Autoras/es: Macarena Campbell, Verónica Canales, José Miguel Candela, Eleonora Coloma, Luz Condeza, Luis Corvalán, Nuri Gutés, Lorena Hurtado, Rolando Jara, Yasna Lepe, Daniela Marini, Daniela Maureira, Francisca Morand, Marcela Retamales, Claudia Vicuña.



La Facultad de Artes de la Universidad de Chile, a través de sus Direcciones de Creación e Investigación, convocó a los Departamentos que la integran a generar diversas manifestaciones artísticas para conmemorar los 50 años del Golpe de Estado en Chile. En ese contexto, el Departamento de Danza desde sus coordinaciones de creación e investigación, convocó a su comunidad académica a reflexionar y ser parte de esta conmemoración.

La invitación pretendía reunir a los distintos estamentos que hacen parte de esta comunidad y también a la ciudadanía en general. De esta forma, estudiantes, músicos, funcionarias y artistas participaron de las distintas acciones performativas que emergieron, con un compromiso sensible con la memoria histórica de nuestro país.

Estas acciones fueron realizadas los días 30 y 31 de agosto del año 2023, en espacios de la Facultad de Artes (sede centro) y sus cercanías. Cada una de estas intervenciones fue registrada y post-producida en formato audiovisual por el realizador Bruno Torres Meschi, en un formato de micro piezas audiovisuales.

ACCIONES PARA RECORDAR fue presentada durante el mes de septiembre en distintas plataformas de la Universidad, y durante el mes de octubre inauguró el Coloquio “Bajo La Mesa Verde”, del Departamento de Danza, realizado en la Plataforma Cultural de la Universidad de Chile, en el contexto del Foro de las Artes 2023.

Las micro piezas audiovisuales creadas en tanto Acciones para recordar, son las siguientes:

AUSENCIA

Video que busca reflexionar en torno a la ausencia, entendiéndola como una herencia permanente, en el transcurso de estos 50 años desde el Golpe de Estado cívico militar en Chile.

¿Qué nos queda?

La ausencia de quienes aún no han sido encontrad_s.



Idea original: Núcleo Blanco. Daniela Marini - Claudia Vicuña.
Diseño sonoro: Guillermo Ugalde.

10 ROSTROS PARA NO OLVIDAR

La ausencia no es tal cuando hay una memoria sostenida por un cuerpo social que se niega al olvido, el recuerdo y la imagen se engrandece y actualiza para resistir y permanecer en el tiempo.

En memoria de las 10 de mujeres embarazadas detenidas desaparecidas, víctimas de la violencia política sexual patriarcal de la dictadura cívico militar chilena.



Dirección: Yasna Lepe Saldías.
Intérpretes: Camila Utreras Fierro, Catalina Muñoz Contreras, Isadora Smith Campos, Celeste Fuentes Torres, Constanza López Isamitt, Ivanna Campos Bravo, Konny Astorga Benavides, Bárbara Lagos Vargas, Colombina Valencia Cubillos y Sofía Natae Martínez.
Propuesta sonora: Amalia Garay.
Instalación: Francisca Lazo Jerez, Alejandra Salgado y Yasna Lepe.
Grabado Xilografías a gran escala: Compañía Tardanza.

RELATOS IMPOSIBLES

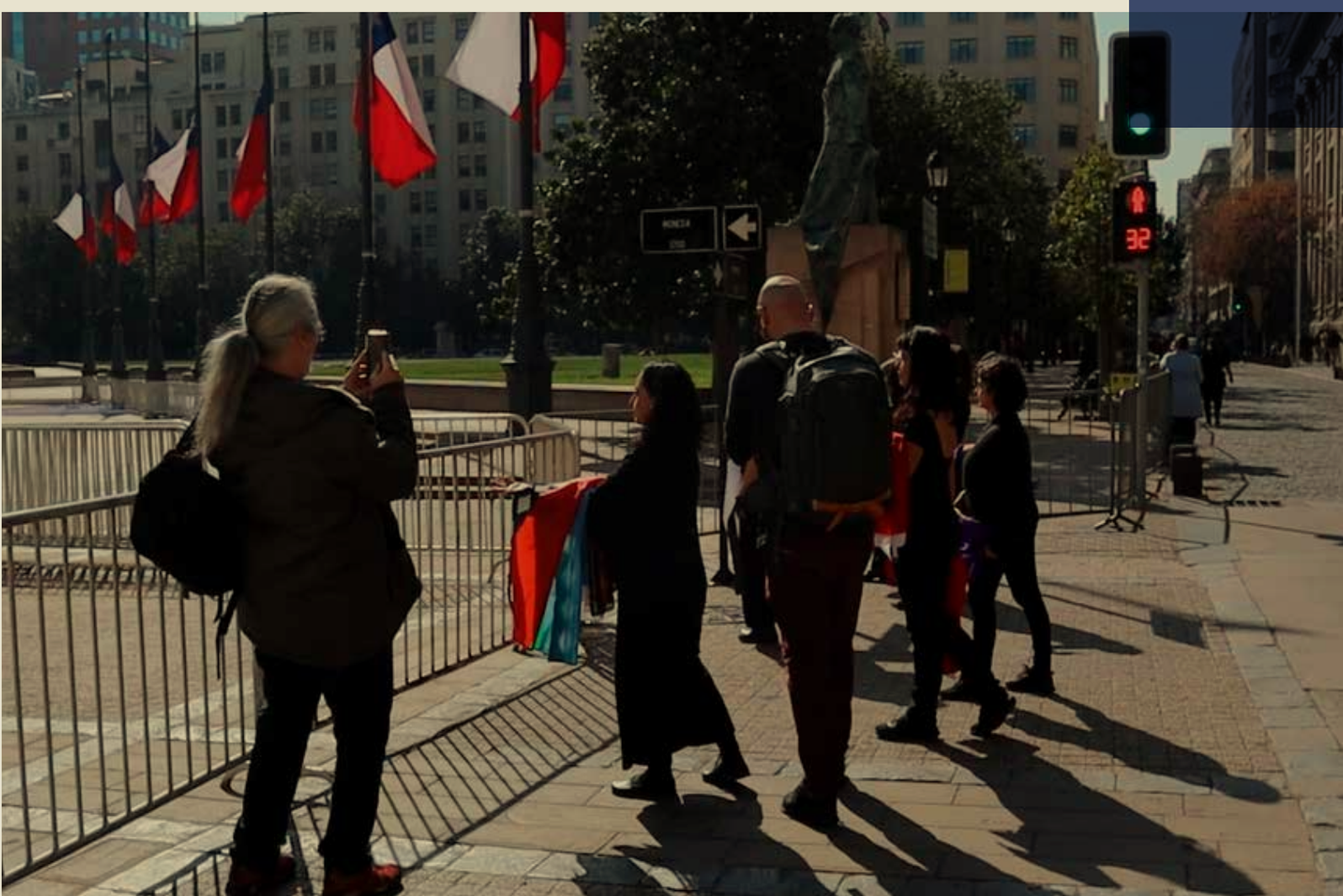
Voces y frases que se mezclan, acumulan y silencian, en un juego grupal que invita a cada una y uno de las y los participantes a expresar pensamientos, imágenes, sentires y micro-narraciones del golpe militar.



Creación y dirección: Eleonora Coloma y Francisca Morand.
Intérpretes: José Pablo Arévalo, María Ignacia Bernal, Francisco Cáceres, Daniel Costa, Noelia Gálvez, Consuelo Gómez, Millantay Llarens, Héctor Medina, Juan Cristóbal Meza, Camilo Rojas y Gabriel Vilches.

LA SEMILLA

Performance realizada el 30/08/2023. Fueron 11 minutos de silencio e inmovilidad. La inmovilidad silenciosa escogida por las performers tuvo por motivación la corporalidad del monumento a Salvador Allende ubicado en la plaza de la Constitución. Se intentó así conformar una instancia de reflexión, un caminar inmóvil y silencioso con Allende.



Intérpretes: Macarena Aguiló, Marcia Escobar, Gabriela Flores, Carola Méndez, María José Reyes y Alejandra Sandoval.
Convocatoria a performance: José Miguel Candela.

BREVE TIEMPO RECOBRADO

Una mirada al espacio de las manos situadas en cercanías de un mundo sin olvido.
Tus manos, mis manos, se vuelven a encontrar reivindicando la ausencia y el recuerdo.



Integrantes en colaboración: Macarena Campbell, Nuri Gutés, Lorena Hurtado.

MATERIA DE RESISTENCIA

Cinco funcionarias de la Universidad de Chile interpretan un homenaje a los detenidos desaparecidos, que claman con fuerza y persistencia para ser visibilizados y encontrados. Materia de Resistencia es un manifiesto visual de la vigencia de cada uno de estos cuerpos, el repudio al pacto de silencio y al negacionismo.



Texto: “Hueso”, poema de Oscar Hahn.
Concepción y dirección: Luz Condeza.
Intérpretes: Juana Chaparro, Nuri Gutés, Lorena Hurtado, Mabel Urrutia y Luz Condeza.

50 PASOS

Conmemorar a la ex Vicaría de la Solidaridad, como símbolo de defensa de los Derechos Humanos, como espacio de resguardo, de apoyo jurídico y espiritual a quienes lo necesitaran en el contexto de la dictadura militar en Chile.



Intérpretes autoras/es: M. Verónica Canales Lobos, Eduardo Cuadra Urrutia, Daniela Maureira Caviedes, Juan Carlos Puyó Carroza y Marcela Retamales López.
Música: Juan Carlos Puyó Carroza.
Agradecimientos: Arzobispado de Santiago.

INMERSIÓN

Acción corporal de un minuto, que busca instalar la pregunta: ¿en qué lugar nos encontramos hoy con respecto a nuestra memoria a 50 años del golpe de estado? Caer, hundirse, derrapar en el presente de la memoria.



Propuesta conceptual: Rolando Jara.
Dirección en versión libre: Daniela Marini.
Intérpretes: Valu Aguilar, Isidora Alarcón, Magdalena Araya, Camila Arriagada, Millaray Barra, Almendra Beltrán, Javiera Bravo, Cristóbal Canario, Rayen Cárdenas, Anaís Carquín, Andrea Carrión, Magdalena Carvajal, Aren Celedón, Alejandra Cruz, Valentina Donoso, Amparo Espinoza, Lourdes Gaete, Ignacio Gutiérrez, Alejandra Linares, Jade Magalhaes, Isidora Mesías, Rafaela Moncada, Esperanza Nieto, Natalia Odebret, Martina Pizarro, Amanda Rosas, Ingrid Talaverano y Gabriela Villagra.

LAS HUELLAS DEL CUERPO

Generar una acción de marcar o dejar un trazo que permita ver figuras de cuerpos tendidos en el suelo, evocando a lo que se realizaba en Argentina en los años 70, acción a la que se le llamó el Siluetazo, una forma de dejar testimonio de todos los detenidos desaparecidos de la época de la dictadura, para nosotros una manera de recordar a nuestros desaparecidos durante el régimen militar chileno.



Responsable y creador: Luis Corvalán Correa.
Poeta: Paolo Montenegro.
Voz: Mabel Urrutia.
Intérpretes: Consuelo Gómez, Bárbara Lagos, Constanza López, Héctor Medina, Catalina Muñoz, Yvo Saintard, Isadora Smith. Kony Astorga, Francisca Barrios, Ivanna Campos, Celeste Fuentes, Noelia Galvez, Gerardo Garrido, Geraldine Hernández.



ACCIONES PARA RECORDAR, es un proyecto del Departamento de Danza, gestado y realizado en el marco de la Conmemoración de los 50 años del Golpe de Estado en Chile, y cuenta con el apoyo de las Direcciones de Creación e Investigación de la Facultad de Artes y de la Vicerrectoría de Innovación, Investigación y Desarrollo (VID).

La realización audiovisual estuvo a cargo de Bruno Torres Meschi; la gestión y producción general fue realizada por el académico Luis Corvalán y la académica Daniela Marini, en sus roles de coordinador de investigación y coordinadora de creación del Departamento de Danza, respectivamente; la producción ejecutiva fue realizada por Lorena Hurtado, académica y productora del Departamento de Danza.



La Cueca Sola: Danza entre el dolor y el duelo

Lorena Hurtado Escobar
Académica del Departamento de Danza

Introducción:

En el presente texto abordaremos la Cueca Sola, danza que surgió en Chile en la década de los 70 del Siglo XX, en el contexto de la Dictadura Militar en Chile (1973–1989). Interpretada, cantada y musicalizada por mujeres pertenecientes al grupo folklórico de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). En primer término, contextualizaremos históricamente el surgimiento de la Cueca Sola, para ello nos referiremos a la cueca, danza chilena institucionalizada en dictadura. Luego, realizaremos un breve panorama de nuestro acercamiento a la Cueca Sola desde su primera aparición pública, para continuar explicando el sentido que tiene para la autora investigar esta danza a través del tiempo, ya que ha sido observada y reflexionada desde diversas perspectivas continuarán cambiando y resignificando, según intuimos. Finalmente, nos proponemos abrir otra perspectiva de la Cueca Sola, abordándola a partir de la relación entre el dolor y el duelo, desde las perspectivas de los autores David Le Breton e Ileana Diéguez.

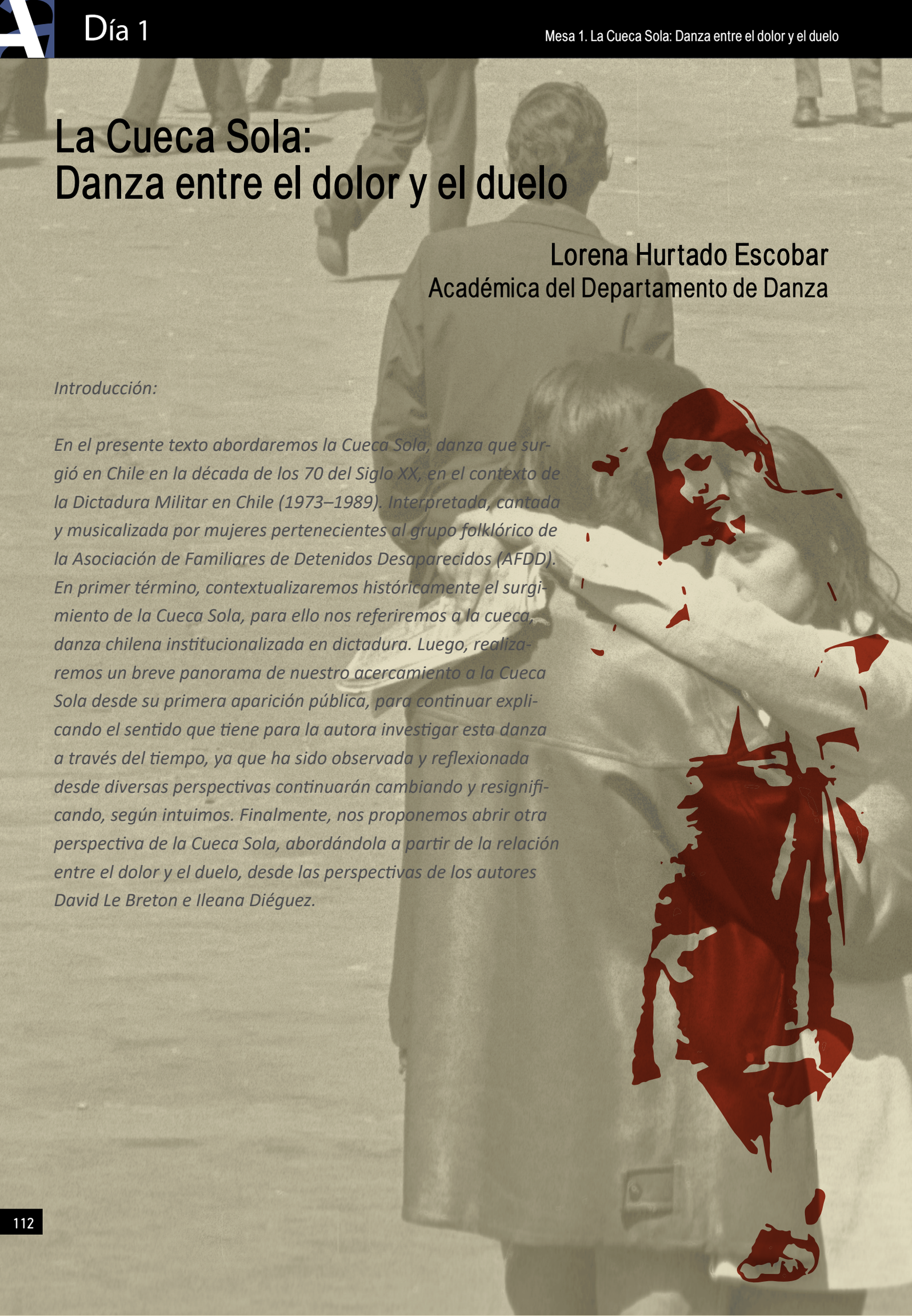




Foto 1: La cueca sola. Santiago, 1979. Fotografía de Marcelo Montecino. MMDH.

La Cueca

Para referirnos en extenso a la Cueca Sola y desarrollar con propiedad la propuesta enmarcada en el título de este artículo, en primer término, nos referiremos a la cueca, danza tradicional y festiva chilena, que se baila en pareja.

La cueca en Chile, en términos generales, se puede definir como una expresión musical, poética y dancística, que según algunos registros históricos se baila desde principios del siglo XIX en este país. Tradicionalmente tiene lugar en bailes y fiestas populares, siendo la Chingana "el principal espacio de desarrollo de la cueca en el valle central de Chile y uno de los más importantes lugares de sociabilidad durante el siglo XIX y parte del siglo XX".[1]

Respecto de sus orígenes, se han planteado diversas teorías y se ha bailado de diferentes maneras a lo largo y angosto de Chile, y en diversos contextos: cueca campesina, que devino en cueca huasa; cueca nortina, cueca sureña, cueca chilota. Hoy también se baila la cueca chora; la cueca urbana, entre otras formas que han surgido en este territorio, al calor de diversos movimientos sociales, y que, sin duda, continuarán resignificando esta danza.

El día 18 de septiembre del año 1979, la Junta Militar oficializó la cueca como baile nacional, en una fecha que coincidía con la conmemoración de la instauración de la Primera Junta Nacional de Gobierno de Chile (1810), y también con el sexto aniversario del golpe de Estado cívico–militar al gobierno socialista del Presidente Salvador Allende (1970-1973). Este gesto coincidió con un momento en que la represión y la violencia estatal no habían hecho más que agudizarse en el país.

A partir de ese decreto, en todos los colegios y escuelas públicas se comenzó a enseñar esta cueca oficial, que contaba con una organización de movimientos corporales y coreográficos fijos, estructurados, donde el hombre siempre corteja a la mujer. Al respecto, César Barros en su artículo "Desaparición, danza, insistencia: variaciones de La Cueca Sola"[2]. nos señala:

> *La dictadura es, sobre todo, el disciplinamiento presente de cuerpos que se han movilizado por largo tiempo, cuerpos obreros y campesinos que componen una política emancipadora durante más de un*

1. *BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Chinganas", en: La cueca. Memoria Chilena. Disponible en http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93129.html .*

2. *Barros, C. (2017). "Desaparición, danza, insistencia: variaciones de La Cueca Sola.". En Trans-In-Corporados, 7. Disponible en: https://proceedings.science/trans-in-corporados-2017/papers/desaparicion%2C-danza%2C-insistencia%3A-variaciones-de-la-cueca-sola?lang=pt-br*



siglo. Es una reacción de las élites chilenas y los poderes imperialistas del norte hacia lo que ven como un juego de niños que se ha salido de control. Una coreografía correctiva de cuerpos y voces vistos como pura indisciplina. (Barros, 2017, p. 3)

Podríamos decir que vivimos en el propio cuerpo esta experiencia de disciplinamiento a través del proceso de aprendizaje de la cueca. Sin saber, estábamos adquiriendo un conocimiento; una técnica corporal que buscaba, de manera obligatoria, homogeneizar una manera de danzar y, junto con ello, una estructura específica por la cual transitar. De esta manera, se evitaba y sancionaba toda posible subjetividad o expresión que diera cuenta de una diversidad corporal, portadora de una historia de vida particular y una memoria histórica situada de cada niño y niña.

Aprendimos a bailar la cueca chilena con una sonrisa impostada en nuestros rostros, mientras muchos y muchas de nuestros compatriotas eran asesinados, torturados o desaparecidos, sin saber nosotros aquello que acontecía. Este modo hegemónico de bailar la cueca es una forma que muchos Ballets folklóricos chilenos reprodujeron y reproducen hasta el día de hoy, siendo aún un canon a seguir por niños/as jóvenes y adultos/as. No obstante, es precisamente en la Cueca Sola que desaparece este esquema de manera radical, instalándose un rictus que denota desolación y dolor.

La Cueca Sola

Mi vida, en un tiempo fui dichosa,
Mi vida, apacibles eran mis días,
Mi vida, mas llegó la desventura
Mi vida, perdí lo que más quería.

Me pregunto constante,
¿dónde te tienen?
Y nadie me responde,
y tú no vienes.

Y tú no vienes, mi alma,
larga es la ausencia,
y por toda la tierra
pido conciencia.

Sin ti, prenda querida,
triste es la vida.[3]

En este contexto aciago surge la Cueca Sola en nuestro país, danza, cuya letra y música fue creada por Gala Torres, miembro del conjunto folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. La Cueca Sola se presentó públicamente por primera vez el 8 de marzo de 1978, en el contexto de la conmemoración del Día Internacional de la Mujer, en un emblemático teatro de Santiago de Chile, en plena dictadura militar. Sin duda, una acción de resistencia política cuando estaba prohibido reunirse y expresarse en contra de la Dictadura Militar.

Esta Cueca Sola, interpretada solo por mujeres, se instaura como denuncia política, cuyo trasfondo es el horrendo hecho de la tortura, muerte y desaparición forzada de los cuerpos de sus familiares durante la dictadura, de aquellas y aquellos que no tuvieron lugar en el nuevo orden instaurado en el Estado de excepción que rigió en Chile a partir del 11 de septiembre de 1973.

Una mujer sola, con zapatos negros, falda negra, blusa blanca y un pañuelo blanco, baila la cueca sin su pareja, padre, hijo o hermano. Cueca Sola, que rehúye de toda espectacularidad visible en la cueca impuesta por decreto, la cueca huasa. Ellas, madres, hijas, esposas bailan solas con el retrato de su hijo, padre, esposo, hermano pinchado en su corazón. Una cueca austera, íntima, doliente. (Hurtado, 2019, p. 40)

3. *Letra de La Cueca Sola creada por Gala Torres en honor a su hermano, Ruperto Torres, detenido el 13 de octubre de 1973 en Parral. Actualmente desaparecido. "Gala Torres Aravena murió en 2002 sin dejar de trabajar en la búsqueda de su hermano, tarea que hoy recae en sus hijos y sobrinos". Artículo en Memoria Viva, disponible en: https://memoriaviva.com/nuevaweb/detenidos-desaparecidos/desaparecidos-t/torres-aravena-ruperto-oriol/*



Foto 2: Palacio de La Moneda. Santiago, septiembre 1973. Fotografía de Marcelo Montecino. MMDH.

Si bien esta cueca apareció ante un público específico reunido en un teatro en el año 1978, como ya señalamos, fue recién diez años después, en 1988, que esta Cueca Sola emergió ante nuestros ojos a través de la televisión chilena, cuando la dictadura convocó a un plebiscito para decidir su continuidad o salida del poder. Fue en la propaganda que llamaba a votar por el "NO", No más dictadura, donde vimos de manera masiva a este grupo de mujeres danzando la Cueca Sola. Tal fue la experiencia:

> *Nunca lo olvidamos, por todo lo que ese simple acto nos transmitió a través de esa danza desoladora que vimos y percibimos a través de los cuerpos de aquellas mujeres que a pesar de todo tenían fuerza y el coraje para expresar un dolor difícil de dimensionar. (Hurtado, 2019, p. 40)*[4]

En 1990, dos años más tarde, luego del triunfo del NO y de la realización de elecciones democráticas en nuestro país, nos encontramos nuevamente con la Cueca Sola en el acto realizado en el Estadio Nacional de Santiago de Chile, con motivo de la asunción al gobierno del presidente Patricio Aylwin. En esta ocasión, la cueca fue interpretada por las mismas mujeres, quienes ahora danzaban ante miles de personas, mientras los nombres de sus familiares detenidos desparecidos aparecían uno a uno en las pantallas dispuestas en aquel recinto deportivo que fue centro de detención y tortura. Estuvimos ahí:

> *"(...) presenciarla en vivo, fue aún más contundente. La transferencia caló nuestros huesos y sentimos la desolación de aquellas mujeres. No era un acto de apropiación oficial como el del decreto de un régimen totalitario. Se trataba de una expresión que era imposible dejar de visibilizar" (Hurtado, 2019, p. 40).*

A partir de ella emergió un profundo dolor que se traducía a través de esta danza desoladora.

Cuando esta danza apareció ante nosotros de manera presencial, hace ya casi 32 años, las preguntas e inquietudes que prevalecieron por mucho tiempo en torno a la Cueca Sola tenían que ver con 3 aspectos principales. Primero, cómo pensar y escribir respecto del horrendo hecho de desaparición de estas personas. Luego, cómo dar cuenta del dolor y sufrimiento de aquellas mujeres que danzaban solas. Y, por último, cómo intentar contribuir a visibilizar la acción de estas mujeres que danzaban dolientes por aquellos familiares, aquellos cuerpos, aquellas personas que fueron torturadas, asesinadas y hechas desaparecer producto del desprecio de la vida de algunos por sobre otros durante la dictadura cívico militar en Chile.

La Cueca Sola, danza austera, íntima, doliente y sangrante, junto con instalar esas primeras tremendas inquietudes respecto de contribuir de alguna manera en torno a los temas vinculados a justicia y reparación, dio también cuenta de un dolor imposible de dimensionar por quienes observamos a estas mujeres y sus demandas, sintiendo la impotencia de no poder hacer más que dar a conocer esta tremenda injusticia casi imposible de reparar. Un dolor que persiste:

> *Estamos en presencia de una representación, pero que no logra completarse, ya que lo que le fue arrebatado, lo que se encuentra ausente, la vida de otros parece algo irrecuperable. No es una danza festiva, es una muestra de dolor allí donde la vida de muchos cuerpos ha sido objeto de desprecio. (Hurtado, 2019, p. 40)*

Con el paso del tiempo y volviendo a mirar a esta Cueca Sola, este gesto corporal potente y resistente, instala una fisura en nuestra cultura chilena, donde la pregunta en torno a esta danza ha ido mutando hacia muchas otras dimensiones que esta danza ha ido abriendo. Una de las investigaciones que realizamos en torno a este tema fue para un ensayo en un contexto de estudios de posgrado, ensayo que tenía varios textos como pie forzado, de los cuales escogimos el texto del filósofo italiano Giorgio Agamben "Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida" [5].

En ese momento nos parecía pertinente vincular el concepto de Nuda Vida, entendido esto en términos generales como aquella humanidad que se ha hecho invisible, transformándose en desecho, es decir, en cuerpo. Entonces, queda disponible, por ejemplo, para la esclavitud, a los experimentos humanos y, en el caso de la dictadura militar chilena, para los diversos procedimientos que fueron utilizados para producir tortura, muerte y desaparición.

4. *Hurtado, L. (2019). "Cueca Sola, danza para situar al desaparecido en la dictadura militar chilena". Revista Tiempo de Danza, 7: pp. 39-42.*

5. *Agamben, G. (2015). Homo Sacer. El poder soberano de la Nuda Vida. Editorial Pre - Textos.*

A partir de este concepto, propusimos que la Cueca Sola, la acción de danzarla por parte de las mujeres era un gesto de profunda humanidad, que intentaba traer al presente y, de alguna manera, "hacer aparecer" a aquellos seres humanos considerados prescindibles, pues a través del ejercicio de la memoria estas mujeres y sus danzas intentan restaurar su presencia, su historia, de alguna manera, su ciudadanía. Al final de este ensayo, surgió la siguiente reflexión: "Por tanto, el acto de bailar la Cueca Sola es una manera ritual y simbólica de intentar devolverle el bios al cuerpo del desaparecido negado por la dictadura militar chilena. Bios, concepto planteado por Agamben a propósito del concepto de Nuda Vida."

Luego de este escrito, surgió otra pregunta que se centraba más bien en las mujeres danzantes que en los familiares desaparecidos: ¿Cómo restituyen ellas el dolor provocado por la ausencia de sus seres amados? Una pregunta difícil de abordar directamente, ya que la mayor parte de las mujeres pertenecientes a esta agrupación, sus pioneras, han fallecido. Sin embargo, las respuestas a las inquietudes a veces vienen desde otros lugares de pensamiento en torno a fenómenos tan complejos como es esta Cueca Sola.

El 11 de marzo del año 2021, la investigadora y coreógrafa chilena radicada en Francia, Vivian Fritz, en el marco de la investigación - creación "El Duelo" del colectivo artístico Seuil.Lab, organizó una conferencia online, cuyo invitado fue el Antropólogo y Sociólogo David Le Breton.

Asistimos con profundo agrado a esta conferencia, pues además de ser un tema que nos provoca profundamente como seres humanos y de manera transversal, desde Chile seguimos con ferviente entusiasmo las investigaciones de Le Breton desde su venida a nuestro país en el año 2008. En esa oportunidad, realizó el Seminario: "El cuerpo y la danza en los diferentes campos" el que dio como resultado la publicación del libro "Cuerpo Sensible"[6], texto ampliamente consultado en el ámbito de la danza profesional y universitaria en nuestro país.

En esa misma conferencia surgió como un destello la pregunta respecto de cómo se manifiesta el duelo en la Cueca Sola, pregunta que pudimos hacer directamente a Le Breton, y a la que nos referiremos en el siguiente apartado.

"Dolor y Duelo en la Cueca Sola"

En este apartado nos proponemos abordar cómo la Cueca Sola se podría configurar como Duelo a través de esta danza, que surge en un contexto de violencia estatal e institucionalizada ejercida por la dictadura cívico militar en Chile entre los años 1973 y 1989.

En el texto "Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor" (2013) de la investigadora cubana Ileana Diéguez, en el apartado "Cuerpos sin Duelo"[7] nos encontramos con la siguiente cita de la ensayista francesa radicada en Chile, Nelly Richard:

> *La falta de sepultura es la imagen sin recubrir del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese duelo inacabado en una versión transicional. Pero es también la condición metafórica de una temporalidad no sellada, inconclusa: abierta, entonces a la posibilidad de ser reexplorada en sus capas superpuestas por una memoria activa y disconforme. (2007, p. 109, cit. en Diéguez, 2016, p. 163).*

Esta cita, de alguna manera, sintetiza el estado de las cosas en nuestro país respecto de lo que Richard señala cuando se refiere a este duelo que no se sella y que, a la vez, abre otras posibilidades en una significativa parte de habitantes de este país, disconformes no solo con el tema de la imposibilidad de sepultar a nuestros Detenidos Desaparecidos.

Respecto de lo anterior, el estallido social acaecido en Chile en octubre de 2019 tuvo bastante que ver con la violencia institucionalizada en todo orden de cosas, momento en que emergieron antiguas demandas políticas, sociales y culturales que en gran parte devienen del quiebre institucional acaecido por el Golpe Militar de 1973. La violencia política estatal no solo se tradujo a la desaparición, tortura y muerte de miles de chilenos, sino que también en la instauración del modelo neoliberal en América Latina, cuyo laboratorio fue Chile durante la Dictadura Militar, lo que es, sin duda, otra manifestación más de violencia.

6. *Le Breton, D. (2010). Cuerpo Sensible. Ed. Metales Pesados.*

7. *Diéguez, I. (2013). Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor. DocumentA/Escénica Ediciones.*

El duelo implica necesariamente un paso por el dolor, que se ha concebido a través de la historia desde diversas acepciones y conceptualizaciones. Así nos lo indica David Le Breton en su texto "Antropología del Dolor"[8], en el que, además, señala que es una experiencia que no se puede homogeneizar, pues es siempre singular y obedece a un contexto cultural. En sus palabras: "En verdad, el dolor es íntimo, pero también está impregnado de materia social, cultural, relacional, y es fruto de una educación. No escapa al vínculo social" (Le Breton, 2004, p. 10).

Qué duda puede caber respecto del dolor que implica la desaparición forzada de un familiar o amigo/a, basta con ver el rostro y la disposición corporal de las mujeres danzantes de la Cueca Sola para percibir, desde el propio cuerpo, el dolor y desolación de aquellas mujeres. Dolor y duelo son dos estados del cuerpo que podrían ir profundamente entrelazados, sin embargo, a veces no es posible realizar el duelo debido a la imposibilidad de tener al cuerpo del ser querido para darle sepultura.

Ileana Diéguez en su texto aborda, en términos generales, las representaciones del cuerpo violentado, y describe vacíos y complejidades que generan en una sociedad, en el tejido social los duelos no realizados, sobre todo aquellos duelos producto de las desapariciones forzadas. En palabras de la autora:

> *El exceso de muertes violentas, de desapariciones forzadas, de mutilaciones y destrucciones de los cuerpos hasta hacerles perder la identidad, es una trágica realidad que marca a muchos países de Latinoamérica. Esta situación no sólo afecta la vida de los familiares implicados, sino que horada el tejido social y simbólico, trastoca hábitos, conductas, tradiciones. (2013, p. 168)*

A partir de lo que señala Diéguez, es clara la fisura que ha generado en nuestra cultura chilena, y también en varios países de América Latina, el problema de los Detenidos Desaparecidos. Esto se da en cuanto no hay cuerpo para velar, para enterrar, para visitar, generando una tensión que no solo impacta en la vida de los familiares directos o indirectos de los desaparecidos, sino que también a toda nuestra sociedad, independiente de la posición política, económica y social de cada uno de los habitantes de este territorio.

Le Breton, en la conferencia organizada por el colectivo artístico Seuil.Lab en marzo de 2021, "El Duelo"[9], al respecto nos plantea que:

> *(...) digamos que la historia de América Latina, en particular la de Chile y Argentina, ha sido una historia particularmente mortífera, con una gran cantidad de personas desaparecidas de manera abominable, de la cual aún se ignora la condición de la muerte, y que no se cuenta aún con el cadáver.*

Para Le Breton, el duelo puede ser "esa conversación que no se interrumpe jamás" con nuestros muertos, acto que de ninguna manera puede interrumpir nuestra vida cotidiana, nuestra existencia. Y, para este autor, la acción de conversar con los muertos sería una "ritualización" que restaura los lazos, la emoción de unirse un momento al otro, el cual no ha desaparecido nunca del todo. Yo pienso que los que hemos perdido no desaparecen jamás, mientras pensemos en ellos. Se encuentran ahí, alrededor de nosotros, y vuelven en nuestros sueños, en nuestras meditaciones, nuestros pensamientos y siguen danzando siempre entre nosotros".

A partir de los planteamientos de Le Breton en torno al duelo, en la conferencia antes mencionada, le preguntamos lo siguiente: "A propósito de la cueca sola, los desaparecidos y el contexto de la violencia política en América Latina y específicamente en Chile, ¿cómo las personas que han pasado por estos dolorosos sucesos se pueden acercar a una suerte de duelo?". Pregunta a la que, para efectos de este artículo, agrego: ¿a través de la Cueca Sola?. Ante esta interrogante, Le Breton nos plantea: "Yo pienso que hay que inventar rituales personales o colectivos".

Compartimos con Le Breton la perspectiva que nos propone en su respuesta. En este sentido, pensamos que la Cueca Sola se constituirá, por una parte, como un ritual personal, y por otra, como un ritual colectivo. Según nuestro punto de vista, el ritual personal tiene una dimensión de carácter íntimo o personal, ya que en esta danza se reúnen diversas mujeres con un conflicto que cada una de ellas desde su historia de vida, educación, y contexto cultural perciben y sienten el dolor de manera singular.

El ritual colectivo, en este caso, estaría dado en la convergencia de la expresión del dolor corporal de un grupo de mujeres, a través de una danza que interpela la vio-

8. *Le Breton, D. (2004). Antropología del Dolor. Editorial Seix Barral.*

9. *Le Breton, D. (2021). El duelo. Encuentro en línea En el marco de la investigación - creación "El Duelo" del colectivo artístico Seuil.Lab. Disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=ydrMqIo7Io8&ab_channel=VivianFritzRoa*

lencia política ejercida por el Estado, no solo sobre los cuerpos de sus familiares detenidos desaparecidos, sino que también sobre ellas mismas al serles arrebatados sus seres queridos. Le Breton, además, agrega que la Cueca Sola a la vez "testimonia una ausencia tangible y a la vez una simbolización de una pérdida".

Observar, conmoverse y pensar en torno a la Cueca Sola ha sido un viaje que comenzó hace más tres décadas, desde que nos enfrentamos a ella por primera vez en nuestro caso, a través de la televisión en el año 1988, en un momento histórico que trajo consigo cambios importantes en la historia política y social en Chile. En ese momento específico, esta danza nos pareció tremendamente desoladora y no contábamos con información suficiente para entender su procedencia y sentido. Sin embargo, estaba ahí, tocando nuestros cuerpos e interpelando nuestra historia, nuestra memoria y nuestras conciencias.

Solo quedaba conmovernos. Y, de alguna manera, esa conmoción nos paralizaba ante la imposibilidad de poder hacer algo respecto de ese dolor que expresaban aquellas mujeres, como ya hemos manifestado a lo largo de este texto. Fuimos espectadores de esta danza, así como de todo aquello que sucedió y se nos transmitió en el periodo dictatorial, sin saber qué fue lo que realmente sucedió con muchas de aquellas personas detenidas desaparecidas en nuestro país.

Hoy son muy pocas las mujeres, entre quienes ya dejaron este mundo y quienes aún permanecen vivas, pertenecientes al grupo folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos que lograron encontrar los cuerpos o restos de sus seres queridos. Es muy posible que nunca sepamos el paradero de aquellas personas que aún son parte de la lista de detenidos desaparecidos, y esa incertidumbre habitará en nosotros, querámoslo o no, por muchas generaciones más en nuestra sociedad, trayendo consigo fantasmas que continuarán reclamando justicia, verdad y reparación.

La danza de la Cueca Sola, a nuestra generación, a quienes pudimos verla, nos enrostró un dolor que quizás como sociedad nunca quisimos mirar. Pues, la fuerza de la expresión del cuerpo en movimiento en la danza de la Cueca Sola traspasó cualquier resistencia a la palabra. A pesar de lo anterior, no podemos obviar que la capacidad de conmoverse con esta tragedia expresada en la Cueca Sola llega solo a parte de nuestra sociedad, generando en muchos habitantes de este territorio aún indiferencia e incredulidad, ante los hechos que acaecieron durante la violencia política ejercida sobre los cuerpos de muchas personas en contexto de dictadura.

En este siglo XXI, la Cueca Sola, en este contexto de cambios sociales, tales como aquellos comandados por estudiantes (2006 y 2011), la Ola feminista (2018), el Estallido social (2019) y la pandemia que atravesamos en todo el mundo (2020 – 2022), ha sido resignificada a través del Colectivo Cueca Sola, conformado el año 2016 por hombres, mujeres, diversidades sexuales y de género, de distintas edades: desde adolescentes a tercera edad.

Este colectivo se ha definido en sus manifiestos como un grupo que desde el afecto y la acción política de la danza han optado por mantener la memoria histórica como un constructo colectivo. A este colectivo no solo pertenecen amigos cercanos o familiares de detenidos desaparecidos en nuestro país, sino que también todas aquellas personas que se han conmovido profundamente con los sucesos acaecidos en nuestra historia reciente. En su manifiesto el colectivo declara:

> *No solo estamos las mujeres. Están también los hombres que buscan transgredir y revolucionar con su baile, con su canto y su cuerpo. En nuestro gesto está la memoria de las mujeres luchadoras de la Agrupaciones en dictadura; la memoria de nuestros pueblos danzantes (...) (citado en Gallardo y Medalla, 2019, p. 196).*[10]

Este colectivo ha ampliado y diversificado el registro al que la Cueca Sola, como danza, respondió a un momento histórico, acción de profunda valentía en un contexto en que literalmente podías desaparecer.

En uno de los dos recitales realizados por Amnistía Internacional en Chile en octubre del año 1990 en el Estadio Nacional, el mismo año de realización del acto de asunción del primer presidente democrático post dictadura, las mujeres de la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos fueron invitadas a subir al gran escenario desplegado en la cancha del estadio, mientras el entonces famoso cantante anglo Sting cantaba "Ellas danzan solas". He aquí la primera parte de esta canción:



10. *Gallardo, M y Medalla, T. (2019). "Para una política de la insistencia: trayectorias y desplazamientos de la Cueca Sola en Chile (1978-2019)". En. Index, Revista De Arte contemporáneo, (08), 192 -.*

¿Por qué están aquí
danzando solas?
Por qué hay tristeza
En sus miradas

Hay soldados también
Ignoran su dolor
¿Por qué desprecian el amor?

Danzan con los muertos
Los que ya no están
Amores invisibles
No dejan de danzar

Danzan con sus padres
Sus niños también
Y con sus esposos en soledad
En soledad

Yo las vi
En silencio gritar
No hay otra manera de protestar

Si dijeran algo más
Solo un poco más
Otra mujer sería torturada
con seguridad

Danzan con los muertos
Los que ya no están
Amores invisibles
No dejan de danzar
Danzan con sus padres
Sus niños también
Y con sus esposos en soledad
En soledad

Un día danzaremos sobre
sus tumbas, libres
Un día cantaremos al danzar
Un día danzaremos sobre
sus tumbas, libres
Un día cantaremos al danzar

Ellas danzan con
los desaparecidos
Danzan con los muertos
Danzan con amores invisibles
Con silenciosa angustia
Danzan con sus padres
Con sus hijos, con sus esposos
Ellas danzan solas
Danzan solas

Eh, Míster Pinochet
Su siembra huele mal
Y ese dinero que recibe
Pronto se terminará
No podrá comprar más armas
Ni a sus verdugos pagar
Imagine a su madre
Danzando siempre en soledad...









También estuvimos ahí, y nos emocionamos hasta las lágrimas cuando Sting danzó en el escenario con cada una de aquellas mujeres vestidas con blusa blanca, falda y zapatos negros, quienes portaban el retrato de sus familiares detenidos desaparecidos en una pancarta. Un gesto corporal conmovedor y contenedor hacia estas mujeres, gesto al que se sumaron otros/as cantantes y músicos, además de las cerca de 80.000 personas que asistimos a este recital. Un ritual colectivo, de un duelo que, pasados 32 años, aún continúa con las nuevas generaciones, visibilizado a través del Colectivo Cueca Sola, y a través de las diversas voces que pensamos y escribimos en torno a la Cueca Sola.

Referencias:

- *Agamben, G. (2015).* Homo Sacer. El poder soberano de la Nuda Vida. *Editorial Pre - Textos.*
- *Barros, C. (2017)*. "Desaparición, danza, insistencia: variaciones de La Cueca Sola.". *En Trans-In-Corporados, 7. Disponible en: https://proceedings.science/trans-in-corporados-2017/papers/desaparicion%2C-danza%2C-insistencia%3A-variaciones-de-la-cueca-sola?lang=pt-br*
- *BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE.* Chinganas. En: La cueca. Memoria Chilena. *Disponible en: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93129.html* .
- *Bustos, R. (2000).* Elementos para una Antropología del Dolor: El Aporte de David Le Breton. *Acta Bioethica, año VI, n.1.*
- *Diéguez, I. (2013).* Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor. *DocumentA/Escénica Ediciones.*
- *Gallardo, M y Medalla, T. (2019).* Para una política de la insistencia: trayectorias y desplazamientos de la Cueca Sola en Chile (1978-2019)". *En Index, Revista De Arte Contemporáneo, (08), 192 -.*
- *Hurtado, L. (2019).* Cueca Sola, danza para situar al desaparecido en la dictadura militar chilena. *Revista Tiempo de Danza, 7: pp. 39-42.*
- *Le Breton, D. (2004).* Antropología del Dolor. *Editorial Seix Barral.*
- *Le Breton, D. (2010).* Cuerpo Sensible. *Ed. Metales Pesados.*
- *Le Breton, D. (2021).* El duelo. *En Encuentro en línea en el marco de la investigación - creación El Duelo, colectivo artístico Seuil.Lab. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ydrMqIo7Io8&ab_channel=VivianFritzRoa*
- *Memoria viva. (2021).* Torres Aravena Ruperto Oriol. *Artículo disponible en: https://memoriaviva.com/nuevaweb/detenidos-desaparecidos/desaparecidos-t/torres-aravena-ruperto-oriol/*
- *Sen Barcelona, C. (2018).* El feminismo se sube a la cuarta ola. En La Vanguardia. *Disponible online: https://www.lavanguardia.com/vida/20181111/452836533674/feminismo-bases-movimiento-espana-cuarta-ola.html*
- *Sting. (1988).* Ellas bailan solas [canción]. *En ... Nothing like the sun. A&M.*

Otra ponencia sobre silencio [e inmovilidad]
(que en realidad es otra ponencia sobre nada)
(y que en realidad es otra ponencia sobre todo)

José Miguel Candela
Académico Departamento de Danza - Universidad de Chile

Silencio

50 años
Aún estoy aquí
Aún estamos aquí
Ahora

No estoy seguro si es que hay mucho que decir

o si en verdad no hay nada que decir

sobre este silencio

Aún así
Aún estoy aquí
Aún estamos aquí
Ahora

Y aún requerimos de estos silencios

Pero no estoy seguro si es que hay mucho que decir
sobre estos silencios
sobre estos muchos silencios

Silencio

50 años
Aún estoy aquí
Aún estamos aquí
(Candela, 2024)



Porque sí

hay muchísimos silencios

Por ejemplo

Los silencios por esas más de 2.000 personas que ya no están

Más de 2.000 silencios para estar con esas personas
para pensar en esas personas
para pedir justicia por esas personas
para traerles con nosotres

Aquí
Ahora

Silencio
[e inmovilidad]

50 años
Aún estoy aquí
[inmóvil]
Aún estamos aquí
(Candela, 2024)

Aún requerimos de estos silencios

Pero no estoy seguro si es que hay

mucho que decir
sobre estos silencios

Por ejemplo

Los silencios por esas mucho más de 27.000 personas que fueron torturadas

Más de 27.000 silencios para abrazar a esas personas
para pensar en esas personas
para pedir justicia por esas personas
para abrir caminos juntes
Aquí
Ahora

Sigan ustedes sabiendo
que aún la noche más larga y tortuosa
[e inmóvil]
no puede sino acarrear consigo
el nacimiento de un nuevo día
(Candela, 2009)



Aún requerimos de estos silencios

Pero no estoy seguro si es que hay mucho que decir
sobre estos silencios

ni sobre otros silencios

Como por ejemplo

Los silencios del pacto de silencio

De ese miserable pacto de silencio

que oculta el paradero de quienes hicieron desaparecer
que oculta a quienes planificaron su desaparición
que oculta a quienes ejecutaron su desaparición
que oculta a quienes colaboraron con su desaparición



la más obscura [e inmóvil]
de las inquisiciones
es delimitada
por la enorme jurisprudencia
de la esperanza
(Candela, 2009)

Como por ejemplo

Los silencios de ese mismo pacto de silencio

De ese mismo miserable pacto de silencio

De ese mismo miserable código de honor
que en realidad es un código del









deshonor
un código de ignominia
de perversión
de depravación

que mucho más temprano
termine el desplomar
[inmóvil]
de los sueños y de las victorias,
para que desde las cenizas
nazcan nuevamente con ímpetu y
certeza,

No estoy seguro si es que hay mucho
que decir
sobre estos otros silencios

que con prontitud
se agote el crepitar
[inmóvil]
de suspiros y de lágrimas,
para que llegue entonces la explosión
de la inevitable primavera,

No estoy seguro si es que hay mucho
que decir
sobre estos otros silencios

que en un abrir y cerrar de ojos
se acabe la belicosa polvareda
[muy inmóvil]
que eclipsa el flujo prístino
de aquellos hermosos y recordados mil
días
(Candela, 2009)

No estoy seguro si es que hay mucho
que decir
sobre estos otros silencios

Como por ejemplo

Los silencios que
como una infinita manta
cubren tantos ruidos

ruidos de simulacros de fusilamiento
ruidos de descargas eléctricas
ruidos de quemaduras
ruidos de golpes
ruidos de máquinas siniestras

La Casa Corvi de Villa Grimaldi

Cuatro personas encerradas
En una celda de dos metros por un
metro
[inmóviles]

Como por ejemplo

ruidos del silencio de la tortura
ruidos del silencio antes de la tortura
ruidos del silencio del torturador
ruidos del silencio de aislación y de privación que realiza el torturador

Se escuchan bandos militares.
Las almas de mis compatriotas parecen
silenciarse
(Candela, 2009)

neutralizar
paralizar
acabar por completo



En fin

no estoy seguro si es que hay mucho que decir
o si en verdad no hay nada que decir
sobre estos silencios
o sobre estos otros silencios

cuántos horrores y quebrantos
fueron sufridos y resistidos
para que el metal tranquilo de su voz
[el metal inmóvil de su voz]
retomara su camino
hacia esa paz eterna e inasible.
(Candela, 2009)



No estoy seguro si es que hay mucho que decir
incluso sobre otros
otros silencios

Así, por ejemplo

Los silencios de la victoria
Porque "callar es vencer para el torturado (…)
[pues] si no hablan,
si no delatan,
han vencido,
ganaron,
porque el triunfo está en callar,
en mantener el silencio" (Herceg, 2020, pp. 119-20)



silencio e inmovilidad
como "rechazo estratégico
a participar
en las narrativas dominantes"
(Carmona, 2014)

Aún requerimos de estos silencios







"No hay que temer a estos silencios"
(Cage, 2002 [1959], p. 109)

Pero no estoy seguro si es que hay
mucho que decir
sobre estos otros
otros silencios

Por ejemplo

El silencio de Allende

el holocausto nuestro
marcará la infamia
de los que traicionan la patria y el
pueblo
(Allende, 1973)

El silencio de Allende

una vez más caminarán
por las vías naturales
que la historia demanda
para destinar sus esfuerzos
necesarios y amorosos
a la más bella de las edificaciones
(Candela, 2009)

El silencio de Allende

Seguramente Radio Magallanes será
callada
y el metal tranquilo de mi voz
no llegará a ustedes.
No importa,
lo seguirán oyendo.
Siempre estaré junto a ustedes.
(Allende, 1973)

El silencio de Allende

el peso de la historia
que caerá como un rayo
del más implacable de los metales
sobre los palacios
de la insensatez y de la codicia
(Candela, 2009)

Ese silencio

por donde pasen tus manos,
ahí se recibirán
los invaluables obsequios de tu arte,
por donde pase el pensamiento,
ahí se construirá
el postergado y abortado
sueño del hombre nuevo
(Candela, 2009)

Aún requerimos de estos silencios

Pero no estoy seguro si es que hay
mucho que decir
sobre todos estos silencios

que por 50 años

han estado con nosotres

[inmóviles]

Pero aún estoy aquí
Aún estamos aquí
Ahora

Sigan Uds. sabiendo
Que mucho más temprano que tarde

"No hay que temer a estos silencios"
(Cage, 2002 [1959], p. 109)

de nuevo abrirán
las grandes alamedas
por donde pase

"No hay que temer a estos silencios"
(Cage, 2002 [1959], p. 109)
el hombre libre
para construir una sociedad mejor.

"No hay que temer a estos silencios"
(Cage, 2002 [1959], p. 109)
Viva Chile
Viva el pueblo
(Allende, 1973)

"No hay que temer a estos silencios"
(Cage, 2002 [1959], p. 109)

Aún requerimos de estos silencios

50 años
Aún estoy aquí
Aún estamos aquí
Ahora.
....













Bibliografía

- ***Allende, S. (1973).*** *Último discurso.* Santiago de Chile: Radio Magallanes, 11 de septiembre.
- ***Cage, J. (2002 [1959]).*** *Conferencia sobre nada. En Silencio.* Madrid: Ardora Ediciones, pp. 109-127.
- ***Candela, J. M. (2024).*** *Otra ponencia sobre silencio [e inmovilidad] (que en realidad es otra ponencia sobre nada) (y que en realidad es otra ponencia sobre todo).* Revista A.Dnz, (6), Santiago de Chile: Departamento de Danza de la Universidad de Chile, pp. ¿?-¿?
- ***Carmona, A. (2014).*** *A Silence That Speaks: Ayotzinapa and the Politics of Listening.* Extraído el 30 de Septiembre de 2020 desde https://towardfreedom.org/story/archives/activism/a-silence-that-speaks-ayotzinapa-and-the-politics-of-listening/
- ***Herceg, J. S. (2020).*** *Los silencios de la tortura en Chile.* Revista de ciencia política (Santiago), 40(1), pp. 115-136.

Discografía

- ***Candela, J. M. (2009).*** *Ciclo Electroacústico Salvador Allende Gossens [CD]*. Notas de programa. Santiago de Chile: Pueblo Nuevo Netlabel. Extraído el 20 de agosto de 2023 desde https://pueblonuevo.cl/ciclo-sag/

Los pliegues de la sexualidad: Experiencia transdisciplinar de creación y cuidado entre la danza y el textil.

Rocío Argandoña, Belén Tapia de la Fuente y Soledad García Saavedra.

Resumen

Este texto se adentra en una experiencia de autocuidado colectivo al interior del proceso de creación de la exposición Lunes es Revolución. En ella participamos un equipo transdisciplinar, integrado por la agrupación Textileras del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (en adelante MSSA), el colectivo de danza En/Puja, la psicóloga feminista Belén Tapia de la Fuente, la coordinadora de Programas Públicos del MSSA Ignacia Biskupovic, y la curadora Soledad García Saavedra. Nuestro fin era crear en conjunto una vulva textil al tiempo que fuimos descosiendo, zurciendo, reparando nuestras sexualidades. Se enfatiza en las potencias de las subjetividades, cuando existe una voluntad de apertura hacia procesos de autoconocimiento dolorosos y en reparaciones que rebasan las convenciones estéticas del arte y el poder epistemológico de una obra de danza, de una exposición y de un museo. Aquí se dan a conocer cómo emergen y funcionan estas prácticas, su lado generoso y problemático, así como las resonancias creativas que se desprenden desde el movimiento del cuerpo, el textil y la terapia para destrabar conflictos, represiones y tabúes de manera colectiva.



Proceso de creación conjunta

Pensamos y ejecutamos la danza desde la transdisciplina. La comprendemos como una forma de resistencia, una práctica emancipadora y transgeneracional, donde el cuerpo se vuelve territorio sensible y selva indómita. La pensamos desde los feminismos, poniendo el corazón en los saberes silenciados y en los procesos de subversión colectiva. El siguiente texto deja registro de estas búsquedas, profundizando en el proceso de creación conjunta entre danza, museo, cuidado, sexualidad, textil y feminismos.

El primer hito es la obra de danza Vagina del colectivo En/Puja, dirigida por la artista escénica Rocío Argandoña y compuesta por un equipo multidisciplinario. La obra, estrenada el 2018, abre posibilidades de aprendizaje y reconciliación con el cuerpo, explorando sin eufemismos los universos de las sexualidades de las mujeres, las violencias, los placeres y los erotismos liberados en el umbral de la vagina. Desde esa cavidad flexible, converge la vida cambiante animal-humana, la líquida y húmeda como también la administrada por la ciencia, por las imposiciones y los abusos violentos que conscientes o latentes quedan guardadas en el interior de los cuerpos. La obra



profundiza en el autoconocimiento mediante una metodología didáctica con el público, donde existe una interacción con los intérpretes y con los objetos durante la realización de la función y fuera de ella.

Vagina aborda la sexualidad de las mujeres y las disidencias sexogenéricas, las opresiones del sistema patriarcal y cómo hoy visibilizar lo que por siglos ha sido tabú se instala como un paradigma emancipador hacia la liberación. Para En/Puja una de las preguntas principales para el abordaje y construcción de la obra fue: ¿cómo realizar una obra de danza que pueda encarnarse desde lo coreográfico, discursivo, puesta en escena, y junto a esto hacer convivir las diversas decisiones que giran en torno a la construcción para la obra Vagina?

De esta forma, En/Puja llevó su respuesta hacia la exploración de la transdisciplina, entendiendo este como un concepto que está en emergencia, desde el lugar en que la transdisciplina no es la sumatoria de disciplinas, sino como las distintas voces trascienden, se permean afectando de maneras sensibles, las posibilidades gatilladoras de creación de todas, todos y todes los integrantes del colectivo. Esta necesidad de abrir la perspectiva se llenó de interés para traspasar las relaciones habituales en el campo disciplinario de la danza, surgiendo un cuerpo colectivo que abrazó una investigación que permitió nuevas formas de comunicación, relaciones y creación. El cruce entre discurso y lo coreográfico creó danzas que se nutrieron de los estímulos provenientes de prácticas corporales, teatrales, musicales, de las artes visuales, teniendo como foco principal las memorias, vivencias e historias atravesadas por nuestra cultura.

Casilda Rodrigañez (2007), una de las tantas referentes del marco conceptual de la obra Vagina, nos demuestra que las prácticas de conexión de danza y sexualidad han sido prácticas ancestrales, con registros que quedaron grabados en artesanías, vasijas, lienzos, entre otros, dejando entre ver algunos ejemplos de las culturas matrísticas. Por ejemplo, la

arqueóloga Marija Gimbutas (1996) asegura que en las cerámicas Cucuteni, en la segunda mitad del V milenio A.C., se representaban danzas en círculo de mujeres desnudas: una serie de soportes para vasos están formados por figuras de mujeres desnudas, en círculo, cogidas de las manos; los rumanos las llaman 'vasos Hórà', por el 'hórà' o 'baile en círculo' todavía en práctica hoy en día. Los sellos y la decoración pictórica de los vasos minoicos, también son testigos de danzas en círculo.

El segundo hito es la adaptación de la obra de danza Vagina para integrar la exposición Lunes es Revolución, curada por Soledad García Saavedra en el MSSA (sept 2021 - enero 2022). La exposición exploraba la posición de artistas y colectivos frente a las revoluciones pasadas como las del presente, caracterizadas estas últimas por una matriz neoliberal. La figura heroica masculina heteronormativa constituyó el modelo predominante de los grandes relatos de la revolución de izquierda de los sesenta, mientras que hoy existe una consciencia de que una de las formas para torcer el poder de la estructuras políticas asentadas en un campo de batalla, sucede en la construcción de relaciones colectivas por medio del deseo, el goce, la solidaridad, las que van más allá de las distinciones de sexo, para crear a contrapelo de la dirección individualista, corporativa y alienante del trabajo.

Al momento de preparar la escenografía de Vagina en su remontaje para Lunes es Revolución, se abrió una oportuni-



dad inesperada. Entre los elementos que contemplaban la escenografía se encontraba una vulva-textil, la que luego del tiempo se dañó, por lo que había que realizarla de nuevo y encargar su confección. El encargo no era un mero ejercicio de costura, sino que implicaba introducirse en la vulva: la parte más visible, externa, tocable y al mismo tiempo (auto)vetada de los genitales femeninos. El último fin era exhibirla junto a cuatro paneles móviles en cuyas caras se encontraban desde artefactos que producen placer, como dildos, hasta aquellos instrumentos ginecológicos e intimidantes, como el espéculo. Además, los paneles incluyen fotografías de partos, representaciones medievales de vaginas y pelvis, pasajes de la biblia y la obra Coin Cunts (los coños-monederos) de Suzanna Scott.

En/Puja, por medio de la curadora, convoca a Las Textileras del MSSA a crear la vulva-textil, constituyéndose el tercer hito de este proceso. Las Textileras del MSSA son grandes conocedoras del mundo de las telas y de los hilos, pueden diferenciar sus nombres solo tocando las fibras, sus manos se mueven rápidas y hábiles cuando acarician las hebras, enhebran sin mirar el hoyo de la aguja y nunca dan puntada sin hilo. Las Textileras del MSSA saben desde hace tiempo que el hacer textil es saber-hacer, un saber que se traspasa desde el movimiento, de cuerpo a cuerpo. El conocimiento textil de las textileras fue el modo de proceder más acertado para adentrarnos en nuestras profundidades: pudores, violencias, placeres olvidados y certezas.

Aceptar involucrarse y vivenciar esta experiencia para Las Textileras conectaba con el deseo de aceptar una invitación en un camino profundo, donde se dejó entrever la acumulación de un silencio que le ganaba a la libertad. Las textileras dubitativas, con ganas de aceptar la propuesta de En/Puja, manifestaron su deseo de compañía, confiaban que en colectivo podrían recordar de manera más sencilla el camino de vuelta a casa y regresar a zonas corporales descuidadas. La curadora Soledad García Saavedra, gestiona la petición de las Textileras, en la cual se articula este hermoso proceso colectivo. Estas inquietudes nos llevaron a acordar una creación sostenida por un proceso terapéutico con la compañía de una psicóloga.

Belén Tapia de la Fuente, psicóloga con genealogía textil y convicción feminista, se conmueve con la idea y acepta la invitación de acompañar, sostener y compartir un espacio de creación transdiciplinaria e intergeneracional, en que convocáramos nuestra naturaleza quiltra y cimarrona, y nos dejaríamos atravesar por los hilos para zurcir juntas nuestros cuerpos magullados. Esta mujer inquieta tenía la certeza de que las metáforas textiles (Pérez-Bustos et al., 2019) nos permitirían jugar con lo simbólico. Desplegar para re-conocer, descoser para recordar, zurcir para reparar, crear para recuperar y anudar para compartir, fueron los nombres que recibieron las sesiones contenidas en el taller Los Pliegues de la Sexualidad: espacio de acompañamiento textil para la creación colectiva de una obra sobre la sexualidad, el autoconocimiento y el cuidado mutuo.

Loreto Caviedes y Rocío Argandoña, integrantes del colectivo En/Puja y perspicaces conocedoras del cuerpo y sus movimientos, se integran al proceso de creación de la obra textil y nos compartieron ejercicios plásticos y dinámicas corporales, invitándonos a entrar a nuestras propias vaginas para crear una vagina textil. El foco estaba puesto en acompañar, dar insumos desde lo sensorial y teórico, nutrir a Las Textileras de imaginarios para que libremente pudieran escoger qué las hacía resonar, para que de forma conjunta encontraran el sentido para traspasarlo al textil. Nuestros primeros encuentros nos llevaron a pesquisar que hablar sobre nuestra sexualidad con un grupo transgeneracional no sería fácil de abordar y que era necesario abrir un espacio seguro, educativo, contenedor para dejar fluir los diversos relatos que se abrieron entre nosotras, para hablar sobre nuestra historia, anatomía, experiencias, miedos, violencias y vulnerabilidades.

El cuarto hito es el acuerpamiento (Cabnal, 2018) que nos enseñan las compañeras feministas comunitarias, para proveernos de energía política y sostener un espacio creativo desde la horizontalidad y la interdependencia. Mientras unas cortan la tela, otras bordan, zurcen los retazos y planchan los cuadrados que darán forma a la chacana que sostendrá a Kutrichinqui. El acuerpamiento textil favorece espacialidades cuidadosas que servirán como el contenedor perfecto para las conversaciones más íntimas y encarnadas (Tapia, 2022).

Las Textileras sabían que el hacer textil se pondría a disposición como contenedor, como soporte de la experiencia colectiva, corporal y afectiva, invitándonos a entrar a las profundidades de nuestras sexualidades y mirar con cuidado las historias que nos habitan. Su movimiento pausado, su gesto introspectivo, su disponibilidad cromática y su presencia en la vida cotidiana y doméstica de tantas





mujeres hace que se vuelva una invitación sencilla y fácil de compartir. Los textiles son testimonios materiales de las vivencias que atraviesan los cuerpos de quienes les dan forma, son prácticas testimoniales: "juego de palabras en el que se encuentran el texto, lo textil, el testimonio y la textura como otras formas de inscripción material que constituyen gramáticas situadas en contextos espaciales y temporales específicos" (Cuellas-Barona et al., 2022, s/p).

La creación de la vulva textil provocó un cambio en los bordes de lo privado y lo público, en la relación del propio cuerpo, en el entorno más próximo y en las derivas de la vida. Las Textileras dijeron: "tuvo un impacto emocional", "sanador", "destrabó prejuicios", aportó una conexión de "respeto interno y personal" la que permitió, a su vez, "cruzar un umbral", "hablar fuerte", "valorar la vulnerabilidad", "colocar límites", "liberar el habla" sobre la sexualidad en el día a día, con la familia, las amigas, el especialista de salud, las generaciones anteriores y futuras. "Aceptarse". La pieza se llamó Kutrichinqi por siempre para reconocer el valor vivo y ancestral de nuestra vulva, arraigada en raíces mapuche-quechua cuyas conexiones eróticas son de por vida. La vulva entonces fue más que un proceso estético en su confección o incluso en su uso escenográfico, fue un nido que albergó estas vivencias.

En palabras de Las Textileras:

"Mi vulva, tu vulva, nuestra vulva. Continente moreno pleno de colores radiantes, para las personas que resisten la pobreza de haber nacido en el sur de América, que ha sido violentada y sometida por religiones europeas. Renacemos como bellos pájaros para amarnos y hacer soberanía en nuestras cuerpas.

Mirar la chajuana, explorarla, apropiarse de ella, para hacernos conscientes de cada una de sus 8.000 terminaciones nerviosas. Todas son mías. ¿Quién se permite una ablación en mi kutri? ¿Quién decide quitarme el placer? ¿Quién mutila? Una rebeldía se enciende como un volcán ante la castración mental impuesta y la autocensura profunda, que viene con el ADN que traspasamos de generación en generación.

Querida chinqi te haré más cariño, perdona mi falta de afecto, estoy al debe, pero nunca es tarde. He tenido que aprender a identificarte, a nombrarte correctamente, a sentir tu calidez, aún me falta por descubrirte. Hoy me permito sentir tu poder, que me llena de goce y destellos coloridos, que me hace tan mujer, tan plena y me sana de todas las heridas del pasado en que he sido violentada en mi sexualidad. Hoy te acepto, te doy ese espacio sagrado y me reconcilio, para que también mis futuras generaciones desarrollen una relación más saludable consigo mismas y con la tribu, que es esta gran familia que habita en la madre tierra." (Kutrichinqi por siempre, Textileras del MSSA, 2021)

El quinto hito es el que nos permite esta escritura, que luego del tiempo transcurrido nos permite volver a mirar, escribir en conjunto y dejar registro de lo ocurrido. En ese contexto, relevamos que al posicionarnos feministamente, reconocemos la urgencia política de favorecer espacios de autocuidado y cuidado mutuo que nos permitan imaginar otros futuros posibles, otras maneras de tramar nuestro destino común, que ponga en valor la interdependencia, la reciprocidad y la cooperación. La danza desde un lugar democrático y como forma de reconexión corporal, así como el hacer textil, en las exploraciones de la transdisciplina, se pusieron a disposición como medios; fueron lenguajes y contenedores para encontrarnos en la diversidad, desplegando un escenario horizontal que favoreció espacios seguros y aseguraron la creación colectiva.

El cuidado se hace presente como deseo y necesidad, toda vez que reconocemos que la crisis climática y política por la que nos encontramos atravesando es también una crisis de los cuidados. El modelo que sostiene el sistema global imposibilita garantizar la sostenibilidad de la vida debido a su naturaleza patriarcal, capitalista (Pérez Orozco, 2006) y colonial, por lo que neoliberaliza el cuidado y lo envía a los márgenes, naturalizándolo como algo típicamente femenino que condena a las mujeres a una actitud compasiva y al sacrificio de sí, favoreciendo la explotación de su capacidad para cuidar a otros/as en detrimento de su integridad (Gilligan, 2013).

El proceso y vivencia de la creación de Kutrichinqi, se vivió con cuerpos cargados de información, que se volvieron sensibles, dónde motivamos a que junto a las puntadas, los hilos y las agujas, nacieran danzas genuinas que fueran testigos de esta nueva experiencia. Así como el registro de diversas prácticas que reúnen los saberes y mujeres, quisimos realizar espacios con danzas que reunieron sutilezas, placeres, afectos y nuevos descubrimientos. De esta forma, esa danza del cuidado, confianza y contenedora del colectivo, generaba rituales que abrían paso a una conexión corporal liberadora, lo que contribuyó a la construcción del "espacio seguro", cumpliendo con el desafío de generar conocimiento y proveer estímulos para la creación, trascendiendo límites en el campo disciplinar de la danza. Aquí metodológicamente floreció aquello que no estaba en lo académico, emergiendo espacios y momentos con foco puesto en las personas, y la validación del sentir, dónde como creadoras nos traspasó la teoría por el cuerpo.

Acá nuestro valor estuvo en las danzas que se hicieron presentes en las miradas para hacernos cómplices, la danza del reconocernos como sobrevivientes de un sistema generador de violencias. Esta experiencia nos invita a mirar hacia futuros posibles, dónde nos mueve y conmueve validar nuestras experiencias, acompañando la intuición despojándonos de la tensión de un resultado, confiando plácidamente en el proceso. La sinergia ocurrida gracias a la generación del espacio seguro al salirnos de lo que entendíamos por una exposición en un museo cobró un sentido que, sin duda, siguió llenando aquello que nos interesa traspasar. Creemos que el futuro está en el cuidado por las buenas prácticas, que provenga desde el respeto y los afectos, dónde no falte la danza como liberación, la danza como goce y la danza como expresión. Hoy, más que nunca, se vuelve imperante reencantar el mundo, como









nos señala Silvia Federici (2020), buscar nuevas prácticas que reviertan aquello que se ha caracterizado por inhibir nuestros procesos de conexión corporal, donde la violencia ha sido la metodología de la dominación de un cuerpo productivo, alejado del sentir, y hacerlo validando aquellas prácticas que el capitalismo nos ha quitado, donde es primordial relacionarnos con la naturaleza, con las personas, con nuestros cuerpos, a modo de escapar y recuperar la sensación de integridad de nuestras vidas.

Referencias.

- Cabnal, L. (2018, 10 enero). TZK'AT, Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario desde Ixumulew-Guatemala. Ecología Política. https://www.ecologiapolitica.info/?p=10247
- Gilligan, C. (2013). La ética del cuidado. Fundació Víctor Grífols i Lucas.
- Cuéllar-Barona, M.; González-Arango, I. y Pérez-Bustos (2022). Prácticas textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil. Revista CS, (38), 9-15. https://doi.org/10.18046/recs.i38.5806
- Pérez-Bustos, T. Sánchez-Aldana, A. & Chocontá Piraquive, A. (2019) Textile Material Metaphors to Describe Feminist Textile Activisms: From Knitting Yarn to Weaving Politics. Textile: Journal of Cloth and Culture, 17(4),368-377.
- Pérez Orozco, A. (2006). Amenaza Tormenta: la crisis de los cuidados y la reorganización del sistema económico. http://observatoridesc.org/
- Tapia de la Fuente M. (2022) Círculo digital de bordado como método de investigación feminista. Revista CS, núm. 38, pp. 252-274
- Rodrigañez, C. (2007). Pariremos con Placer. Ed Crimentales S.L,
- Federici, S. (2020). Reencantar el Mundo, El feminismo y la política de los comunes. Ed Traficantes de Sueños.

Proyecto de investigación performativa, Las 7 Direcciones (Este)

Núcleo Arqueología del Gesto (AG)
Proceso escritural colectivo

Introducción

Este proceso de creación e investigación performativa nos vuelve a convocar para seguir esta ruta que surge el 2017 con distintos intereses vinculados a observar dos culturas ancestrales, Tiahuanaco y Mapuche. Esto provocó encuentros, viajes, escrituras, instalaciones, material audiovisual, residencias creativas y, con ello, una ruta que nos permite reconocer contenidos que nos siguen estimulando y movilizando.

Las 7 Direcciones puede ser observada como una matriz de ubicación ancestral para varios de los pueblos originarios tanto de América Latina como de otros continentes, para este grupo de creadores un espacio sensible para dialogar, encontrarnos, reconocernos, aprender de las otras y otros, también la posibilidad de conectar con una información que se nos quitó, robó, exterminó. Aquí compartimos reflexiones de cada una de las personas que nos acompañan en esta nueva propuesta.





El contenido del tiempo (Juan Carlos Puyó)

¿Hay una mente en cada acción?, Observemos por un momento el modo que respiramos, digerimos, reconstruimos, sanamos, reproducimos, modificamos, creamos, sentimos, pensamos, anticipamos. Si es posible observar estas manifestaciones ¿qué observa?. La conciencia ha sido alusiva por Sigmund Freud como una luz que va revelando lugares oscuros de nuestro inconsciente, con niveles de profundización en su libro " El yo y el ello". Por otro lado Jacobo Grinberg propone que la conciencia es lo que está por detrás de cualquier acto perceptual, es algo indefinible, ya que definirla sería limitarla. En su libro "La teoría sintérgica", la mente humana es un modelo a escala del universo en lo macro y de la lattice en lo micro (Grimberg, 2014, p 25). También postula que el ser humano puede alterar esta estructura de la realidad a través de las manifestaciones electroquímicas de su sistema neuronal. En ambas posturas la herramienta principal es la observación.

En el acto de observar nuestras acciones ¿estamos generando un impacto en ellas? El observarlas nos da una pista en su trayecto, hacia un origen y destino. Este ejercicio de observación puede producir cambios fuertes en la percepción de nuestra experiencia. Al practicar nuestro hacer (bailar, cocinar, enseñar, discutir, estudiar, etc ...) podemos entrar en una percepción del tiempo diferente a las cualidades aprendidas por nuestro sistema educacional tradicional colonialista, que sería la costumbre de observar el tiempo como algo que va de izquierda a derecha o el pasado atrás y el futuro hacia adelante. En esta forma nueva de mirar el tiempo, es posible observar el transcurso del tiempo de afuera hacia adentro y viceversa. Afuera está lo ya ocurrido y hacia adentro lo que está en construcción. Puede observarse más parecido a una esfera que a una línea o, para ser más precisos, muchas esferas unas dentro de otras, algunas conectadas y otras no directamente.

Ahí, en ese territorio, es posible observar el gesto desde una perspectiva amplia. El gesto está habitando un espacio mucho más extenso que el llamado "ahora". Tiene una forma visible en el tiempo. El gesto es un contenido en las acciones. Una acción puede portar un gesto durante años y una acción puede haberse gestado hace décadas. El gesto puede habitar por siglos las acciones a través de generaciones.

Si observamos los ritos ancestrales, el lugar y orientación que fueron realizadas, la geometría de las acciones, el momento en el que son realizadas, que grupos o clanes las ejecutaban... Todas estás señales portan una intención. Hay una información experiencial transmitida y habitada. Ese gesto puede transmitirse hasta hoy para quien tenga la voluntad de acogerlo.

Es un bello ejercicio experienciar "habitarme" observando el gesto, ese gesto que emana, que se extiende a lo profundo del tiempo. Una vibración que moviliza mi cuerpo, una vibración que porta información en sus rutas, canciones, cruces, espacio, choques, caricias, formas y khaos. Y la acción de "habitarme" cómo una cualidad que requiere una ofrenda de sintonía, flexibilidad y empatía ante este ser infinito que me dispongo a conocer o, mejor dicho, cosmo-ser.

Hay un rastro observable de la tierra en su órbita, el sol en su recorrido llevando consigo el sistema solar, este a su vez viajando por uno de los brazos de la vía láctea y este a su vez por el universo. Cuando nos conectamos con las 7 direcciones: Éste, Norte, Oeste, Sur, Arriba, Abajo y nuestros corazones, nos podemos observar en este viaje y nuestro propio interior en él. Y al hablar de "nuestro interior" no me refiero sólo a nuestros

órganos, conexiones químicas y eléctricas. Me refiero a ese lugar mencionado, de un tiempo ampliado. Es un espacio dónde se encuentra nuestra niñez y vejez, nuestrxs descendientes y ascendientes, nuestras relaciones, las conciencias que hemos tocado y nos han tocado. Un lugar donde están disponibles todas las experiencias.

De la Matriz al desplazamiento humano (Luis Corvalán Correa)

El proyecto de Arqueología del Gesto (AG) nos ha ido mostrando poco a poco una serie de descubrimientos y hallazgos que están situados en materiales arquitectónicos como las ruinas de la ciudadela de Tiahuanaco, la relación del mapuche con sus territorio, textos especializados como el del antropólogo Peter Wilder o el escritor mexicano Miguel Ruiz y poéticos como los textos Elicura Chihuailaf, David Aniñir, Lara Millapan, entre otros. También hemos tenido encuentros con mujeres y hombres con tradiciones originarias arraigadas en su genética y maneras de ver y sentir la vida. Por otro lado, los mismos territorios nos van mostrando sus fuerzas, resistencias y mensajes. Nos referimos por ejemplo a las distintas direcciones de los vientos, que informan cómo estará el día o los cambios que podrían haber durante la jornada. En la costa todos los días se presentan condiciones distintas que también pueden ser leídas e interpretadas para entrar o no en ellas. Por otro lado, sentir la soledad en los bosques industriales, donde la manifestación de la diversidad está totalmente reducida al mínimo, casi no se escuchan pájaros y la tierra casi no presenta vegetación, el silencio es muy escalofriante. Estos son solo algunos lugares que nos permiten hacer algunas observaciones e interpretaciones que es una forma de poder constatar esos mensajes y que como observadores podemos estar abiertos a escuchar y entrar en diálogo con eso.

En este último ciclo de procesos de investigación nos centramos en una matriz posicional que vincula siete direcciones espaciales (cardinales), seis de ellas localizadas en el exterior (este, norte, oeste, sur, arriba, abajo) de nuestra corporalidad y una de estas en nuestro interior (corazón). Esta matriz la hemos podido ver en culturas como la mapuche, aymaras y otras culturas ancestrales arraigadas a lo largo de la cordillera de Los Andes, y también en pueblos provenientes del norte de América, como los Sioux. Esto no es ni coincidencia ni azar, de acuerdo a lo que se presenta en el material audiovisual[1] ***Sonic Island: Jornada en el gran archipiélago (2023),*** realizado por un equipo multidisciplinar liderado por el arqueólogo y filósofo Alfredo Prieto y el artista Cristian Espinoza, nos permite visualizar los movimientos territoriales de las distintas especies humanas por las que hemos ido evolucionando. Se puede observar en el mapa, de forma muy didáctica, el movimiento espacial de doscientos mil años sobre los distintos continentes de la tierra.

Estos corredores humanos que se van diseñando también tienen procesos de asentamiento, lugares propicios para la expansión de esas comunidades, con el fin de asegurar la sobrevivencia de esas agrupaciones y, una vez asentados en un territorio que les permitiese alimentarse, tener cobijo y aumentar la población, poder seguir nuevas rutas de exploración y conquistas territoriales. De alguna manera, poder compactar 200.000 mil años en esos 6 minutos del material audiovisual, nos permite ver esa eterna inquietud por expandirnos y llegar a todos los rincones de este planeta.



1. *Plataforma youtube: https://www.youtube.com/watch?v=E3IDrYspPdI*

Luego de esta expansión, y a partir de esta matriz de siete direcciones que podemos suponer se expandió junto con la especie humana, nos deja ver el por qué distintas culturas ancestrales de distintos continentes incorporan esta matriz, de ello surgen preguntas que no serán respondidas aquí pero que tienen un primer intento de ser exploradas en nuestra performance *Las 7 Direcciones (Este)*. Por otro lado, compartiremos algunas de las preguntas que nos han guiado en este proceso creativo: ¿Tienen esta matriz direccional relación con la sobrevivencia de la especie humana? ¿Qué saberes porta cada una de esas siete direcciones? ¿Qué sensibilidades se despiertan en cada una de las direcciones? ¿Qué representaciones existen de estas siete direcciones y cómo están presentes en las imágenes sobre muros, tallados en madera, telares y tejidos o pinturas rupestres de las culturas ancestrales? ¿Cuánto está presente esta sabiduría en nuestro cotidiano, o en nuestra cultura chilena y latinoamericana?

Conmovedora forma de vivir en el código (Belén Vega)

Siguiendo la ruta investigativa de Arqueología del Gesto, me uní a su convocatoria en el año 2020 como residente y partícipe de manera remota.

Una vez que conocí el camino que se venía construyendo, generé un proyecto de módulos de investigación y exploración corporal llamada Materia Noble: una suerte de oda a AG que reverbera los objetivos centrales de las materias compartidas por Luis, Juan Carlos y Felipe (física, sonora y musical) y que buscaba descifrar-desarrollar 12 lenguajes corporales identificados en estas prácticas de residencia.

Al resonar con la esencia del núcleo, y gracias a la invitación de ellos, me uní como parte del equipo. Al unísono, siguiendo la inspiración de mis compañeros en los lineamientos de mi proyecto, logré transmitir estas sesiones a un grupo de actores, que fueron el primer feedback que recibí, y que luego fundaría las bases de observación con las que guiaría mi experiencia en el núcleo. Esta vivencia desembocó en la posibilidad creativa de intervenir principalmente de manera auto-coreográfica, buscando raíces y pistas reflexivas a través de la danza contemporánea, relacionando la utilización de la voz al trabajo personal en torno al rito, transcribiendo así las experiencias compartidas mediante la consignación de motivos corporales y acercamientos sonoros.

Estas experiencias han sido enlazadas este año con el trabajo grupal del equipo nuclear de Arqueología del Gesto, interviniendo mi pericia, poniéndola al servicio del total de la experimentación performativa y obteniendo resultantes que se vinculan con la creación instantánea, con la improvisación, con el diálogo con los sonidos y la música que habita en nuestra sangre, ritualizando el movimiento y trascendiendo, así, a una experiencia de encuentro con nuestros territorios ancestrales.

La experimentación en torno a la performance en 2023 ha trazado un nuevo espacio de encuentro, comprobación y estudio que permite el desarrollo de nuevos espacios de trabajo, y abre nuevas interrogantes a pesquisar como la posibilidad de exhibir en “escena” la matriz de ubicación presentada como Las 7 Direcciones. En la obra se exponen símbolos observados en culturas latinoamericanas, como en otras partes del mundo, orientando nuestra investigación hacia una experimentación viva de instalación escénica, que transfiere no sólo elementos concretos, sino que también intangibles que exploran en la cosmovisión espiritual de la cultura mapuche y la cultura tiahuanaco.

Se presentan los símbolos de la cruz del sur, la chakana, la wiphala y múltiples sonidos que moldean los universos propuestos por nuestres antepasados y que en este presente orientan nuestra experimentación hacia una





nueva estructura, en donde los paradigmas de costumbre no entran, se re-direccionan y se transforman en la abstracción que propone el arte contemporáneo pero que, a su vez, es tan profundamente atemporal.

De esta manera, se ha ido enlazando nuestra experiencia común con los significantes personales que nos mantienen en constante desarrollo y comunicación. Se plantean maneras de exponer una práctica ritual íntima pero grupal que aborda la conexión con la espiritualidad contemporánea en relación a las culturas que observamos.

A través de la experimentación performativa, se plantea un nuevo lugar de cosecha, un espacio fértil de unión y encuentro con la creación desde una vereda diferente a la que habíamos estado habitando, proyectando referencias que sostienen la posibilidad escénica como un dispositivo de búsqueda viva, palpitante y en donde hacen eco cada una de las vivencias pasadas.

Arqueología del gesto se plantea como un puente entre cosmocimiento y realidades ancestrales. Entre el estudio, la observación y los puntos que cruzan este viaje investigativo. Se manifiesta en el presente nuestro nexo directo con la cultura mapuche gracias a Marisol, colaboradora de nuestro núcleo que comparte su experiencia cotidiana con los ritos y símbolos del pueblo nación mapuche. Nos articulamos constantemente entre la conversación hablada y bailada. Entre los cauces creativos de la performance, la música, los sonidos, la danza, la filosofía, las ciencias sociales, la política, los ciclos naturales, la ubicación espacial y también nuestra ubicación como seres humanos transformadores. Este espacio nos convoca a resonar en comunidad para plantearnos la memoria y el pasado enfrente de nosotres, poder observar, atravesar, entender, manifestar, accionar, interpretar y guiar de manera directa y virtuosa la información que se nos revela a través del encuentro.

Antükawkaw, Pargua Alto, Abtao Chayahue, Nov. 2023 (Marisol Madrid j. (extracto))

Arqueología del gesto es un espacio de investigación que permite a quienes estamos situados en procesos de reconstrucción de nuestra cultura ancestral, poder respirar y negociar donde “movernos”, no sólo en términos físicos del cuerpo y sus resonancias somáticas, creativas y relacionales en la composición o improvisación; sino que en el sentido de poder constituirnos creativamente y colectivamente en nuestro proceso personal de inmersión y emersión del rakiduam mapuche, sin tener que acomodar este pensamiento procesual a las estructuras occidentales que, precisamente, es el gran trabajo que desarrollamos muy de a poquito para restablecer la armonía histórica de nuestro linaje, de nuestras familias y de nuestro pueblo.

Dicha armonía va nutriéndose de conversaciones con nuestros chachay, de tejer con nuestras papay, de aprender la lengua con nuestros kimelfe y pu lamuen, el encuentro y reencuentro que va ayudándonos a esta reconstrucción en todos los ámbitos que nos constituyen, es parte también de un proceso cultural del pueblo nación mapuche en sentido político,

lingüístico, social y en todo orden, por decirlo de alguna manera. Pero al estar todos relacionados, es una cuestión colectiva, que se nutre de la reconstrucción individual y viceversa, vamos en un intercambio que desestructura y abre paso a la manifestación de aquello que nos pertenece y que ejercemos en nuestra autodeterminación. Proceso complejo por el carácter mestizo de quienes tenemos abuelos mapuche y no mapuche, o de abuelos que fueron vendidos o adoptados por gente no mapuche, y un largo etc. étera de situaciones dolorosas que hablan de lo que ha sido consecuencia del despojo, expropiación, devastación de nuestra cultura, de nuestros pu lamuen, nuestros territorios, pensamiento y forma de vida. Una transculturación en lo urbano y una serie de aristas que vamos considerando y abriendo en este proceso de reconocimiento, validación pero principalmente de reconstrucción.

Arqueología del gesto tiene esta idea de reconstruir, supone un hallazgo y un levantamiento, una mirada de las ciencias sociales de cuantificar tiempo, datas de vida, biología, cultura, pero aquí centrándose en el gesto, que ya por definición tiene una epistemología muy nutrida, la pieza necesaria para estas indagaciones propio-reconstructivas, no solo de vida, sino que además en sentido creativo. La expresión perdida, la tensión, el carácter, el az mongen de nuestros antiguos. Pero partiendo por aquella "propia arqueología del gesto que quedó en cada uno", como una suerte de códice adenoideo del movimiento. Proceso que permite estar y ser, ser y estar, situándonos en la apuesta creativa que articula el principio de un pensamiento de-colonial, sin tener que adaptarlo o consensuar constantemente su deriva a paradigmas y estructuras hegemónicas establecidas por siglos, que estructuran así mismo la academia y la profesionalización, las maneras y modos de hacer "arte". Pero cómo problematizar lo "colonial" si el análisis mismo perpetúa esa estructura desde la teoría. En la investigación del cuerpo y del gesto, ¿podemos permitimos esa posibilidad al salirnos un momento para mirar el sol y desde ahí girar?

El primer pequeño gesto recogido en la macro apuesta de las "7 direcciones" es para mi la apertura inicial, la grieta de esta macro estructura cuadrada que todos conocemos arquitectónicamente, cuestión material de organización espacial que condiciona el paradigma occidental. La apertura a un espacio circular, direccionado y constante. Un primer gesto señalando donde sale el sol es permitir la recuperación del sentido de orientación, desde donde nos explican los mayores la conformación de la tierra o wall mapu, el inicio de todo espacio ceremonial, inicio del día y el ciclo del sol. La primera orientación de un trazo que dibuja un círculo girando hacia la izquierda y que representa toda el área del territorio mapunche, donde se asienta el pueblo, la naturaleza y la cultura. "Para llevar a cabo el giro circular es necesario ubicarse en el cerro más alto y desde allí mirar el lugar donde según decían, la tierra y el cielo se unen (...) Este giro está representado en todos los bailes mapuches y está presente en la parte superior del Kultrung… El mapuche, al hacer el giro representa el movimiento del sol, el cual sale desde el Puel mapu, siguien-



do hacia el Pikun mapu; del Piku mapu pasa al Lafken mapu y del Lafken mapu al Willi mapu y del Willi mapu al Puel mapu".

La cosmovisión, el movimiento y la organización social es siempre circular, el pensamiento, la vida y la muerte, los ciclos de los vientos, las estaciones y las fases de la luna. Qué mejor sustento de exploración que la consciencia de un círculo trazado desde el Este por la izquierda pasando por cada espacio en dirección Norte, Poniente y Sur. No es un punto cardinal sino un proceso abierto que mira y explora lo que de ahí se revela: un proceso interno que se gatilla cuando vamos en cada dirección que enuncia un territorio, un desplazamiento, una comunicación con todo aquello que está, estuvo y estará emplazado ahí. La idea de salir junto con el sol o venir bajando del sol o tener al sol subiendo, son variantes, posibilidades que se congregan en expresividad pura como dispositivos inmanentes a una experiencia que pasa por la memoria activa de sucesos encarnados "aparentemente similares y reconocibles", pero que sabemos son fundacionales, referidos a cuando estamos en ceremonia, guillatu o karimakun. Nuestro cuerpo entonces transplantado en otras figuraciones atemporales y aespaciales ocurriendo aquí y ahora, va de la mano con el cariz profundo de surgir desde uno mismo hacia la experiencia relacional colectiva o performativa sin tensionar la amalgama profunda del ser mapuche, mestizo, en reconstrucción, danzante…

7 direcciones (Nachopeztaña)

Norte - Sur, Arriba - Abajo, Este - Oeste, Atrás - Adelante, Centro, la mirada, el vínculo en la distancia, la distancia ancestral.

La ciudad…disruptiva, sin suelo, sin cielo, vertical, sin horizonte.

¿Quiénes somos? ¿En qué nos convertimos?

Somos una historia de sangre a la que pertenecemos y a lo que nos condenaron. Y buscamos poder encontrar nuestras propias 7 direcciones, con cemento, con tecnología, con movimiento, con música, con la danza, con encuentro, con ritmo, con respirar agitado, con corazón tranquilo. Con Rito.

Y las miradas y el kultrún y la Loopera y los pajaritos electrónicos y la trutruca, y las voces y el correr y el girar, la pausa y el otro ahí, conteniendome y buscando ser contenido, el encuentro el mostrarse, el que nos observa.

La cardinalidad propia, la cardinalidad colectiva, compartida, creada.

No somos un repositorio ni una curatoría de museo, somos esos cuerpos posmodernos descubriéndose cósmicos, cambiando la cruz de la espada por la chacana, la bidimensionalidad del credo por la multidimensionalidad del acto, del acto compartido, comunitario.

Los filósofos dicen que lo común no se construye en lo mismo, sino que es en la relación de lo distinto, es justamente ahí, donde no somos iguales, que podemos encontrar lo común.

En 7 direcciones coexiste lo distinto, aquello que no responde a un mismo universo, pero que encuentra en ese transitar, en ese explorar el común necesario para ser compartido.

Cada cual experenciándolo con su propio background para disponerlo al encuentro, las siete direcciones en la medida de cada uno.

El todo no es antes que el uno, ninguno domina ni determina al otro, solo danzan un movimiento perpetuo, antiguo y futuro.

Respiramos, sentimos y volvemos, somos el punto de encuentro de Las 7 direcciones, son las siete direcciones nuestra referencia, sin uno no hay otro, las danzamos porque nos movilizan y en esa danza nos determinamos mutuamente.









Quiénes escriben:
Juan Carlos Puyó
Luis Corvalán Correa
Belén Vega
Marisol Madrid J.
Nachopeztaña

Bibliografía

- *Marileo, A. (2002).* "Actas del I Congreso Internacional de Hist. Mapuche". Siegen, Alemania.
- *Ruiz, M. (2007).* Los cuatro acuerdos de la sabiduría Tolteca. Urano, 2ª Edición.
- *Wild, P. (2002).* Sabiduría Chamánica del Sentimiento. Cuatro Vientos Editorial, Santiago.
- *Grimberg, J. (2014).* La Teoría Sintérgica. Estusha Editorial, México.

CARNAVAL BAJO EL CIELO AUSTRAL
Una lucecita de esperanza en medio de la noche

Leticia Lizama Sotomayor
Universidad de Artes, Ciencias y Comunicaciones UNIACC.
Universidad Academia de Humanismo Cristiano UAHC.
Academia Nacional de Cultura Tradicional Margot Loyola Palacios.

Introducción:
Una lucecita de esperanza en medio de la noche bajo el cielo austral

Como parte del título para esta ponencia, se ha tomado la frase "Una lucecita de esperanza en medio de la noche" acuñada por Carlos González Yaksic, alcalde de Punta Arenas quien, en su último período edilicio, en el año 1996, impulsó el Carnaval de Invierno a modo de celebración para conmemorar los 100 años de la existencia de la Ilustre Municipalidad de dicha ciudad (Boccazzi, 2023), actividad socio-cultural que a partir de ese año se ha consolidado como la más austral del país y del mundo.

Carlos González Yaksic, nacido en Punta Arenas, el 1 de abril de 1928 y fallecido en la misma ciudad un 29 de diciembre del año 2008, fue profesor de matemáticas y contabilidad, de profesión contador general, casado con Emilia Olga Lausic Baleta, cariñosamente llamada Milka, con quien tuvo 5 hijos, además fue un destacado político chileno, militante del Partido Socialista.Cabe mencionar que inició su carrera política en el año 1945 , desempeñándose entre 1951 y 1953 como secretario general regional de la Juventud Socialista, y elegido en 1969 como diputado por la Provincia de Magallanes, hasta el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973.

Producto de la represión de la dictadura, González fue detenido y relegado a la Isla Dawson, donde estuvo por un año, también fue prisionero en Villa Alemana y en Tres Álamos, y posteriormente fue expulsado de Chile en el año 1975, año en que se radicó en Yugoslavia hasta 1981. Luego permaneció en Venezuela entre 1981 y 1987, año en que se le permitió su regreso a Chile, y en 1992 fue elegido como Alcalde de Punta Arenas.Su regreso a Punta Arenas, ha sido uno de los momentos más impactantes en la memoria de muchos y muchas puntarenenses.

Continuando con el exordio, el título de este artículo nace del profundo deseo de incorporar una historia entre muchas historias, es por ello que **Carnaval Bajo el Cielo Austral** *utiliza la expresión Bajo el Cielo Austral, título del libro publicado en 1936, de Claudio Chamorro Chamorro, (1864 -1942) profesor, historiador y periodista chileno, en el que describe parte de la historia de Magallanes. Por tanto, este gesto ha querido ser un acto en consecuencia de que los hechos dentro de la historia constituyen memoria, dentro de muchas memorias, lo que nos permite nutrir nuestra percepción y acercarnos a un nuevo conocimiento.*

El libro Bajo el Cielo Austral, está constituido por 517 páginas, y en él el autor da a conocer "una interesante historia de Magallanes, desde los tiempos históricos hasta los contemporáneos, destacando la labor de los pioneros y de quienes en la fecha de la publicación constituían los principales puntales del progreso de la provincia en las actividades de la industria, la ganade-



ría y el comercio" (El Magallanes (Punta Arenas, Chile)-18 de noviembre, 1979, p. 5).

Esta alusión al nombre de la obra tiene un sentido poético, y no pretende en ningún caso poner en tensión el copioso trabajo historiográfico de Mateo Martinic Beros, Premio Nacional de Historia en el año 2000, cuyas investigaciones sobre Magallanes abarcan diversas disciplinas, tales como la geografía, arqueología, etnografía, antropología, zoología y botánica (Lorenzo; 2001), obra magnánima que permite adentrarse en la profunda historia de Magallanes.

Volviendo al nombre de este trabajo, en el título se quiso incluir la expresión "bajo el cielo austral" para significar una búsqueda en el lenguaje, de una metáfora, que encierra las aportaciones de las palabras cielo y austral. Estos términos nos invitan a ubicarnos bajo un espacio azul que circunda un territorio, en este caso del sur, del gélido sur de nuestro país Chile, en una localización que nos propone el encuentro de distintas culturas, lenguajes y saberes, que define una pertenencia a un territorio del sur, en este caso la región de Magallanes, con el atractivo innegable de una región austral.

Por ello, junto a la frase " Una lucecita de esperanza en medio de la noche" de Carlitos, forma afectuosa y coloquial con la que se refieren muchos y muchas puntarenenses a la persona de Carlos González, ha querido significar la presencia de los afectos, con ilusión y perspectiva. Por tanto, a partir del título se quiere establecer una velada relación con la historia, entre muchas historias que se han ido entretejiendo, donde "la nevada, la escondida" (Grimaldi, 1934) Punta Arenas, sea tan inolvidable como para quien, con el mayor de los respetos y consideraciones, se aventura a hacer este trabajo en base a la recopilación de memorias e historias, colectivas y personales, para presentar las construcciones de identidades que dan cuerpo a este carnaval de invierno. Sus dinámicas proponen la observación de categorías en las que la danza y los tambores van recorriendo un camino de permanencia por 28 años, cumplidos en su versión 2023, de un Carnaval que elude el frío, la nieve, la escarcha y el viento, y que, en composición con los cuerpos que danzan, se yerguen como elementos ineludibles en una celebración que, año tras año, tiene la capacidad de alterar las condiciones climáticas para transformar a Punta Arenas en una ciudad colmada de colores, danzas, tambores y memorias, proyectando su idiosincrasia en una gran fiesta ciudadana, el Carnaval de Invierno.

El carnaval

Si bien, se puede observar que este carnaval tiene a su haber un origen en la Fiesta de la Primavera, cuya comienzo fue en el año 1934, cuando por primera vez se realizaron los Grandes Juegos Florales en Punta Arenas, los que llamaron la atención en la República y constituyeron el exponente más hermoso de los progresos alcanzados por la cultura en aquella zona, definiéndose como un torneo intelectual y artístico inolvidable (Chamorro, 1936). Por otra parte, no existe certeza sobre el año en que comenzaron las fiestas callejeras en Magallanes (Carrasco, 2014, p. 35). Sin embargo, sus antecedentes indican épocas de gran efervescencia, precipitándose su caída en la década de los 70 (Carrasco, 2014).

Luego, en el año 1996, a partir de la iniciativa que realizara la Cámara de Comercio Austro-Chile, pasó de ser una celebración primaveral a una festividad invernal, cuyo objetivo fue realizar una actividad para celebrar la llegada del invierno el 21 de junio de 1996, como motivación y disposición frente a la llegada de esta estación del año, además de integrar a la comunidad local e incentivar el turismo (Carrasco, 2014).Como consecuencia de esta celebración, y al constatar el éxito que tuvo en la comunidad, el alcalde Carlos González Yaksic impulsó una celebración el 21 de julio de ese mismo año, a modo de conmemorar el centenario de la fundación de la Ilustre Municipalidad de esta ciudad, ocurrida un 21 de julio de 1896.

En suma, desde esa fecha (21 de julio de 1996) el carnaval ha ido, año tras año, consolidándose y haciéndose parte del paisaje invernal, por ello, en la comprensión de que actualmente, julio de 2023, se cumplió un año más en que este Carnaval se conforma como parte del patrimonio inmaterial del pueblo magallánico, es mirar hacia atrás y advertir que la historia conformada por muchas historias de quienes, miles de personas, ya sean de organizaciones culturales, comunitarias, deportivas, académicas y/o sindicales, de instituciones públicas y privadas, han dado la fuerza para mantener viva esta celebración, quizás con nuevos patrones de comportamiento, lo que nos permite observar con perspectiva la continuidad de estas manifestaciones del Carnaval de Invierno, a partir de realidades originadas en la subjetividad y luchas personales, de quienes se posesionan conservando una identidad participativa en el Carnaval, que rompe y transforma las relaciones estructurales de desigualdad y dominación, abordando a través de las comparsas la igualdad de oportunidades.

Tambores como sujetos políticos al fin de la dictadura

Luego de 17 años de dictadura militar, el pueblo de Chile pone fin a la institucionalidad represiva y elige democráticamente a su gobierno que, bajo la presidencia de Patricio Aylwin Azócar, trajo nuevos bríos en lo que se refiere al desarrollo cultural, especialmente a lo musical, que en los tiempos de dictadura fuera reprimido y controlado.Por ello, desde el inicio del gobierno de Aylwin (11 de marzo 1990) se incentivó la producción musical y la democratización de la cultura en el nuevo contexto socio-político, a través de dar acceso e impulsar acciones desde la institucionalidad oficial, con el fin de renacer hacia una escena artística renovada.

Entre las acciones se cuenta la creación de la Corporación Cultural Balmaceda 1215, fundada en el año 1992, donde se inician los primeros pasos en la enseñanza y difusión de la percusión afro-brasileña.De ahí que, en el año 1994, es el músico chileno Joe Vasconcellos quien dicta un taller de percusión, luego de un viaje artístico a Brasil entre los años 1984 y 1991, tiempo en el cual aprendió y recopiló información sobre dicha expresión artística/musical.Fueron muchos los maestros y maestras que nutrieron el repertorio musical de Vasconcellos, su estadía en Río de Janeiro le permitió conocer la percusión carioca, y fue a través de su desarrollo como percusionista de María Creuza y Geraldo Azevedo y de sus giras, en las que descubrió la Samba-Reggae de Salvador de Bahía. En palabras del músico:

> *"Era un ritmo como esa sensación que a veces uno tiene con la cumbia, es sencillo, es un ritmo sencillo y definitivo, no es como un guaguancó que uno dice «de dónde me agarro madre mía!» o un candombe, entonces, éste es como bien preciso (…) ahora, cuando uno trataba de hacer una batucada de Samba, ahí ya era más complicado, complicado entender, había que escuchar: "escuchemos escuchemos escuchemos…" (Vasconcellos, 2014, en BATUQUE CHILENSIS II, enero, 2015)*




SAKUMB

Resistencias y luchas personales



Puesto que, a través de las respuestas dadas en las entrevistas, por quienes dan vida y continuidad hoy al Carnaval, se puede advertir que sus participantes se posesionan desde las resistencias y luchas personales, manteniendo su presencia en el carnaval a partir de sus esfuerzos individuales, familiares y comunitarios. Así, la visión pública/social de las agrupaciones pasa a ser un legado en las manifestaciones expuestas en el Carnaval, aspectos que se develan en las respuestas de integrantes de las Agrupaciones **Socio Cultural Sakumba Austral, Mistura Swingueira y Ministerio Familiar Cristiano**, quienes a través de sus comparsas conducen procesos de acuerdo a sus estructuras y visiones, para alcanzar objetivos con un fin determinado.

En la entrevista a uno de los integrantes de la comparsa Jesús Héroe de Súper Héroes, perteneciente al Ministerio Familiar Cristiano, declara que es el cuarto año en que participan como ministerio en el Carnaval de Invierno, y el objetivo de su participación es "bendecir la ciudad a través de su expresión artística, donde la imagen de Jesús es la que ilumina la ciudad, utilizando bailes con música de alabanzas, con sonidos de trompetas y de júbilo". Todas las coreografías son de autoría de una de las hermanas del ministerio, quien estudió danza y responde su trabajo artístico al fin propuesto por el ministerio, "aplacar la violencia que a veces se presenta durante el carnaval", y, a través, de su comparsa transmitir una voluntad en favor de un espacio que permita y se comparta la paz.

Por otra parte, el director y cofundador de la agrupación de la batucada denominada Mistura Swingueira, la que cuenta con cuatro años de existencia, manifiesta como fin la "Mantención de los lazos de amistad, unificar el grupo, salir del estrés". Este director lleva alrededor de 17 años en la práctica como músico batuquero y han sido sus propias experiencias que lo llevaron, luego del estallido social y de la pandemia, a formar y fundar este nuevo grupo, que se conforma actualmente por 25 integrantes, quienes, habiendo participado antes en otros grupos, han querido pertenecer a Mistura Swingueira, dado que en esta agrupación encontraron los valores de amistad y solidaridad que buscaban. Esto debido a que la conformación del grupo también es con integrantes que vienen de





diferentes ciudades, como Puerto Montt, Valparaíso, y músicos que siendo oriundos de Punta Arenas y que viven en otros lugares de Chile, regresan al carnaval para participar de esta fiesta ciudadana.

De acuerdo a esto, entrevistado uno de los músicos, de Mistura Swingueira, batuquero, cuyo domicilio está en Santiago y quien está de regreso en Punta Arenas, especialmente para esta actividad, dice que una de sus expectativas es "Llevar a la gente alegría a través del Carnaval". Tiene la experiencia de haber participado en diferentes comparsas, tanto, en el Carnaval de San Antonio de Padua en el barrio Matta Sur en Santiago, participando como músico y bailarín, también en la Comparsa Estampa Campesina de la población La Pincoya y en Valparaíso en el festival Mil Tambores. La idea que lo motiva es "compartir con la gente, compartir su experiencia. Motivar a las personas para que participen".

Así mismo, el director de esta agrupación declara que no buscan reconocimiento "No se preocupan por el premio que otorga el carnaval, para ellos es importante la participación. Disfrutar del carnaval, y mantener un Grupo basado en la amistad, cuidar las relaciones interpersonales del grupo, por ello el número de integrantes es reducido, se denominan como grupo pequeño".

Este grupo almuerza en comunidad, como parte de una tradición y ritual del Carnaval, acción que les ayuda a mantener los lazos de amistad. Durante el año ensayan permanentemente, algunos meses con mayor intensidad, especialmente para la preparación del carnaval, ya que esta es una actividad muy importante que viene a coronar el trabajo de todo un año.

De profesión Mantenedor Industrial, el director declara no tener estudios formales de música, pero, su participación desde pequeño en batucadas es lo que le ha permitido un desarrollo musical autodidacta.

Actualmente, la agrupación ensaya en el Liceo Pedro Pablo Lametre de Punta Arenas, lugar que los ha alojado desde el año 2022. Por ello, a modo de compensación y gratitud por el espacio otorgado, realizan actividades artísticas para dicho establecimiento, además de contar en las filas de la comparsa con integrantes que son ex estudiantes de dicho establecimiento educacional.

Por último, la agrupación Socio Cultural Sakumba Austral, con ocho años de trayectoria, está conformada por alrededor de 70 personas, entre los que se cuentan percusionistas, danzarinas, bahianas y familiares que colaboran y prestan apoyo a la agrupación. La directora del área de danza es Romina Saldivia Díaz, quien con sus 24 años de edad, de profesión Terapeuta Ocupacional, oriunda de Punta Arenas, es la encargada de hacer danzar al son de los tambores a un grupo de integrantes que siguen sus enseñanzas. Romina declara que su principal motivación se da porque esta manifestación la hace percibir un espacio que "es removedor, estremecedor, se siente una energía y motivación inexplicable" y es lo que comparte de manera generosa con el grupo, junto con esto, expresa que:

> *"De igual manera habilitar espacios de contención, de aprendizaje, en donde las personas pueden expresarse, compartir, en donde pueden tomar cafecito calentito y conversar respecto a lo que les sucede en su cotidianidad, es muy gratificante para mi ser, además de poder brindar mis conocimientos de danza, existe una constante co-creación porque es bonito que todas se sientan parte del proceso; me complica un poco autodenominarme como directora, más me gusta ser compañera y cómplice en estas an-danzas".*

Sumado a esto, Romina manifiesta que *"Por otra parte, ha sido un proceso de aprendizaje, muy enriquecedor, en aspectos personales, dancísticos y también comunitarios ya que, puedo complementar mis estudios de terapia ocupacional con el trabajo que realizamos en la agrupación"*.Su experiencia y conocimientos carnavalescos los ha adquirido como integrante en agrupaciones tales como la Batucada Da Soul y el Bloco Sakumba Austral, de Punta Arenas, también ha tenido la oportunidad de bailar en la agrupación cultural Bloco Afro Ilu Oke, del Cerro Las Palmas de Valparaíso, y con la Batucada Klan Zinho, de Puente Alto en Santiago.Sobre su experiencia en la danza expresa que, *"ha sido maravillosa, de mucho autoconocimiento, crecimiento personal e infinito aprendizaje".*

El cuerpo habla por nosotros

La Ilustre Municipalidad de Punta Arenas mantiene la organización de esta fiesta, con el objetivo de favorecer la recreación y el fortalecimiento de la identidad multicultural de la Región de Magallanes y Antártica Chilena, haciendo posible la conformación de un espectáculo único en la Patagonia (DIDECO, 2023).

Por ello, ver a las agrupaciones en su máximo esplendor durante su recorrido en el Carnaval de Invierno, hace que se agradezca la instancia, vivenciando el placer y la nostalgia que produce estar ahí, encontrando elementos que han contribuido a mantener viva la experiencia del Carnaval, observando que hay nuevas generaciones, las que al servicio de su danza y sus tambores gestan y siembran espacios de libertad y reconocimiento a quienes, de alguna forma, están presentes en cada sonido y movimiento, ya sea en la memoria consciente o inconsciente. .

Por tanto, en las visiones y expresiones dadas en la experiencia carnavalesca, los aspectos sociales se amalgaman en las respuestas entregadas por todos y todas quienes participaron de estas entrevistas. Dichos aspectos se relacionan con el desarrollo de habilidades personales y sociales que se ponen al servicio de las agrupaciones, de tal forma que las habilidades blandas se yuxtaponen a las artísticas asociadas a las musicales y dancísticas. A su vez, estas expresiones son el reflejo de un sentido comunitario de amplio espectro, en el que el valor del respeto, compañerismo, responsabilidad, identidad, pertenencia, memoria, emociones, imágenes que vienen y van en una construcción de muchas historias, son las que se pueden ver y escuchar a través de los carros alegóricos, las comparsas, murgas, batucadas y disfraces, que dan vida a este Carnaval de Invierno, cuyo objetivo, más que ganar, es el de participar.

La participación perpetúa las transformaciones que re-significan una memoria colectiva, la que de distintas formas hace frente por mantener, a través de los tambores y las danzas, una experiencia en la que los distintos mundos culturales (Moreno y Verdum, 1994) inspiran un camino de compromiso, esfuerzo y convivencia social con los espíritus de quienes ya no están.

Compañeros, tenemos que hacer una razón
Más poderosa que el Partido,
Un cauce, un islote, un diminuto ventisquero
Que sirva al menos como punto de inicio
Y empezar a caminar hacia el reencuentro
(España, 1985)



Referencias

- *Boccazzi Campos, E. (2023)*. Una lucecita de esperanza en medio de la noche. La Prensa Austral, un diario con memoria. 17 julio 2023.
- *Carrasco Sánchez, J. (2014).* Historia del Tiempo Presente; El Carnaval de Invierno de la Comuna de Punta Arenas (1996-2014) Tesis para optar al título profesional de profesor de historia y ciencias sociales. Universidad de Magallanes. Chile.
- *Chamorro, C. (1936).* Bajo el cielo austral. (Vol. 1). Imprenta y litografía "La Ilustración".
- *España Pérez, A. (1985).* Dawson. Santiago: Editorial Bruguera.
- *I. Municipalidad de Punta Arenas DIDECO, (2023)* Bases Carnaval de Invierno Punta Arenas 15 y 16 julio 2023.
- *Lorenzo, S., (1940).* Notas acerca de la obra de Mateo Martinic Beros, Premio Nacional de Historia año 2000 [artículo] Santiago Lorenzo Schiaffino. Boletín de la Academia Chilena de la Historia. Archivo de Referencias Críticas. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-319681.html . Accedido en 10-08-2023.
- *Moreno, M. I., y Verdum, M. S. (1994)* Patrimonio Aborigen Patagónico Fueguino. Queve Ltda. Impresores.
- *Vega Letelier, C. (1994)* El trovador de la Patagonia. Semblanza emotiva de José Grimaldi Acotto. Punta Arenas: Editorial Atelí Ltda.

Quisiera expresar mis agradecimientos a todas las personas que han sido luces para este trabajo:

- *Claudio Chamorro Chamorro,* (Constitución, 1864-1942) historiador y periodista, autor del libro Bajo el Cielo Austral.
- *Carlos González Yaksic,* (Punta Arenas, 1928-2008) alcalde de Punta Arenas, por su visión y amor por su Magallanes.



- *Aristóteles España,* (Castro 1955-Valparaíso 2011) poeta chileno, uno de los prisioneros políticos más jóvenes llevados al Campo de Concentración de Isla Dawson, tras el golpe de estado de 1973.
- *Juan Carrasco Sánchez,* profesor de historia Universidad de Magallanes, por su tesis El Carnaval de Invierno de la Comuna de Punta Arenas (1996-2014).
- *Oscar Carrión,* Coordinador Fundación para el Desarrollo de la Cultura y las Artes I. Municipalidad de Punta Arenas, por su hospitalidad y generosidad.
- *Fabián Vargas,* puntarenense garzón de un prestigioso hotel de Punta Arenas quien facilitó el contacto con Romina Saldivia.
- *Pedro Morales Mella,* académico de la Universidad de Magallanes y director ejecutivo de la estación de televisión de la misma casa de estudio, por facilitar material de su archivo personal y la obtención de libros de la importante biblioteca de la UMAG.
- *José Manuel Rodríguez Leal,* encargado del archivo audiovisual del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, MMDH, por su compromiso y la excelente atención brindada.
- *Marco Antonio González Lausic,* hijo de Carlitos, por su comprensión y generosidad infinita junto a sus hermanas.
- *Milena Gallardo Villegas,* puntarenense, académica de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, por su escucha y aliento a continuar con este trabajo.
- *Sergio Sepúlveda Salinas,* por su cariño, motivación y colaboración en la revisión del texto.

En especial a quienes me permitieron contar con sus valiosos relatos:

- *Romina Saldivia Díaz,* puntarenense, terapeuta ocupacional, bailarina y directora-guía de comparsa.
- *Alfredo Agüero Garrido,* trabajador social, diplomado en Facilitación Oportuna de Aprendizajes Cooperativos, en Desarrollo Comunitario y Niñez, un activador social en Magallanes.
- *Javier Arenas,* puntarenense, batuquero, cofundador y director Comparsa Mistura Singueira.
- *Seba*, puntarenense, batuquero de samba regué, cofundador y director Comparsa Mistura Singueira
- *Víctor Manuel Santos Ruiz,* batuquero de samba regué, integrante de Mistura Singueira.
- *María Angélica Higueras,* oriunda de Temuco, vive en Punta Arenas hace 40 años, vendedora ambulante, su carro lo ubica frente al correo en José Menéndez con Bories.
- *Catherine,* integrante de la comparsa Jesús Héroe de Héroes.

Y a todas y todos, integrantes de las agrupaciones, familiares y público, con quienes viví esta versión del Carnaval de Invierno 2023.

Los Ruegos, un patrimonio danzario todavía vigente de la Compañía Movimiento

Galia Arriagada Reyes

La desaparición no solo elimina,
no solo sustrae cuerpos,
la desaparición busca penetrar imaginarios.
Antonia García

Se han cumplido 50 años del golpe militar y en Chile la mayoría de los casos de detenidxs desaparecidxs permanecen inconclusos. Los cuerpos desaparecidos trastocan el imaginario, un imaginario sociopolítico que se intenta sanar y demandar de varias formas, entre ellas, a través del arte. Desde la danza, Los Ruegos de la Compañía Movimiento es una obra que evidencia la reflexión por la ausencia de los cuerpos de presxs políticxs en dictadura, por medio de la coreografía, la música y la metáfora de objetos clave que remarcan los sentires y el duelo sin cierre por los detenidxs desaparecidxs.

Con el objetivo de comprender la vigencia y la importancia de Los Ruegos, el texto se subdivide en 5 ejes: ¿Dónde Están? – Canto a su amor desaparecido de Raúl Zurita – Los Ruegos – El rol de la mujer – Teresa Alcaíno. El primer eje contextualiza la temática de los detenidxs desaparecidxs, el segundo es una fuente poética utilizada en la obra, el tercero es el origen y la contingencia de la Compañía Movimiento respecto al montaje Los Ruegos, el cuarto es el protagonismo femenino como pulso político, por último, el quinto eje está dedicado a Teresa Alcaíno, por ser la líder y vocera de la Compañía Movimiento en la actualidad.

¿Dónde Están?

Es la pregunta de un Chile traumático, de una herida abierta. La desaparición forzada de personas es un mecanismo de poder y exterminio que se remonta a los nazis en la Segunda Guerra Mundial, en un decreto instaurado por Hitler llamado Noche y Niebla en 1941. Después, en la Guerra Fría, Estados Unidos retoma y pone en práctica esta técnica en las dictaduras latinoamericanas del Cono Sur, siendo Operación Cóndor el ejemplo más claro y evidente, ya que demuestra que los secuestros, torturas y asesinatos son parte de una campaña anticomunista financiada y militarizada por la Casa Blanca, el Pentágono y la CIA; en el caso de Chile, fue un plan dirigido principalmente por Augusto Pinochet, Manuel Contreras y la DINA.



Imagen 1. Jean Jacques Brumachon y Cristina Vargas (s/f) Recuperado de: Alcaíno, G. (2018) Los Ruegos, una obra de Claude Brumachon junto a la Compañía Movimiento. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Pág.10.

La impunidad frente a este tipo de crímenes es una rabia colectiva que nos interpela en estos 50 años del golpe militar. Muestro una foto de la intervención realizada por Delight Lab el 30 de agosto del presente año en el frontis de La Moneda, porque el bombardeo a la casa de gobierno simbolizó la soberanía estadounidense, con la muerte del presidente Salvador Allende y el inicio de un terrorismo de Estado. Según Elías Padilla, antropólogo chileno, especializado en la temática de los detenidos desaparecidos (DD.DD), existen 2 períodos determinantes, el primero que data entre septiembre y diciembre de 1973, con 631 casos de desaparecidos, y un segundo período desde enero de 1974 a noviembre de 1989 con 562 casos (Padilla, 1995, p. 51). Más de mil cuerpos desaparecidos y los responsables nunca han respondido dónde están, todo lo contrario, hay un sadismo en aquella injusticia, en la que varios involucrados prefieren morir ocultando la verdad. Estas violaciones a los DDHH fueron acciones que respondían a una red operativa entre Fuerzas Armadas, Carabineros y la DINA, quienes capturaban cuerpos que integraban el Partido Comunista, el Partido Socialista, el Movimiento de Izquierda Revolucionario, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, entre otros, para ejercer en ellos diversos métodos de tortura y muerte.

Canto a su amor desaparecido de Raúl Zurita



Pudiste entrar aquí, en nuestras pesadillas:
¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?

Raúl Zurita, connotado escritor chileno, recientemente nominado al Premio Nobel de Literatura, publicó en 1985 Canto a su amor desaparecido, es un poemario, una obra literaria que da voz al dolor que sienten quienes han perdido a sus familiares, amigos y cercanos en la dictadura militar. En relación a Los Ruegos, este libro fue un recurso para la creación danzaria.

Para Zurita el desaparecido es: "esa palabra conserva siempre un sentido imaginario literal, como si el desaparecido fuera un objeto sustraído a la percepción o se moviera en una dimensión distinta, entre mundos" (Zurita, 2019, p. 10), es decir, hay que comprender que está sustraído a la percepción porque no vemos ni despedimos un cadáver, entonces se crea un imaginario respecto a lxs difuntxs debido al duelo y el hecho de enfrentar la ausencia del cadáver.

En este libro, Zurita también se refiere a la dimensión de suplicio y, al mismo tiempo, de inexistencia. Quiero detenerme un momento en la relevancia del suplicio, porque el suplicio justamente es una esperanza y una eterna espera, es el suplicio que vemos en la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos, en la acción de portar la imagen de sus desaparecidos y desaparecidas con la pregunta ¿DÓNDE ESTÁN?, cuando conmemoran a sus muertos con velas en la calle y marchas. El suplicio remarca la ausencia de los cuerpos, por ende, la imposibilidad del rito funerario. El suplicio va de la mano con la impunidad. Y Zurita no solo habla del suplicio de los chilenos y chilenas, también habla por lxs desaparecidxs de otros países latinoamericanos. Por otra parte, la inexistencia, revela el trauma, un terror psicológico.

La figura de lxs desaparecidxs es el recuerdo de los cuerpos secuestrados que jamás volvieron, es un vacío. Cito a Stephane Douailler: "Toda la preocupación en torno a los desaparecidos consiste en volver visible esta invisibilidad" (Douailler en Richard, 2006, p. 101), por lo tanto, la constante protesta en movilizaciones sociales, diversas conmemoraciones, sin olvidar las obras de arte, se trata del ejercicio de visibilizar, un intento desgarrador de recuperarlos y de exhibir la injusticia sociopolítica.

Los Ruegos

La obra Los Ruegos es una obra emblemática para la danza contemporánea chilena, es una pieza reconocida como Patrimonio Coreográfico a partir del año 2014, otorgado por el área de Danza del MINCAP. Creada y estrenada en 1997 bajo la dirección de Claude Brumachon y la asistencia de Benjamin Lamarche, es un montaje de la Compañía Movimiento que surgió en los años noventa, en un comienzo, se presentó hasta los inicios de los años 2000, y por distintos motivos, a causa de otros proyectos y direcciones, el elenco se fragmentó. Sin embargo, la compañía Movimiento se reencuentra para el remontaje en el año 2014, teniendo un mínimo cambio, Bárbara Vásquez por Vilma Jiménes, y José Pablo Parra por Alejandro Nuñez, el resto son los y las intérpretes originales, lxs menciono: Teresa Alcaíno, Andrés Maulén, Natasha Torres, Mario Ossandón, Magdalena Bahamondes, José Miguel Acevedo, Isabel Croxatto y José Olavarría. Desde entonces, revive y/o se reactiva la Compañía Movimiento, actualmente sin la presencia total de sus bailarines y bailarinas originales, de hecho, integra algunos jóvenes, quienes hicieron su egreso de danza de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, interpretando Los Ruegos dirigidos por Carolina Bravo.

No hay una cifra exacta sobre cuántas funciones han presentado hasta el presente, Teresa Alcaíno redondea que deben ser más de 80 funciones, mientras que en el cortometraje documental sobre la Compañía Movimiento, se habla de una aproximación de 100 funciones. La obra se ha danzado en distintos espacios: salas de teatros y centros culturales, así como en calle y en una cárcel de mujeres, este último, fue una experiencia que marcó un hito para la compañía, por ser un espacio que remite a la represión y porque bailaron frente a presas políticas. Ahora la compañía se encuentra en México con la obra Los Ruegos, por lo que es una obra que ha



Imagen 2. Jean Jacques Brumachon, Archivo Compañía Movimiento (s/f)
Recuperado de: Alcaíno, G. (2018) Los Ruegos, una obra de Claude Brumachon junto a la Compañía
Movimiento. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Pág. 47.

circulado también de manera internacional en base a giras en países de Latinoamérica y Europa.

Brevemente, ¿cómo se conforma la compañía Movimiento? Viene Claude Brumachon en el año 1992, del Centro Coreográfico de Nantes (Francia) para impartir clases en el Taller Centro Cultural Las Condes, después vuelve a Chile en 1997, gracias a la gestión de Isabel Croxatto junto a Teresa Alcaíno, en suma al apoyo del Instituto Chileno Francés de Cultura. Tras una audición, Brumachon elige 5 parejas que conformarán un elenco de 10 bailarinxs que provenían de la Escuela de Danza Espiral y la Universidad de Chile. Cabe destacar a la bailarina Carolina Cifras, quien si bien no es parte del elenco, fue una mediadora en el proceso creativo de Los Ruegos. Teresa Alcaíno cuenta que gracias a Carolina, la compañía Movimiento aprendió la técnica y el lenguaje de Brumachon (Entrevista, 2023), ya que Carolina Cifras migró a Francia con Claude Brumachon en el año 1993, con la finalidad de aprender y también de danzar en ese país, y cada vez que venía a Chile transmitía nuevas enseñanzas a la Compañía Movimiento. En dicho contexto, tenemos que situarnos en un Chile postdictadura de los años noventa; en otras palabras, el país está atravesando la transición a la democracia, vuelven lxs exiliadxs, hay un mayor intercambio cultural, se desarrolla una escena de danza independiente que evidencia una necesidad por el tópico de la memoria.

El rol de la mujer

Personalmente, lo que más me impactó al ver Los Ruegos, fue la contención de la rabia en las bailarinas y la manera de representar la fortaleza de la mujer chilena. Las mueve un tormento interno que se proyecta en la coreografía frente a la silla, el dinamismo con la chaqueta, el encuentro y desencuentro con sus compañeros, el encuentro desde el recuerdo, la nostalgia, el amor, mientras que el desencuentro es la impotencia de la ausencia, los militares llevándose a sus parejas, padres, hermanos o hijos, los cuerpos que ya no pueden abrazar.

Considerando el estudio de Elías Padilla, el porcentaje de desaparecidos fue en el género masculino, con un 93,79% (Padilla, 1995, anexo). Aquel conteo de hombres, especifica que la mitad de ellos eran casados, por lo que esto afectó directamente a sus madres, esposas e hijxs. Lo anterior reafirma el protagonismo de la mujer, porque ellas son las que reclaman y las que han estado reivindicando la memoria de los desaparecidos hasta hoy, las mujeres se convierten en sujetos políticos en búsqueda de justicia. Son ellas las que ruegan por los cuerpos desaparecidos, y son ruegos que han perdurado por 50 años en el país, por eso nos remece tanto ver Los Ruegos, ya sea para víctimas y victimarios del trauma, por ejemplo, hay una anécdota en el libro sobre la confesión de un espectador que fue torturador. Sin duda, es una coreografía

que impacta porque desprende lecturas sociopolíticas, apela a una memoria nacional, a partir de la intranquilidad, la pena y la rabia que muestran las intérpretes, porque son mujeres empoderadas. No son mujeres pasivas frente a los crímenes, todo lo contrario, la danza nos muestra aquella resistencia. Cabe señalar, la resistencia en el montaje y remontaje de la obra. Hay una madurez en los cuerpos, algunas limitaciones físicas por la edad, aun así, la compañía Movimiento continúa danzando y, en un futuro, seguro lo harán otras compañías como un legado que es necesario danzar.

Si pensamos en un feminismo chileno, la mujer cumple un papel clave, hay un activismo político en la cueca sola, en salir a la calle a marchar o en reunirse para conmemorar a los desaparecidos frente a viejos recintos de torturas. Muchas de ellas tuvieron que vivir con miedo, así también en silencio. Por tanto, Los Ruegos es una protesta y a la vez una purga colectiva porque permite expulsar el enojo, la frustración, remover emociones, ahondar en las memorias corporales de un dolor social, podemos ver el canto a sus amores desaparecidos.

Teresa Alcaíno

Nací para bailar Los Ruegos

Creo que es la obra que no podré nunca parar de bailar

Es la obra que yo más valoro

Teresa Alcaíno es bailarina, coreógrafa, docente y activista gremial, su trayectoria fue reconocida por el Premio a las Artes Escénicas Nacionales Presidente de la República (2022). Su formación académica fue principalmente en el Teatro Municipal de Santiago y la Universidad de Chile, además de seminarios de danza contemporánea con distintos maestros en Chile y en el extranjero.

En 1997, se integra a la compañía Movimiento, la cual lidera en el presente, ya que pertenece al grupo original, es la artista de mayor edad y la que ha visibilizado en varias ocasiones la relevancia de Los Ruegos en conversatorios y funciones de la obra. Durante la entrevista, Teresa revela que su padre fue un detenido desaparecido en dictadura, por lo que su historia personal está en la puesta en escena de la obra, la intensidad y sensibilidad de su interpretación demuestra que un tema que cala en su danza, en el transcurso de las coreografías y el canto a capela de Te Amaré del músico Silvio Rodríguez. Teresa Alcaíno no solo interpreta su historia personal, al mismo tiempo, representa a todas aquellas mujeres chilenas que perdieron a alguien por motivo de la desaparición forzada en tiempos de dictadura, tanto ella como sus compañeras de elenco transmiten la rabia, la frustración y la pena del duelo histórico.

“El duelo se inscribe en el lenguaje, en el de las palabras, los márgenes y los cuerpos. Y el arte explora sus recursos poéticos para habitar espacios inmovilizados por el dolor” (Diéguez, 2018, p. 317), la inmovilización que indica Ileana Diéguez, puede enmarcarse en el miedo de las generaciones de chilenxs que vivenciaron la dictadura militar, del mismo modo, el apagón cultural. Por esta razón, una vez que se restituyen los gobiernos democráticos en Chile desde los años noventa, la obra Los Ruegos se convierte en un claro ejemplo de materializar el duelo en una coreografía, permitir expresar desde los cuerpos y las cuerpas las emociones truncadas, silenciadas, atemorizadas.

Para concluir, la obra Los Ruegos continúa viva, danzada por gran parte de lxs bailarinxs originales de la Compañía Movimiento y otrxs nuevxs que se han sumado en el último tiempo. El tema de lxs detenidxs desaparecidxs en nuestro país es una resistencia constante, en efecto, Los Ruegos continúa vigente porque atañe a una problemática pendiente en la historia de Chile, evoca a los muertos, a lxs desaparecidxs, que en su mayoría fueron hombres. Esto se justifica en las duplas entre mujeres y hombres, siendo las bailarinas las protagonistas de la escena, ya que ellas rememoran a sus desaparecidos, bailando con ellos y después sin ellos, sujetando y golpeando las chaquetas, las mujeres interpretan el suplicio del que habla Raúl Zurita, que es el sufrimiento por la pérdida, y sobre todo, la carencia de los cuerpos para darles un entierro y despedida. Por otra parte, la entrevista con Teresa Alcaíno fue fundamental para ampliar mi visión de espectadora referente a la obra, su relato fue indispensable para comprender la creación danzaria en torno al duelo, asimismo, de cómo danzan lxs bailarinxs tras 26 años de estreno y por qué para ella es tan importante continuar danzando Los Ruegos.





Imagen 3. Fabián Cambero, Archivo Compañía Movimiento (s/f)
Recuperado de: Alcaíno, G. (2018) Los Ruegos, una obra de Claude Brumachon junto a la Compañía Movimiento. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Pág. 64.

Bibliografía

- ***Alcaíno, G. (2018).*** *Los Ruegos, una obra de Claude Brumachon junto a la Compañía Movimiento.* Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- ***Alcaíno G., Hurtado, L. (2010).*** *Retrato de la danza independiente en Chile: 1970-2000.* Editorial Ocho Libros.
- ***Alcaíno, T. (2023).*** *Entrevista presencial.* 7 de octubre del 2023.
- ***Diéguez, I. (2018).*** *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor.* Ediciones Documenta Escénicas
- ***Padilla, E. (1995).*** *La memoria y el olvido: detenidos desaparecidos en Chile.* Ediciones Orígenes.
- ***Richard, N. (2006).*** *Políticas y estéticas de la memoria.* Editorial Cuarto Propio.
- ***Zurita, R. (2019). Canto a su amor desaparecido***. Ediciones Universidad Diego Portales.

Cuerpos disciplinados en la expresión de identidad cultural durante la dictadura.

Carlos Delgado
Académico Departamento de Danza, Universidad de Chile

RESUMEN

Las técnicas corporales extracotidianas disciplinan los cuerpos y a los sujetos. Los cuerpos danzantes disciplinados no se expresan fuera de la norma establecida a partir de una técnica en particular. Estas técnicas definen una estética desde una cierta hegemonía, los cuerpos no se mueven como necesariamente sienten, son coartados en su libertad y diversidad expresiva. El patrimonio dancístico vinculado a las distintas culturas representativas de los pueblos se caracteriza, justamente, por su libertad y diversidad expresiva. El patrimonio cultural inmaterial es valorado por ser creaciones colectivas y espontáneas generadas en la matriz cultural de las comunidades. Son manifestación apropiada, adaptada y distintiva, producto de un acto comunitario, aportando a la identidad cultural reconocible de las comunidades.
Este artículo analiza el uso del cuerpo danzante escénico en correspondencia con la ideología de Unidad Nacional de la dictadura, en dónde el ser chileno estaba asociado a la construcción de una mujer y un hombre inexistente e igual para todo el territorio nacional. Del mismo modo que el cuerpo danzante escénico es el foco de observación, también lo es el diseño coreográfico empleado en las obras. La validación y difusión de este imaginario, estuvo a cargo de las agrupaciones artísticas oficiales y las permitidas a estar en los espacios de divulgación.

PALABRAS CLAVES: Cuerpo. Disciplinamiento. Dictadura. Identidad.



Introducción

Como es de amplio conocimiento, a partir del 11 de septiembre de 1973 Chile fue sumergido en una vida controlada bajo estado de sitio, en donde las posibilidades de toda expresión fueron brutalmente restringidas. Las expresiones del arte fueron sometidas a censura desde los centros del poder dictatorial. En lo referido a la danza, particularmente en las expresiones artísticas de la danza tradicional, tales expresiones se difundieron desde propuestas oficiales de grupos o compañías de danza que se encontraban bajo la tutela de la dictadura. Dichos grupos, en tanto difusores de la imagen correspondiente a la orientación estética y política del gobierno dictatorial, fueron los que marcaron el modelo a seguir permitido.

Se debía mostrar un sujeto chileno renovado, que exaltara los valores patrios, limpio de toda ideología marxista, idealizaciones que van necesariamente acompañadas de un cuerpo disciplinado desde técnicas y estéticas coherentes al discurso nacionalista de law dictadura cívico militar.

Los cuerpos danzantes de los grupos artístico-folklóricos, al constituirse en medio de una expresión nacional oficial, se entrenaron y adoptaron técnicas corporales extracotidianas con el objeto de poseer un mejor y mayor dominio en la comunicación escénica. Así, de forma inadvertida, los cuerpos se fueron disciplinando de manera homogénea. Me refiero a grupos artísticos dependientes del Ministerio de Educación, Universidades Estatales intervenidas militarmente e instituciones del Estado.

La difusión por los medios masivos de comunicación de esta propuesta artística oficial, a poco andar, se transformó en lo digno de ser imitado. Comenzaron a florecer clones por todo el territorio nacional, cada municipalidad quería tener un ballet folklórico a semejanza de la imagen escénica proyectada por el oficialismo nacionalista de la dictadura.

Cabe preguntarse por la correspondencia entre el cuerpo cotidiano no danzante de ese tiempo y el cuerpo escénico construido por el ballet folklórico. Indagar en las características de los cuerpos disciplinados por las técnicas corporales de la danza folklórica escénica resulta ser una evidencia más del ejercicio del poder controlador y censurador que actuó en los cuerpos de la escena folklórica.



Restricción de libertades en el país intervenido militarmente

Estos párrafos que a continuación se presentan, se sustentan en la historia vivida, en el recuerdo, no pretenden ser un análisis desde las ciencias sociales, solo una modesta contextualización para derivar en la comprensión de los cuerpos escénicos disciplinados, en contraste con los cotidianos, en un período de nuestra historia.

El desplazamiento por los espacios comunes de la ciudad estaba custodiado por militares, no era permitido desplazarse en grupos y menos hacer reuniones, había restricción de horario para salir de las casas. Los hombres no debían usar el pelo largo y las mujeres usar faldas, cuidar que la vestimenta no levantara sospecha a partir de estereotipos. Lo andino y lo artesanal podía ser asociado a personas con pensamiento izquierdista.

Los militares no estaban solo en las calles, las instituciones también fueron intervenidas por ellos. Las universidades no fueron excepción. La Universidad de Chile mantuvo rectores militares desde 1973 hasta 1987:

- General del Aire César Ruiz Danyau (Rector del 3 de octubre de 1973 - 24 de julio de 1974)
- General de Brigada Aérea Agustín Rodríguez Pulgar (24 de julio de 1974 - 30 de diciembre de 1975)
- Coronel de la Fuerza Aérea Julio Tapia Falk (30 de diciembre de 1975 - 24 de mayo de 1976)
- General de Ejército Agustín Toro Dávila (24 de mayo de 1976 - 1 de diciembre de 1980)
- General de Ejército Enrique Morel Donoso (1 de diciembre de 1980 - 28 de diciembre de 1980)
- General de Ejército Alejandro Medina Lois (29 de diciembre de 1980 - 21 de enero de 1983)
- General de Ejército Roberto Soto Mackenney (21 de enero de 1983 - 21 de agosto de 1987)

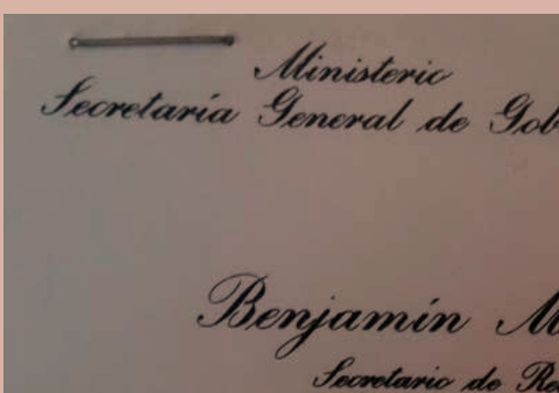


General del Aire César Ruiz Danyau 1° Rector Militar del 3 octubre 1973 al 24 julio 1974

Sin embargo, la intervención institucional del oficialismo de la época no fue ejercida solamente por militares, hubo muchos civiles que actuaron alineados con el accionar de las fuerzas armadas en el poder. Entre ellos, dueños de medios de comunicación que apoyaron el golpe militar fueron civiles que colaboraron en la instauración permanente de la censura. Conocidos son los casos de la revista Análisis o el diario Fortín Mapocho.

Para toda esta acción coercitiva se crea la Dirección Nacional de Informaciones, DINACOS, dependiente del Ministerio Secretaría General de Gobierno, este era el organismo encargado de censurar y regular los medios de comunicación en todo el país.

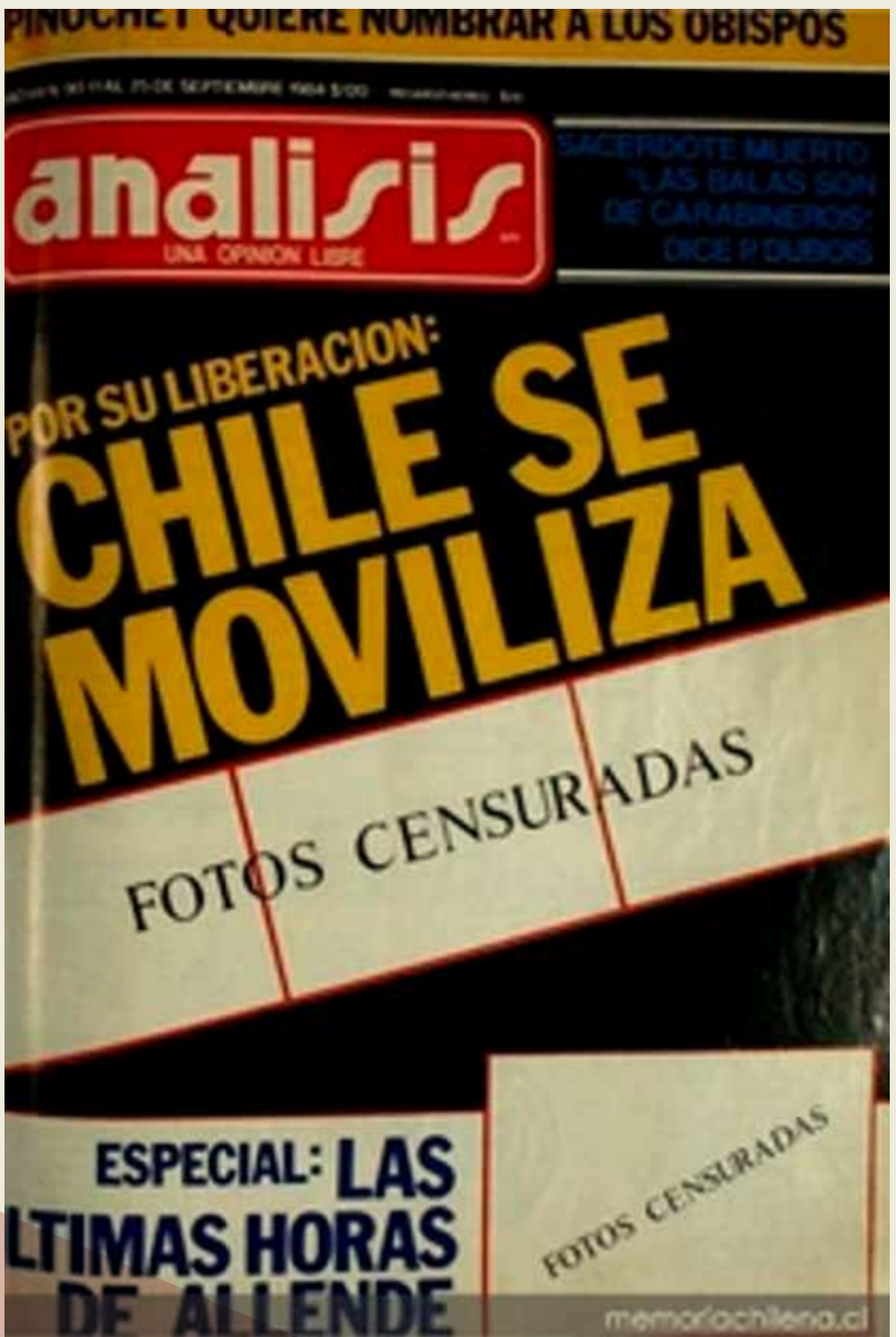
La censura ejercida desde el poder de la dictadura para controlar, por supuesto, se ejerció también en las expresiones artísticas que actuaban en los espacio públicos y privados, prohibiendo toda difusión que pudiera atentar contra su estabilidad nacional. Toda manifestación antidictatorial podía mermar la supuesta estabilidad. A pesar de que la libertad de creación no afectó en la pulsión natural del artista, sí fue afectada en lo que podría o no mostrar y difundir.



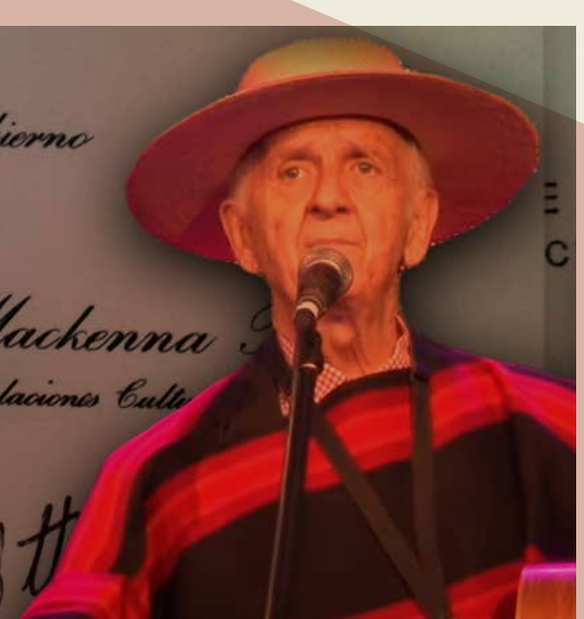
El Secretario de Relaciones Culturales de Gobierno fue Benjamín Mackenna Besa, operaba desde su oficina N° 701 en el Edificio Diego Portales, centro de operaciones de la junta militar. Intentó eliminar toda expresión de la nueva canción chilena y so-

noridades andinas, propiciando una imagen de país ordenado, tranquilo, controlado y feliz. Para eso, las expresiones de una chilenidad huasa construida desde el terrateniente y desde la ciudad, era la apropiada para una identidad nacional. Un arte que suprimiera el caos y que restituya una patria cimentada en un orden conservador y tradicional (Donoso y Ramos, 2023).

Erradicar la cultura de izquierda, con tintes revolucionarios y libertarios, a través de la represión y, por otro, restaurar el imaginario mítico del Chile unido que había quedado perdido en el siglo XIX (Donoso, 2009).



Momentos de censura



Censura al arte y la cultura
Benjamin Mackenna
funcionario de Pinochet

Consecuencias en el cuerpo cotidiano

Las condiciones de vida someramente descritas bastan para identificar los estados internos de los cuerpos cotidianos. El temor para desplazarse libremente, no poder infringir horarios establecidos, los toques de queda, temor a ser detenido, temor a desaparecer. La desconfianza ante los semejantes, el no saber quién era el delator, desconfiar del desconocido y hasta del conocido. Esta situación cotidiana provocaba estar en un permanente estado de alerta ante el amedrentamiento del poder dictatorial. Cuidarse era el deseo generalizado.

Ante estas características, los cuerpos se afectan en sus movimientos. El flujo se manifiesta controlado o interrumpido, es decir, la progresión del movimiento se ve afectada, se va hacia adelante con cuidado, no libremente.

El factor peso, en las condiciones descritas, es más bien leve, no hay firmeza en el actuar puesto que la inseguridad y el temor no me permiten estar seguro. Tengo dificultad para sentir mi propio peso, por tanto, también mi yo mismo.

La decisión se ve modulada por el tiempo, el uso de la velocidad en el movimiento se realiza de forma muy consciente de acuerdo con las situaciones del momento en que se actúa.

La atención a lo que me rodea, dice relación con el espacio. En la situación que analizamos, los cuerpos están con la atención a muchos puntos a la vez, vigilantes al entorno. Esto hace disponerse al espacio de forma flexible o a muchos puntos a la vez en el movimiento.

CUERPO COTIDIANO	
CONDICIÓN	**MOVIMIENTO**
Temor Desconfianza Amedrentado En alerta	Flujo controlado, peso leve, velocidades conscientes y multifocado.

El cuerpo disciplinado

Según Michel Foucault (2002), el discurso vinculado al poder y al deseo está afectado por los procedimientos de exclusión, de manera de ejercer control sobre el peligro y el poder de la producción de discurso. La disciplina, según Foucault, es un principio de control de la producción de discurso. Las disciplinas son un principio de limitación, definidas como un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas verdaderas, un juego de reglas y definiciones, de técnicas e instrumentos.



Uniformidad y nacionalismo en el Ballet folklórico



Homogeneidad y uniformidad de cuepos disciplinados

Bibliografía

- ***Donoso Fritz, K. (2009).*** Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990. Revista Musical Chilena, 63 (212), Pág. 29- 50. Recuperado a partir de https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/201.
- ***Foucault, Michel, (2002).*** El orden del discurso, *Fábula, Tusquest Editores, Buenos Aires.*
- ***Foucault, Michel, (2002).*** Vigilar y castigar. Cap. "Los cuerpos dóciles", p.123, *Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.*
- ***Laban, Rudolf, (1978).*** O Dominio do movimento, *Summus Editorial, Sao Paulo, Brasil.*
- ***Laban, Rudolf. (1975).*** Danza Educa va Moderna, *Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina.*

Ciertas técnicas corporales de la danza escénica constituyen una disciplina que condiciona a los cuerpos a moverse y expresarse de forma condicionada. Determinan un lenguaje asociado a una estética que le es propia. El cuerpo danzante se vuelve un instrumento de comunicación de un tipo de sujeto ajustado y restringido a un discurso coherente con dicha técnica. Un cuerpo danzante que se entrena con una técnica que persigue evadir la fuerza de gravedad, le será muy difícil moverse con firmeza de intención.

Los cuerpos extracotidianos entrenados y disciplinados de los elencos del ballet folklórico, en coherencia con el discurso oficialista, se esforzaban por responder a un ideal de cuerpo escénico correspondiente con la imagen de mujer y hombre de un país con un nuevo futuro, orgulloso de su nación y su patria.

CUERPO ESCÉNICO CORRESPONDIENTE A UN IDEAL	
CARACTERÍSTICA	**MOVIMIENTO**
Seguro Contento Controlados Erguidos	Peso firme con energía fuerte muy posicionados en eje vertical con rigidez de torso con un flujo y velocidades controladas.



Estos cuerpos disciplinados de la danza folklórica escénica se presentan restringidos en sus cualidades del movimiento y no se ajustan a la diversidad expresiva presente en las danzas tradicionales, están coartados en su variabilidad expresiva.

Por otro lado, son cuerpos muy semejantes unos con otros, no hay individualidades expresivas notorias, interesa el grupo homogéneo. Esto reforzado con la uniformidad en vestuario, peinado y maquillaje. Así, se instauran estereotipos acuñando estilos ficticios de una chilenidad construida desde una dictadura civil y militar.

Las concepciones coreográficas también resultaron coherentes con el modelamiento de las manifestaciones artísticas de una identidad cultural inventada. Las disposiciones en el espacio escénico se mostraron uniformes y muy ordenadas. Las líneas rectas en paralelas, en cruz, en diagonales, han sido en extremo utilizadas sin importar si corresponden las estructuras tradicionales presentes en las culturas que se quieren representar. Las formas geométricas como cuadrados, rombos, círculos, disposiciones grupales con integrantes cuidadosamente intercalados y equidistantes, marcan lo regular en donde las simetrías proliferan en un equilibrio indispensable.

Comentarios finales

No sorprende constatar cómo el aparato del estado, con agentes culturales al servicio de la dictadura, implementaron políticas culturales que marcaron e instauraron formas de hacer en la escena artística de la danza tradicional, reduciendo los formatos y el desarrollo creativo coreográfico escénico. De forma muy eficiente se instauraron modelos dancísticos y coreográficos que perduran hasta el día de hoy, con cuerpos escénicos disciplinados respondiendo a ideales construidos desde un querer ser permitido y apropiado.

La riqueza en la diversidad de expresiones dancísticas en las comunidades que existieron y que existen, no consigue ser abordada en la rigidez y limitada manera de entender y construir los cuerpos escénicos, así como las coreografías. El limitado lenguaje corporal y coreográfico conseguido con cuerpos danzantes, no es solo debido a la falta de un vuelo creativo innovador de parte del coreógrafo, es fundamentalmente causado por los cuerpos poco dúctiles, encerrados en una estrechez expresiva por un disciplinamiento coercitivo.

No se ha puesto la necesaria atención al estudio del cuerpo en dictadura. Este escrito es un modesto e inicial llamado de atención a un foco por profundizar.


sier
ssoc

sier



Dossier

ssoc

Propuesta metodológica para el desarrollo de procesos de investigación/creación en colaboración.

Núcleo Blanco
Daniela Marini y Claudia Vicuña,
Académicas Departamento de Danza, Universidad de Chile

Los procesos de colaboración que hemos llevado adelante como núcleo nos permiten identificar algunas afirmaciones que, en su tejido, conforman una o varias estrategias metodológicas, que se pueden organizar y desplegar según las propias prácticas.

Lo importante es tener en el centro la reciprocidad, entregarse a la deriva conjunta, y entrenarse en la práctica de un nosotras, un nosotras que identifica una pregunta en común, pero que aún no conoce la respuesta. Hacemos un recorrido hacia un horizonte que intuimos, abrazando la geografía con la que nos vamos encontrando en el camino, hasta llegar a ese "ahí", cuya forma no conocíamos.

En este texto compartimos un ejercicio de escritura, inspirado libremente en el juego "10 afirmaciones", diseñado por Everybodys Toolbox[1]. Hemos organizado nuestras afirmaciones en dos listas: desde lo grupal y desde lo individual, para luego profundizar en algunos conceptos, definiciones o ideas, que nos parecen más motivantes.

Proponemos este texto como una guía sobre cómo trabajar en colaboración. Las afirmaciones que presentamos se pueden ir reorganizando, integrando, mezclando y complementando con otras, según las consideraciones de cada equipo de trabajo para su propia hoja de ruta. Dejamos invitada a cada lectora a ir complementando, organizando y sumando sus propias afirmaciones y reflexiones.

1. *Plataforma abierta iniciada por artistas y creada con el fin de compartir ideas y estrategias que puedan expandir la comprensión de las artes escénicas. http://www.everybodystoolbox.net/*



I.- AFIRMACIONES SOBRE CÓMO TRABAJAR EN COLABORACIÓN:

Desde lo grupal.

1. **Manteniendo la pregunta de investigación al centro.**
2. **Dando espacio a las derivas.**
3. **Proponiendo** desde cada área de interés.
4. **Compartiendo** lecturas y referentes con/desde cada integrante del equipo de trabajo.
5. Haciendo y observando ese hacer.
6. Haciendo todo lo posible para que las ideas de lxs otrxs se materialicen.
7. **Practicando** las ideas (dejando que la práctica oriente a la propia práctica).
8. Haciendo/buscando/proponiendo algo en que **no somos expertas.**
9. Olvidando que las ideas son de alguien.
10. Disfrutando lo borroso y lo que aún no sabemos.
11. Abrazando el mapa que se configura en el **nosotras.**
12. Sumando, restando, suspendiendo, soltando, abrazando.
13. Aportando posibilidades.
14. "Busca la **inseparabilidad del concepto y su materialización**". Afirmación tomada de "10 afirmaciones sobre cómo trabajar", de Mette Ingvartsen, Febrero, 2010. *(Chauchat and Ingvartsen 61).*
15. **Maravillándose con las obsesiones de las demás.**
0. **"Abreviar las negociaciones"**. Afirmación tomada de "10 afirmaciones sobre la práctica colectiva", de Alice Chauchat, Febrero 2010. *(Chauchat and Ingvartsen, p. 69).*

Desde lo individual.

16. **Practicando la escucha** y la generosidad.
17. Proponiendo a todas.
18. Regulando el ego (regular los modos de estar).
19. **Entregándose** a las propuestas de lxs otrxs.
20. **Mirando con los ojos de las otras.**
21. Dejándose **transformar** y sorprender por las ideas de las otras.
22. Abrazando la **diversidad.**

II.- INDAGANDO EN LAS AFIRMACIONES.

1. *Manteniendo la* ***pregunta de investigación*** *al centro.*

En esta afirmación emergen dos situaciones.

Una relacionada con la pregunta de investigación, cuya definición puede preexistir a la práctica, puede preexistir al nosotrxs o puede emerger en la práctica del nosotras haciendo aquello que aún no sabemos.

En segunda instancia, esta afirmación arroja la pregunta de qué está al centro, insistiendo en mantener la práctica al centro, no a las personas (y los posibles egos que devoren el hacer) sino el compartir los intereses, las ideas, las curiosidades, las reflexiones, las obsesiones, los deseos que alimentan esa pregunta de investigación.

La idea es buscar la inseparabilidad del concepto y su materialización.

2. ***Dando espacio a las derivas.***

Entregándose a las derivas.

Dar espacio al divagar, al no ser productivas, sin la obligación de encontrar "algo" que rinda.

Un viaje que se inicia a partir de ciertos indicios, sin brújula, sin mapa, para ir recogiendo lo que va emergiendo, y con eso ir construyendo la práctica, la investigación, la obra, las relaciones.

Ir configurando un nosotras mientras trabajamos, una manera de encontrarnos para relacionarnos.

Ir encontrando el cómo trabajar, practicando un modo de hacer según cada proyecto y sus acciones.

3. ***Proponer.***

Proponiendo *desde cada área de interés.*

Estar junto con otras implica una escucha activa y una acción. Es una oscilación que sucede al mismo tiempo, nutriendo el proceso desde distintos lugares.

Este nutrir a veces es una acción, a veces un silencio. Estar para otrxs, estar con otrxs.

Tiene que ver con abrazar las derivas y darles fuerza.



4. *Compartir.*

***Compartiendo** lecturas y referentes con/ desde cada integrante del equipo de trabajo.*

"Compartir es el acto de participación recíproca en algo, ya sea material o inmaterial. Lleva implícito el valor de dar (la generosidad) y de recibir, aceptar o acoger lo que otra persona ofrece. Al compartir se produce una ruptura con el egoísmo y de los valores que la otra persona no posee como la bondad y empatía. También se produce ruptura de la subestima de aquella persona que piensa que no tiene nada que dar ni ofrecer. El término hace referencia a dar o distribuir algo de forma equitativa, sin conflictos y por voluntad propia". (Pérez, 2021).

7. *Practicar.*

***Practicando** las ideas (dejando que la práctica oriente a la propia práctica).*

Practicar es ejercitar, hacer, encarnar, movilizar, traer a la presencia, hacer pensando, hacer intentando comprender, es un pensar haciendo, o un modo de pensar.

Es pensamiento en acción.

Es poner en acción las preguntas, las ideas, las derivas, abriendo posibilidades y acercando los bordes, para ir materializando la investigación/creación.

8. *Haciendo/buscando/ proponiendo algo en que **no somos expertas.***

Lo que nos mueve a estar con otras, es siempre la curiosidad, la posibilidad de apertura de posibles respuestas a ciertas preguntas que nos conmueven, nos convocan, nos obsesionan, nos movilizan. Estar con otrxs es intentar encontrar respuestas a esas preguntas.

Estar juntas en la incertidumbre, para poder generar un espacio de encuentro y acompañamiento.

Permitirse el atrevimiento de hacer algo que no sabemos hacer.

Aventurarse a hipótesis colectivas.

Abandonar el campo disciplinar de origen, para contaminarse, aprender, jugar, experimentar.

11. *Nosotras.*

*Abrazando el mapa que se configura en el **nosotras.***

Encontrarnos, como un grupo de personas que se quieren compartir, con sus experiencias y saberes, sus incertidumbres y deseos.

En muchos casos, este nosotras además, implica afectos.

Encontrarnos en nuestros acuerdos y desacuerdos, entendiendo las diferencias como lugar de potencia, no de conflicto. No siempre estaremos de acuerdo, y está bien.

Este nosotrxs es dinámico, se construye constantemente, y cada vez tenemos que encontrar un nuevo modo de organización.

Maravillarse con las obsesiones de las demás y colaborar para hacerlas aparecer.

0. Abreviar las negociaciones.

Esta afirmación la tomamos de "10 afirmaciones sobre la práctica colectiva" *(Chauchat and Ingvartsen 69)*, y consideramos que es fundamental, para movilizar los procesos.

Esta afirmación nos invita a escuchar lo que generamos en común, sin desgastarnos en lograr acuerdos hegemónicos.

Nos sumamos a la mayoría abrazando las diferencias, siempre mirando lo que el proceso y las personas van necesitando, entendiendo la constante oscilación entre acuerdos y desacuerdos.



Un encuentro en el que se reconocen las diferencias, y que implica ejercitarse en lo democrático: la democracia no es un estado, es una práctica *(Pérez Royo, 2016, p. 17)*

16. ***Practicando la escucha*** *y la generosidad.*

"La palabra escuchar proviene del vocablo latín auscultare, que significa 'inclinarse para aplicar la oreja'" (Guarnizo 2), esta definición nos hace sentido porque supone una acción física de inclinación, de humildad.

Para nosotras, escuchar implica una disposición atenta y sensible hacia otras, donde nos permeamos y transformamos, para renovar y nutrir aquello que configuramos juntas.

Escuchamos a las otras, a nosotras mismas, al tejido que generamos entre todas, y escuchamos también aquello que vamos haciendo juntxs (creación/investigación/obra/texto, etc.)



19. ***Entregarse.***

Entregándose *a las propuestas de las otras.*

Confiar.

Entregarse a la deriva del proceso, a encarnar las ideas que van emergiendo (las propias, las de otras, las del colectivo), a perderse, a cambiar de opinión, a proponer ideas y a que éstas cambien en la práctica, a moldearse, a transformarse.

20. ***Mirando con los ojos de las otras.***

Un ejercicio de transformación, de cambio de perspectiva, una apertura, una posibilidad de aprendizaje.

Estar disponible para acercarse a lo que otra quiere proponer, e intentar entenderlo desde su propia mirada, así lograr desplazar el horizonte y estar en el proceso como se está en la naturaleza, paseando la mirada, afectándose.

22. ***Diversidad.***

Abrazando la ***diversidad.***

La diversidad, lo particular, lo distinto, lo singular, lo múltiple, lo divergente; dan relieve a estas apuestas de trabajo colaborativo, y se hacen imprescindibles para no recorrer un camino llano.



III.- ENTRENAMIENTO PRÁCTICO DEL NOSOTRAS.

“No estamos ya en democracia, sino que hay que ejercitarse en ella. Tal y como lo formula Martin Jay en referencia a los modos en los que el arte de acción y las artes del cuerpo favorecen la cultura democrática, «la democracia misma es un proceso, no un estado, es un proyecto incompleto»” *(Pérez Royo 17)*

Trabajar en colaboración es siempre un hacer constante del cómo nos vamos a relacionar. Es una acción política, afectiva, física, intelectual; es algo que se entrena, porque es algo que hay que mantener despierto, móvil, vivo, activo; es algo que necesita de nuestros cuerpos, su vitalidad y complejidad.

Es un entrenamiento pregunta.

Cada vez nos preguntamos cómo estar juntas, ahora, aquí.

Referencias Bibliográficas

- ***Chauchat, A. & Ingvartsen, M. (2012).*** *10 x 10 afirmaciones.* Cairon: Revista de ciencias de la danza, 14, pp. 59-81.
- ***Guarnizo, D. (2019).*** *Auscultare. [Tesis de Maestría.* Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Universidad Nacional de Colombia. Disponible en: https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/69166
- ***Pérez, M. (2023).*** *“¿Qué es Compartir? - Su Definición y Significado 2021.” ConceptoDefinición,* https://conceptodefinicion.de/compartir/. Consultado el 27 de septiembre de 2023.
- ***Pérez Royo, V. (2016).*** *Componer el plural. En V. Pérez Royo y D. Agulló (Eds.). Componer el plural.* Escena, cuerpo, política, pp. 9-29. Barcelona: Mercat de les Flors; Institut del Teatre.





La dimensión política del cuerpo inmóvil y silencioso. Una experiencia performática en el marco del estallido social en Chile[1].

José Miguel Candela,
Académico Departamento de Danza, Universidad de Chile

El 18 de octubre de 2019 explotó en Chile un "estallido social" fuertemente anticapitalista, que fue respondido desde el poder ejecutivo con una brutal represión, la más contundente de los últimos 30 años. El presente escrito describe la realización de cuatro performances que buscaron responder desde una dimensión político-artística a esta contingencia. Se trataron de intervenciones performáticas colectivas de silencio e inmovilidad en espacios públicos políticamente significativos. Las conclusiones de su realización demuestran la consistencia de la inmovilidad performativa como herramienta de negación del gesto subyacente a la modernidad (Lepecki 2009 [2006], p. 24) y a la ideología neoliberal: el movimiento.

Palabras Clave:
Inmovilidad, estallido social, performance, site specific.



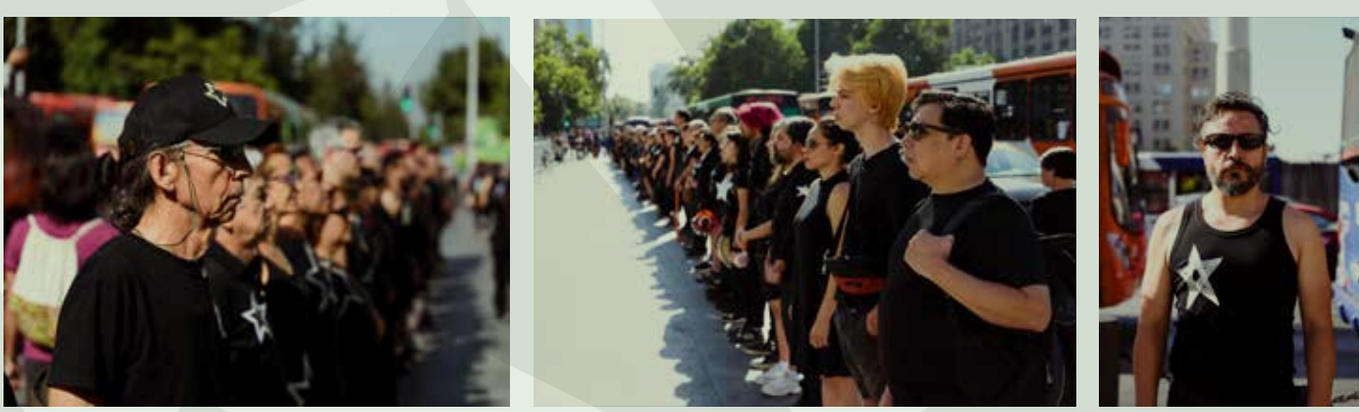
1. *Una versión preliminar de este escrito fue realizada en el marco de la investigación doctoral "TÁCITO - Una investigación práctica sobre las redes coreomusicales en los umbrales de silencio e inmovilidad", del Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Grado obtenido en enero de 2022. El autor agradece a CONICYT PFCHA/DOCTORADO BECAS CHILE/2017 - 21170068 por el financiamiento que hizo posible la investigación doctoral, al Departamento de Danza de la Universidad de Chile, y a mi tutor Daniel Party Tolchinsky.*

...con mayor presencia de jóvenes de los barrios populares (...) vino el estallido de la rabia acumulada por unas mayorías que viven cotidianamente la precariedad social y la desigualdad estructural que el neoliberalismo configuró, materializó y naturalizó en la sociedad chilena, desde la dictadura de Pinochet hasta la fecha. (Garcés, 2020, p. 10)

Entre los años 2017 y 2022 realicé una investigación doctoral que se fundamentó en la indagación práctica de los umbrales de silencio e inmovilidad. Se trató de un estudio en torno a aquellas situaciones que convocaban a la danza contemporánea y a la música electroacústica, en que se manifestaban de manera concomitante o alternativa redes coreomusicales que podemos localizar en los umbrales de lo silencioso y/o de lo inmóvil. En este contexto, surgieron múltiples preguntas respecto a la dimensión política del cuerpo inmóvil y silencioso. El trabajo de exploración práctica (Practice as Research) se realizó mediante la implementación de varios ciclos de indagación (Haseman, 2007, p. 152), que permitieron reflexionar y concluir sobre diversos aspectos relacionados con el objeto de estudio. Sin embargo, este trabajo sufrió una irrupción violenta importante, que hizo que cambiara su planificación práctica.

El 18 de octubre de 2019 "explotó en Chile un levantamiento ciudadano de características inéditas en nuestra historia por su masividad, intensidad y duración" (Matus, 2019, p. 59). Con el paso del tiempo, empezó a recibir el nombre de "estallido social", y se prolongaría hasta la llegada de la pandemia. Un estallido de rebeldía y de ira social, que recorrió "con cacerolas, asambleas, marchas, cabildos ciudadanos, música, barricadas y grafitis las ciudades chilenas, y que se pronuncia hoy contra la codicia infinita de las grandes empresas y su clase política asociada" (Candina, 2019, p. 57). Así, el pueblo se hartó de un sistema político y económico heredado de la oscura dictadura de Augusto Pinochet, y de la extrema precariedad económica que este sistema impone y que la mayoría de los chilenos sufre día a día. Este estallido social se sostuvo, primero, a través de multitudinarias movilizaciones semanales en el espacio público (plazas, edificios emblemáticos vinculados al poder ejecutivo, legislativo y judicial, etc.). Luego, fue bajando su periodicidad y masividad desde marzo de 2020, con la instalación de la crisis sanitaria producto de la pandemia COVID-19, quedando finalmente desmovilizado por esta contingencia.

La respuesta del gobierno de Chile, lejos de acoger las demandas ciudadanas, fue la de responder con una brutal represión, la más contundente de los últimos treinta años (Peñaloza Palma, 2019, p. 70). En un artículo de los académicos Federico Navarro y Carlos Tromben que analiza críticamente los discursos del presidente Sebastián Piñera, destaca lo siguiente:



***"25 x 25"**, 25 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policía del Estado chileno. Palacio de La Moneda, 10 de diciembre de 2019.*

El presidente Piñera utiliza un mismo discurso del miedo y la guerra (…): la existencia de un enemigo formidable, poderoso, implacable, que no respeta a la población ni a la propiedad, al que hay que combatir. Este enemigo se asocia en el discurso a "la delincuencia, el narcotráfico y el terrorismo" (…) A este enemigo opone un "nosotros", con asociaciones diversas, que debe usar "toda la fuerza del mundo" (…) para combatirlo en una lucha "sin tregua y sin cuartel" (Navarro y Tromben, pp. 309-10).

Con esta cita, queda en evidencia cómo el discurso de la guerra contra ese "enemigo poderoso e implacable", buscó legitimar y normalizar "la violencia racionalizada e institucionalizada para un supuesto fin superior de pacificación" (*ibíd*.). Esta guerra declarada contra la ciudadanía trajo consigo la triste cifra de 34 muertes entre octubre de 2019 y marzo de 2020, a lo que se sumaron miles de personas con lesiones físicas (cientos de ellos con lesiones oculares, producto de la estrategia de disparar a los ojos de los manifestantes por parte de las fuerzas policíacas). Todos muertos y gravemente lesionados por la violencia represiva del Estado chileno.

Así, en respuesta a esta contingencia, decidimos crear, junto a la bailarina, coreógrafa y artista escénica Georgia del Campo Andrade, y a la bailarina y artista escénica Camila Soto Gutiérrez, un colectivo de trabajo para convocar a una intervención performática de silencio e inmovilidad, inicialmente frente al palacio de La Moneda (la sede del poder ejecutivo en Chile), en protesta por lo que empezamos a nombrar como "nuestros muertos".

La convocatoria invitaba a reunirse a una hora específica y muy precisa, para rápidamente hacer una fila por el medio de la vereda norte de la avenida Alameda Bernardo O'Higgins (al frente del palacio de gobierno), quedándose de pie mirando hacia La Moneda en inmovilidad y silencio, por 25 minutos (un minuto por cada muerto hasta entonces por la represión). Se pedía en específico que los convocados asistieran vestidos de negro y con una estrella de cinco puntas con bordes blancos adherida al cuerpo[2]. Se llamaba así a resistir el mayor tiempo posible, entendiendo que si alguien sentía que no podía completar los 25 minutos de silencio e inmovilidad, se pudiera retirar caminando del lugar, siempre en silencio. Una vez terminados los 25 minutos, el grupo debía disolverse, caminando con normalidad y tranquilidad en distintas direcciones, confundiéndose con los demás peatones. Por último, en la convocatoria se pedía a aquellos que tuvieran otras redes, que también las convocaran, teniendo en cuenta que esta difusión fuese lo más silenciosa posible, de manera de salvaguardar el factor sorpresa de la intervención performática.

Cabe señalar que la *performance* así concebida, sintonizaba con la intervención performática "el hombre de pie" que realizara en el año 2013 en la plaza de Taksim de Estambul el bailarín y performer Erdem Gündüz. En esa ocasión, Gündüz se mantuvo de pie por ocho horas, mirando la escultura de Mustafa Kemal



***"26 x 26"**, 26 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policía del Estado chileno. Escuela de Carabineros del General Carlos Ibáñez del Campo, 16 de diciembre de 2019.*

2. *Se intentó con esto emular la imagen de la "bandera negra de Chile", ícono de la protesta popular post estallido social, símbolo de luto, "pero también es resignificado hasta expresar un sentido contestatario, el luto sale a las calles, pero también se da momentos de reflexión" (Lobos, 2019).*





***"27 x 27"**, 27 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policía del Estado chileno. Esquina de Irene Morales con Alameda Bernardo O'Higgins, 29 de diciembre de 2019.*





Atatürk (fundador de la moderna república turca), en un gesto de protesta contra la brutal represión policial contra las manifestaciones ciudadanas que estaban ocurriendo en este país (Mee, 2014, p. 69-70). También se entronca con los sit-ins de los sesentas en Estados Unidos, táctica de acción directa no violenta enmarcada en la lucha política por los Derechos Civiles, en las que un grupo de personas ocupaban un espacio público, sin moverse de ahí hasta cumplir sus demandas. La semejanza de nuestra *performance* con estos dos antecedentes guarda relación con la emergencia y puesta en valor político de la protesta pacífica, a través de situaciones cercanas a lo inmóvil en todos los casos, y de inmovilidad y silencio concretos y explícitos en el nuestro. Desde esta perspectiva, se trataría de un tipo de interferencia en el espacio social, "creada por los cuerpos físicos de los participantes" (Sharp, 1973, p. 371), cuerpos que, en su obstinación por la realización de una *performance* inmóvil y silenciosa, resultan persuasivos debido a la puesta en juego de "una vasta reserva de signos y símbolos" (Foster, 2003, p. 395).

En efecto, la quietud e inmovilidad a la que recurrían los participantes en tanto cuerpos situados en el espacio público, les otorgó una posición poderosa desde la cual ejercer un sentido de agencia mediadora entre los transeúntes. Con "agencia", nos referimos a ese factor que incide de algún modo en un estado de cosas, transformando una cosa en otra (Latour, 2008 [2005], p. 82) a través de una *performance*. Esta agencia puede oscilar entre un rol activo y pasivo (Piekut. 2014, p. 194), es decir, puede ser "mediadora" o "intermediadora" (Latour, 2008 [2005], p. 60-5), puede transformar o facilitar la transformación. Esta diferencia de rol puede ir variando a través de la *performance*. En suma, el potencial cinético de quietud y silencio en las *performances* realizadas, generaba paradójicamente una especie de movimiento y sonido tácitos en quienes presenciaban la *performance*, agencia mediadora que era ejercida a través del re-apropiamiento obstinado del espacio público. Lo anterior redundaba en una poderosa acción performática antisistémica.

De esta forma, el 10 de diciembre de 2019, día en que se conmemoran internacionalmente los derechos humanos, se realizó en el lugar elegido una primera *performance*. Una línea de más de 50 personas se mantuvo por 25 minutos en silencio e inmovilidad, mirando al Palacio de Gobierno. La intervención fue fuertemente vigilada por policía (formal y de civil), pero pudo concretarse sin mayor problema. Ese día la *performance* fue bautizada con el nombre de "Tácito - 25x25", o simplemente "25x25", nombre que lamentablemente se iría modificando en el futuro, conforme fue aumentando el número de muertos por la represión del Estado chileno.

***3.** Este es el nombre que recibe en Chile la fuerza policial de orden y seguridad.*

***4.** La Plaza de la dignidad ha sido el epicentro y símbolo de las manifestaciones y movilizaciones sociales desde el estallido social en Santiago de Chile en octubre de 2019.*

***"33 x 33"**, 33 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policía del Estado chileno. Palacio de La Moneda, 11 de marzo de 2020.*









La segunda intervención fue realizada el día 16 de diciembre de 2019, frente a la Escuela de Carabineros del General Carlos Ibáñez del Campo[3], también con casi 50 personas. En esta ocasión llegamos a estar rodeados por 10 policías motorizados, y un *drone* nos estuvo vigilando con cámaras durante toda la intervención performática. Esta vez fueron 26 los minutos de silencio e inmovilidad, pues en el transcurso de esa semana se había sumado una nueva víctima fatal de la violencia policíaca.

La tercera intervención sucedió el día 29 de diciembre de 2019. A diferencia de las dos intervenciones anteriores, que tuvieron un carácter acusatorio a las instituciones frente a las que ocurrió la *performance*, esta vez adquirió un carácter íntimo y solidario, fuertemente humano. El lugar elegido fue la esquina de la calle Irene Morales con Alameda Bernardo O'Higgins, a pasos de Plaza de la Dignidad[4] (ex Plaza Italia), lugar donde fue encontrado un nuevo muerto (Mauricio Fredes), producto de la brutal represión ejercida. De este modo, la *performance* se transformó en un homenaje a él, y en su nombre, a todos los caídos. La intervención duró 27 minutos.

La cuarta y última intervención sucedió nuevamente frente a La Moneda, el 11 de marzo de 2020, día en que se conmemoraban dos años de mandato presidencial de Sebastián Piñera. Esta vez fueron penosamente 33 los minutos de silencio e inmovilidad. Esta fue la última intervención realizada, pues a los pocos días se decretó un estado de excepción por la crisis sanitaria producto de la pandemia, comenzando un largo período de cuarentenas en el país.

En todas estas intervenciones se pudo comprobar como la encarnación performativa de inmovilidad y silencio en un espacio público, adquirió una dimensión profundamente política. Estos fueron "actos inmóviles" y silenciosos, entendidos éstos desde la perspectiva que propone el investigador y escritor André Lepecki (inspirado en el concepto original de la antropóloga Nadia Sremetakis). Es decir, podríamos entenderlos como "una escenificación de la suspensión, una interrupción corpórea de los modos de imposición del flujo" (Lepecki, 2009 [2006], p. 36). De este modo, esta interrupción corpórea del *status* quo implicó la irrupción de una agencia mediadora de

características antisistémicas, que se materializó a través de la metáfora performática de la detención y de la potencialidad cinética que la *performance* convocaba en el espacio público re-apropiado. En efecto, la inmovilidad y el silencio están tácita o explícitamente vedados por el pensamiento neoliberal, el que, por el contrario, convoca a la productividad, y a la eficiencia y agilidad en esta producción. Así, este acto inmóvil y silencioso implicó en esencia una negación a esta idea de productividad (Ochoa Gautier, 2017, p. 121), disolviendo de este modo con su *performance* "el proyecto cinético de incesante aceleración y agitación de la modernidad" (Lepecki, 2009 [2006], p. 116). En consecuencia, estos actos de silencio e inmovilidad significaron "un rechazo estratégico a participar en las narrativas dominantes y los marcos que refuerzan las instituciones violentas" (Carmona, 2014), en este caso, las instituciones del Poder Ejecutivo en Chile, y sus fuerzas represivas.

Más aún, las *performances* realizadas encarnaron un desafío político a la esencia misma del neoliberalismo, y por ende, de la modernidad, y a su alianza con el movimiento. Es decir, y parafraseando a Lepecki, se buscó "agotar la *performance*", y con esto también "agotar el emblema permanente de la modernidad. [Se buscó] empujar hasta su límite crítico el modo en que la modernidad crea y da preponderancia a una subjetividad cinética" (Lepecki, 2009 [2006], p. 24). Este desafío estaba en fuerte sintonía con los reclamos fundamentales del estallido social. El sociólogo chileno Alexis Cortés cuenta que "las movilizaciones que comenzaron en octubre han evidenciado la profunda tensión existente en el país entre el modelo económico neoliberal y la democracia" (Cortés, 2020). Cortés ejemplifica esto así: "un rayado cerca de la hoy rebautizada Plaza de la Dignidad, sugería lo siguiente: 'El neoliberalismo nace y muere en Chile'" (*Ibíd*.).

Además, particularmente en la tercera intervención performática (27x27), el gesto inmóvil y silencioso adquirió un valor simbólico de luto y velación. En este caso, el carácter ritual del silencio e inmovilidad de la intervención hizo que ambos adquirieran una dimensión territorial, convirtiéndose en silencio e inmovilidad ambientales. Es decir, los sonidos de la ciudad parecían disolverse ante la inmovilidad y silencio ceremonial del grupo, parecían detenerse "para un silencio ritual que manifiesta la liminalidad, la suspensión de la vida cotidiana" (Walter, 2001, p. 503). También alcanzaron una dimensión colectiva, pues apelaron (sin proponérselo) al silencio e inmovilidad solidario de los transeúntes, y con esto a la generación de un momento de reflexión, análisis y regeneración de comunidad (Carmona, 2014), moviendo a los espectadores "a espacios emocionales que divergen marcadamente del 'ruido normativo' de la política dominante" (Fitz-Henry, 2016, p. 3). Así, se develó la existencia de un significado tácito, emergente para quienes observaron la intervención, que se relacionaba con la preocupación, el respeto, la compasión y la puesta en valor por quien había muerto por su país producto del ejercicio de su legítimo derecho a la protesta. En este sentido, la *performance*, se transformó, tanto para los performers como para las personas que transitaban por el lugar, en una reflexión acerca de cómo la muerte de Mauricio Fredes influía en nuestras vidas, acerca de "nuestro propio arrepentimiento o culpa persistente por las cosas que hicimos o no hicimos" (Kenny, 2018 [2011], p. 47) cuando él estaba vivo, y sobre todo, acerca de "un legado silencioso más positivo, (...) una influencia duradera que puede tomar la forma de una voz o un diálogo imaginarios y hace que la muerte sea un poco menos silenciosa de lo que sería de otra manera" (*ibíd*.).

En general, el peso político producto de la dimensión simbólica que estas intervenciones performáticas adquirieron en quienes la pudieron observar, se materializó - paradójicamente - en respuestas espontáneas con gestos fuertemente sonoros y móviles, propios de la protesta social: bocinazos de apoyo, aplausos, gritos, etc. Muchos peatones se acercaron a preguntar de qué se trataba la *performance*, declarando luego apoyar y empatizar con sus causas una vez que las entendían. Finalmente, la fuerte y nerviosa vigilancia policíaca que las intervenciones tuvieron, incluso por parte de carabineros de civil (normalmente destinados a labores de inteligencia), corrobora la potencia política que la *performance* adquirió. En este sentido, se pudo observar en lo realizado "la conectividad colectiva que se logra entre los cuerpos en protesta y la violencia del encuentro entre sus cuerpos y los defensores del *statu quo*" (Foster, 2003, p. 397).

Un aspecto que nos llamó la atención en la realización de las intervenciones fue el hecho de que los convocados, al buscar tomar una actitud de silencio e inmovilidad, muchas veces interrumpían esta gestualidad con movimientos e incluso con conversaciones breves a baja intensidad. Lo curioso de esto último es que estas interrupciones no desestabilizaban la noción de silencio e inmovilidad general de la *performance*. Esto se debía principalmente a lo mediador de la agencia "protesta" sobre las de "inmovilidad" y "silencio". Dicho de otro modo, era tan mediadora la idea de que se estaba protestando a través de un acto inmóvil y silencioso, que el solo hecho de intentar realizar un acto de estas características ya lo instalaba *per se*, independientemente del rigor en su ejecución.

Por último, considerando los umbrales de silencio e inmovilidad a los que las intervenciones performáticas apelaban,

y debido a los *site specific* a los cuales se acudió para la realización de éstas, hay que señalar que, evidentemente, el silencio de los performers siempre fue intervenido con sonidos invasivos de la ciudad. En este sentido, se podría concluir que emergió un nuevo umbral, esta vez entre el sonido y movimientos propios del *site specific* y el silencio e inmovilidad de los performers. Sin embargo, este umbral funcionaba de tal manera que, mientras más invasivo fuese el sonido y la movilidad del sitio, menos se podían percibir los movimientos, conversaciones, y otros actos no inmóviles ni silenciosos de los *performers*, sucediendo así una suerte de enmascaramiento perceptual. En vez de distraer el foco hacia otras agencias y actantes de la *performance*, la invasión de sonidos y movimientos del sitio concentraban la atención hacia los aspectos inmóviles y silenciosos presentes en la *performance*. Es decir, en sitios de mucha movilidad y sonido, la *performance* se percibía inmóvil y silenciosa, aunque en estricto rigor no lo fuese totalmente. Este fenómeno fue abundado producto de la importancia que adquirió el valor político (en tanto agencia mediadora) del gesto que evocaba lo silencioso y lo inmóvil. Finalmente, todo lo acá señalado contribuyó a que la dimensión tácita de inmovilidad y silencio presente en la *performance* bastara para que esta se instalara y se entendiera como inmóvil y silenciosa.

Bibliografía

- *Candina Polomer, A. (2019). La clase media que no era: Ira social y pobreza en Chile. En CHILE DESPERTÓ. Lecturas desde la Historia del estallido social de octubre.* Santiago: Universidad de Chile, pp. 53-7
- *Carmona, A. (2014). A Silence That Speaks: Ayotzinapa and the Politics of Listening.* Extraído el 30 de Septiembre de 2020 desde https://towardfreedom.org/story/archives/activism/a-silence-that-speaks-ayotzinapa-and-the-politics-of-listening/
- *Cortés, A. (2020). El octubre chileno: el neoliberalismo ¿nació y morirá en Chile?.* Extraído el 5 de Octubre de 2020 desde https://www.opendemocracy.net/es/democraciaabierta-es/el-octubre-chileno-el-neoliberalismo-nace-y-muere-en-chile/
- *Fitz-Henry, E. (2016). The limits of the carnivalesque: Re-thinking silence as a mode of social protest.* Liminalities, 12(3), pp. 1-16.
- *Foster, S. L. (2003). Choreographies of protest.* Theatre Journal, pp. 395-412.
- *Garcés, M. F. (2020). Estallido Social y una nueva constitución para Chile.* Santiago: LOM Ediciones.
- *Haseman, B. (2007). Rupture and recognition: Identifying the performative research paradigm. En Practice as research: Approaches to creative arts enquiry.* London: I.B Tauris, pp. 147-57.
- *Kenny, C. (2018 [2011]). The Power of Silence.* Nueva York: Routledge.
- *Latour, B. (2008 [2005]). Reensamblar lo social: una introducción*



a la teoría del actor-red. Buenos Aires: Manantial.

- ***Lepecki, A. (2009 [2006]).*** *Agotar la danza: performance y política del movimiento.* La Coruña: Centro Coreográfico Galego.
- ***Lobos, R. (2019).*** *Chile: Apropiación, Producción y Recuperación de Símbolos de Resistencia.* Extraído el 11 de septiembre de 2020 desde https://revistadesconexion.com/2019/12/18/chile-apropiacion-produccion-y-recuperacionde-simbolos-de-resistencia/
- ***Matus, M. (2019).*** *Desigualdad: la grieta que fractura la sociedad chilena. En CHILE DESPERTÓ. Lecturas desde la Historia del estallido social de octubre.* Santiago: Universidad de Chile, pp. 59-69.
- ***Mee, E. B. (2014).*** *Standing man and the impromptu performance of hope: An interview with Erdem Gündüz.* TDR/The Drama Review, 58(3), pp. 69-83.
- ***Navarro, F., & Tromben, C. (2019).*** *" Estamos en guerra contra un enemigo poderoso, implacable": los discursos de Sebastián Piñera y la revuelta popular en Chile.* Literatura y lingüística, (40), pp. 295-324.
- ***Ochoa Gautier, A. M. (2017).*** *El silencio como armamento sonoro. Los silencios de la guerra.* Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, pp. 117-58.
- ***Peñaloza Palma, C. (2019).*** *Derechos humanos: El pasado que no pasa. En CHILE DESPERTÓ. Lecturas desde la Historia del estallido social de octubre.* Santiago: Universidad de Chile, pp. 70-7.
- ***Piekut, B. (2014).*** *Actor-networks in music history: Clarifications and critiques.* Twentieth-Century Music, 11(2), pp. 191-215.
- ***Sharp, G. (1973).*** *The Politics of Nonviolent Action: The methods of nonviolent action.* Boston: Porter Sargent.
- ***Walter, T. (2001).*** *From Cathedral to Supermarket: Mourning, Silence and Solidarity.* The Sociological Review, 49(4), pp. 494–511.


.dnz

.d.dnz

Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Danza

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

.dnz