El Libro de la Danza Chilena

Pluriautoral, transversal y colaborativo



creative commons

El Libro de la Danza Chilena

Pluriautoral, transversal y colaborativo

creative commons

El Libro de la Danza Chilena
Primera edición, Chile, 2018

www.ellibrodeladanzachilena.cl
info@ellibrodeladanzachilena.cl

Edición: Poly Rodriguez, Marcela Olate, Ignacio Vargas
Corrector de pruebas: Carolina Feldman
Diseño: Andy Dockett
Fotografía portada: Juan Cristóbal Hoppe Ellicker

Este libro cuenta con el apoyo del Departamento de Danza del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile

Esta obra está sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile
Contenta.
ORCA TRABAJATORIO
NAVE

Índice

13 Introducción

18 Nosotros cuerpos
Carlos Oyarzún

24 Flying Low y Release
Joel Inzunza Leal

26 Intersecciones frágiles
Francisca Morand

36 Agrupación artística Raiquén
Agrupación Artística Raiquén

38 Elías Cohen - Danzante de la creatividad
@lakjesed

43 De tal palo tal astilla
Compañía Flamenco Triana

46 Centro de experimentación escénica
Ignacio Díaz

51 La danza como herramienta pedagógica
Claudia Andrea Sepúlveda Briones

56 Mira papá, hice rugir al estadio
Exequiel Gomez

58 La efervescencia
Paulina Rebolledo

60 Movimientos diversos: Creando lenguaje común
Ángela Vega Sepúlveda

64 Memoria danzante
Catalina Tello Aranguiz

72 ¿Danza para tod@s?
Camila Miranda Alarcón

77 Cuerpo y Nacionalismo en los Ballets Folklóricos de Chile
Carlos Delgado Lizama

88 Habitando-cuerpo-movimiento
Elías Andrés Araya Oyanedel

90 El rol de las neuronas espejo en la enseñanza
Alfonso Castillo Fernández

93 Sobre la composición: Una perspectiva en torno a la práctica
Andrea Torres-Vieldma

98 La escritura del cuerpo: Escena Independiente IV Encuentro
Atómica Danza

100 La revuelta
Javiera Gomez

102 El camino del cuerpo
La Provinciana Sangre Buena

112 Radio Coreográfica
Natalia Ramírez Püschel

120 Colectivo Gamera
Victoria De la Parra

122 Danzario Poema ó Exquisito Danzario (Cadáver)
Daniela Alvarez

128 Ballerinas: Del Escenario a lo Terrenal
Manuel M. Figueroa

136 Pensamiento medular
Josefina Greene L.

138 Una extranjera en Valdivia
Alluitz Riezu García

141 Danza y prácticas somáticas: dando sentido a la experiencia
Daniela Molina Garfias

147 Acciones frágiles para una escritura temporal
Jorge Volpi

153 Danza afro en chile: aproximaciones, pionerías y especulaciones
Dr. Pleniberto Fontanarrosa

164 ¿Danza en la Educación?
Alejandra Salgado N. y Vannia Villagrán A.

172 A la piel
Consuelo Monje

174 Danza independiente en chile a través del tiempo
Macarena Riquelme Marambio

184 Desarrollo de un método propio para la docencia y creación
Vicky Larrain Pizarro

187 Danza árbol
Magdalena Bahamondes

192 El cuerpo: La partitura del ahora
Juan Carlos Puyó Carroza

195 Mis pensamientos para el BANCH
Gigí Caciuleanu

203 Aniversario 25 años de La Vitrina
La Vitrina Colectivo de Arte

214 Registro visual de una intervención
Paloma Molina San Martin

220 Ciervo: Ejercicio para un dúo
Soledad Medina

228 La influencia rusa en la danza chilena durante el siglo XX
Millaray Vásquez Bouffanais

238 Cuerpo tangible
Daniela Villanueva

249 La Minotaura
Ana Barros

252 Una experiencia de creación y transformación colectiva
Escuelita Arte Colectivo

260 Retazos de memoria: Compañía Lluvia Bajo Luna 1994 a 2006
Lluvia Bajo Luna

272 Día de función
Teresa de Jesús Gallardo Cárcamo

273 Dentro del abismo creativo
Vesna Brzovic

278 Escrito sobre movimientos imprevistos
Consuelo Pacheco

281 La danza a disposición de HaSer comunidad
Guillermo Becar Ayala

288 Cansar el archivo: Danza y reconstrucción
Loreto Caviedes Jeria

292 Arte interactivo
Camila Rojas Cannobbio

300 El cuerpo también tiene un cerebro
Jaime Urrutia Andrade

304 Bitácora de una histeria
Verónica Poblete Villanueva

310 Correspondencia de un proceso
Isabel Torres

320 Bailando en carnavales en Santiago
Rosa Eugenia Jimenez Cornejo

328 La danza como construcción de conocimiento
Natalia Sánchez Saavedra

338 Apología a mi danza, tu danza, nuestra danza
Almendra Isabel Melodía González Berríos

349 Prácticas del archivo performativo en danza
Andrés Grumann Sölter

352 Tocar
Javiera Asenjo Muñoz y Nicolás Cottet Soto

356 Movimiento 360°
Alena Arce & Omar Campos

365 Laboratorio enmarañado
Camila Luco

368 La geometría de la danza
Rodrigo Benitez Marengo

370 Lo que siento/ pienso/hago mientras bailo (100% político)
Daniela Marini

373 La "especificidad" de la danza contemporánea en chile
Adeline Maxwell

381 Interior abierto/ wide open ensayo
Marisol Paulina Vargas

388 SUDA #
Vanessa Torres Pita

392 La danza del norte con sabor a mar
Natalia Gutiérrez Domínguez

394 Rescate de juegos y rondas Infantiles
Marlene Venegas

396 Cuerpos vivos
Diego Figueroa

408 Tejidos humanos de respiraciones unísonas
Carolina Echeverría

418 Agrupación Danza Joven

420 Compañía de Danza Infantil La Payaya
María Teresa Almarza Nazar

422 Paso a paso
Maira Muñoz Saravia

424 Arch ip i él a g o
Paula Montecinos

427 Una danza silenciosa
Dagoberto Huerta

431 Obras
Pablo Cortés

436 Descomponiendo un performer
Sergio Valenzuela

440 Bāllare
Estefanía Henríquez Cubillos

448 Rito de Primavera
Juan Cristóbal Hoppe Ellicker

455 2010-2014 territorios y archivos
Carla Bolgeri

460 Primeros intentos hacia una práctica artística consciente
Pablo Tapia

473 Auroras
Bestias Danzantes Festival Cine de Danza

478 Como tirar de este hilo
Bárbara Pinto Gimeno

483 La danza en Atacama
María Isabel Neyra Rojas

486 Con la piel
Rocío Celeste y Sofia Muñoz Carneiro

496 Danza Maule
Valeska Alejandra Minchel Lisboa

502 La danza en Atacama
Sheyla Araya Cofré

503 Grupo H: Prácticas poéticas 1925 – 1927
Matilde Amigo, Pablo Schalscha Doxrud,
Natalia Ramírez Püschel, Hugo Castillo Marchant

512 La danza que avanza
Felipe Arturo González Berrios

517 Frecuencias para una estimulación de lo entre
Javiera Peón-Veiga

526 Oasis オアシス
Katalina Mella Araneda

528 Manuel el Gitano
Rosa María

536 ¿Danza independiente?
Lisette Schwerter

543 Desde y hacia dónde
Cesar Cisternas Valdés

546 Carnet de viaje 1984 - 2017
Esteban Gerardo Peña Villagrán Nahuel

556 Trilogía Siluetas a la Calle
Colectivo de Arte, Cuerpo y Memoria Pájaro entre Púas - Myr Chávez

561 Acompañando Kalfü Kütral
Agrupación Artística Sentires

565 La Danza quiere tener un lugar
DanzaSur

573 Chat de WhatsApp con CIM revival
CIM

580 Pilar
Macarena Campbell

587 1980
María José Cifuentes Miranda

591 Uniendo puntos en el vacío: Danza, comunidad y sujeto
Rolando Jara Jorquera

601 Camille
MaoZapata

603 Lecheros Tr3s33

605 Extractos de un cuerpo chango
Milca Galea

609 Primera selección
Paolo Montenegro

612 Trans-cuerpo
Carolina Marin Rubio

623 Registro de un proyecto que acerca la danza en la educación
Corriente Danza

628 Ideas sobre Solución de Continuidad de Guillermo Becar
Fernanda González

630 Reflexiones del tiempo vivido
Teresa Alcaíno Caviedes

634 Ecos
Sebastián Brown

641 Procesos de composición coreográfica y tecnológica
Brisa MP

652 Calaucán-Calaukalis
Paola Aste von Bennewitz

656 Yasminne Lepe
Yasmine Lepe

660 Hidra de Lerna: Danza sobre el agua
Marcela Maga Inostroza

664 Creadanza
Arturo Martínez Núñez Fernández

666 OTUX
Marcela Ortiz de Zarate

670 Danzar con Pina
Valentina Paz Morales Valdés

678 Emovere: Amor romántico entre el tacto, la audición y los afectos
Poly Rodríguez Sanhueza

686 El retorno del alma
Gabriela Aldana-Kekoni

690 Tres itinerarios continuos
Adriana Ireland

696 La crueldad del corazón
Aucabutoh

698 Entre el método y la intuición
Gabriel Cunich

706 Academia de Danza Juanita Toro y Escuela de ballet del Bio Bio
Juanita Toro

712 Residencia Buenos Aires 2017
Nacho Peztaña

722 Impermanencia
Paula Sacur Muñoz

728 Del cómo habito la danza o de cómo me habita la danza a mí
Ocarina Luz Murtagh Iglesias

731 De la danza a la Técnica Alexander
Nancy Vásquez Kaufmann

736 De las protestas a la nueva antigua epistemología del danzante
Elías Cohen

744 Compañía de danza experimental I.D.E.a
Danza experimental I.D.E.a

754 Compañía Danza en Cruz
Compañia Danza en Cruz

Introducción

Práctica de la memoria, *la danza chilena se escribe a sí misma,* en una territorialidad afectiva.

Esta introducción es un relato que nos permite activar y crear una memoria colectiva en torno a la construcción de este proyecto El Libro de la Danza Chilena. Nos ha tomado un largo tiempo de afectos, discusión y reflexión llegar a definir lo esencial de este Libro, un manifiesto que en este relato se desglosa en ideas anclas, las cuales permiten contener y orientar el proyecto.

Un Libro cargado de paradojas, desde su nombre hasta sus esencias, la auto-curaduría y la no-edición. Sin duda, ha sido una invitación a un continuo espacio de diálogo, desde donde cada acción y acuerdo es gestada en colaboración, libertad y confianza-*amor*.

Intentaremos resguardar en nuestras palabras cualquier posibilidad que condicione una direccionalidad en la lectura. Este relato es una invitación a conocer el proceso de gestación del Libro, rescatando las ideas constituyentes y su historicidad como proyecto.

Te invitamos a sumergirte en las diferentes instancias de cómo este Libro llegó a tomar forma, desde su manifiesto hasta la creación de un territorio colaborativo – *territorialidad afectiva*.

Cartografía y viaje

Inspirados por El Libro de la Danza Uruguaya, nuestro referente directo, que a su vez tiene como inspiración la propuesta de Mårten Spångberg con el Libro The Swedish Dance History, donde la democracia en la construcción del Libro es una idea fundante.

Nos preguntamos: ¿Qué o quiénes le da(n) valor a lo que hacemos, y cómo eso cambia el rumbo de nuestras acciones? ¿Quién(es) se siente(n) parte de la danza

chilena, y cuáles son sus modos de visibilizarse? ¿Es posible habitar la danza chilena desde una territorialidad afectiva? ¿Cómo poner en circulación el nombramiento de lo innombrado, la visibilidad de lo invisible? ¿Cómo colaborar en democracia, entendiéndola ésta como una oportunidad donde todos estén presentes?

Estas preguntas contextualizan el impulso para ir diseñando en conjunto nuestros relatos y acciones. Surge así el ancla del proyecto: La danza chilena se escribe a sí misma. Premisa que nos orienta y nos interpela constantemente.

La primera decisión que surge de esa interpelación es "soltar" la idea de edición que, como mencionamos, está siempre presente como una paradoja. La segunda, hacer emerger la idea de auto-curaduría, es decir, yo decido cómo y qué deseo compartir dentro de este libro.

Otra interpelación es cómo nos responsabilizamos de la danza chilena. Dentro de ese ámbito aparecen dos rutas: la polinización, esto es, ¿cómo armar una red que nos permita compartir este proyecto con quien o quienes se sientan convocados?, y la territorialidad afectiva como expansión de cualquier idea de nación pre-concebida.

Esto nos lleva a nuestro objetivo: generar una plataforma que permita contener, relacionar y visibilizar la diversidad de experiencias en danza. De este modo, planteamos otra idea ancla que nos interesa preservar y motivar: la pluriautoría.

Así, mediante una convocatoria pública, se invita a todas las expresiones y personas que se sientan convocadas por el proyecto y vinculadas a la danza a participar enviando su material.

Lanzamiento convocatoria 20 de julio 2016:

"Espacio de colaboración para que la danza chilena se escriba a sí misma. ¿Cómo participar? Llena el formulario de convocatoria con tus datos, adjunta el archivo que deseas compartir y, ¡envíalo! ¿Qué archivo puedes enviar? Artículos, experiencias, cuadernos de trabajo, bitácoras, fotografía, dibujos, entrevistas, extractos de tesis, textos poéticos, textos colectivos, manifiestos, etc. ¿Cuántas danzas contiene un cuerpo?"

Convocar desde esa apertura, auto-curaduría y libertad gráfica, muchas veces provocó que la comunidad nos demandara mayor especificidad y orientación. Sin embargo, esa posibilidad no existía y la responsabilidad de cada autor sobre contenido y forma era absoluta. ¿Por qué te sientes convocado, qué y cómo deseas compartir-compartirte?, eran preguntas que nos ayudaban a devolver la autonomía. Las únicas restricciones propuestas eran, máximo de páginas, un material por autor y soporte papel, apuntando a que la mayor cantidad de personas –expresiones pudieran acceder a esta instancia.

De esta experiencia, lo que más nos sorprendió fue la fuerza de asociación entre procesos de selección y creación de un libro. Los autores fueron sus propios editores, estableciendo lo que era o no esencial respecto a sus experiencias con

el fin de comunicarlas. En este sentido, la "norma" habitual de que sea otro quien seleccione, corrija, delimite, queda fuera del presente Libro.

De este proceso también surge otra ancla: ¿Cómo nos hacemos responsables de que nadie se quede fuera por no acceder a la idea de auto-curaduría? Esto nos llevó a entrar en contacto con la comunidad de la danza, vía correo, teléfono, skype y presencialmente. Levantamos información de la mayor cantidad de personas que estuvieran vinculadas a la danza, de esta forma armamos una multi-red de difusión, logrando tener colaboradores de distintas regiones, nacionales e internacionales.

Así se va creando un libro ante todo pluri-autoral, pluri-temático, pluri-lingüístico y colaborativo, donde el corazón del proyecto es la confianza en sí mismo y en la comunidad.

Al entrar en la etapa de diseño, el diseñador Andy Dockett, que a su vez es parte del equipo gestor del proyecto, toma las ideas anclas y genera sus ejes de trabajo, trasladando estas ideas a estos tres conceptos: ecléctico, identidad y "no edición". Es desde este lugar donde se desarrolló la diagramación del Libro.

Decisiones de ruta

Al momento de armar el Libro, nuevamente aparece nuestra estimulante paradoja, la no-edición. ¿Cómo organizar todo el material recibido sin plasmar decisiones editoriales? ¿Cómo darle un orden que escape a toda lógica editorial? ¿Cómo ocuparnos de la auto-curaduría sin clasificar las propuestas al llevarlas a una unidad? Es decir, cómo la necesidad de reunir todo en una unidad, el Libro, no genera una direccionalidad en la lectura, ya que, ¿qué es primero y qué es después? ¿por qué se crean temáticas-áreas si no se han decidido autoralmente? ¿qué temática-área podría crearse sin caer en estereotipos reduccionistas?

El libro ahora nos interpela a buscar una lógica propia, abandonando toda posibilidad de orden que pudiésemos determinar. Primero, apareció una posibilidad "natural" que se dio por el "orden de llegada" de los textos, sin embargo, aún sentíamos que era determinado bajo una lógica estructural. Así que decidimos aplicar un random al listado de autores, lo cual nos entregó otro orden que no respondía a ninguna organización "predeterminada". Este reordenamiento azaroso es lo que verás en el Libro. Esperamos con esto, que al recorrer estas páginas puedas ir encontrando tu propia estructura de intereses, los diferentes contagios del azar y ser tú el propio editor de tu Libro de la Danza Chilena.

Inicialmente no sabíamos quiénes serían sus autores, cuáles serían las propuestas, ni cuál sería su extensión.

Quiénes somos

Somos un equipo multidisciplinario que se gestó atraído por la filosofía del proyecto, para pensar, contener y crear el Libro. Poly Rodríguez - Marcela Olate - Andy Dockett - Ignacio Vargas. Además de un equipo de colaboradores que permitieron

expandir las redes del proyecto: Consuelo Pacheco - Macarena Campbell - Verónica Poblete - Paula Montecinos – Catherine Zúñiga - Nimiku - DanzaSur - NAVE.

Visibilizar quiénes somos también fue un aprendizaje durante el proceso. En un comienzo sólo nos identificábamos como "El Libro de la Danza Chilena" para no generar asociaciones entre el concepto del proyecto y las personas a cargo, pero durante el transcurso la retroalimentación de la comunidad nos hacia sentir la necesidad del encuentro táctil, a modo de transparentar y sentir una confianza corpórea. Así decidimos visibilizar quiénes somos y declararnos como un equipo gestor de una plataforma, que está en constante bucle desde el diálogo con la comunidad.

Finalmente

La danza chilena se escribe a sí misma, desde sí misma como espíritu del proyecto junto a cada una de sus presencias. Esto permitió concretar esta propuesta de auto-curaduría, colaboración y confianza.

Como equipo gestor esperamos haber conseguido que cada autor encontrara un espacio para visibilizar-compartir su quehacer en un territorio que ahora se expande hacia cada uno de los lectores y los infinitos usos que decidamos, como comunidad, darle. Esa es la pregunta que hoy invitamos a gestionar ¿Cuáles son los caminos, espacios y usos que mantienen activa nuestra construcción colaborativa El Libro de la Danza Chilena?

Nosotros cuerpos

/archi.teología del cuerp.o

Carlos Oyarzún

Tejeré esta crónica como si fuese real, intentare tensar y habilitar los detalles del cuerpo y los pondré uno junto al otro como han ido viniendo, alteraré a Cronos y dejaré una huella matérica desfasada del mismo modo como el cuerpo prolonga su esparcir.

Yo cuerpo voy al cuerpo entre los cuerpos
Desde ellos doy memoria, i soy el cuerpo que está vivo.

Bcggadeqtydirpplcmcbvhdhnvjy / la fisicalidad de la palabra tiene un cuerpo in.decible
Cada letra conjugada en este escrito es un cuerpo en el espacio
Todo lo que veo lo estoy tocando con los ojos
Se pliega carne en la piel de lo sentido
Los sonidos son organismos
M-mil distancias vienen
Toco y soy tocado
Abro la piel
Vaivén
hh.h
0



La primera vez que asumí cuerpo y lo registré como tal, fue probablemente mediante un registro fotográfico de un tiempo pasado de esto que soy, fotograma de un presente grabado en tiempo real, recuerdo que queda escrito en luz y me vincula con la historia del mundo como un cuerpo, ----- i luego de esto resbalé; (ingeniería circunstancial).

Resbalarse invita a un:
(re/es/bala/ala/se) "saberse una bala que nos repite bajo sus alas".

Por tanto incita repetición, cuerpo duplicado, un flujo-reflujo alado que se resbala por sobre los cuerpos a favor y a contra corriente.

La vida de los cuerpos no está en los cuerpos
Esto es: la vida de las cosas no va en las cosas

[a]Con toda esta palabrería iniciática he planteado
y plantando acertijos en el cosmos, cosmos que son
cuerpos llenos de otros cuerpos y que en tiempo futuro
serán una: a.r.c.h.i.t.e.o.l.o.g.i.a.d.e.l.c.u.e.r.p.o

El verbo se hizo cuerpo y configuró un entre nosotros, arquitectura interna: su enunciado no se describió sino que se hizo una acción, nos hicieron carne
... ***Pura y cruda***.

La primera imagen **"uerpo — c"** / todo es cuerpo

Comenzó a habitarse mi cuerpo corriendo como una bestia, arrojado a una salvajitud mística, llena de deseos y extrañezas, este cuerpo nunca estuvo cómodo o yo como cuerpo nunca lo sentí conforme en mi, y es que posiblemente tener un cuerpo advierte esa molestia: " la incomodidad de los sin cuerpo es tener un cuerpo"

Pienso en la imagen de un cuerpo que se arranca su cuerpo, como despojándose de un peso que debe quitar, una figura romántica hacia lo monstruoso que se despliega como mi primer imaginario poético "el cuerpo contra el cuerpo", explosionando hacia fuera una delicada fisura que en esencia es un destello de un luz perdida [luego transfigurada]

Devine cuerpo; cuerpo danzante : ausente / presente / transparente

44

Propuse una investigación psico.corpórea donde me tomo como cuerpo y me hago un juglar, como cuando era un niño y no tenia sueño, frio ni hambre. Me arrojo al arrojo de los cuerpos como si el cosmos fuese una salón narcisista de autos chocadores, tomo mi cuerpo y asumo que soy el, (yo mismo vertido) (nosotros cuerpos in.vertidos) dejo salir disparos desde mis volúmenes, creo una trama imperfecta con dispositivos textiles para descifrar esta materialidad tan sofisticada y llena de posibles operaciones productoras de realidades.

55 / 66 / 77 / 88

"Entiendo que ser danza es escritura y partitura primigenia, permeable a ser tocada, movida y atravesada, como una vasija que derrama sus aguas sobre paredes que no existen. Yo, cuerpo danzante voy carretera, fricciono un diálogo meta.físico que se habilita siendo un tótem sacro.pagano que ensaya una proto. telepátia en movimientos que son botones llenos de luz, sombra y oscuridad, extensiones sin cronos de un abismo ascendente [futurismos arcaicos]

Per.formar / aumentar las formas de las formas, (del.inear – def.ormar) tener cuidado con las formas porque somos portadores de ellas, como un virus sagrado que nos presupone videntes, el alma de las cosas nos saluda y nos susurra porosidad, como ponerse una tenida para la fiesta del tener y del dar, fiesta que contiene y sostiene, lo objetual es un cuerpo que late y espera sin esperar una transacción, un intercambio de saberes donde reconocemos que cada cosa que siempre es cuerpo es un archivo temporal de memoria, un depósito hacia una llave que abre y cierra compuertas.

* una llave que abre y cierra compuertas *
* una llave que abre y cierra compuertas *
* una llave que abre y cierra compuertas *
* una llave que abre y cierra compuertas *

Corpus cyborg / exo.supra.inter - - - - - - - - - - - - - -
esqueleto blanco negro como la luz

Territorio poético – político / FORMULA
Meta + trans + post / BRUJULA

“Un cuerpo va tejiendo una trama siendo; hilo, tejido y tejedor,
Está lleno de vectores y vórtices, es órgano, núcleo y matriz,
El cuerpo se mueve y se conmueve, por eso padece y festeja,
Y cuando avanza, flamea y los espíritus que no son pocos avanzan con él y desde él.
Cada paso es unidad cromática, que se enciende por que el fuego camina consigo.
El cuerpo presagia dimensiones y habla con ellas desde ellas,
De este modo mi espalda dialoga con vuestra espalda...
...Tanto como mis rodillas con tus pantorrillas,
El cuerpo es laberinto y maqueta,
Ecuación sobre.conmutativa y para.asociativa
Se abyecta porque es silente, parlante y mutante,
El cuerpo dialoga con otros cuerpos, cuerpos que son sillas, trompetas y montañas,

Abre memorias porque es la memoria/archivo de brujería y hackería
Se incrusta en los espacios,
Porque estos tienen los mismos componentes que el día en que fue creado el mundo.
Una sustancia semi/muda que mapea en el fondo hacia su fondo.
Cuerpo tocado por centenas y varios cientos --- vestiduras/artillarías livianas
Afección extemporánea
Otredad desdibujada
Pixel sobre pixel
Cuerpo significante --- los signos de puntuación son pausas:
Hay pausas cortas y hay pausas largas

[Verbo placer, yo plazco y la danza placerá]
Errante el saber del cuerpo, presencia, desaparición, correspondencia,
Zonas de resguardo / fenómenos corpóreos /
corporalidades en transición.

Plataforma oblicua -- Variante extendida
Plegaria/testamento [conjuro al firmamento] depositado!!
Recetas para un doble horizonte de un cuerpo triple
M.ultiplicidad de las edades,
Fuga a habilis/Tritonica – tripartita
Este cuerpo contiene un secreto siendo ya un secreto,
Topográfico/Cartografía desplazada
Vibrante pulsión, perforada sea la huella en el caos
Frontera nómada
Todos los caballos terminan la carrera
Hay que despertar al durmiente...

Flying Low y Release

Dos aciertos corporales

Joel Inzunza Leal

Hoy la danza contemporánea es sin duda un híbrido de métodos, técnicas, corrientes, visiones y experiencias de personas que se han vinculado con el ejercicio interpretativo, creativo e investigativo del cuerpo, no sólo en lo escénico, sino en lo terapéutico, educacional, teórico, etc. En las que cabe mencionar dos aciertos corporales, de las que se sirve el bailarín en la actualidad, y las que están fuertemente ligadas a la danza postmoderna. Es así como el Release, una técnica en la actualidad, y un método pionero de la época, permitía una reflexión activa sobre el cuerpo, una ideokinésis que visualizaba en la praxis una nueva manera, proveniente quizás de la filosofía de la época, sobre las articulaciones en directa relación del peso y la gravedad, ampliando el trabajo sobre las posibilidades del cuerpo y como una incesante reflexión activa del médium expresivo de la danza.

Lo técnico en la actualidad transita por los modos de apropiación del cuerpo, a través de una amplia conciencia de estar en relación a factores internos y externos que afectan consciente e inconscientemente al cuerpo.

Usando el suelo como *partner*, y basado en una íntima investigación que nació de una lesión y casi al mismo tiempo, una rehabilitación para desarrollar una técnica que ahora enseña en todo el mundo el venezolano David Zambrano, a través del Flying Low, ha permitido a los bailarines tomar una mayor conciencia de la energía que proviene de la tierra para trabajar con libertad, inteligencia y conoci-

miento de sus propias posibilidades para una auto-construcción.

Estos aportes forman parte de un encuentro temporal que en la actualidad estimulan diversos ámbitos de formación corporal en el mundo y que personalmente las he podido incluir dentro de mi abanico de información que brindo como docente. Quizás no de manera directa en su enseñanza, pero si tras mi paso de formación en Buenos Aires. Creo, que lo técnico en la actualidad transita por los modos de apropiación del cuerpo, a través de una amplia conciencia de estar en relación, precisamente de estos factores internos y externos que afectan consciente e inconscientemente al cuerpo. Este es uno de mis principales focos, una profundización anatómica del cuerpo en el movimiento, para reconocer y desmenuzar la dimensión estructural y articular del cuerpo, en relación al espacio, tiempo, energía, gravedad, suelo y flujos de movimiento.

En este sentido, utilizo elementos provenientes del Release y Flying Low, pues encuentro en ellos un puente de comunicación que me permite estimular posibilidades expresivas del cuerpo, y así mismo, intento respetar las particularidades y potencialidades que los propios bailarines tienen, para incluso profundizar en su identidad personal, que es un reflejo corporal de movimiento, como rasgo consciente, honesto y humano.

Desde ese lugar de honestidad, me permito iniciar un viaje de formación técnica sobre estos dos aspectos, para incitar el registro plástico, sensible, perceptivo del entorno y del contexto. Respondiendo a temperaturas, colores, texturas, formas, niveles, sonoridad y aquellos datos que puede recabar el cuerpo en el movimiento; como una bitácora dinámica que permite incorporar información del presente. Estados de alerta, atención y presencia, para sostener desde allí, el desafío y lugar del bailarín-intérprete en la actualidad.

Son diversos los caminos, posibilidades y maneras de abordar el trabajo técnico o metódico sobre el cuerpo, lo cierto es que el bailarín en la actualidad está en una continua revisión de posibilidades expresivas y corporales. Pues nuestra disciplina está siempre en una problematización dinámica. La invitación entonces, es a seguir profundizando eso que nos mueve, seguir compartiendo e intercambiando la esencia humana de nuestro trabajo.

Intersecciones frágiles

Francisca Morand

¿Cómo hablar de una trayectoria en la creación que me dé luces sobre un camino recorrido? ¿Cómo sacar conclusiones que iluminen el presente, entender los actuales intereses desde la memoria de ese recorrido? ¿Cuáles fueron las preguntas? ¿Cómo fueron respondidas y cómo esas respuestas fueron el trampolín para la siguiente? ¿Cómo estoy configurada hoy desde las diferentes y continuas construcciones en la creación y la interpretación? ¿Puedo hablar ya de un cuerpo de obra...? ¿Qué conecta los diferentes hitos? ¿Puedo hablar ya de ciertos ejes, pilares, formas...metodologías? Ese será mi intento en este texto, un ejercicio espontáneo de escritura sobre los procesos de creación en catorce años (2003-2017): cuatro coreografías en dos proyectos colaborativos.

CREACIÓN DESDE LA INTERPRETACIÓN

Quizás una de las razones principales por la que me impulso a crear es mi necesidad de interpretar, de bailar. El deseo, el placer y la necesidad de estar en movimiento, de contestar mis preguntas sobre la danza desde mi cuerpo, me ha llevado a siempre interpretar mis trabajos de creación. Vivo el proceso creativo en un diálogo entre la coreografía, la dirección y la propia experiencia con el material que se va creando como un evento indisoluble, completo, donde estos "roles", diferenciados por algunos, van nutriendo y apoyándose entre sí.

Tener la experiencia sensitiva, kinestésica, imaginativa y emocional de mi cuerpo en movimiento va ayudándome a trazar el camino de la creación coreográfica, donde mi historia interpretativa, marcada por los procesos coreográficos de la Danza Contemporánea Independiente Chilena de los años 90', se va cruzando con las preguntas actuales de la creación, amalgamando una forma y una respuesta en movimiento. Más que la idea de lenguaje, es la definición del campo del movimiento de ese proceso creativo el que se va dibujando desde la propia experiencia, emergiendo metáforas, relaciones y configuraciones corporales que componen finalmente el trabajo.

Así mismo, la experiencia de la interpretación va redefiniendo constantemente estas configuraciones, acentuando la movilidad y el dinamismo del proceso escénico. El estar en la interpretación de la propia obra me obliga a constantemente preguntarme sobre el suceso, sobre cómo las premisas y decisiones pueden profundizarse, definirse o simplemente dejar que cambien.

El ser intérprete durante la creación también me ha impulsado a pensar en la preparación para el proceso creativo; cómo cuerpo-mente se alistan para entregarse a la pregunta del día, cómo se inicia el estado necesario para la búsqueda, la exploración y el juego. Desde las herramientas más técnicas corporales hasta la preparación de estados perceptivos; desde la observación y análisis hasta el tomar de otros lo que me sirve para mi propia interpretación; desde las conversaciones coloquiales hasta las reflexiones profundas sobre el proceso de cada intérprete, se va configurando la corporalidad de la obra, entretejiendo la propia interpretación con la de los otros.

EL ENTRE: DIÁLOGOS Y RELACIONES COMO EJES DE LA CREACIÓN

Esta experiencia íntima, interna y en primera persona con el danzar ha modelado de distintas maneras las preguntas que han iniciado cada proceso creativo. Las creaciones están cruzadas por la inquietud de presentar formas en que la subjetividad emerge desde experiencias internas e intersubjetivas, ya sean corporales y/o objetuales. Este proceso subjetivo va configurando la corporalidad de la obra, tomando las respuestas que emergen desde las colaboraciones, desde las experiencias corporales con las ideas, entre los cuerpos, entre los cuerpos y los objetos.

Territorio Compartido (2004) tomó como punto de inicio la relación de pareja, su accionar y sus ritos, para configurar un vocabulario evocativo de la condición de cohabitar y de convivir en un dominio común." Con TC nace el colaborativo MorandOsorio, que va a estar presente en cuatro obras, a su vez colaborando con otros artistas. Pero especialmente TC se desarrolla específicamente entre Eduardo Osorio y yo, estableciendo en este proceso formas de trabajo y relaciones con la materialidad que van a estar presentes aún ahora que el colaborativo dejó de existir.

"Este espacio se construye y se transforma; es cedido y reclamado constantemente por la voluntad, interacción y necesidad de los individuos que comparten



el territorio. El lenguaje de Territorio Compartido se perfila siguiendo el trazado espacial que va dejando el diálogo territorial de la pareja, cristalizando los significados emocionales implícitos en las distancias y disposiciones que se toman en relación al otro y al ámbito que los contiene".

Las ideas de TC emergen desde el entre, tomando las relaciones de distancia y sus significaciones dentro del contexto de una pareja, como vehículo para configurar el movimiento. Basándose en las ideas de Edward Hall y su ensayo sobre la territorialidad y el significado de las distancias interpersonales y la distribución espacial desde varias culturas, además de otros autores que desarrollan ideas sobre el cuerpo y relaciones espaciales vistas desde la psicología y sociología, es que fuimos estableciendo imágenes y conexiones corporales que compusieron el trabajo. Las distancias íntimas y personales fueron las más importantes, utilizando el tacto como primer motor. El lenguaje surge también de desplazamientos e inspiraciones de la Improvisación de Contacto y otras experiencias de dúo que con Eduardo traíamos desde nuestras interpretaciones previas con la Séptima Compañía, dirigida por Luis Eduardo Araneda. Así el vocabulario emerge desde el entre los cuerpos, juegos de distancias, tensiones espaciales y recorridos, además de compartir completamente las decisiones desde nuestras corporalidades individuales. El vocabulario está cargado de acciones como sostener, contener, lanzar, agarrar, subir, enredarse, rodear, abrazar, aplastar, apretar, seguir, evitar, acurrucar, rechazar, golpear, acariciar, empujar, traer, tirar, tensar, soltar...

"La escenografía consiste en un objeto–estructura, de carácter sólido y flexible a la vez. Esta estructura, que fue determinante en la construcción del lenguaje de la pieza coreográfica, provee a la pareja de un territorio, como una suerte de hogar, donde los cuerpos interactúan en situaciones de mayor cercanía, además de ayudar a demarcar y componer fronteras para los diferentes momentos de este juego territorial".

De la relación con este objeto, espacial y táctil, emergen situaciones y secuencias. La aproximación al objeto varía desde la manipulación directa y concreta que da su materialidad, como desplazarla, moverse sobre, bajo, entre, dentro, colgarse, recorrerla, modificarla, hasta construir una serie de imágenes que evocan espacios íntimos de un hogar, como las tensiones, encuentros y dispersiones que aparecen en el territorio compartido. A su vez los cuerpos se modifican y se acomodan, acoplan, participan de las cualidades del objeto, configurando así un lenguaje que surge del espacio intermedio, un lenguaje que es producido por las diferentes capas de interacción.

Esta relación productiva con el objeto-estructura de TC me impulsa a preguntarme sobre la emergencia de vocabulario pensando el cuerpo como un objeto en sí, destacando sus cualidades físicas, pero al mismo tiempo abriendo las posibilidades de interpretación al descomponerlas y reconfigurarlas desde acciones puramente materiales sobre él. Desde esta reflexión es que desarrollo el segundo

proyecto del colaborativo MorandOsorio: **Catálogo** (2007). En este proyecto se nos unen una intérprete de larga y profunda experiencia, Carolina Cifras, y el diseñador teatral Sergio Valenzuela. Ambos tendrán roles gravitantes en la creación, creando un colaborativo donde los roles de dirección, creación e interpretación fueron compartidos por todo el grupo. Al ser una propuesta conceptual y experimental, todos estuvimos muy abiertos y pendientes a ver y tomar lo que aparecía, construyendo el lenguaje de la obra a partir de las exploraciones con los materiales explorados por todos los cuerpos.

Partiendo de la pregunta de lo que consideramos un cuerpo como objeto, es que nacen muchas posibilidades de aproximaciones. Los textos de Jean Baudrillard, como "Simulacro" y "El Sistema de los Objetos", dieron un punto de partida para tomar decisiones que nos parecieron relevantes y posibles de llevar al cuerpo. El concepto que más resalta es el de la "perversión", esta mirada objetiva, desapegada sobre el cuerpo, que finalmente lo puede fraccionar y desmembrar, donde el sujeto queda reducido a partes desconectadas y descontextualizadas.

Así Catálogo "presenta un complejo y elaborado sistema escénico y de relaciones corpóreo-espaciales donde prima un lenguaje basado en la manipulación, funcionalidad y mecanicidad de los cuerpos en escena." La base del lenguaje corporal de la obra se fue elaborando a partir de los conceptos y el cuerpo, entre los cuerpos, y entre los cuerpos y los objetos escénicos, siempre desde las mismas ideas, que al ser aplicadas con los diferentes materiales surgían más y más imágenes, significados y formas de plasmar esta "objetualidad" sobre el cuerpo. Las decisiones se fueron tomando entre los miembros del grupo, estando todos de acuerdo con la fuerza que ciertas imágenes y relaciones aparecían y debían ser reconocidas como partes del material final.

El lenguaje corporal se creó a partir de la exploración en las diferentes articulaciones acciones en direcciones y cualidades que enfatizaban la mecanicidad y funcionalidad en varias articulaciones a la vez, sin buscar organicidad y flujo, explorando en la reiteración, retrogradación parcial, fragmentación, además de evitar asociaciones emocionales con el movimiento. Estas mismas ideas fueron trasladadas a un trío usando las habilidades de contacto físico al mismo tiempo que la relación consideraba acciones funcionales como la manipulación parcial del cuerpo de dos bailarinas sobre un bailarín. De allí emergieron formas de contacto en que este cuerpo manipulado iba emulando aspectos de varios objetos cotidianos, como plegar, atornillar, servir de apoyo base y toda clase de acciones que hacían emerger un sujeto desprovisto de voluntad propia, accionado en una secuencia funcional pero sin un fin lógico; un cuerpo lleno de posibilidades inútiles de movimiento. El distanciamiento emocional va produciendo una relación de trío de un humor ácido e irónico; una relación que habla del aspecto más objetual de nuestras maneras de ver al otro, hasta que se convierte en "cosa". Una vez más el lenguaje surge en el entre, en la relación de los cuerpos, sus voluntades, sus posibilidades de significación

en el encuentro, en el tacto y sus formas más objetuales de exploración.

La relación con la puesta en escena donde el diseñador se presenta como un accionador de los objetos escénicos para crear relaciones con los bailarines que extreman el sentido de "exhibición." Aunque los objetos escénicos eran muy pulcros, simples y abstractos, el significado emerge por las relaciones y encuentros con cada cuerpo. "El diseño integral toma varios recursos de las artes visuales para crear una realidad escénica dinámica e inestable, de una plasticidad limpia y de límites marcados donde los cuerpos emergen y se contrastan. La propuesta visual de la obra y la inclusión de imágenes de video, opera sobre los intérpretes exponiéndolos, ocultándolos y fragmentándolos ante variados formatos y soportes, acciones que componen las diferentes escenas de la narrativa espacial coreográfica." Así cada cuerpo en la obra se fusiona con el sistema de los objetos, relativizando el carácter humano y subjetivo de los individuos y elevando el rol que tienen los objetos sobre nuestra subjetividad.

El siguiente proyecto, **In-Visible**, se desarrolló el 2012, y va a marcar un nuevo camino en los materiales y temas medulares de la creación del colaborativo. Esta vez la pregunta sobre el encuentro con la tecnología que tímidamente había emergido en Catálogo, aparece como central en el nuevo proyecto. La tecnología relacionada con el sonido va a servir de catalizador de las sensaciones del cuerpo, que son consideradas como decisivas en la configuración de la subjetividad: cómo siento define el cómo pienso y actúo. Una vez más un colaborativo interdisciplinar: además de MorandOsorio, Ariel Bustamante, artista sonoro, el bailarín Pablo Zamorano y la audiovisualista Isabel Skibsted.

In-Visible se desarrolla desde la tensión entre la sensación subjetiva y la percepción objetiva; entre la experiencia interna y lo que se ve del cuerpo en movimiento: hacer visible lo invisible como lo ausente, lo oculto, lo no evidente, lo micro, "lo invisible como lo cercano a nuestros cuerpos"; el "entre" lo que se siente y se ve.

El deseo fue enfatizar y exponer estos procesos para develar lo interno del cuerpo en el habitar el movimiento, un proceso que es primordial en la danza, que la conforma sustancialmente, pero que gran parte del tiempo es obviado por el espectador quizás debido a la cantidad y variedad de elementos que confluyen en una obra. Se quiso hacer presente el cuerpo y sus sensaciones durante el movimiento y cómo éstas se entretejen con el pensamiento y la conformación del sentido de un sí mismo; hablar de las transformaciones internas, de los diferentes estados corporales que emergen al habitar el movimiento, poner un lente para que el espectador se enfoque en el movimiento, para que perciba kinestésicamente la relación entre lo interno y externo del cuerpo en el proceso de moverse y relacionarse con el ambiente y sí mismo.

El primer eje temático del proyecto se fundamenta en el tacto como generador de movimiento, el percibir y moverse en una constante relación. En la inmediatez del tacto-nunca hay "algo" entre el que toca y lo tocado, hace que el tacto sea

parte inescapable de la sensibilidad humana, una forma fundamental de conocer el mundo. Trabajamos trayendo metodologías de sistemas somáticos a exploraciones desde premisas de improvisación, enfatizando información perceptual que emerge de dichas experiencias. Las exploraciones estaban fundadas en movimiento, imágenes y pensamiento que emerge desde experiencias principalmente hápticas basadas en percepción de diferentes estructuras y sistemas corporales, la percepción de las particularidades subjetivas del propio cuerpo y relaciones con otro cuerpo. Exploramos pensando en la proyección energética de la piel, como una manera de relacionarnos, de comunicar y recibir, como una forma concreta pero de emociones libres de narrativa para constituir una forma propia de crear estructuras de lenguaje.



In-Visible / Foto: Fabian Cambero

Las exploraciones se basaron en la imagen "tocada" desde diferentes capas del cuerpo: piel, fascia, músculos y huesos. Nos preocupamos de las diferentes maneras de tocar, la profundidad e intención, como las diferentes "intensidades" producían experiencias corporales con matices variados que resultaban en una movilidad con cualidades particulares. Así iba apareciendo un material corporal donde la percepción y la autopercepción confluían en el proceso y en el resultado; el acto de percibir y de moverse como parte del mismo lenguaje. Un cuerpo que bailaba, pero que se percibía en ese danzar, en el diálogo con otros cuerpos, en una modificación constante de intensidades que mantienen la atención y el cambio como premisas del movimiento. La escritura libre durante algunos ensayos nos permitió expresar y compartir percepciones internas y trabajar luego sobre ellas, unas especies de bitácoras inmediatas desde cuyas anotaciones se abrían materiales que desarrollar.

Las intensidades también aparecieron desde las acciones, los verbos del tacto, las diferentes intensiones que tienen los más variados actos de comunicarse con otro cuerpo a través de la piel. Acariciar, rozar, abrazar, masajear, trazar, sobar, lengüetear, tantear, apretar, hacer cosquillas, estirar, aplastar, presionar, restregar, manosear, raspar, frotar, comprimir, tomar, torcer, empujar, golpear, pinchar,

manipular, coger, estrujar, soltar, sacudir, encajar, rascar, machacar, calar, digitar, friccionar, pegar, doblar, pellizcar... Aparecen diferentes materiales de movimiento: gestos que nos remiten a lo concreto y cotidiano, relaciones objetuales, imágenes abstractas de un cuerpo que se expande, se distorsiona, se conmueve, que transita de objeto a sujeto.

La segunda y más compleja de las etapas del proceso creativo fue dado por el trabajo con la tecnología sonora. Esta segunda etapa fue guiada por la atención en la transformación de la percepción del cuerpo a través de la relación con el sonido (voz, sonidos del cuerpo, texto). El objetivo de este eje temático del proyecto es exponer esta multiplicidad de procesos perceptivos y sensoriales que se producen en el movimiento, principalmente durante procesos táctiles, relacionando el cuerpo en escena con otros elementos que ayuden a lograr una reconfiguración de la experiencia física y sensorial, proponiendo otros planos, interpretando, intensificando, proyectando, amplificando, contrastando, interrogando y cuestionando la realidad presentada por el cuerpo y el movimiento en escena.

La confrontación del cuerpo en movimiento con otros elementos escénicos y "nuevos medios", da la posibilidad de la emergencia de materialidades híbridas que conformen una propuesta coreográfica que se define por el encuentro entre varias disciplinas artísticas. Los dispositivos tecnológicos propuestos por el artista sonoro construyeron un "cuerpo resonante" que generaba la exaltación del gesto mientras los intérpretes perciben y actúan con el sistema. La resonancia implica varios significados; desde la intensificación y alargamiento de un sonido por vibración y/o reverberación en concordancia con otros objetos o personas, como además el generar o evocar imágenes, memorias, afectos y emociones.

La perfecta sincronía entre movimiento-tacto y sonido produce varios efectos en el espectador que reconfigura su percepción de lo que va ocurriendo con los cuerpos en escena. La danza que se conforma por el roce, encuentros, presiones y todas las acciones de tacto, produce un movimiento sonorizado que se extiende, se dilata hacia el espacio, creando un "otro movimiento", uno que va "más allá" del solamente visto. Entonces esta capacidad del sonido de inundar el espacio inmaterialmente produce una imagen ampliada, proyectada del cuerpo en movimiento en esta sonorización directa de la acción. Así mismo imágenes van cruzando la escena de forma sutil, para ir provocando asociaciones táctiles con el sonido y el movimiento; proyecciones que evocan texturas, ritmo, intensidades y superficies de la piel.

Así In-Visible desarrolla su lenguaje desde el encuentro de los múltiples elementos, del entre las disciplinas, los cuerpos, el tacto, el sonido, la imagen y la sensación, lo que evidencia una subjetividad compleja, dinámica y siempre en cambio.

La última obra realizada por el colaborativo MorandOsorio y la primera del proyecto interdisciplinar **Emovere** (2015) será la obra que lleva este último nombre; un cambio en el recorrido y la forma de colaborar donde emergen nuevas

relaciones y conexiones que proponen una nueva forma de crear.

Emovere surge de un proyecto de creación e investigación académico originado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en colaboración con el ingeniero y artista sonoro Javier Jaimovich. Este nuevo contexto de creación genera nuevas condiciones que relacionan la investigación con la creación, pudiendo sostener un equipo de once personas en un laboratorio interdisciplinar, durante 18 meses que duró la creación de la obra (www.emovere.cl). Esto generó una riqueza en las posibilidades de experimentar con diversos materiales tecnológicos, psicofísicos, teóricos, sonoros y dancísticos.

El proyecto Emovere toma como eje central la "emoción" para generar una obra interdisciplinar que, utilizando procesos corporales, construyó una poética escénica a partir de una reflexión sobre la biología de la emoción. La obra utilizó la medición de bioseñales tales como frecuencia cardíaca y tensión muscular de los cuatro intérpretes (Poly Rodríguez, Pablo Zamorano, Eduardo Osorio y Francisca Morand) para modular ambientes sonoros. Las bioseñales son capturadas por sensores fisiológicos que miden los minúsculos cambios eléctricos producidos por el sistema nervioso, para después ser enviadas en forma inalámbrica a un computador donde son procesadas y mapeadas a diversos materiales audiovisuales.

La obra radica en la intersección entre la exploración de patrones corporales de distintas emociones y la captación de las señales eléctricas producidas por el sistema nervioso a través de sensores fisiológicos. Las variaciones corporales de los intérpretes, atravesados por emociones y movimientos, alimentan un diseño interactivo que genera y modifica el universo audiovisual de la obra. El cuerpo de los intérpretes se presenta como un flujo de información, vibraciones, señales, gestos y tensiones, afectado por la amplificación de sus procesos internos, al mismo tiempo que accionan y modifican un ambiente en constante movimiento, desplazado e impredecible.

La consciencia de que el cuerpo de cada uno de los intérpretes es la fuente del lenguaje, me puso como directora en la obligación de encontrar metodologías que movilizaran a los bailarines desde su percepción hasta su reflexión sobre el proceso, incluyendo definir y precisar las técnicas, hacerse consciente de sus patrones de movimiento, analizar, descomponer y componer, para luego poner en acción estos recursos en improvisaciones complejas.

Lo crítico del rol del intérprete como eje, punto de inicio y conducción de los primeros materiales, requirió un intenso proceso de "entrenamiento", con una metodología que permitiera hacer conscientes los procesos corporales de la emoción y así posibilitar la emergencia de una nueva forma de moverse. El enfrentamiento a temas y dispositivos desconocidos requirió un proceso inicial de entrenamiento y exploración con diferentes elementos, en una búsqueda de un lenguaje particular de movimiento para la obra: por un lado el entrenamiento con el sistema de inducción emocional Alba Emoting[Δ] y paralelo a éste, la expe-

rimentación con el sistema de interacción, lo que comprendía la experiencia de biofeedback con los sensores fisiológicos (electromiogramas y electro cardiograma) y los modos de interacción sonora. Ambas prácticas serán cruciales en la formación del lenguaje interdisciplinar fundante de la obra.

El encuentro con el entrenamiento psico-físico de la emoción y del proceso tecnológico nos expuso a materiales y dispositivos experimentales, elusivos, difíciles de definir en su forma y contenido. Esto dirigió el proceso de exploración hacia un reconocimiento de una estética emergente, siempre dinámica, fundada en los procesos subjetivos de los intérpretes y artistas sonoros de Emovere (Javier Jaimovich, Esteban Gómez, Matías Vilaplana y Sergio Nuñez). Mi preocupación fundamental como directora de danza del proyecto era comprender y poder definir la "forma" que el lenguaje de movimiento iba a tomando, que características presentaba esta corporalidad enfrentada a estos estímulos complejos. Al final de esta fase pudimos concluir que las metodologías y dispositivos usados fomentaban un desarrollo personal e individual de los intérpretes, donde cada uno experimentó y compuso una forma base para moverse, lo que asentaba el lenguaje de movimiento en procesos de creación sumamente subjetivos. Es así que el intérprete de Emovere es el gran eje por donde atraviesan los diferentes dispositivos y de donde emerge y se funda el lenguaje que comprende la obra, no solamente por los elementos de movimiento, si no que también en su posibilidad de modular consciente o reactivamente el ambiente sonoro. El constante flujo de información sonora obligaba al intérprete a tomar decisiones inmediatas, cada vez más conscientes, pero siempre construidas en el presente y atentas a una sistema muy dinámico e impredecible. Es así que las diversas experiencias corporales y la práctica interactiva se conjugarán individualmente para dar paso a un lenguaje particular, donde emergían patrones de movimiento que sentarán las bases de la forma como cada cual desarrolla su propio lenguaje interactivo. Entonces es posible decir que el lenguaje corporal expresivo, que se iba ya dibujando, era abierto, influenciado por variables predecibles e impredecibles a la vez, posibles de modificar, complejizar y enriquecer por la influencia de la experiencia de los demás intérpretes, pero jamás posibles de trasmitir de la misma forma a otro cuerpo. El cuerpo del intérprete aparece como una "imagen dinámica", un flujo de cambios y relaciones entre su cuerpo y el sonido que gatilla voluntaria e involuntariamente, que lo coloca en una inestabilidad consciente, en un proceso iterativo de percibir, sentir, actuar y expresar creativamente en movimiento.

Emovere se ha constituido como una plataforma para la creación interdisciplinar, con una multiplicidad y la complejidad tecnológica y sonora que plantea constantes desafíos, donde lo que surge entre los diferentes materiales, procedimientos disciplinares y los mismos sujetos, con sus visiones e intenciones, va constituyendo el proceso y el lenguaje, una constante sorpresa por lo elusivo, dinámico e impredecible de la creación en colaboración.

Agrupación Artística Raiquén

Puerto Montt

La Agrupación Artística Raiquén, de Puerto Montt, comenzó a formarse el año 1987. Es una agrupación independiente, de carácter recreativo y sin fines de lucro. Su creador y Director Artístico es el Profesor de Estado Luis Arias Fontealba, integrante del Ballet Folklórico Pucará entre los años 1976 y 1986, año en que regresa a Puerto Montt a cumplir funciones profesionales.

En 1987 forma un grupo de danza en estilos de jazz dance, danza contemporánea y folklórica, posteriormente predominó la temática folklórica. Los primeros montajes escénicos se basaron en mitos y leyendas del Área Cultural de Chiloé. En 1990 asume el nombre de Ballet Folklórico Raiquén.

En 1991 crea su espectáculo anual, llamado Hecho en Puerto Montt, el que ha sido reeditado hasta el año 2015. Este mismo año viaja a Punta Arenas y Tierra del Fuego con un repertorio de la Isla Grande. En 1992 crea montaje para la obra El Último Llamado, sobre el exterminio de los Selk'Nam, presentada en el Festival de San Bernardo el año 1993.

Entre los años 1994 y 2002 participa en eventos y festivales nacionales de Danza y Folklore entre Arica y Tierra del Fuego, visitando localidades argentinas en varias oportunidades.

En 1996 se crea un taller interno de niños y jóvenes, para la formación de bailarines. Con esto se inician los elencos infantil y juvenil de la agrupación.

Durante los años 1995 al 2000 Raiquén desarrolla temporadas de presenta-



ciones escolares, llevando espectáculos de folklore a diversos establecimientos escolares. Paralelo a esto, y con financiamiento del FONDART, Luis Arias, su Director, desarrolla talleres de Danza Folklórica en establecimientos escolares de administración municipal.

Entre los años 2005 y 2017, como Agrupación Artística Raiquén, continúa con sus actividades de formación, creación y difusión de la danza folklórica chilena. El año 2013 crea un programa de intercambio con agrupaciones de san Martín de Los Andes, Argentina, denominado Borrando Fronteras, espectáculo de música y danza folklórica, realizado anualmente en Chile y Argentina.

Raiquén desarrolla sus montajes utilizando danza folklórica, chilena, argentina y latinoamericana, danza afro, danza contemporánea y danza teatro. Su temática se basa en la cultura tradicional y étnica, la historia, la ecología, y temas de la contingencia social.

El Director Artístico de la agrupación, Luis Robinson Arias Fontealba, es Profesor de Estado en Educación Física, especializado en Danza y Folklore Chileno, con cursos y seminarios en danza clásica, contemporánea, teatro y danza teatro. Formó parte del Ballet Folklórico PUCARÁ entre los años 1976 y 1986, bajo la dirección de Ricardo Palma.

En la actualidad se desempeña como profesor de Educación Física, Danza Folklórica y Teatro, Director de la Agrupación Artística Raiquén.

Elías Cohen

Danzante de la creatividad

@lakjesed

Mezcla el teatro visual con la danza en espectáculos que parecen poemas. Su trabajo, acompañado de una serie de estudio y práctica en disciplinas de arte tradicional, lo ha dotado de una filosofía artística y humana que encuentra en la creatividad y la belleza su mayor expresión. En estos días en que las faltas de respeto, la violencia, la tristeza y los falsos ejercicios de poder y de ego, se vuelven cotidianos, Elías Cohen propone el Ser Creativo como pilar fundamental para responder a eso tan monstruoso de nuestra sociedad.

Comencemos hablando un poco de tu poética.

Estoy militando en la zona de la danza, donde me siento más cómodo, pero con una mirada de director que busca crear vínculos, más como un testigo que como director. Desearía que los trabajos que estoy tratando de guiar pudiesen ser percibidos por cualquier ciudadano, tratando de reestablecer aquella imagen de hombre de derecho, y donde todos pudiesen ver un espectáculo y recibir algún mensaje que pueda leer, pensar o disfrutar desde la estética y no quedarse como que fue a ver algo en un espacio ajeno, creado para unos pocos o en códigos que no entiende. No sé si hablar de una elite conceptual de las artes, en donde también la danza ha caído, pero tengo la sensación de que a veces el arte queda sólo en las obsesiones de los creadores.

¿Y qué pasó con los referentes orientales?

Más que nunca están presentes. Las filosofías que levantan el entendimiento de lo humano, la conciencia del universo, están en las tradiciones perennes -llámense oriental o indígena- como sustrato esencial. De la unificación, entendida como ese tejido de relaciones entre las cosas, nace la necesidad de experimentar.

¿Cómo diáloga esta idea con el espacio del Banch, al cual llegaste este año como director invitado?

Es interesante. Lo del Banch viene cargado de prejuicios, incluyendo los propios, ya que lo poco que había visto no me gustó nada por el tipo de acercamiento a la danza contemporánea y el ballet moderno, que no son lenguajes que me representen. Sin embargo, hace poco los vi de nuevo y me impresionó mucho la ductibilidad de sus bailarines. Tu podías ver a una persona que está siendo financiada para que pueda entrenarse las horas que tiene que entrenarse, para crear y todas esas cosas que difícilmente se dan en la danza y que son necesarias. Y pensé "uy, me encantaría poder trabajar con ese tipo de bailarines". Dicho y decretado, reviso mi mail y tenía una invitación Banch para dirigir. Y acepto justo después de un terremoto grande, pues despidieron a casi la mitad del equipo sin previo aviso, en una situación bastante monstruosa. Llegué a un Banch herido, que me recordó mucho la sensación de ausencia, de pérdida, como si hubiera llegado una dictadura y allanado el lugar, sacado cuerpos que al día siguiente ya no están en la barra, compañeros de trabajo de los cuales ya no sabes muy bien su destino. Y llegué a generar un vínculo, a tratar de sanar eso, a escuchar y a empezar a ver qué es lo que había ahí. Y creo que lo que logramos fue un resultado muy humano y que ha gustado mucho. Igual el Banch tiene entradas que no son más caras que otras, pero tiene un nombre que es rimbombante, que aleja, que es "ballet", "nacional", "chileno". Entonces hay una cosa entre patriótica e institucional que a algunos nos genera una cierta incomodidad, pero de alguna manera el estar ahí me ha servido para despejar mis prejuicios y conocer a un grupo humanohermoso. Los bailarines esencialmente, me lavo las manos con respecto a la institución. En ese sentido, para mí la Universidad de Chile y el Estado de Chile, si los veo como cuerpos, son cuerpos enfermos, dolidos, mal paridos porque nacen desde la equivocación. Si tal vez el padre de la patria hubiese sido Manuel Rodríguez y no O'Higgins, si la historia hubiese sido con menos traición en el momento de sentar el Estado, tendríamos un país distinto. Entonces creo que cualquier célula sana que a veces entra, y sucede, también en la política cuando personas de gran ética entran al Estado y después de un rato están haciendo las mismas monstruosidades que los gobiernos anteriores, corre el peligro de enfermarse. En eso monstruoso anidan bellos seres a los cuales les deseo que, como células sanas y conscientes, no se enfermen y nos les venga el cáncer.



¿Es cáncer de lo que adolece Chile?

Sí, de cáncer del ego reprimido. Cada día veo más la represión que ha habido. Cada vez que hay una manera de expresar lo hacemos de una manera torpe, violenta. No sabemos alegrarnos de manera pura, abierta, sincera. El cuerpo general de Chile esconde mucha historia no expresada, con harto dolor y con poca posibilidad de autosanarse. Estamos muy ligados a la medicación, a la ingesta excesiva de alcohol para poder sanar. En las culturas tradicionales el alcohol también ha venido a sanar, desde un lugar donde yo me libero y "me curo", entonces si uno lo

hace consciente uno podría sacarse los monstruos, transformando la curadera en algo un poco más ritual. Pero no pasa, no tenemos esta capacidad de autocuración que sí posee nuestro organismo.

¿Cómo es un cuerpo saludable?

Creo que es aquel cuerpo que está al día con su sentir, que lo manifiesta, que no lo guarda y no lo dice por la espalda. Es un cuerpo expresivo, que se da libertad de crear y estar en la incertidumbre, que está alejado del miedo.

¿Cómo se hace ese proceso desde el cuerpo?

Escuchándolo. El cuerpo es el guía real que tiene la inteligencia más prístina, más directa para darte los mensajes. Yo veo el cuerpo como una gran antena que está al día si es que tú la quieres sintonizar. El problema es que cuando estás lleno de ruido, tú te quedas con el ruido. Y como tu cuerpo es antena y te sintonizas con el ruido, empezaste a darle mensajes de bulla, de cosas que tiene que hacer, deberes, que quizás realmente no están sintonizados con lo que tu cuerpo, esta gran antena sintonizada con el cosmos, te está diciendo. Tú tienes el cuerpo que tienes que tener en este momento y hay que escucharlo. Pero como uno es bruto y es brutal, se desintoniza.

Eres también guía, docente. ¿Ves monstruosidad en la manera en cómo se enseña el arte en Chile?

Siento que el arte escénico puesto en el universo académico y tratando de cumplir estándares internacionales, unificando desde lo igual y no desde la profundidad de la unión universal, es peligroso. Veo la chispa y el fuego con la que entran los chicos a estudiar el arte, con su imaginación a flor de piel, con un sueño y veo cómo en tercer año están agotados, cuestionándose, con los egos heridos, pensando que se equivocaron de carrera… y salen a duras penas y demoran incluso años en sanarse y en recuperar el Ser creador. Creo que muchas veces en las universidades ese ser queda un poquito tapado y por eso creo que muchas veces las instituciones son cuerpos enfermos, que de a poco matan estas células nuevas, maravillosas, con deseos de crear. El ser humano vino a esta tierra a crear. Somos seres juguetones del cosmos que vinimos a experimentar la materia y todas sus posibilidades y parece que se nos olvidó un poco esa misión. Muchas veces estamos creyéndonos cuentos, muy sujetados por poderes que infunden miedo e inseguridad. ¿Será esta mi carrera? , “no me va a dar para comer”, “mis padres me dijeron tales cosas”, entonces hay una serie de deberes ser que van un poco en contra de este juego, de este Lilah como dicen los indios, este juego de Dios, el juego bonito, se olvida un poco. Creo que hay grandes profesores, grandes alumnos y buenos deseos, pero el cuerpo general, institucional, requiere tener una sanación radical, re-evolucionaria.

Trayendo esto a tu trabajo, ¿cómo instalas estos conceptos en tus coreografías?

Hay dos patas. La primera es con respecto al universo relacional desde donde uno trabaja y genera co-creación de las cosas. Si bien soy convocado como director, trato de generar un vínculo humano de co escucha, y de trabajar con lo que hay, sin venir a implantar mi visión. Obviamente sí, tiene ciertas búsquedas estéticas, pero me sintonizo para desparecer, trato de que Elías no esté y que quede sólo un ser que escucha sus sensaciones y lo que dicen las personas con las que estoy trabajando. Vibración. Y la segunda patita es la artística, donde aparece el humor. Cómo lograr un humor sutil o a veces chabacano dependiendo de lo que se necesite, sobre todo en la danza que casi nunca trabaja con el humor. Y poder llegar desde él a la emotividad. Transitar por ese universo siento que es sanador.

"Si no se baila no es mi revolución" decía Emma Goldman. ¿Es tu caso?

Hoy podemos entender la danza como un movimiento profundo del alma por expresarse y manifestarse. Creo que el ser humano es un danzante. Tenemos una capacidad tridimensional de hacer movimientos únicos que otra especie no puede hacer. Y cuando me pregunto por qué, la respuesta es porque somos seres danzantes: venimos a experimentar todas las posibilidades posibles. Hago una gran diferencia entre el bailarín y el danzante: el bailarín es un poco más aquel que está estructurado en los pasos de baile y el danzante es un poco más una filosofía encarnada, corporeizada, que entiende este flujo continuo de movimiento cósmico, social, cultural, político, biológico, de interrelación amorosa idealmente, conmigo mismo y con todos los demás. Es la danza como metáfora también.

¿Y la gente que no baila?

Se están farreando más de la mitad de la vida. Hay una cosa como de que lo artístico es sólo para los artistas, cuando en realidad, tengo la impresión, es que hay un malentendido con el Arte. Cualquier posibilidad que nosotros tengamos para poder ejercer nuestro ser creativo, es conectarnos con lo que significa ser humano. Podemos ser un zapatero, un ingeniero, o tener un oficio o el arte de cualquier artesano, pero es en ese crear donde se manifiesta la gran capacidad de conexión. El arte , siento yo, es conexión y creatividad en cualquier campo que me genere plenitud.

¿Ves alguna conexión entre esa creatividad y la divinidad?

Hoy veo a la divinidad en todo. Ya no veo donde no esté, incluso en la inconsciencia de una acción, incluso en lo monstruoso. Veo que hay una manifestación de algo. Y todos tenemos el mismo origen, venimos de la gran totalidad y somos una pequeña partícula enviada a experimentar todas las cosas. Algunos tendrán que experimentar quizá ese lado más oscuro, para en la siguiente vuelta tal vez tener la posibilidad de conocer lo luminoso y nosotros poder tener un punto de referencia desde el cual decir "ah, mi camino no va por ahí!".

De tal palo tal astilla

Compañía Flamenco Triana

Esta propuesta usa el flamenco como lenguaje para representar la pertenencia y las tradiciones dentro de una familia, sus vivencias, sus alegrías y sus penas, usando la propia familia de los artistas como ejemplo. Es un espectáculo principalmente rítmico y con un dejo cómico, sin dejar de lado la fuerza y pasión del flamenco.

GABRIEL ARAGÚ -Director y Coreógrafo

Bailaor chileno radicado en Sevilla. Crece junto a sus padres y tres hermanas -bailaores todos- en teatros, ensayos y en la música... a los 18 años ya dirigía su primer espectáculo. Como último trabajo, con 25 años, estrena su décima obra "Otro Gallo Cantaría" en la 6º Versión del Encuentro Coreográfico, en Sala Arrau del Municipal de Santiago, Ópera Nacional. Vive en Sevilla desde el 2012 donde ha trabajado en el Ballet Cristina Hoyos y en la compañía de José Galván. Su trabajo lo ha llevado a los escenarios de Lituania, Francia, España, Escocia, Inglaterra, China, Argentina, entre otros.

COMPAÑÍA FLAMENCO TRIANA

Compañía de baile y música flamenca integrada por padre, madre e hijos. Destacan los espectáculos de la compañía por el alto nivel técnico y artístico. Sin embargo, el hecho de que las creaciones sean interpretadas por toda la familia se ha transformado en el sello personal y particular de la compañía. La visible comunicación entre sus integrantes, la unión y el cariño entre los mismos es algo que conmueve y atrae. Se trata de un producto en que todas las partes están ensambladas desde hace años, en que su historia va más allá del espectáculo que ofrecen, por lo cual el mensaje que transmiten no sólo se reduce al artístico.

Últimas creaciones:

"Otro Gallo Cantaría" (2017)
Dirección y Coreografías: Gabriel Aragú
Municipal de Santiago, Parque Cultural de Valparaíso y Teatro Municipal de Casablanca.

"Carmen. Valparaíso 1950" (2015)
En conjunto con Ensamble Ex coro de PUCV y Coro Femenino de Cámara PUCV
Dirección General: Gariel Aragú · Escénica: Christine Hucke · Musical: Pablo Alvarado.
Parque Cultural de Valparaíso.

"El Ruido de las Nueces" (2013-14)
Dirección y Coreografías: Gabriel Aragú
Parque Cultural de Valparaíso, Teatro Municipal de Ovalle, Anfiteatro Corporación Cultural San Pedro de La Paz, CCBorges Buenos Aires, Teatro Municipal de Valparaíso, Extensión DuocUC Edición Cousiño, Extensión PUCV, entre otros.





De Tal Palo Tal Astilla
Compañía Flamenco Triana



Centro de Experimentación Escénica

Una plataforma de gestión para la danza contemporánea desde el Sur

Ignacio Díaz

El Centro de Experimentación Escénica Contemporánea es una plataforma de gestión para la danza y las artes escénicas, que nace el año 2012 en la ciudad de Valdivia en el sur de Chile, bajo la inquietud de abrir nuevos espacios para la profesionalización de las artes escénicas a través de cuatro áreas de trabajo: Producción, Formación, Creación y Mediación Cultural. En su conformación original el proyecto fue sostenido por Sara Vera, Sebastián Gatica y quien escribe. Hoy la organización está compuesta por diferentes sujetos, iniciativas, experiencias y proyectos, que son pensados desde el accionar del territorio creativo, y que significan una mirada profunda de nuestro quehacer artístico en la sociedad local, a través de la colaboración y multidisciplinarmente.

Una organización con forma de ameba

En sus orígenes, la idea parte desde un grupo de profesionales de diversas áreas como la educación, las ciencias naturales y sociales, la comunicación y la danza contemporánea, que con la inquietud de desarrollar proyectos de intervención social a través del arte, se conminan para desarrollar una experiencia de formación con jóvenes de la comuna de Panguipulli, denominada La Memoria de Mi Espacio (2011).

Tras recorrer algunos caminos en la gestión de proyectos de intervención y las transformaciones propias de una organización en términos de su agenciamiento, forma e implicancias, surge la primera versión concertada de un plan de trabajo para el área danza de la ciudad de Valdivia y la Región de Los Ríos, donde se imprimen los intereses consensuados de brindar nuevos espacios para activación de la creatividad, la producción de obras y la formación de profesionales de las artes escénicas, evidenciando la oportunidad de innovación resultante de una historia

y un tejido social -territorio creativo-, que existe desde más de 30 años y que disponía ya, de un bagaje de gestión y posicionamiento de la danza en la ciudad.

El intercambio intergeneracional dentro de la danza local, especialmente al interior de la Compañía Ballet Municipal de Cámara (BMC) de Valdivia, permitió el diagnóstico y direccionamiento de nuestras acciones, con el propósito de potenciar lo existente y de reciclar las sinergias creativas emergentes. En este sentido y desde una segunda fase de desarrollo de nuestras iniciativas, la organización se ha permitido su transformación de forma flexible y dinámica para hacer frente a los objetivos que se propone. La red de colaboración se amplió y la importancia de la territorialización de las ideas se hizo más fuerte. En estos tiempos, año 2013, ya nacía el proyecto original PULSO, Seminarios de Formación para Artistas Escénicos de la Región de Los Ríos y surgía la primera colaboración estratégica con la Compañía BMC de Valdivia, la Ilustre Municipalidad de Valdivia, el Consejo Regional de La Cultura y Las Artes de La Región de Los Ríos, el Centro Cultural Bailarines de Los Ríos, la Academia de Danza Fantasía, la Compañía In_Móvil Colectivo de Valdivia y el Espacio de Arte Nimiku de Santiago.

Hoy, tras el pasar del tiempo y gracias al flujo permanente de personas, ideas y energías en la ciudad, condición que el río y el paisaje de agua estimulan fuertemente, la organización se conforma por un grupo más amplio de profesionales, que nos permite hacer mayores alcances en términos de nuestra gestión y producción, siguiendo una lógica de Diversidad, Multidisciplina y Multifuncionalidad, la que ha permitido la realización y apertura de nuevas experiencias, en beneficio principalmente de la ciudad de Valdivia, pero que cuyos alcances llegan hoy a la región, a la zona sur y al país.

PULSO: Formación y profesionalización de las artes escénicas

PULSO, es la denominación de los Programas de Formación para Artistas Escénicos, iniciativa que ha sido desarrollada desde el año 2013 a la fecha, apoyados en algunas de sus versiones por el Fondart Regional, como Pulso Danza Nacional 2013, 2014, 2015 y 2017 –bajo la dirección de Verónica Toro-, y en otras por la gestión autónoma, como en las versiones Pulso Danza Internacional 2013 y 2014. El año 2015 y tras haber cumplido un ciclo propuesto para la danza de tres años seguidos, fueron abiertos y desarrollados dos procesos de formación para otras áreas de la producción artística local, Pulso Circo -dirigido por Francisco Arrazola y enfocado a intérpretes y artistas circenses contemporáneos- y Pulso Lab -espacio abierto a los creadores y realizadores de las artes escénicas y otros afines-.

Gracias a los primeros pasos dados en los programas de formación profesional, y tomando en cuenta el éxito de todas sus versiones, hemos dado pie adelante en la formulación de un programa de formación profesional que logre nutrir las herramientas técnicas y de composición, e innovar en el uso de metodologías, recursos estéticos y narrativas en el desarrollo de procesos creativos. Es así como el



presente año 2017, se llevan a cabo los proyectos Pulso Danza (4ta versión), Pulso Circo (segunda versión) y Pulso Residencias de Creación.

La evolución que han tenido los programas que hemos desarrollado, responden al impulso de nuestros beneficiarios, que en concreto son el caldo de cultivo de nuestras ideas. La respuesta de los jóvenes intérpretes, ha demostrado la urgente necesidad de crear espacios para la adquisición y el diálogo de saberes desde la entrenabilidad y la danzabilidad, en procesos que han sido conducidos por excelentes profesionales con una gran capacidad de entrega y generosidad.

En el caso de los creadores locales y sus trabajos compositivos, el desafío ha sido mayor, ya que la composición coreográfica en sus diferentes formatos, si bien había sido explorada por algunos de nuestros colegas, surgía en la mayoría de los casos, desde la necesidad de presentar programas de función para la finalización de año en las escuelas y academias y no necesariamente sujetos a una investigación y acompañados por un proceso creativo, reflexivo y con miras a la sostenibilidad de los trabajos en el tiempo.

Estos contenidos son los que han querido ser abordados en la línea de trabajo donde se encuentra Pulso Lab y actualmente en el diseño y ejecución de Pulso Residencias de Creación, proyecto que está enfocado en cuatro residencias con equipos de trabajo y espacios escenográficos distintos, y que busca incentivar la composición desde un experiencia concreta, por medio del intercambio de saberes entre destacados coreógrafos y directores con los sujetos interesados en la creación local. De esta forma, se abre la posibilidad de involucrar a otros artistas del territorio y también ayudar a la maduración de trabajos escénicos en proceso, todo esto con el fin de contribuir a la cartelera escénica local y nacional.

Desde la creación a la sostenibilidad

Si bien la historia de la danza en Valdivia cubre varias páginas de una bitácora de la danza en Chile, su posicionamiento en la escena nacional no ha sido del todo fácil, en principio por las relaciones centro-periferia/capital-regiones con las que no sólo el arte debe lidiar, sino además por las formas de un modelo dominante de entrega de contenidos desde los grandes centros de formación a los territorios más alejados. Este modelo si bien lograba nutrir los saberes y reflexiones en torno a la danza, no necesariamente mejoraba la posibilidad de establecer redes de trabajo o modelos de gestión que permitirán la sostenibilidad del sector. Una alianza que logró modificar la forma de pensar el trabajo y posicionamiento de la danza en la ciudad, fue la lograda con el director teatral Roberto Matamala, quien al alero de la Universidad Austral de Chile, lograría convocar a los artistas locales al desarrollo de grandes obras y nutrir sus experiencias escénicas y compositivas.

Actualmente, el mayor exponente en la construcción de obra, realización de temporadas, programas de circulación y mediación, es el coreógrafo local Ricardo Uribe, Director Artístico de la Cía. BMC Valdivia y profesor de la Escuela de Danza Valdivia;

quien junto a Ximena Schaaf, Directora de la Compañía BMC y de la Escuela de Danza Valdivia, desarrollaron obras de gran importancia como "Ka-Mapu", "Nerudianas", "Mujeres al Rostro del Carbón" y "Callejeando". Proyectos desarrollados con apoyos de Fondart Nacional, Regional y de gestión con el municipio.

Hoy la Cía. BMC Valdivia y el Centro de Experimentación Escénica, celebran varios años de colaboración a través del trabajo de gestión, creación, realización de temporadas, comunicación y difusión, residencias de creación con artistas invitados, entre otras. Esta experiencia colaborativa tiene un correlato a través de las obras desarrolladas como "Ritual: Paisaje Incognito" (2014), "En Lugar de Nada" (del creador nacional Joel Inzunza Leal, 2015) y "Sinapsis" (2016). Además, se han gestado programas de mediación en el territorio, se han desarrollado giras regionales y nacionales, a través de proyectos de gran relevancia como los festivales de danza contemporánea en Concepción, Chiloé, Puerto Montt y Santiago, y el actual Corredor Sur de Danza Contemporánea, proyecto liderado por el Colectivo Escénica En Movimiento (EEM) desde Concepción, y que gracias al Fondo de Intermediación, ha logrado convocar a tres compañías del sur de Chile a realizar una gira por cuatro regiones y con más de 24 presentaciones.

Otra colaboración creativa pero en formato de residencia permanente, es la de la Compañía In_Móvil Colectivo, espacio de creación que alberga a jóvenes creadores con inquietudes de investigación multidisciplinaria y con miras al desarrollo de trabajos de pequeño formato y que sirven para la puesta en escena para espacios convencionales y no convencionales. Desde su creación la Compañía ha desarrollado creaciones colectivas, intercambiando roles desde la interpretación, dirección, asistencia técnica, etc.

Acercar la danza desde la experiencia creativa y colaborativa

En el cierre de estas notas de vida, abro el capitulo que hoy moviliza nuevas intensiones al interior del equipo de trabajo, como una fuga que nos permite renovar nuestro compromiso con el desarrollo de la danza, esta vez a través del intercambio de saberes con otros grupos de la sociedad, como niños, niñas, jóvenes y adultos. A través de la mediación cultural y con refuerzos desde la investigación en educación y en ciencias, nacen desde el año 2016 la iniciativa SISMO, proyecto liderado por Alluitz Riezu y la metodología "Cartografías Coreográficas", de quien escribe. En combinación y con apoyo de Explora de Conicyt, Región de Los Ríos, se puso en marcha en una escuela de la ciudad de Valdivia, una experiencia de creación colaborativa entre jóvenes y a través del lenguaje de la danza contemporánea. Esta iniciativa hoy se multiplica en otros centros de formación y la metodología es compartida como experiencia exitosa en congresos nacionales e internacionales, como una vinculación entre arte y ciencia, que permite sensibilizar a un tejido social con grandes ganas de expresar y relacionarse a través de la danza.

La danza como herramienta pedagógica

Danza en el sistema educativo formal para niños y niñas entre 6 y 9 años

Claudia Andrea Sepúlveda Briones

La danza es una herramienta pedagógica aplicable en el sistema educativo formal para niñas y niños. Esta afirmación —que pareciera de una obviedad indiscutible— requiere de una fundamentación que sitúe la Danza más allá de su condición de disciplina artístico-expresiva, de alto valor estético. De tal manera de relevar sus aportes específicos en el bienestar humano y en los procesos pedagógicos.

La Danza es una disciplina de bases científicas, que se estudia y comprueba en la expresión del movimiento corporal del ser humano. Es inherente a los procesos cognoscitivos y de aprendizaje de los niños y niñas, y los fortalece en cuanto propicia un estado de disponibilidad corporal integrado. Esto se sintetiza en el concepto de *embodiment* (Cohen, Nelson, & Smith, 2012) o condición de presencia en el propio cuerpo manifestado desde su nivel fisiológico, emocional y mental y que es mi principal referente somático del movimiento.

Las neurociencias del desarrollo cognitivo, también reconocen como fundamental este estado, pues favorece entre otros aspectos: la presencia de neurotransmisores asociados a los procesos cognoscitivos del niño en el aula (dopamina, noradrenalina y serotonina) y permite que efectivamente suceda una relación entre movimiento y creación y fortalecimiento de redes neuronales.

De esta manera, la *presencia* del cuerpo de niño y niña —de manera integrada—

le permitirían lograr una mayor conciencia de sí mismo, reconocer al otro y a los otros como parte de su entramado existencial, posibilitando una integración socioafectiva en su entorno inmediato, que *sella* sus aprendizajes de manera significativa.

Entonces, la Danza es fundamental.

La Danza es en el movimiento, el movimiento es vida, el ser humano es –en plenitud– en cuanto se mueve. Todo lo que lo constituye y le permite crecer y desarrollarse está en movimiento. Así como su estructura básica: la célula y sus componentes, están en permanente intercambio dinámico para mantenerse como tales, el cuerpo físico y su correspondiente fisiología energética, interactúan cinestésica y energéticamente con sí mismos y su entorno. Es decir, es a través del movimiento.

Dentro de esta complejidad de relaciones, la primera y que se constituye como una suerte de pulsión de supervivencia de todo ser vivo, es el *Conocer*. Este concepto lo concibo como un proceso y como una *experiencia cognoscitiva*. Está presente, es y resulta de todo nuestro actuar como seres vivos, como una inquietud esencial que guía y condiciona nuestro desarrollo ontogenético, en correspondencia con nuestra filogenia, traduciéndose en cambios internos a nivel de la estructura biológica del que conoce y "(...) aplicándose como característica del hacer humano a todas las dimensiones de nuestro vivir" (Maturana y Varela, 1994).

El concepto de *Aprender* comparte el fundamento biológico del *Conocer*, pero avanza en complejidad, pues denota una intención, que aunque inconsciente y/o consciente, permite el ejercicio de la voluntad. Si esto lo circunscribimos al aprender de un ser humano desde su niñez, podemos decir que nosotros adquirimos los conocimientos con nuestra inteligencia, mientras que el niño los absorbe con su vida síquica (...) las impresiones no sólo penetran en su mente, sino que la forman. Estas se encarnan en él. El niño crea su propia "carne mental", utilizando las cosas que se hallan en su ambiente. A este tipo de mente la hemos llamado *Mente Absorbente* (Montessori, 1971).

Niñas y niños aprenden pasando poco a poco de la mente absorbente inconsciente a la mente consciente. Es así que la experiencia de aprender va más allá de la adquisición de conocimientos y su correspondiente declaración.

Desde el ángulo del BMC, es un diálogo constante a nivel fisiológico entre la experiencia celular que sucede en el presente y las experiencias guardadas en el sistema nervioso, de tal forma que se revisan patrones antiguos (*patterns:* hábitos, esquemas de conducta), se desarrollan en un período de tiempo y pueden obtenerse experiencias nuevas, modificando las anteriores.

De ahí que los primeros años de vida del niño sean fundamentales y una oportunidad.

Es entonces preciso reconocer sus etapas o planos de desarrollo, (ya planteadas desde el siglo XIX: Fröebel, 1826; Piaget, 1969) y que están sintetizadas por María Montessori (1951) que distingue etapas sucesivas que comienzan con la ges-

tación dentro del ser materno o *Nébula*, continúan con la etapa de *Formación del hombre*, desde los 0 a los 6 años. En ésta se distinguen dos momentos: de 0 a 3 años, caracterizado por una *Mente absorbente inconsciente* y de 3 a 6 años, de *Construcción de la mente consciente*. Le sucede la etapa del *Desarrollo del Hombre*, de 6 a 12 años; luego la *Adolescencia*, como renacimiento social y de estar en contacto con la vida real, la tierra y la economía, de los 12 a los 18 años, y finalmente una etapa de *Madurez*, de los 18 a los 24 años, cuando se preparan para ingresar al mundo adulto.

Complementariamente es preciso reconocer los *períodos sensibles* o *críticos* en el desarrollo. En éstos el niño muestra un gran interés por una habilidad en concreto, que se manifiesta como una suerte de fascinación intensa a adquirirla, y la perfecciona mediante la repetición. Sin embargo, una vez pasado ese periodo sensible, es mucho más difícil que se produzca ese aprendizaje de manera natural y espontánea. Estos se desarrollan hasta los 6 años e incluyen habilidades de movimiento, orden, gracia y cortesía, música, el interés por la escritura y la lectura, relaciones espaciales y las matemáticas.

Es entonces esencial, considerar la condición biológica y orgánica del *conocer* y el *aprender* dentro de los procesos educativos.

En este contexto, el período comprendido entre los 6 y los 9 años es especialmente relevante pues es el período donde el desarrollo del hombre se está realizando en plenitud y cuando —paradojalmente— las demandas de la educación formal chilena se focalizan en logros a nivel cognitivo, que ponen al niño y niña en una contradicción con su naturaleza. La Danza puede participar de este proceso vital y transformarse en el mecanismo mediante el cual se genere un puente entre los objetivos de logro de un sistema educativo y la naturaleza de los niños y niñas. Más aún cuando consideramos que ingresan obligatoriamente a la educación parvularia desde los 5 años (Ley 20.710, 2013), comenzando a los 6 años el primer ciclo de educación básica y extendiendo la escolaridad a trece años de sus vidas.

A esto debemos agregar un contexto educativo actual complejo. Por un lado están naciendo niñas y niños con necesidades que no coinciden con las maneras de educar en las escuelas (Kühlewind, 2001), como evidencian las demandas estudiantiles que en Chile han puesto en crisis el sistema educativo convencional (De Atria, 2011) . Y por otro, comportamientos de apatía e indiferencia de un porcentaje de jóvenes, deserción escolar y rótulos cada vez más frecuentes de niños problema, o con Trastorno por Déficit de Atención e Hiperactividad. Estos fenómenos manifiestan "supuestas dificultades de aprendizaje, en general por ser inquietos, veloces y aburrirse fácilmente, sobre todo si la materia estudiada es presentada al alumno de una manera repetitiva y monótona." (Paymal, 2010) Sin embargo, "No es el estudiante el que fracasa, es el sistema el que está mal planteado (…) el problema está en el modo como

concebimos paradigmáticamente a la escuela" (Calvo Muñoz, 2013).

En este contexto, mi objetivo fue realizar una investigación que relacionara Danza y Experiencias Cognoscitivas y de Aprendizaje en aulas del enfoque educativo Montessori, sistematizando este proceso de observación para diseñar un modelo de intervención que fortaleciera esa relación. El enfoque educativo Montessori representa un paradigma epistemológico opuesto al chileno y que surge desde un método científico basado en la observación de la naturaleza del niño y niña y que si bien es reconocido por el Ministerio de Educación Chileno, no es una opción curricular (Ley 18.962, LOCE).

Es así que por 2 semestres escolares realicé observación de aula, generé observaciones diagnósticas, precisando el estado corporal, cognitivo y socioemocional de los niños y niñas, para luego realizar acciones pedagógicas movilizadoras desde la Danza. Finalmente sinteticé todo esto alrededor de situaciones-tipo en aula, asociadas a aspectos del movimiento y elementos de psicomotrocidad y a las correspondientes funciones ejecutivas asociadas. Todos estos elementos están enunciados desde las neurociencias del desarrollo cognitivo y tienen total aplicabilidad y desarrollo desde la Danza.

Algunas conclusiones relevantes son:

- La regulación de un estado corporal-fisiológico, cuando es abordada de manera integrada permite armonizar a nivel cognitivo y normalizar el estado socioemocional de los niños y niñas, contribuyendo a una disposición efectiva hacia sus procesos cognoscitivos y de aprendizaje. Cuando ello sucede, se activa la corteza prefrontal del cerebro, donde se ubican las funciones ejecutivas que son destrezas cognitivas fundamentales que permiten llevar a cabo comportamientos complejos, dirigidos a un objetivo y que posibilitan la adaptación a cambios y exigencias en el ambiente. Comprenden tres habilidades fundamentales: autocontrol y autoregulación, memoria de trabajo y flexibilidad cognitiva.
- Este proceso debe atender a los períodos sensibles del niño y a la etapa de desarrollo en que éste se encuentra.
- El gran objetivo es alcanzar un estado de regulación o también llamado *de-normalización,* que implica cuerpos evidentemente disponibles, porque son autónomos, libres y sanos en todas sus dimensiones.
- Para ello las herramientas de la danza deben permitir:
    1. Volver a experienciar el patrón de movimiento que está desregulado o no existe.
    2. Mantener esa experiencia en un período de tiempo constante, diario y de a lo menos 1 trimestre.
    3. Volver a sellar, proceso que se realiza a nivel neurológico.
- El período entre los 6 y los 9 años es especialmente relevante porque es antes que comience la pre-pubertad y se acentúe el proceso de podas si-

nápticas que acompaña el inicio de la adolescencia.

- El proceso debe ser llevado a cabo por la niña y niño para que cobre sentido y sea un avance en su estado de consciencia. Los adultos y guías sólo somos acompañantes de éste.
- La existencia de elementos de la danza en el enfoque educativo Montessori, confirman su pertinencia en los procesos cognoscitivos y de aprendizaje de los niños, a nivel de maduración neurológica.
- Los recursos pedagógicos de la Danza son aplicables en cualquier sistema educativo. El ajuste tiene que ver con el modelo de trabajo:
    1. Rutina que es parte del enfoque de trabajo. (Modelo Montessori).
    2. Intervenciones específicas en horario de asignaturas. (Apresto corporal, ejercicios específicos de fortalecimiento de contenidos).
    3. Taller de danza que desarrolla contenidos de aula y los relaciona, pero fuera del horario de clases.

En definitiva, las intervenciones pedagógicas que desarrollé durante el segundo semestre de 2014 en la Escuela Montessori, Valparaíso, son acciones movilizadoras, puntuales, y específicas. Son ajustes, llamados de atención, detenciones en el hacer, pero que producen cambios duraderos, porque aspiran despertar la consciencia corporal y por ende del ser humano total. Cuando esto ocurre, existe evolución.

Finalmente, se precisan una guía con consignas claras, para que en el hacer y la repetición se absorba e internalice, pero principalmente humildad y confianza en la libertad del niño y la niña en su logro de la autonomía.

Este espacio es de total pertinencia para la Danza, pues posibilita un acercamiento integrado a todos estos procesos y un trabajo fiel a la condición holística del ser humano.

Bibliografía

Cohen, B. B., Nelson, L., & Smith, N. S. (2012). Sensing, feeling, and action: the experiential anatomy of body-mind centering®. Northampton, MA: Contact Editions.

Montessori, M. (1971). La mente absorbente del niño. Barcelona: Araluce.

Paymal, N. (2010). Pedagogía 3000 guía práctica para docentes, padres y uno mismo. Barcelona: Ox La-Hun.

Calderón, A. C. (2013). Educar las emociones. Barcelona: Bolsillo Zeta.

Calvo Muñoz, C. (2013.). La Educación Prohibida. http://educacionprohibida.com/

Mira papá, hice rugir al estadio*

Exequiel Gomez

...a mi padre.

Al tocar con la mano, el pasto desprendía agua, la cancha estaba un poco húmeda, de hecho, el encuentro había sido suspendido por la lluvia el día anterior, sin embargo igual la gente acudió en masa. Los pendex chicos de la mano de los adultos con sus cintillos multicolores, banderas para los de la barra, poleras estampadas para los canosos, de esas que llevan el rostro deformado por el estampe hippie o por la panza del portador, en fin, cuando setenta mil personas llenan un estadio, la vitrina social es demasiado grande y variada.

Los once ya vestíamos el equipo blanco, albo, como siempre soñó mi padre, como sueñan los padres cuando ven a su hijo agarrar una pelota en la pichanga del barrio. Hacía mucho frío así es que comenzamos el calentamiento, ahí debajo del estadio, en los camerinos, en donde está esa especie de pasto que es artificial. Desde ahí se escuchaba el sonido del mar, o el rugir de la gente, eufórica , tratando de precipitar con sus cantos unísonos de oscuro y raspado timbre el puntapié inicial del encuentro.

Nunca había sentido la responsabilidad de no fallar, preparé mi cuerpo como siempre, llevaba un par de años de oficio, conocía mis presas, y como capitán, sabía que respondería a cualquier inconveniente.

Por radio nos indican que todo está listo para iniciar el encuentro, subimos a la cancha trotando por la escalinata, el público cada vez más cerca, nosotros cada vez más concentrados.

Abrazo a mi equipo en un último instante de concentración, con ojos grandes los miro con gesto de: "Arriba, a ganar". Algo ocurrió, se apagaron las luces del estadio y por un momento la gente prendió en el acto, papeles y encendedores, lo que otrora se escuchaba como mar, se convertía ahora en un extraño agujero del cielo en la tierra. Extrañamente no escuché el silbato de partida, las voces de la gente vitoreando el inicio apañaron otros sonidos, se encendieron las luces y se inicia el encuentro. Mi equipo toma la delantera, comienza avanzando como águila rasante, uno, dos, tres, el objetivo al frente, y yo observaba desde el lateral izquierdo, todos bajan, para volver a subir, sólidos, amplios, barriendo de un lado al otro, en el aire las vibraciones me llegaban convertidas en música, que hacía balancear mi cuerpo de un lado al otro, atento a mi entrada, atento al momento clave, para el cual me había preparado tanto tiempo. Y vi el espacio, y mi equipo me dio el pase, sin dudar arremetí en línea recta, y a mi entrada el estadio rugió, las setenta mil personas rugieron, y yo vestía de blanco y esas bocas fueron una, la tierra gritando al cielo con tanta energía contenida que en cierto momento me desconcerté, tuve un traspié, pero ya nada podía evitar mi decisión y certeza en el campo, me sentí enarbolando la bandera, mis brazos conectados con el último grito de la galería, corrí, salté, me deslicé, rodé y mi equipo detrás, comunicándonos con cada gesto de aquella danza.

Vestía de blanco, en el Estadio Nacional, nunca di un pase, nunca hice un gol, nunca jugué a la pelota, pero estaba ahí, en ese encuentro al Che, el primero, luego de la dictadura, y tal vez el último, hice lo que sé hacer, bailé, era el que llevaba la bandera chilena, era el que arremetía con zapateos y ondeos, respondiendo al diálogo coreográfico del resto del equipo, las bailarinas, y el estadio rugió como siempre soñó mi padre, como sueñan los padres cuando ven a su hijo agarrar una bandera.

*En septiembre del año 1997 en el marco del homenaje, "Por Siempre Che...30 años", se estrena "Cai Cai Vilú", en el Estadio Nacional con música de Victor Jara y coreografía de Patricio Bunster. Este escrito está motivado por una crónica de Pedro Lemebel. Santiago, 1999.

La efervescencia

Paulina Rebolledo

Somos un grupo humano de infinitas posibilidades, infinitos mundos, colores, tonos. Y así, infinitas nomenclaturas. Cada relación, conexión, interconexión, convergencias, encuentros-desencuentros, sutilezas, brutalidades, cinéticas, vidas. Un conjunto indeterminado y variable, siempre numeroso de intérpretes, performers o accionistas que reaccionamos a ese juego de proximidad y distancia, que finalmente desemboca en esta suerte de apertura o desnudez del cuerpo y su memoria, ante la mirada del espectador.

Ir "ritualmente" cada martes a ensayo, a eso de las 8 de la tarde, se trata de confiar en lo que va sucediendo, aceptarlo y dejarlo andar. Una búsqueda hacia la manivela propia del reloj. Esa rueda que empuja a las demás logrando un gran movimiento, con todas sus piezas perfectamente coordinadas y conectadas, provocando que funcione como una sola joya, un solo cuerpo.

Son los masajes, cariño, compartir, intercambiar parejas, conocernos todos pues somos un grupo constantemente numeroso...tocarnos, sabernos. Se remite no solo a las prácticas concretas, tácitas o físicas, si no también a las experiencias de vida, mapas de nuestras historias personales transformados en secuencias espaciales y en el noble entramado de humanos relacionados libremente con el otro y con los otros. Situarnos constantemente en contextos en donde la atención, la lucidez y el amor se hacen un ejercicio indeleble. Es una locura muy entretenida, diferente, a veces elocuente y otras no tanto. Pero nos vamos percibiendo y conociendo como aquella gran masa humana, el detalle de cómo soy con Emilio, como soy con Berna, como soy con Darío. Hasta el "como somos" en tal y cual momento in situ. Y así, la conexión va creciendo y desarrollándose en el tiempo, con la constancia ritual de cada día martes.

Pero más allá de tal hecho, hay un fondo de naturaleza que nos mantiene vinculados y que requiere lo propio de cada uno. Un cierto ímpetu de libertad, una manera inconciente de ir a decir lo que se vive, desde otro lugar, desde ese cuerpo biológico, el contenedor enciclopédico de nuestras vidas, traductor de nuestras



Fotografía: Josefina Pérez Miranda

experiencias y productor de gestos y signos. Resulta entonces, una dimensión poética en que todos somos espectadores y protagonistas de tal instancia. Y así, se transforma en la oportunidad de ir a descubrir y vivir los vínculos, desprendidos de estructuras y animados a jugar en medio de esa diversidad de cuerpos, sus experiencias y su sensibilidad. Todo aquello, según mi visión, tiene que ver con llegar a habitar profundamente nuestras voluntades individuales y colectivas, forjando a la creación que acontece en ese preciso momento. Cada biografía, cada "mito" protagonizado por este grupo variable de "dioses, semidioses, héroes, monstruos o personajes fantásticos". Más allá de un producto artístico, una expresión en si misma, como un factor permisivo hacia la propia humanidad.

... silencio ...

Y sí...Volví al hogar completamente Ritualizada. Un paraíso humano, pero en serio...Toda nuestra humanidad puesta en una cosa brutalmente hermosa, un derroche frenético y sensual de estos seres humanos...sólo me provocaba el intenso deseo de ir y enloquecer junto a ellos en ese paisaje amoroso e inmensamente sensible. Cerrar los ojos unos segundos y recordarme caminando en la misma sala, con aquella música, con las voces haciendo unión, el calor de los cuerpos, las luces, la lavanda, en aquel tiempo arena en las orillas y con algunos de los compañeros que aún estaban ahí. De esas que uno agradece, pues más que cualquier cosa, es una experiencia exquisita y tremendamente humana, con todo lo horribles y hermosos que somos. Una cosa sublime... Un volver a efervescer.

Movimientos Diversos:

Creando lenguaje común

Ángela Vega Sepúlveda

Esta propuesta de trabajo artístico surge de la inquietud y crítica sobre el pensamiento y formación corporal con que somos educados en nuestra cultura y sociedad. Independiente de nacer o adquirir una discapacidad, es esencial que se cambien las percepciones personales, sociales, políticas y culturales para abordar la situación de las personas con discapacidad, abolir los estereotipos y prejuicios, promoviendo la conciencia de las capacidades corporales y expresivas de un cuerpo sin exclusión.

La experiencia inicial planteada a un grupo de adultos con discapacidad visual el año 2006 en Santiago de Chile, ya hacía referencia a los escasos accesos para las personas con discapacidad en ámbitos de la expresión del ser. En esta experiencia se les facilitó y permitió hacer conexión con su propio cuerpo, pues a pesar de la existencia de algunas propuestas de movimiento para personas con discapacidad, éstas carecían de profundidad, dado que se tiende a trabajar mecánicamente y con una orientación meramente funcional o vinculada a la actividad deportiva y/o recreativa.





En el génesis de este proyecto de investigación de pregrado de la Carrera de Educación Diferencial en Trastornos de Visión de la UMCE, participaron dos colegas y compañeras: Daniela Medina Román y Marcela Carrasco Ogaz y se contó con el apoyo y colaboración de Exequiel Gómez Acuña, docente de música, intérprete en danza y coreógrafo. Actualmente, junto a mis compañeras/os Javiera Sanhueza y Nicolás Cottet, en Movimientos Diversos, la experiencia no sólo convoca a personas con discapacidad, sino que se propone desde un enfoque inclusivo donde participa cualquier persona que quiera compartir un diálogo con otro por medio de la Danza Improvisación proponiendo un espacio de experimentación corporal para potenciar la expresividad particular de cada sujeto y así poder experimentar y descubrir nuevas maneras de comunicarnos a través del movimiento sensible con otros, creando un lenguaje común sin discriminación.

Movimientos Diversos es un espacio de exploración corporal que permite indagar, en la práctica, las potencialidades motoras de cada persona, independiente de su capacidad física o cognitiva, trabajar nuevos canales de comunicación con el otro, en el diálogo corporal. Desde el cómo podemos y desde dónde somos capaces de relacionarnos con el otro, desde un lugar nuevo y diferente, cediendo y permitiendo que en este espacio común se pueda democratizar el cuerpo, otorgando igualdad de oportunidades al momento de enfrentar la experiencia corporal.

Con este tipo de experiencias, se espera estar aportando a un proceso democrático de replantearnos el término "discapacidad", tomando la danza como medio para potenciar el lenguaje hacia la expresión creativa de todas las personas, validando a todos y todas en su diversidad desde una mirada inclusiva.

No es el fin de esta experiencia pretender o abordarla desde el trabajo terapéutico o de rehabilitación, sino más bien de la expresión artística y educativa, proponiendo romper con las concepciones y prejuicios en torno a la situación de discapacidad y sus barreras, abriendo y proponiendo una nueva forma de mirar y abordar el cuerpo y sus diversidades. Las herramientas de la metodología Danceability, de la Danza Contemporánea, los juegos y ejercicios, la improvisación y conciencia corporal, extienden la invitación a crear un campo de exploración, reflexión, goce y encuentro desde la certeza de que todos podemos bailar y experimentar con el movimiento.

A su vez, se propone igualdad de oportunidades al momento de enfrentar un trabajo corporal, permitiendo accesos a participar activamente de una experiencia educativa, artística y cultural. Es una experiencia donde los cuerpos son capaces de crear un diálogo sin barreras, considerando la premisa que la diversidad es la norma y no la excepción.

El desafío está puesto en seguir trabajando para visibilizar esta herramienta de inclusión social, reafirmando que todos los cuerpos, sin excepción, tienen el derecho a comunicar y expresar.

Que todos los cuerpos pueden danzar...

Memoria Danzante

Catalina Tello Aranguiz

"La sabiduría evolutiva es simplemente la profunda realización de nuestra naturaleza como naturaleza (...) Mientras más profundo vamos a nuestro interior, más conexiones hacemos con toda la vida (...) Tanto nosotros/as como cada instante de nuestra experiencia están, en todo momento, entretejidos con toda la creación"

Wes Niker, "Naturaleza de Buda, el Tao de la evolución"

Hace miles de años atrás cuando era una célula, organismo muy simple, con todo el potencial de vivir para siempre, solía pasar sola la mayoría del tiempo. En algún momento determinado seguramente por razones atmosféricas, me dije: ¿Si comienzo a juntarme con otras células? he visto que andan muchas por aquí, son diferentes a mí...puede que pierda ciertas libertades -pensé- pasar de ser una célula soltera con mucho tiempo para sí misma a estar con otras, pero ganaré lazos afectivos, hare nuevas amistades y será más entretenido. Entonces comenzamos a reunirnos, creció el grupo y con esto todo lo que podíamos hacer juntas.

Primero fuimos un ser viviente del mar, algo así como un piure, luego una estrella de mar, fuimos diversos mamíferos de agua, reptiles, mamíferos de tierra, otros grupos fueron pájaros y yo continué en la pandilla de los seres con forma humana.

Hoy existo en un hermoso organismo llamado cuerpo, contengo complejas estructuras, entre ellas un cerebro "triuno"2 que ha conseguido materializar la expe-

riencia evolutiva en capas membranosas y misteriosas.

Entre muchas cosas estamos aprendiendo a conformar una comunidad, una sociedad, un planeta, un bosque, un sistema solar, un universo, un... una... Irremediablemente nuestra biología nos invita a vivir en pos de una organicidad mayor.

El texto que has comenzado a leer, ha emergido de diversas experiencias danzadas, es teoría puesta en práctica, reflexiones y conocimientos a los que he llegado trabajando, compartiendo e investigando en diferentes circunstancias de creación con diferentes personas y seres en diversos espacios.

Agradezco a la fuente de inspiración de mis danzas y letras; LA NATURALEZA.
EL+LA=ELLA

LA DANZA PARA HABLAR DEL FENÓMENO DE LA VIDA ¿DE DÓNDE VIENEN NUESTRAS GANAS DE DANZAR?

La danza puede no dejar de ser algo que nos acontece, pasa por nuestros cuerpos, nos habita en cada respiración, fluye desde el origen de la vida.

Danzantes de la vida, danzas de ofrendas que van más allá de la escena, un danzante se mueve en lo visible y lo invisible, en una posición más holística, no busca tan solo resultados o la realización de espectáculos.

La mente es danzante.

La danza es el universo, es lo que siempre está pasando; el movimiento, la expansión, cambios, armonía, equilibrio, algo que comienza, algo que termina, algo que nace y muere. La danza nos acontece, la vida ocurre en una danza, es un principio universal.

Si somos Danzantes es por un llamado profundo, antiguo, ancestral, oficio universal y cósmico. Esta memoria que contenemos y que a la vez nos contiene, nos invita a dejar caer ciertas ataduras, convenciones y verdades que puedan separarnos del otro/otra, nos llama a ser parte de algo mayor, al servicio de, en armonía con el todo, partes de un orden universal que da origen a la vida en un flujo constante.

Las voces de mi cuerpo me han encontrado con profundos recuerdos, desde el sonido y el movimiento he viajado hacia donde habitan los espíritus de mis huesos, músculos, órganos, piel, células... He conocido una memoria que habla de

[2] La relación de nuestros 3 cerebros forma parte de la creación de nuestra realidad.
1. REPTILIANO: estructura tallo cerebral localizada en la cima de la columna vertebral. Regula la respiración, temperatura corporal, percepción del dolor, hambre, sexualidad y un programa básico del sistema nervioso de estímulo y respuesta. Condicionado a reaccionar a las sensaciones básicas de placer o desagrado y de protección.
2. MAMÍFERO O VISERAL: regula sistema límbico (emociones). Estructura-membrana más compleja de células interconectadas. Aprendizaje, memoria, del impulso sexual a la emoción, relacionada a sentimientos de lealtad y cariño. 3-NEOMAMIFERO: se expande la corteza creando muchas más capas, estructuras de complejas formas y elaboración. Aprender, recordar, dominio, individualidad, sigue la expansión hacia el lóbulo prefrontal. Lenguaje complejo, capacidad de proyectar a largo plazo, pensamiento abstracto, crece sentimiento de individualidad y control sobre el mundo. (Wes Niker, "Naturaleza de Buda, el Tao de la evolución")

mi origen despierta desde la intuición, memoria que habita en mis aguas y conecta con ELLA como elemento vital universal.

Hay algo que recuerdo cuando me escucho, algo me une a todo lo vivo en este planeta y más allá de él. ¿cómo son esos cantos? ¿Por qué estas danzas sonoras despiertan esta memoria? ¿Qué me evocan esos sonidos? Hay aquí un misterio infinito que me impulsa a buscar sin el afán de encontrar una respuesta, me motiva instalar preguntas, ver y escuchar a otros/as para nutrir mi curiosidad.

La memoria de este cuerpo se manifiesta en paisajes sonoros, conocerme hacia dentro genera hacia fuera universos sonoros infinitos. La respiración que acompaña este movimiento es clave para abrir los espacios y dejar que la voz salga.

Cuando sueno a veces me emociono mucho, vibra toda mi piel y me conmuevo con el sonido de mí misma, con los otros/as creamos un espacio sonoro común y hacemos vibrar todo lo invisible y visible, lo que no vemos aparece, así los creo, así lo siento.

Mover y generar sonidos es removerme muy profundo, vaciar los conductos, dejar que la memoria viaje al espacio y permitir que entren otras al abrir.

Cambia, varía, se transforma mi danza, el lenguaje existe más honesto, no pretendo ni siquiera intensiono, solo dejo que suceda presente en mí misma.

Presente en mí misma implica presente con todo lo otro, con toda la otra, respirar y dejar que el movimiento venga desde muy adentro, sentir los soportes a la tierra derretidos, aceite en la pelvis.

"La naturaleza del sonido puede revelar impermanencia y aportar a la mente una gran sensación de espacio, integración con el mundo natural, dejar que los sonidos aparezcan y desaparezcan sin nombrarlos o analizarlos. Los sonidos aparecen por si solos, así como el conocimiento de ellos".

"Me conectaba al mundo tanto a través de mi corazón como de mi respiración".

"El oxígeno de nuestro planeta es fijo (relativamente) y las moléculas de oxígeno se siguen recombinando y reciclando. Durante todo el tiempo compartimos oxígeno en la tierra".

"El planeta tierra es como un gran abdomen que gira respirando profundamente, con el Sol el oxígeno aumenta, en cuanto que con la Luna disminuye. El sol produce las respiraciones profundas anuales de la tierra (estaciones)".

"Sol- Luna
Inhalación-exhalación
Fotosíntesis-mareas
Luz-oscuridad
Calor-frío
Manifestación-vacío"

"Todo sigue respirando a través de nosotros/as, fuera de nosotros/as, el universo respira a través de nosotros/as". La vida nos acontece a través de la respiración"[3].

PRÁCTICAS EN LA NATURALEZA, PARQUE NACIONAL LA CAMPANA-OLMUÉ

Cuando busco ser impredecible
todo lo que hago se parece a la naturaleza,
ella es hermosa, impredecible e indescifrable,
de su no lógica brota la belleza.

En medio del bosque he desaparecido,
rodeada de una infinita gama de verdes me he fundido en el paisaje,
estar con toda mi cuerpo, ser parte del todo y dejar de ser.
Ya me pierdo...

A veces me olvidé de mí y dejé de estar,
mis ojos fueron los ojos de aquel tronco y de aquellas hojas,
junto a su inmensidad me dejé
pasé a ser parte de la vida
en presencia sutil.

Me distribuí en miles de partículas,
como las miles de hojas
sobre los miles de árboles
sobre esos cerros de miles de años.

Vi también el sol que alimentaba la montaña,
cada punto de luz dando energía a esa tierra y toda su vegetación,
nuevamente he desaparecido.

(Esto de aparecer y desaparecer me agrada)

Entre la vida mi vida es parte del todo,
viajo sin límites vaciándome,
presente pongo a-tención
Y ¡vuala!

[3] Wes Niker, "Naturaleza de Buda, el Tao de la evolución "

La piedra enorme bajo la piel de mis pies
la danza del río sin agua
la danza de las aguas que no estaban.
Luego
...
La danza de las aguas que volvieron a llenar la memoria vacía de esos espacios.
Luego
el sonido del agua originó nuevas danzas,
luego
el agua se va otra vez vuelve el vacío
llueve
regresa el agua
con ella sus sonidos, sus verdes
y todas sus vidas.

ENCUENTRO EN CURARREHUE, TEATRO DE LOS ANDES Y KIM TEATRO DANZANTE

Volviendo de las raíces más antiguas antes por mí conocidas, aunque todo de mí ya sabía de su existencia. Curarrehue es lugar sagrado, altar de piedras, antiguos seres habitan ese lugar. En ocasiones sentí esos espíritus curiosos e infantes, abuelas que se preguntaban ¿qué hacíamos ahí? Entonces el viento me dijo: a través de los sueños nos hablan, nos quieren decir algo importante, se acercan, pero no sabemos escuchar ¡shuuuu Silencio! Aprenderemos a observar y callar aún más, sabremos oír sin comprender palabras. Cuando no sabemos oír, impacientes los asustamos, son como gatitos salvajes que se espantan al más mínimo sonido o movimiento, sigilosos, sutiles, espirituales. A veces se presentan como animales o podemos ser nosotras mismas que cuando despertamos no recordamos, o sí. Aprenderemos a poner esa sutil atención, a percibir e intuir cuando se acerquen, a escuchar sus llamados y entender sus señales, a confiar. Abriremos nuevas dimensiones ampliando nuestra realidad, cuando sea compartida será más rica.

Tantos espacios contuvieron nuestras danzas, imágenes, cantos y teatros, lugares cargados de vida, historia y trascendencia.
Abundante agua en el río Tranqura y Panqui
Piedras sagradas de volcán, Abuelas
Pillan, Pellin, Panqui, Puma

¡yo tengo un hermano Puma!

Tres volcanes fueron nuestros espectadores,
cada día de trabajo los tuvimos presintiéndonos.
En el bosque flotaron mis danzas, la gravedad ya no existe y las hojas dieron aire y suavidad a mis pisadas y saltos.
Simpleza y sencillez crearon las obras maestras más complejas

¡Un hombre rosado ha muerto!

La tierra tal cual fue revolcada por nosotros/as, y las piedras no dijeron tantas cosas...

"En mitad del camino había una piedra había una piedra en la mitad del camino
había una piedra
en la mitad del camino había una piedra.

Nunca olvidaré la ocasión

nunca tanto tiempo como mis ojos cansados permanezcan abiertos.

Nunca olvidaré que en la mitad del camino había una piedra
había una piedra en la mitad del camino

en la mitad del camino había una piedra"[4].

Con su tiempo tranquilo y lento, silencioso presenció y vivió toda la experiencia, su rostro moreno guarda una antigüedad única, nativa, autentica, también sagrada. Estoy enamorada de su espíritu nativo, de cada una de las personas que estuvieron conmigo, del bosque, los ríos, las piedras, los árboles y los volcanes.

Fuimos espíritus esencialmente conectados, nada que decir, la incomprensión de la razón a veces me ronda cuando la experiencia desordena el tiempo y propone nuevas lógicas de entendimiento. El Amor es una inteligencia que apenas conozco.

Camino a la ciudad, recién durmiendo me doy cuenta del lugar del cual estábamos saliendo, SAGRADO.

¿Hacia dónde vamos? algunos aún en la brutalidad, otros descubriendo caminos más sensibles, sutiles, misteriosos, extraños, desestructurados, desordenados, caóticos, armoniosos, simples.

La intuición me dice que dé valor a lo compartido, a lo sencillo, comunitario,

[4] Carlos Drummond, "En mitad del camino había una piedra"

a la fuerza de un grupo, a lo importante de los lazos afectivos, construir juntas/os.

No temer, Amar, morir y renacer cuantas veces sea necesario, reinventarse, saber fluir cambiante, saber tener raíces y tierra con todo el cuerpo, fuerza y percepción aguda para flotar y vencer la gravedad, por supuesto que mucha agua, no se puede la vida sin ella en todos los sentidos.

Vaciar internamente y mirar el vacío en el espacio, con esto abrir posibilidades y esperanzas para ser seres creativos/as.

Bienvenida la maravillosa dualidad
Trabajo-no esfuerzo
Morir-renacer
Tierra-flotar
Sencillo-complejo
Si-no
Profundo-piel
Interior-exterior

Y si te sientes extraña/o será que el orden, el tiempo y las lógicas de todas las cosas comienzan a desmoronarse, pareciera venir un caos, una tormenta, es un estado alterado, no estás enferma/o, ni bajo el efecto de alguna planta alucinógena, ni drogas; son cambios.

Se abre y a la vez se derrumba sin vuelta atrás todo aquello que no tenga sentido de vida. Entonces reinventaremos o inventaremos por primera vez nuevas maneras de relacionarnos.

Mientras tanto la oscuridad no desaparece, crece tan infinita como la luz que se abre, la destrucción continúa segundo a segundo y a veces siento que no hay cómo detenerla... y me apena, pero en la misma tristeza encuentro la esperanza. Si no hubiera Amor ahí en el centro de mí, todo estaría perdido, si no hubiera también tristeza ahí en el centro de ti, todo estaría perdido.

"La LUZ puede ser inhalada y puesta en circulación a través de todas las células del cuerpo, limpiando y purificando. La LUZ puede ser visualizada entrando en la oscuridad, en lugares prohibidos del cuerpo y lamente, la LUZ puede ser vista despertándonos"[5]

[5] Wes Niker, "Naturaleza de Buda, el Tao de la evolución "

ENCUENTRO DANZASUR, VALPARAÍSO

Cuerpo Andino

Pensarse Latinoamericanizados/as

Escuchar la voz de nuestra danza;

Firme, sólida, que deviene de la experiencia

Voz profunda llena de sensibilidad.

Ir hacia dentro, reconocernos, saber quiénes somos

y lo que podemos hacer juntos/as,

Saber que ya sabemos

lo suficiente

Para hacer

lo que

queremos

hacer.

¿Danza para tod@s?

Una manera de visualizar la falta de inclusividad en el campo de la danza en Chile.

Camila Miranda Alarcón

Hoy, en pleno siglo XXI, el concepto de "inclusividad" finalmente está buscando establecer presencia dentro del arte en nuestro país. Así mismo, en la danza, vemos que ha surgido en los últimos años un mayor reconocimiento en torno a este tema. Con este ensayo, busco rastrear los espacios inclusivos (y la ausencia de éstos) dentro de la danza en Santiago de Chile y entender de qué manera el concepto adquiere o puede adquirir relevancia dentro de la enseñanza de la danza en el contexto chileno.

Pero me pregunto, ¿Qué entendemos cuando hablamos de inclusividad en la danza? ¿Dónde radicaría una mayor inclusividad en la danza? En el campo de la pedagogía surge el término inclusión en los 90' para sustituir el de "integración", donde inclusión implica una adaptación del sistema educativo para responder a las necesidades de los estudiantes, en vez de que ellos deban adaptarse al sistema. Si intentamos buscar espacios inclusivos dentro de la danza en nuestro país, nos damos cuenta que son pocos los lugares que proponen alternativas donde la palabra inclusión pueda asumir diversas maneras de aprendizajes. Esto es tanto considerando espacios formales como informales de educación de la danza, que creo deben ser considerados en una perspectiva contemporánea de las prácticas metodológicas de la enseñanza de la danza.

Sin embargo, es importante rescatar iniciativas como las de DanceAbility, pro-

yecto internacional que logra tener un alto impacto en Chile y en el resto de Latinoamérica, realizándose el Primer Encuentro DanceAbility en Chile al año 2009. Esto fue a través y como parte del Encuentro Internacional de Danza, Contacto Improvisación, y continúa hoy en día a través de las clases organizadas por Movimientos Diversos (movimientosdiversos.blogspot) que se realizan en el Colectivo de Arte, La Vitrina. Otra iniciativa importante que sí existe hoy día, es la Expo Incluye del Centro Cultural GAM, que ofrece talleres artísticos inclusivos, entre ellos de danza. Así como también el trabajo realizado por Ana María Bravo desde el año 2005 junto a su estudio de danza y su compañía Enkuentro, que son también espacios que se abren a prácticas inclusivas hoy en día.

Podemos ver que la mayoría de los espacios inclusivos en danza surgen y se desarrollan en su mayoría en Santiago. Aún así, es importante notar que estas iniciativas han impulsado fuertemente el concepto de inclusión que, desde Santiago, comienza a obtener un espacio dentro de la danza hoy en nuestro país. Por otro lado, también cabe decir que estas iniciativas continúan siendo eventos aislados dentro de la disciplina de la danza y no representan una mirada unificadora y transversal en relación al concepto de inclusión dentro de la enseñanza de la danza. Además, podemos observar que la terminología utilizada para hacer referencia a prácticas inclusivas varía según el contexto y/o proyecto: danza integradora, danza para personas con capacidades diferentes, clases para personas con (dis) capacidad, por dar algunos ejemplos.

Ahora, ¿Es relevante el cómo describimos el término para referirnos a prácticas inclusivas? Para ampliar la mirada, quiero dar algunos ejemplos comparativos. Si observamos lo que ocurre en Brasil, Inglaterra o Alemania, por mencionar algunos referentes, veremos que en ellos existe gran importancia en la incorporación de herramientas metodológicas de inclusión en enseñanza de la danza.

En el caso particular de Inglaterra, existe un modelo educativo de la danza que propone la incorporación de prácticas inclusivas, independiente del contexto en que la danza se desarrolle. Con esto se establece un reglamento/código de conducta que propone ciertos principios, lineamientos y responsabilidades de un profesional de la danza en el Reino Unido. Este reglamento -y esto es importante- es aplicable tanto para profesionales de la danza que trabajan en espacios formales (academias, universidades y colegios) como no formales (centros culturales, centros comunitarios y talleres extra-programáticos en colegios). El concepto de inclusión se transforma en una parte fundamental dentro de este modelo, estableciéndose los siguientes criterios:

- Me comprometo con los principios de los derechos humanos y la igualdad de oportunidades, y que todos tienen el derecho de ser tratados con dignidad y ser reconocidos por igual como un ser humano independiente.
- Me aseguro que nada de lo que hago discrimina, ya sea en aspectos raciales, sexuales, circunstancias domésticas, creencias religiosas, convicción

política, diferencias sociales, culturales, de origen u otro estatus.

- Trabajo de manera abierta, cooperativa y sensible para crear un ambiente positivo e inclusivo, donde experiencias individuales, habilidades e intereses son aceptados, ayudados y compartidos.

The Dance Register: Code of Professional Conduct

Lo citado anteriormente, demuestra que el concepto de inclusión en el caso del Reino Unido se entiende y se utiliza de una manera mucho más amplia y generalizada de lo que parece asumirse en Chile. Por ejemplo, contempla aspectos propios del individuo y sus derechos como persona, lo que implica una amplitud de conciencia acerca de aspectos socioculturales, de género, capacidades y habilidades tanto físicas como cognitivas. Inclusión es parte, por tanto, de una idea más amplia de entender la danza en Inglaterra como un derecho básico de todas las personas, democratizando sus bases desde la enseñanza. Esto puede verse, por ejemplo, en el Dance Manifesto UK, 2006:

"Queremos que la danza esté en el corazón de nuestras comunidades, accesible para todos tanto como espectador y/o participante…".

Por tanto, la diferencia parte de una diferencia más amplia entre el caso chileno y el de Inglaterra, que es que el gremio de la danza en el Reino Unido se ha propuesto como objetivo unificar su voz como disciplina artística, otorgando una perspectiva común de la danza a nivel nacional (incluyendo la idea de inclusión).

Si observamos en comparación el panorama chileno, en relación a su aproximación con prácticas inclusivas, sin duda el mismo (pese a los aportes mencionados anteriormente) resulta preocupante. Si analizamos los resultados del último Catastro de la Danza (2012) o el Reporte Estadístico n°1 de la danza (2011), es posible identificar que el concepto de inclusividad no es mencionado ni considerado como una opción profesional o un problema relevante a ser catastrado/consultado. Por otra parte, es posible observar que la falta de inclusividad en nuestro medio está excluyendo no sólo a personas con capacidades diferentes, sino que está afectando también a personas por su condición sexual y nivel socio-económico, y estas consideraciones más amplias de lo que entendemos por inclusividad aún no parecen entrar al debate, entendiendo la danza como un derecho de todas las personas.

En términos de género, por ejemplo, existe una alta y evidente inequidad entre las personas que han optado por estudiar la carrera profesional de danza. Así lo demostró el Catastro de la Danza el 2012, dónde mujeres representaban el 75.4% mientras que los hombres sólo un 24.6% (Catastro de la Danza, 2012). Si bien, han pasado algunos años desde aquel catastro, cuesta creer que el panorama haya cambiado demasiado hoy en día. De hecho, revisando la oferta educativa de la danza hoy en Chile, es fácil notar como la publicidad de la misma sigue estando claramente orientada al público femenino. Esto, por ejemplo, lo demuestra la siguiente imagen obtenida en la web de la carrera de danza en una universidad privada.



Fig 1. http://www.uniacc.cl/carrera/danza-y-coreografia/

En Santiago existe un amplio mercado en danza si comparamos con lo que sucede a nivel regional. En la capital podemos encontrar diferentes espacios para desarrollar la disciplina ya sea a través de estudios formales o informales en danza. Al igual que con el ejemplo anterior, relacionado al ámbito de pregrado, cabe preguntarse entonces, ¿A qué mercado están apuntando las instituciones/escuelas/academias que ofrecen espacios para la danza? La utilización de colores rosados promueve estereotipos que no están ayudando al medio, sino más bien lo perjudican enormemente en términos de inclusión. Lamentablemente, con estos estereotipos hemos situado a la danza dentro de un modelo sexista, utilizando una aproximación a la enseñanza de la danza que reduce la misma a un nivel estético carente de una real experiencia artístico-creativa inclusiva (en el sentido más amplio de la palabra), y que por tanto hereda y prolonga los debates de género visibles en Santiago. Tal es el caso, por ejemplo, de esta otra propaganda que, aunque señala "danza para todos" nuevamente apunta a un perfil específico excluyente:



Figure 2, http://www.karenconnolly.cl/

Teniendo estas preocupaciones en consideración, es importante que como profesores de danza empecemos a tomar en cuenta estas prácticas profundamente arraigadas, y asumir el cómo podemos ayudar a romper con estos estereotipos tan marcados, que hoy día predominan en la imagen colectiva de nuestra sociedad sobre la danza. ¿De qué manera nosotros, como agentes de la danza, incentivamos la participación realmente inclusiva en nuestra práctica diaria? Si somos conscientes de que existe una mayor tendencia de mujeres/niñas en espacios de la danza, por

ejemplo: ¿De qué manera integramos prácticas inclusivas de enseñanza que eviten la exclusión de personas por su género-sexo-edad?¿Queremos que la danza hoy en día forme parte de un modelo que segrega a las personas por su condición sexual, socio-cultural, económica, por su identidad de género, edad o condición física?

Me niego a creer que persigamos ese objetivo como profesionales de la danza, por lo mismo debemos cuestionar nuestra propia práctica y buscar métodos inclusivos de enseñanza que permitan ampliar el pensamiento y reflexiones en torno a las implicancias de la inclusividad en la danza en términos mucho más amplios. Por ejemplo, y asumiendo las maneras de cambiar estas prácticas, existen importantes teorías de aprendizaje contemporáneas que promueven la diferenciación y el reconocimiento del individuo y sus necesidades dentro de un grupo, y como esta diferenciación contribuye y realza procesos colectivos de aprendizajes al mismo tiempo. Debemos integrar mecanismos que permitan una apertura y enriquecimiento de nuestra disciplina, y creo firmemente que una manera de hacerlo es a través de la enseñanza de la danza, utilizando herramientas metodológicas que permitan un aprendizaje inclusivo y un desarrollo íntegro de cada participante.

Creo que los profesionales de la danza actualmente poseemos valiosas herramientas que podrían ser aplicadas de forma consistente para generar espacios más inclusivos en la danza. Lamentablemente, quizás existe una barrera mental que no nos permite avanzar y fortalecer nuestra práctica como profesionales: muchas veces nos limitamos a pensar que danza inclusiva se refiere únicamente trabajar con personas de capacidades diferentes, como pueden ser personas sordomudas, ciegas, con Síndrome de Down, parapléjicas, entre otros. Sin embargo, y aunque esto pudiera parecer positivo en primer término, si nos enfocamos sólo en las capacidades o habilidades de las personas estamos reduciendo las posibilidades creativas de la propia danza y de todos sus involucrados, incluyendo a quienes queremos ayudar. Para mí, la inclusividad en la danza va más allá de las capacidades físicas de las personas: la danza inclusiva constituye un acto democrático, humanitario, sensible, un acto de paz, un acto de aceptarse a sí mismo y a los demás, sin prejuicios, sin discriminación. Inclusividad en la danza realza su valor social dentro de una comunidad. Inclusividad en la danza para mí consiste en identificar y reconocer a las personas que me rodean en un espacio y tiempo determinado para poder establecer vínculos de relación transparentes y honestos, que promueven el respeto mutuo.

La danza chilena, y la educación de la danza en Chile en específico, debe cuestionarse a sí misma y con esto renovarse. Reconozcamos el valor de prácticas inclusivas, entendamos que es una manera de ampliar los límites de nuestra propia práctica. Su integración es un cambio de paradigma para nuestra disciplina, que quizás realmente permita aumentar la democratización de la danza en nuestra sociedad chilena.

Cuerpo y Nacionalismo en los Ballets Folklóricos de Chile

Carlos Delgado Lizama

1. Antecedentes históricos del Ballet Folklórico en Chile

En la década de 1960 existían jerarquías culturales mucho más marcadas que hoy en día, en donde el mundo de las expresiones de la cultura popular no tenía el mismo estatus de las grandes formas del arte (ópera, ballet, música sinfónica, etc.). La danza folklórica o tradicional, aparecía valorada sólo como una expresión de los "otros", expresión de identidad campesina del valle central del país, en muchos casos difundida desde una mirada citadina. Constituían una excepción los estudiosos e intelectuales de la academia (Carlos Isamitt, Carlos Lavín, Eugenio Pereira, Filomena Salas, Pablo Garrido, Jorge Urrutia, Vicente Salas y Alfonso Letelier) que, agrupados en el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile[1], ya desde el año 1944, se preocupaban por el estudio de expresiones musicales y coreográficas propias, valorando un repertorio artístico que hacía parte de una cultura viva. Fuera de la academia y en esta misma corriente de estudio y difusión de expresiones auténticas, pero con presencia en los medios de difusión, estaban las folkloristas Margot Loyola y Violeta Parra, los conjuntos folklóricos "Cuncumén", "Agrupación Folklórica Chilena

[1] Cáceres, Jorge, La Universidad de Chile y su aporte a la Cultura Tradicional Chilena, 1933-1953. Impresos Esparza y Cía. Ltda. Santiago, 1998.

de Raquel Barros" y "Conjunto Margot Loyola". Artistas que reman en contra de la modernización homogeneizadora de la ciudad. Como dijera Rama:

En zonas aparentemente sumergidas, destinadas a ser arrasadas por la aculturación, surgen equipos de investigadores, artistas y escritores que reivindican la localidad y se oponen a la indiscriminada sumisión que se les exige[2].

Los cánones estéticos de una cultura occidental europea dominante, no dejaban apreciar y valorar las presentaciones escénicas de las expresiones tradicionales que se apegaban a los parámetros de forma, estilo y carácter[3], que se encuentran en el contexto vivencial de los propios protagonistas o cultores en sus comunidades. Por otro lado,como B. Subercaseaux dice, se puede constatar la presencia cultural latinoamericana en la década de 1960, en un momento de definitiva independencia y soberanía de América latina; es justamente lo que sucede con las expresiones coreográficas escénicas, es una mirada hacia lo propio,a considerar los rasgos identitarios culturales como preocupación en el decir escénico. Sin embargo, y justamente por la consideración de la superioridad de la cultura europea por sobre otras, y seguramente también por el conocimiento muchas veces sólo formal del repertorio vernáculo, es que surgen los ballets folklóricos en Chile.

En 1965 algunos integrantes del grupo "Loncurahue"[4] parten a una gira por Europa Central y del Este, junto al coro que dirigía Rafael Vidale, conjunto de jóvenes que se llamó "Fraternitas". A su regreso formaron el Ballet Folklórico "Aucamán", bajo la dirección de Claudio Lobos. Los integrantes de "Loncurahue" que no viajaron, formaron el Ballet Folklórico "Pucará", bajo la dirección de Ricardo Palma. Ambos grupos evidenciaban una notoria influencia de los ballets folklóricos de Europa del Este y especialmente soviéticos que habían visitado Chile con un gran éxito de público y de la crítica[5]; principalmente recordado es el Ballet "Berioshka".

Ricardo Palma presencia anonadado a un grupo yugoslavo llamado "Lado" y se entrevista con el coreógrafo europeo. Afirma su convencimiento de que se debe saber tanto de raíces como de gimnasia moderna, ballet clásico o acrobacia circense; dice: "Sentí que se me abrió el mate"[6]. El Ballet Folklórico "Pucará" logra

[2] Rama, Angel, Transculturación narrativa en América Latina, p.80, Ediciones el Andariego, México, 1984.

[3] Margot Loyola define en su libro Bailes de Tierra en Chile. Ediciones Universitarias de Valparaíso de 1980: La Forma como la organización estructural de la danza, número de integrantes y su relación. El Estilo como "el modo de bailar", a la intención. El Carácter como lo que expresa anímicamente cada bailarín.

[4] En 1962 se da a conocer, para la celebración del 18 de septiembre, organizado por la radio Portales en la Plaza de la Constitución, la primera agrupación con la tendencia de un ballet folklórico, el grupo "Loncurahue". Lo integraban estudiantes del Instituto de Educación Física de la Universidad de Chile, provenientes del curso de folklore del profesor Mario Baeza, entre los que se encontraban Claudio Lobos y Ricardo Palma. Según dicen quienes asistieron a dicho evento, provocaron gran impacto en la concurrencia.

[5] "Panorama de la Cultura Chilena", de Fernando Gamboa (Org.): Ediciones Chile América. CESOC. 1994. Delgado, Carlos. Capítulo: Difusión y docencia de la danza folklórica en Chile. Antecedentes históricos del estudio. Páginas p.223–231

[6] Declaración que hace el propio Ricardo Palma en el blogspot del Ballet "Pucará".

el apoyo de la Municipalidad de Santiago y es así como tiene a su cargo abrir la temporada del Teatro Municipal de Santiago el año 1965. Inédita apertura en un espacio de las artes de la élite.

Uno de los precursores de la concepción técnica y estilística del ballet folklórico, es Igor Moiseyev[7], quien, formado en la escuela del ballet clásico ruso, adapta el lenguaje de pasos y posturas del lenguaje ballet al repertorio de expresiones coreográficas populares de las distintas repúblicas socialistas soviéticas.

La propuesta artística de los ballets soviéticos, radicaban principalmente en hacer un espectáculo con danza y música, en donde el protagonismo era el cuerpo de baile. El conjunto de bailarines y bailarinas se mostraba como un grupo uniformado, vestidos todos iguales, peinados iguales, moviéndose al unísono en igualdad y perfección asombrosa. Quedaba clara la utilización de la técnica de danza que, más que al servicio del repertorio folklórico, lo teñía de tal forma que resultaba ser principalmente la destreza corporal, por sobre la autenticidad del repertorio, recuperado en sus fuentes de origen.

El "Ballet Folklórico Aucamán" de Chile había conseguido el apoyo del Ministerio de Educación. Después de tres años en un proceso de profesionalización, periodo en el cual se asesoran y perfeccionan con profesionales destacados de la danza, como Joan Turner[8] y Malucha Solari[9]; viajan a las olimpiadas culturales de México en el año 1968. En dicha gira, a sugerencia de Patricio Bunster[10], conocen al bailarín y coreógrafo Rodolfo Reyes, quien es invitado a Chile a trabajar con ellos. Parte de los integrantes que compartían la nueva forma de trabajo impuesta por Reyes, formaron el Ballet Folklórico Nacional BAFONA, ya bajo el alero del

[7] Igor Alexándrovich Moiseyev (Kiev 1906 - Moscú 2007). Bailarín, coreógrafo y director de ballet ruso. Estudió con Vasili Tikhomirov en la Escuela del Teatro Imperial de Moscú, en la que obtuvo su graduación en 1924. Ese mismo año debutó con el Ballet Bolshoi, donde permaneció como bailarín de carácter y coreógrafo hasta 1939. En 1936 fue nombrado director del Departamento de Coreografía del Teatro de Arte Popular de Moscú. Crea Grupo de Danzas Folclóricas de Moiseyev. Con esta compañía recorrió el mundo entero desde 1955, en una serie de giras triunfales en las que mostró sus más de ciento setenta coreografías, a cual más espectacular, en las que recrea perfectamente el antiguo folclore ruso. En 1968 pasó a dirigir la compañía de ballet clásico. Fue galardonado con el Premio Nacional de la URSS (1942, 1947 y 1952), el título de Artista del Pueblo de la RSFSR (1953), el Premio Dance Magazine (1960) y el Premio Lenin (1967).

[8] Reconocida bailarina inglesa formada en la Escuela de Sigurd Leeder. Integró del Ballet de Jooss. Llega a Chile en 1954 para integrarse al Ballet Nacional Chileno y al de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Formadora de muchas generaciones de artistas de la danza tanto en técnica como en análisis del movimiento.

[9] Premio Nacional de Artes 2001. Gran personalidad de la danza de Chile. Estudia en el Conservatorio Nacional de Música. Formada en Rítmica Dalcroze por Andrée Haas. Egresada en la Escuela de Sigurd Leeder. Integrante de la primera generación del Ballet Nacional de Chile. Siendo Directora de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile crea el Ballet de Cámara BALCA. Funda la Escuela Coreográfica Nacional del Ministerio de Educación. Crea el Consejo Chileno de la Danza y la Carrera de Pedagogía en Danza de la Universidad ARCIS.

[10] Figura clave en la conformación de un movimiento de danza en Chile durante la segunda mitad del siglo XX, Patricio Bunster Briceño formó parte de la primera generación de coreógrafos que emergieron al alero del Ballet Nacional Chileno. y Setenta. En 1951 formó parte del Ballet Jooss y actuó como solista de la compañía en su gira por Alemania, Suiza, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Escocia e Irlanda. ⇢

Ministerio de Educación[11].

BAFONA llama a sumarse a la labor de creación artística basada en la cultura popular, a antropólogos, folkloristas y técnicos escénicos: Ximena Bunster (antropóloga), María Ester Grebe (etnomusicóloga), Carlos Isamitt (indigenista) y Margot Loyola (folklorista). Así nacen obras como: El grito de la Sangre, basada en la cultura mapuche y Ritos del Tamarugal, inspirada en la fiesta de la Tirana, entre otras[12]. El director y coreógrafo Rodolfo Reyes entendía la necesidad de sustentar su creación artística a partir del estudio y de la vivencia que entrega el trabajo de campo lo que, a pesar de la estética del ballet, le permitía fundar sus obras a partir del conocimiento de la cultura que representaba en la escena.

Por su parte, el Ballet Folklórico "Pucará" se hace conocido con las obras Norte a Sur, El desafío y con una obra basada en la cultura mapuche, Machi Purrúm, la que fue alabada y despedazada de igual forma por la crítica. Esta coreografía se planteaba como una creación sobre los elementos mapuches presentes en Canto General de Pablo Neruda. No pretendía ser una recreación de los bailes indígenas: "Con qué cara vas a danzar un ritual que no es tuyo, es fácil y tonto trasladar a un escenario, un Guillatún", explica Palma[13].

Interesante proceso de transculturación en el campo artístico que no es privativo de Chile, ocurre en muchos países de Latinoamérica; reconocido es el caso de México con el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, que llega a constituirse en una verdadera empresa de exportación y turismo, el Ballet Folklórico Nacional de Bolivia y el Ballet Folklórico Nacional de Ecuador, entre otros. La llegada de la Unidad Popular al gobierno de Chile, con el Presidente Salvador Allende, produce una reafirmación del arte comprometido políticamente y ligado a una identidad cultural, reivindicación de los otros, de los postergados. "Pucará" escenifica la Cantata de Santa María de Iquique, del compositor Luis Advis y la interpretación del grupo Quilapayún. Se estrenó el 1° de mayo de 1971 en el Teatro Municipal de Santiago, causando un gran impacto tanto en el público general como especializado. Por su parte, BAFONA también escenifica la lucha social del minero con la obra La Salitrera.

El tratamiento estético del ballet folklórico durante el periodo de la Unidad Po-

En dicha gira, conoció a la bailarina Joan Turner con la que contrajo matrimonio en 1954. El contacto con el surco renovador que en Europa abriera la danza expresionista, significó para Bunster dar un salto en la escenificación de su ideario político y convetirse en un precursor de la llamada danza social. Las ideas americanistas le otorgaron un sustento significativo a su propuesta y sus trabajos fueron vistos como exponentes de una danza inspirada en fuentes originarias, en contraste con el influjo de la academia, los rígidos códigos del ballet y las corrientes europeas predominantes. Esta valoración de lo autóctono convirtió a Bunster en un referente a nivel iberoamericano (Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile).

[11] Panorama de la Cultura Chilena, de Fernando Gamboa (Org.), Ediciones Chile América, CESOC. 1994. Delgado, Carlos. Capítulo: Difusión y docencia de la danza folklórica en Chile. Antecedentes históricos del estudio, p.228

[12] Ibid, p.229.

[13] Declaración que hace el propio Ricardo Palma en el blogspot del Ballet "Pucará". www.cantatasantamariadeiquique.blogspot.com.ar

pular no varía tanto del construido en sus primeros años, lo que se hace evidente, además de su mayor madurez artística, por la correspondencia de las temáticas abordadas con la militancia y adhesión al proyecto de la izquierda unida chilena.

El golpe militar del año 1973 evidentemente lo cambia todo. El director mexicano del BAFONA es detenido, torturado y salvado al conseguir ser sacado del país. El director del "Pucará" peligra severamente su integridad. Ambas compañías quedan con graves dificultades para seguir funcionando, sin embargo, ambas logran sobrevivir. BAFONA queda a cargo de bailarines de la propia compañía hasta 1978, año en que se hace cargo de la dirección un ex bailarín de "Pucará", Pedro Gajardo, formado por Ricardo Palma y también ex estudiante del entonces Instituto de Educación de la Universidad de Chile, institución que ha dado muchos intérpretes y artistas del folklore. A partir de ese momento, BAFONA se vuelve nuevamente conocido, teniendo connotada presencia en los medios. Con el apoyo del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, se transforma en la cara de la chilenidad y la imagen exportable de la dictadura. Después del caos se vuelve al origen, se recupera la imagen del chileno idealizado, aséptico, apolítico y feliz en una identidad cultural que pretende la unidad nacional. La forma de "ballet folklórico" se constituye en un modelo a seguir, es gracias al gran poder difusor de BAFONA que se hace conocido por todo Chile, hasta en localidades pequeñas y apartadas. El modelo se replica en escuelas, universidades y municipalidades del país. Se naturaliza una propuesta estética oficial.

2. Nacionalismo Chileno y El Ballet Folklórico en los años 1960 – 1990

El nacionalismo se asocia al sentido de pertenencia a un territorio, se hace imprescindible en la constitución y sustentación de una nación. La integración a una unidad homogenizada de manera ficticia por medio del reconocimiento de rasgos culturales identitarios compartidos.

El folklore puede llegar a ser un instrumento extremadamente útil para las ideologías que posibilitan la generación de ese sentido de identidad y pertenencia, conjuntamente con ese orgullo patriótico.

Como dice Emilio Nouel: "El nacionalismo en tanto fuente de inspiración, ha servido para fines sociales plausibles, pero también ha conducido a situaciones políticas aberrantes. El nacionalismo se entiende en dos sentidos. Habría uno, afirmativo, progresista, universalista y abierto a la cooperación entre las naciones, y otro, negativo, xenófobo, ligado a ideas racistas, étnicas, culturales y militaristas". En los años sesenta en Chile existía, por una parte, un movimiento de rescate de expresiones propias del pueblo rural, de las clases subalternas, expresión cultural poco reconocidas y valoradas por la cultura oficial. Este movimiento lo componían artistas investigadoras de la talla de Violeta Parra, Margot Loyola, Gabriela Pizarro y Raquel Barros, que, lejos de un nacionalismo negativo, es un nacionalismo que en términos culturales mira hacia adentro y rechaza influencias externas. Las

animaba el reconocimiento y valoración de la creatividad de un pueblo olvidado, postergado, invisible, lo que las llevó a recorrer caminos del Chile profundo. Por otro lado, había otro nacionalismo que cobraba vida en el Partido Nacional Socialista Obrero, organización decididamente hitleriana, que participará de la política contingente en forma pública, logrando reunir en sus filas un número aproximado de 15.000 integrantes en 1967, reflejado en una considerable votación. Con la fusión entre antiguos miembros de la Acción Nacional, liberales y conservadores, se creará el Partido Nacional, donde adquirirá preponderancia la figura de Sergio Onofre Jarpa (Juan Bragassi, 2006). La corriente del ballet folklórico, en general cultivado por personas de izquierda, tiene su origen en una corriente fuertemente nacionalista, como son las corrientes artísticas que respondían a políticas culturales de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, donde los estereotipos del hombre y la mujer pertenecientes a una unidad territorial, se consiguen anulando diversidad personal y homogeneizando una imagen identitaria adscrita a un ideal de sujeto que conforma una sociedad nueva producto de una revolución.

Una de las características del nacionalismo latinoamericano, por ende, también de Chile, fue el de resistir la penetración e influencia política y cultural de las metrópolis imperialistas, que junto con la protección de la industria nacional está la de afirmar nuestra personalidad cultural en nuestras raíces históricas[14].

Durante la Unidad Popular en Chile existió un nacionalismo en las expresiones artísticas. El ballet folklórico en esos momentos se fundaba en un nuevo protagonista de la historia que se construía, el trabajador, el obrero, el campesino. Esto se plasmó en las obras que se difundían; este fenómeno fue acompañado con el canto nuevo (Víctor Jara, Inti Illimani, etc.), el cine chileno (Ya no basta con rezar, Venceremos, etc.), etc.

En la Unidad Popular también estaba el nacionalismo opuesto que convivía con el oficial. Ya en abril de 1971, se dará pie al Frente Nacionalista Patria y Libertad, cuyo líder será el abogado y académico Pablo Rodríguez Grez, quien, en la redacción de su manifiesto nacionalista, planteará la renovación integral del sistema político, promoviendo un gobierno militar, nacionalista, respaldado por las fuerzas gremiales y sindicales, radicalizando su oposición hacia el gobierno de la UP[15].

A partir del golpe militar se inicia en nuestro país una exacerbación de un nacionalismo como política de Estado que, como dice Clodomiro Almeyda, nada tiene que ver con el nacionalismo latinoamericano y chileno caracterizado como del segundo tipo de Nouel. En la dictadura se veneran los símbolos patrios dentro

[14] Almeyda, Clodomiro, El Nacionalismo Latinoamericano y el Fascismo de Pinochet. Nueva sociedad N° 40, Enero-Febrero, 197

[15] Juan Bragassi Hurtado en "Historia del Nacionalismo en Chile desde 1900 al 2003". 2006 www.centroestudios.cl

de los cuales está el imaginario del hombre y la mujer chilena. Aquí calza perfectamente un modelo de representación escénica del ballet folklórico que permite generar en el imaginario un nuevo chileno, limpio del cáncer marxista, que mira al futuro desde una identidad cultural inocua. Con posterioridad al 11 de septiembre de 1973, muchas de las agrupaciones nacionalistas de derecha desaparecen y algunos de sus componentes colaborarán decididamente con el nuevo gobierno. Sólo a partir de la década de los Ochenta, aparecerán dos polos de corto aliento: el Movimiento Acción Nacional, con Federico Willoughby entre otros, y el Frente Nacional del Trabajo a cargo de Sergio Onofre Jarpa. Organizaciones que, si bien mantendrán su adherencia al gobierno militar, también presentarán posturas disidentes en materias económicas y sociales. También de esos años está el "nazismo esotérico" con el escritor Miguel Serrano, corriente que por su postura intelectual no tendrá incidencia en el escenario de la política contingente. En cuanto a la utilización de las expresiones folklóricas por gobiernos nacionalistas, hago referencia a lo que dice Karen Donoso en su artículo "Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990":

"Tal como lo ha definido Eric Hobsbawm, el estudio de las ciencias relacionadas con el pasado cultural de un pueblo fueron utilizadas para crear un imaginario de "comunidad nacional" que posee un pasado común, considerando lo que supuestamente une a una nación y lo que la diferencia de las otras"[16].

Durante la dictadura se producen programas estelares de televisión como Chile te invita, Chilenazo y Esquinazo. En todos se refuerzan los valores de una chilenidad en donde los ballets folklóricos tenían una participación permanente y destacada.

¿Qué es lo que sucede con ciertas propuestas artísticas realizadas con anterioridad a la dictadura y que se ajustaron sin dificultades a las políticas culturales y al discurso de la misma? Si esas propuestas vienen de creadores y/o intérpretes que adhieren a la misma ideología no es de asombrarse, sin embargo, si son creaciones de artistas con ideologías opuestas a la dictadura militar, es materia para analizar.

3. Discurso y poder en el Ballet Folklórico

Según Michel Foucault, 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[17].

Otro principio de limitación son las disciplinas, definidas como un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas verdaderas, un juego de reglas y definiciones, de técnicas e instrumentos. La disciplina, según Foucault, es un

[16] Hobsbawn y Rangers 2002: 278.
[17] Foucault, Michel, El orden del discurso, Fábula, Tusquest Editores, Buenos Aires, 2002

principio de control de la producción de discurso.

La danza folklórica estilizada (por llamar así a la expresión coreográfica del ballet folklórico) podría ser entendida como disciplina dado que se ajusta a la definición anteriormente dada, por tanto, se constituiría en sí misma en un mecanismo de control del discurso ejercido en la concepción de las obras coreográficas. Una técnica de danza imperante (generalmente la técnica del ballet clásico en el ballet folklórico) determina una forma de movimiento, gestos y posturas corporales, las formas y diseños desplegados en el espacio escénico son reconocibles y repetitivos. Todas estas características de la disciplina, entre otras, están indefectiblemente limitando y condicionando el discurso corporal.

En el periodo de la Unidad Popular, los ballets folklóricos tienen la oportunidad de participar de una política cultural nunca antes vista en el país; su enfoque alentaba poner en escena la voz de los postergados de la promesa de una modernización que no llegaba a sectores populares. Darles voz y protagonismo a los trabajadores. Este discurso no podía ser otro; por supuesto que estaba condicionando las propuestas escénicas al ser compañías artísticas institucionalizadas, aun cuando el discurso institucional de ese momento fuera asumido con convencimiento y pasión. Recordada es la presencia de las presentaciones artísticas en los cordones industriales, plazas públicas, actos oficiales, entre otros.

El discurso de los ballets folklóricos en dictadura ha podido ser criticado por alejarse de la matriz cultural de donde provienen, de no mostrar las manifestaciones tal como ocurren en las localidades de origen. En parte podría justificarse aduciendo la subjetividad del artista creador con una mirada particular de la manifestación que desea proyectar. Sin embargo, puede ser explicado, una vez más, por la verdad institucionalizada como mecanismo de exclusión de otra verdad que es la censurada. Lo que sí es evidente en la exclusión del discurso es lo que se omite e ignora, lo prohibido. El sujeto que se muestra en las obras como protagonista de las manifestaciones folklóricas, no responde a un ser multidimensional muchas veces descontextualizado. De este modo, las estilizaciones relamidas de ciertos coreógrafos, plagados de estereotipos, se ajustaban al discurso de la institución del Estado en dictadura. La posibilidad de las compañías artísticas oficiales o pertenecientes a alguna institución tienen la posibilidad de implementar una política de extensión. Esos ballets folklóricos pueden realizar giras por todo el país, llegando a lugares remotos sin acceso a bienes culturales escénicos, como también a centros urbanos regionales. Este poder de difusión permite instalar un discurso oficial en la ciudadanía, del mismo modo que una concepción interesada de lo que somos en términos de identidad cultural.

4. Cuerpo Escénico en el Ballet Folklórico

El ideal de cuerpo escénico se construye a partir de concepciones ideológicas, escénicas, estilísticas y técnicas. El ballet folklórico chileno, al seguir un modelo

profesional llegado de Europa del Este, territorio en donde existía una única técnica hegemónica, el ballet clásico, fue la técnica que se adoptó de manera preponderante, no con sus mismos estándares pero si en su estilo.Aquí cabe preguntarse, si asumimos que existen características corporales distintivas asociadas a una identidad corporal: ¿Cuáles son ellas? ¿Cómo se expresan? ¿Cuándo se manifiestan?

La técnica del ballet clásico (técnica académica) prepara y entrena al cuerpo para que evada la fuerza de gravedad, cuerpos livianos y etéreos. Junto a esto, los movimientos son controlados y conducidos, jamás se sueltan al peso ni al flujo libre. El uso de la energía no es en ningún caso fuerte y menos pesada. El eje de postura es permanentemente estable, generalmente no sale de la vertical. Además, incorpora una gestual de manierismos propios de un lenguaje construidos en la academia francesa, inglesa y rusa.

Como es evidente, la adopción de esta disciplina dancística permite entrenar un cuerpo con habilidades corporales muy lejanas a las cotidianas y naturales. Es posible constatarlo, por ejemplo, en las coreografías de las mujeres mapuches, suspendidas del peso, caminando con puntas de pie estiradas, con movimientos en permanente control y miradas al horizonte lejano.

Como dice Foucault: "A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad - utilidad, es a lo que se puede llamar las disciplinas"[18]. Disciplinas que ejercen, por tanto, control del discurso, en este caso discurso corporal. Igor Moiseyev, hace su adaptación de las danzas rescatadas por él, desde el cuerpo disciplinado a partir del ballet clásico. Me parece importante hacer notar que la técnica académico- clásica del ballet, es la primera que aparece en occidente desde la corte francesa para la danza escénica, en tanto método de entrenamiento corporal, estructurado, estandarizado, nomenclaturizado. En la Rusia zarista se adopta y modifica de manera depurada. Acoto esta información para citar a Foucault:

"El momento histórico de las disciplinas es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil y al revés. Fórmase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de su comportamiento"[19].

Este cuerpo entrenado entonces, es claramente coaccionado y además no hace correspondencia con las características corporales propias y constitutivas de las danzas folklóricas.

[18] Foucault, Michel, Vigilar y castigar, cap. "Los cuerpos dóciles", Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2002.
[19] Foucault, Michel, Vigilar y cas gar. Cap. "Los cuerpos dóciles", p.123, Siglo Vein uno Editores, Buenos Aires, 2002.

Para ser justo en las referencias históricas en lo que dice relación con la adopción de técnicas de danza por parte de los ballets folklóricos en Chile, debo agregar que no ha sido la técnica académica clásica la única. Me consta que se han incorporado la técnica contemporánea, técnica primitiva[20] y técnica moderna. Lo que ha permitido, por una parte, ampliar las posibilidades expresivas consiguiendo cuerpos aún más "dóciles"[21], no obstante, por otra parte, si no se tiene claridad de cómo están actuando esas coerciones, no aportan a la construcción de un cuerpo capacitado para el manejo expresivo de las necesidades propias de las danzas folklóricas y se perpetúa la uniformidad, el estereotipo.

5. Reflexiones finales

Postulo que los intereses genéricos al que aspiraban los ballets folklóricos, por lo menos en el período inicial estudiado, eran los siguientes:

- Hacer una propuesta artística más universal y exportable.
- Enriquecer materialidades, para ellos, demasiado simples y de poco interés para el espectador.
- Encontrar validación entre pares haciéndose parte de una cierta elite de las artes escénicas, entrar al mundo del arte mayor.

Estos intereses se sustentan, por tanto, en los siguientes supuestos:

- El material que compone el folklore o cultura tradicional de Chile por su condición de local y particular, lo hacen inexportable y poco universal.
- Las materialidades del folklore son demasiado simples o pobres para captar el interés del público.
- Las propuestas artísticas relacionadas con el folklore no son validadas por los pares y no forman parte de la elite artística del país.

La conformación del cuerpo escénico del ballet folklórico en Chile, se produce a inicio de la década de los años sesenta, desde modelos principalmente de Europa del Este que sufren pocas transformaciones a lo largo del tiempo. Esto se plasma en las concepciones técnicas expresivas, como en la anulación de las particularidades individuales, homogenizando el imaginario de los personajes consolidando estereotipos (el huaso, la china, el gañán, el chilote, el/ la mapuche, etc.) lo que se evidencia en la vestimenta, los peinados, el maquillaje y por supuesto los movimientos y los cuerpos estandarizados. Este es el ballet folklórico que se reafirma en su concepción durante la dictadura militar. Operan, claro está, además otros mecanismos de coerción en el discurso. La gran diferencia es que se instala un

[20] Llamada así, en algún tiempo, a las técnicas que no se generaron en los centros irradiadores de la cultura occidental dominante como, por ejemplo, la técnica afro.
[21] Los cuerpos dóciles, según Foucault, son aquellos sometidos y ejercitados por la disciplina.

sistema de censura oficial ante todas las expresiones artísticas para nada oculta. Lo prohibido aparentemente no se notaba en las obras escénicas, no obstante, estaban operando mecanismos de exclusión evidentes. Se muestran sujetos siempre alegres, sin problemas, sumidos en interesantes cosmovisiones vernáculas. En los montajes artísticos se perciben que a todos los personajes escénicos les pasa lo mismo y a todos no les pasa nada. Ideal de carta postal exportable de la dictadura. Se constituye así, un modelo replicable por la validación y valoración en los medios. De las fotografías expuestas en este escrito, se puede apreciar la evidente semejanza en las disposiciones espaciales y formaciones del cuerpo de baile entre el Ballet Moiseyev y el Ballet Folklórico Nacional. Me parece pertinente seguir reflexionando en lo que ha pasado con los ballets folklóricos con la vuelta a la democracia y como han evolucionado hasta hoy. ¿Seguirán manteniendo la misma propuesta artística y el mismo ideal de cuerpo escénico que se consolidó en la dictadura militar

Bibliografía

Almeyda, Clodomiro, El Nacionalismo La noamericano y el Fascismo de Pinochet, Nueva sociedad N° 40, Enero-Febrero, 1979.

Barrios, Miguel, En el origen del nacionalismo latinoamericano, Opinión, 29 julio 2011.

Cordua, Carla, Nacionalismo y cultura, Revista Chilena de Literatura N°71, 2007.

Donoso, Karen, Tesis: La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX, USACH, Chile, 2006.

Fernández, Daniel, Nacionalismo y revolución en América Latina (19451958). Revista CALIBAN, revista cubana de pensamiento e historia. Abril-Mayo-Junio 2010.

Foucault, Michel, Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión, Siglo Vein uno Editores, Buenos Aires, Argentina, 2002.

Foucault, Michel, El orden del discurso, Fábula Tusquest Editores, Buenos Aires, Argen na 2002.

Jeudy, Henri-Pierre, O corpo como objeto de arte, Editora Estação Liberdade, Sao Paulo, Brasil, 2002.

Herrera, Galvarino, Agrupación Folclórica Chilena, Salesianos Impresores, Santiago, Chile, 2009.

Laban, Rudolf, O Dominio do movimento, Summus Editorial, Sao Paulo, Brasil, 1978.

Loyola, Margot y Cádiz, Osvaldo, La cueca: danza de la vida y de la muerte, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, Chile, 2010.

Loyola, Margot y Cádiz, Osvaldo, 50 Danzas Tradicionales y Populares de Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, Chile, 2014.

Habitando-cuerpo-movimiento

Elías Andrés Araya Oyanedel

Habitar un cuerpo en movimiento, es incorporar la idea de cambio constante. Habitar un cuerpo en movimiento, es estar al tanto del contexto, del entorno, de las otredades, de sus movimientos. Habitar un cuerpo en movimiento, podría ser, sentir lo microscópico. Habitar un cuerpo en movimiento, podría ser, imaginar que tienes multiojos captores de todo, en todo momento. Habitar un cuerpo en movimiento, podría ser...

Habitar un cuerpo en movimiento, es una idea que emana luego de detenerme a pensar, a visualizar qué ha sucedido en los últimos 5 años. En esta pausa reflexiva, he tratado de situarme en quién habitaba ese cuerpo y cómo era, lo que puedo concluir es que el movimiento ha sido una constante para comprender mi cuerpo.

Por medio de esta reflexión puedo ver el movimiento como un motor, que viaja por un flujo, puede llevar una intención, se refuerza con emociones, conlleva relativa conciencia de la estructura física (creo que me podrían faltar muchas ideas más), y esta acumulación, en su conjunto, va creando danza.

Frente a la idea de habitar un cuerpo en movimiento, puedo decir, profundizar el concepto que se tiene en torno al cuerpo, le va entregando más contenido a su significación. - Una imagen para esta idea, sería otorgarle diversas capas o filtros para comprender el cuerpo - lo cual puede permitir situarte en lo interno y externo, conectar lo muscular y emocional. Permite visualizarte como contorno y contenido. Y me preguntaba ¿para qué? Quizás para saberte, visualizarte en un espacio y tiempo determinado, podría ser para estar atentx a la existencia de otrxs cuerpxs.

Este cuerpo y la idea de cuerpo, se va nutriendo en interacción con los diver-



Fotografía que tomé en un parque en Mendoza, me permite encontrar las ideas de cuerpo, movimiento, contorno – contenido, flujo. También siento que es una buena imagen para representar este viaje en la danza.

sos lenguajes kinésicos que dan variedad de colores a la danza, me hacen pensar que entregan herramientas, formas de decir, perspectivas y éste en su reunir de aprendizajes va mutando, va incorporando lenguaje corporal y así habitar, por instantes, una idea danzada.

Habitar un cuerpo en movimiento, conlleva a la práctica (cualquier instancia de movimiento compartido, encuentros, espacios formativos, espacios de creación, espacios de disfrute, etc.) estos espacios invitan a habitar tu cuerpo, sentirlo, descubrirlo, bucear en él. Esos instantes pueden llevarte a lugares internos desconocidos, al vértigo, a escuchar la intuición para la interacción con otrxs, dejar brotar lo oculto, dejar que emerja lo sin intención, que aparezca la danza. Espacios internos de la nada y todo, ese lugar donde el lenguaje se ve limitado a la hora de describir y se debe recurrir, a las señas, a las onomatopeyas o a lo poético. Espacios donde se le otorga sentido a lo no dicho en palabras.

Estar habitando un cuerpo en movimiento me ha llevado a seguir, deambular, persistir, aprender, disfrutar, dudar, temer..., en el universo danza. En este viaje Intencionado y acompañado por el azar he ido incorporando un lenguaje, el cual va cobrando mayor significación en la praxis, en el hacer y re-hacer constante. Este constante movimiento va generando consecuencia, en lo corpóreo lo puedo vincular a un despertar. Despierta lo sensorial, despierta la reacción, despierta lo físico biológico (directa relación con la profundización del concepto cuerpo) y quizás pueda despertar una forma de decir.

El rol de las neuronas espejo en la enseñanza/ aprendizaje de la danza

Alfonso Castillo Fernández

Las neuronas espejo son neuronas en el cerebro que se activan selectívamente tanto cuando: Se está ejecutando una acción, como cuando simplemente estoy observando la ejecución de una acción por los demás (di Pellegrino et al., 1992; Gallese y Goldman, 1998). Las funciones de las neuronas espejo sugieren que nuestra mente funciona como un sistema incorporado, basado en "simulaciones del mundo real", en lugar de un sistema basado en la manipulación de símbolos abstractos (Corballis, 2015). Proporciona un espacio común de representación de las acciones de uno mismo y de las de los demás, y por lo tanto una fascinante aplicación neuronal en la comprensión del "tener sentido de" (ejemplo, tener sentido de danzar, sentido de empatía, etc.), pues observamos acciones mediante la simulación interna de éstas. (Corballis, 2015). Mientras veo a personas realizar movimientos –como cuando observo una obra de danza-, al momento en que me toque realizar aquellos movimientos, ya tendré una esquematización interna de cómo realizarlos, lo que comparativamente favorecerá su realización respecto a quienes no los han visto antes.

"Vamos a ver obras, muchas". Lo anterior se describe ocurrirá cada vez que observo acciones. Mientras más veces veo a personas realizarlos, más los voy consolidando como memorias de movimiento. Es decir, no necesariamente en una misma relación, ni magnitud, ni intensidad como si yo mismo realizara esos movi-

mientos –luego de verlos hay que hacerlos- pero igualmente activo estas neuronas espejo cada vez que observo los movimientos. Entonces, una observación es un impulso más que favorece la consolidación de estos. Igualmente no hay evidencia científica de aquella relación, hasta hoy, que nos dé una relación entre observarlos y realizarlos, en parte, pues también depende de una serie de variables, como características de los movimientos, complejidad, interés hacia éstos, etc.

"Miren antes de hacer". Cuando los profesores dicen esto, tienen mucha razón. Si miramos, podemos generar en nosotros la representación interna de este fraseo, y sus puntualidades. Algo así como "no puedo hacer algo que no sé qué, ni cómo es".

"¿Y qué pasa con las emociones?" Es un tema bastante controvertido en la actualidad. Los autores Jackson, et al. (2015), nos explican que ver a otra persona, tocar con su mano una estufa caliente o cortarse el dedo con un cuchillo de cocina, activa áreas del cerebro relacionadas con el procesamiento afectivo [5], de igual manera los autores Lamm y Majdandzic (2015), plantean que las neuronas espejo serían parte de "un proceso" y no desencadenan la emoción por sí solas. Por ejemplo, ellos aluden a que la simple lectura de una novela o un periódico acerca de la alegría o el sufrimiento de los demás, puede provocar fuertes sentimientos de empatía, pudiéndose argumentar que estas respuestas podrían ser causadas por imaginar el cuerpo de la otra persona y/o por una mentalización de la acción, por sobre que únicamente sea por activación de las neuronas en espejo (Lamm y Majdandžić, 2015).

"A todos no nos afecta por igual". Es decir, para ellos, la "regulación" de las emociones no depende sólo de neuronas espejo, sino que esta maleabilidad depende de experiencias de aprendizaje de las situaciones desde pequeño, de la cultura en que vivimos y la socialización, la relación con la persona que veo que realiza la acción o emoción, en lugar de la creación de reflejos con cableado invariable y automático de reacción (Lamm y Majdandžić, 2015). Por ejemplo, un boxeador al ver que alguien se golpea la cabeza, puede que hasta no sienta dolor.

En conclusión, al estar aprendiendo una frase de movimiento, tanto mientras tú estás ejecutando una acción, como cuando estás observando la ejecución de una acción por los demás, se activan las neuronas espejo, pues nuestra mente funciona como un sistema incorporado, basado en "simulaciones del mundo real", en este caso, simula en su interior el hacer la secuencia de movimiento. El tener "sentido de danzar", también tendría que ver o se potenciaría con nuestra capacidad de observación, pues mientras más veamos a personas realizar movimientos, al momento que nos toque realizarlos tendríamos una representación interna de estos, y de cómo hacerlos, gracias a que cada vez que los vimos nuestras neuronas espejo se habrían activado, lo que sería ventajoso respecto a quienes nunca los han visto.

De igual manera, no hay estudios científicos –hasta el día que escribí esto- que expongan que cuando realizo la acción, respecto a cuando observamos a otros realizarla, se activen con una misma intensidad las neuronas -si fuese equivalente. Si

bien la experiencia de nuestro danzar cotidiano nos llevaría a pensar que nada es como realizar los movimientos, por lo menos hay que evitar confiarse. Hay muchas variables como la cultura donde estamos inmersos, la calidez del ambiente y grupo donde se realiza, el interés, entre otros. La historia personal cuenta al momento de aprender (Lamm y Majdandžić, 2015).

De igual manera, para muchos de nosotros, no hay nada más bello que uno mismo moverse, y moverse por mucho tiempo más, y tener conocimientos de lo no-tangible que si nos está ocurriendo, es una forma de aumentar la conciencia de nuestra propia corporalidad como de las personas que guiamos y acompañamos en su proceso de aprender la danza.

Bibliografía

Understanding motor events: a neurophysiological study Exp. (1992). G. di Pellegrino, L. Fadiga, L. Fogassi, V. Gallese, G. Rizzolatti. Brain Res., 91. pp. 176–180

V. Gallese, A. Goldman. Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading. Trends Cogn. Sci., 2 (1998), pp. 493–501

Mirror Neurons, Theory of (2015). Michael C. Corballis. International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences (Second Edition). Pages 582–588

The role of shared neural activations, mirror neurons, and morality in empathy – A critical comment (2015). Lamm, C., Majdandžić, J. Neuroscience Research. Vol 90, January 2015, Pag 15–24

How do we perceive the pain of others? A window into the neural processes involved in empathy (2005) P. Jackson, A. Meltzoff, J. Decety. Neuroimage, 24, pp. 771–779

Sobre la composición

Una perspectiva en torno a la práctica

Andrea Torres-Vieldma

Qué y cómo, en torno a la composición en danza, son las preguntas que movilizan el presente texto. Qué emerge de la composición, y asimismo, cómo sucede dicha práctica. Así, en base a estos cuestionamientos, se busca proponer una perspectiva sobre la composición, la cual surge como combinación amalgamada en un diálogo constante, entre la experiencia personal en cuanto a la práctica misma, y un sin fin de influencias portadoras de otras tantas perspectivas más.

Por consiguiente, este texto no aspira a la novedad de un discurso revelador, ni a la trascendencia de las ideas expuestas, ya que el interés se basa en mirar otra vez algo que ya está pasando, que ya está, que ya es. Lo que se busca entonces es la diversidad más que la novedad, y la persistencia más que la trascendencia, declaraciones que sin ser excluyentes, vienen a establecer las coordenadas en las cuales me interesa situar las reflexiones a profundizar. Así, el objetivo es proponer una perspectiva sobre la composición, desde la cual mirar dicha práctica, respondiendo y retribuyendo, de esta manera, al mismo diálogo por el cual tal perspectiva emerge.

La composición como práctica

La composición en Danza, es un concepto más dentro de una gran cantidad de posibilidades terminológicas para tratar de enunciar un hacer, que a su vez es desarrollado de maneras diversas, con distintos enfoques, materialidades, discursos[1]. De esta manera, actualmente, dicho campo de acción parece alejarse de una sola definición, tanto metodológica como también conceptual, acercándose en su lugar, a una variada multiplicidad de posibilidades para su hacer, lo cual, lejos de establecerse como una complicación, podría considerarse quizás como una característica bastante concreta que la potencia.

Así, esta multiplicidad de posibilidades, refiere no sólo a la diversidad de quienes la realizan, sino que también, advierte una práctica de haceres diversos, con

[1] Cáceres, Jorge, La Universidad de Chile y su aporte a la Cultura Tradicional Chilena, 1933-1953. Impresos Esparza y Cía. Ltda. Santiago, 1998.

distintas operaciones y procedimientos que emergen en cada proceso. La diversidad de estos haceres, por lo tanto, movilizan lo que estoy nombrando como composición, hacia el posicionamiento de ésta como una práctica por la búsqueda de sí misma, una práctica de auto organizaciones, una práctica que se hace al hacer y que se compone en la composición, una práctica de resultados y procesos integrados y dinámicos propios para cada desarrollo.

Por otro lado, el concepto de composición plantea transversalidad, puesto que puede hacer mención tanto a un resultado (la composición como sinónimo de obra) como también a los agentes que la componen (la composición como los elementos de constitución). Según esto, los vínculos con la idea de práctica se refuerzan desde el ámbito de lo procesual, considerando por tanto a la composición como un concepto en desarrollo, presentándose y detallándose en una articulación constante de configuraciones y modos.

Dicho esto, las variadas maneras de hacer composición como proceso en extensión y cambio continuo, requieren entonces de ciertas estrategias y de una cierta apertura para hacer en tales circunstancias, lo cual llama por una práctica que posibilite el trabajo con lo desconocido, lo inestable y lo múltiple. Una práctica creativa que ayude a quien se lanza en ella a abrirse al contexto emergente para poder hacer desde éste, encontrando a través de su práctica, las operaciones, procedimientos y materiales, y, junto con esto, a la composición misma.

Qué y cómo

Qué emerge de la composición, y asimismo, cómo sucede, son las preguntas que establecen la base de lo que entiendo como práctica de composición. Son éstas, las preguntas que me interesan en este momento, ya que apuntan a aspectos concretos en torno a su hacer, posicionando a la composición como una práctica que genera algo; algo que sucede y de lo cual emergen cosas. Ligeramente distinto sería preguntar: por qué? o quién?, ya que tanto las explicaciones motivacionales, como la dimensión autoral, abordan otras consideraciones que parecen no coincidir en el espacio y tiempo que abriría lo concreto de lo que acontece[2] por medio de las preguntas iniciales.

Este algo, que si bien es incierto pues cada proceso produce eventualmente algo distinto, de igual manera es concreto puesto que, más allá de ser masa o volumen, se traduce en que es experienciable y hacible, lo que, según mi perspectiva, posicionan a la composición como tal.

[1] Sobre lo mismo, la investigadora de artes escénicas, Victoria Pérez Royo (2015), hace mención - en el ámbito de programas de magíster relacionados con danza - sobre la tendencia de muchos módulos que solían llamarse “Composición” cambiar su nombre a nuevos términos, dejando ver justamente una señal de cuestionamiento en cuanto a lo que dicho nombre vendría a manifestar relevando la investigación y los procedimientos que ocurren en el campo de acción al que tal concepto podría referir.

Dicho esto, dentro de la composición, existirían diversos tipos de elementos para hacer y experienciar. Elementos con los que se compone, que a la vez emergen desde lo que se va componiendo. Elementos y procesos que se van desplegando en tanto materiales y procedimientos, los que (se) van integrando u organizando (en) una otra cosa que los mantiene activos en desarrollo y transformación.

De esta manera, lo que emerge de la composición serían materiales en extensión, procesuales y relacionales, los que no están predefinidos y que tampoco son terminales. Materiales constituyentes de la composición y constituidos por medio de la misma, los que a través de procedimientos y operaciones, orientan el desarrollo de la composición. Dicha orientación modifica de vuelta a los materiales, los actualiza, los transforma y, por consiguiente, modifica las relaciones entre éstos, movilizando así, el desarrollo de la composición en otra nueva orientación[3], estableciendo una constante, paradójicamente, de cambios, variaciones, mudanzas y traspasos.

Propongo entonces que ambas preguntas (*qué y cómo*) abordan potencialmente lo mismo: un flujo de materiales y procedimientos que se contienen y se modulan en reciprocidad, los que van emergiendo y sucediendo constantemente en un ambiente que simultáneamente van desplegando. Sin embargo, tal reciprocidad no es una característica inherente a tales materiales y procedimientos, sino más bien una conjugación entre proposición y percepción de quien compone y participa, junto con las propiedades y cualidades atribuibles al material y los procedimientos. Por lo tanto, los materiales serían agentes concretos, ya sean tangibles o intangibles. Con volumen, peso, textura, duración, intención, intensidad y más, y si bien, la relación que establecemos con ellos y entre ellos, es subjetiva, de todas formas es una subjetividad corpórea integrada e inseparable, la cual surge al ser activada, afectada o movilizada por tal material.

De esta manera, los procedimientos aparecen como relaciones a materializar, las cuales vinculan propiedades claras o difusas entre los materiales, éstas abren espacio a decisiones orientadas por un devenir que ya viene transcurriendo, las que a su vez, reafirman o reorientan al mismo devenir en un procedimiento que se hace y se percibe, se mueve y es movido. No partimos desde cero, sino más bien, reorientamos un diálogo que ya viene transcurriendo, a través de distintas relaciones y materialidades. Podríamos decir, por consiguiente, que cuando nos movemos, en parte es porque somos movidos.

Es así que, dentro de la práctica de composición, la persistencia y diversidad, son factores de gran importancia; la persistencia entendida como la acción y efecto de mantener la duración de algo, y la diversidad como pluralidad en combi-

[2] Esta postura en torno a las preguntas a realizar, surge de la influencia del Modo Operativo AND, práctica ético-estética desarrollada por la artista y antropóloga Fernanda Eugénio desde hace 15 años. En dicha práctica se incorpora además las preguntas dónde-cuándo? (2016).

[3] Según Ingold, los materiales "participan de los procesos mismos de generación y regeneración del mundo en constante curso" (2013: 30).

nación. La persistencia de lo que va emergiendo y sucediendo - una persistencia inquieta en la cual, lo que emerge y sucede, es percibido y experienciado, sin ser dado por hecho – genera variedad, otredad y en definitiva, diversidad, y, por lo tanto, no sería necesariamente algo nuevo el foco de la composición, sino más bien, lo distinto por medio de la insistencia de los materiales y procedimientos. Esta persistencia, que se desborda en múltiples versiones de tales materiales y procedimientos, los renueva como proceso continuo, encontrando lo nuevo, como consecuencia de revisar, revisitar y recorrer lo que suponemos conocido, adquirido o superado en la inmediatez.

Una perspectiva en torno a la práctica

Según lo señalado hasta aquí, me interesa enfatizar la práctica de composición, como un proceso que va más allá de lo inmediato y/o más allá de lo evidente. Una práctica en el presente que, si bien se acerca a estos factores (inmediatez, evidencia), no depende ni se basa en ellos. Así, el presente pareciera manifestarse con cada emergencia; presente que persiste tal cual lo que emerge sigue sucediendo, variando a través de la persistencia, manteniendo una vida - un presente - de continuación y diversidad.

Esta perspectiva de la práctica de composición como proceso de persistencia y diversidad, que fluye a través de emergencias que suceden, establece la relatividad no sólo en el tiempo sino que también en el sentido de lo que se va presentando. Relaciones pueden aparecer con el tiempo, ser reforzadas o reconfiguradas hacia otras vinculaciones, y lo que nos parece claro a primera vista puede volverse incierto dando paso a sutilezas tenues, incluso invisibles, en la inmediatez. Esto da cuenta de la composición como un sistema complejo en que materiales y procedimientos se van articulando heterogéneamente, lo cual podría establecer un territorio para la práctica, trazado por ciertos conceptos que me parecen fundamentales últimamente, a saber, latencia, potencia y affordance.

Por una parte, con lo latente, me refiero a todo lo que está suspendido; lo que se mantiene leve, pero constante; presente, pero no activo en la inmediatez; aquello que se encuentra al margen sin ser evidente, aparentemente fuera del foco de nuestra percepción; capaz de manifestar vinculaciones en ciertos contextos, en un tiempo que, como ya se ha mencionado, no es inmediato.

Por otro lado, con la potencia me refiero a la capacidad atribuible para la realización de acciones y transformaciones; como la capacidad que estas acciones tendrían para llevarse a cabo. Dicho esto, el concepto de *affordance*[4] aparece complementando estas ideas, traduciéndose como la posibilidad de realización de ciertas acciones que se presentan entre elementos que coinciden, informadas por la acumulación de experiencias vinculadas. Así, *affordance* sería la relación con el mundo no sólo en términos de percepción de objetos, formas, materiales u otros, sino que también como percepción de posibilidades de acción, es decir,

que junto con percibir elementos concretos también percibimos las acciones que éstos podrían generar.

Según esto, cada material y procedimiento, contendría distintos matices latentes para ser percibidos, emergiendo a través de la espera - o latencia - con potencia y affordance renovadas, lo cual orientaría a su vez, las propuestas de continuación aproximándose así, hacia la multiplicidad.

De esta manera, *latencia*, *potencia* y *affordance*, aluden a momentos intermedios, intersticios concatenados en el flujo composicional, intervalos que favorecen dicho flujo, coordinando percepción y proposición como dos trayectos profundamente vinculados, quizás incluso inseparables, en donde tendría lugar la composición.

Finalmente (por ahora), y según todo lo señalado anteriormente, consideraré la composición como una práctica que se busca así misma, más allá de la aplicación de metodologías, herramientas o estrategias predefinidas y fijas. Como una práctica de proposiciones, de relaciones materiales, de ideas palpables, hacibles, experienciables. Como la articulación constante, y en plural, de procedimientos y materiales. Y por último, como una práctica de percepción, proposición y modulación de elementos y posibilidades presentes, mas no declaradas, con lo cual generar acontecimientos y experiencias en expansión.

Todas estas reflexiones construyen, en resumen, lo que sería una práctica de composición - una más - y buscan en su conjunto, simplemente, seguir con un diálogo en proceso...

Seguimos.

Referencias

Eugenio, F. (2016). Modus Operandi AND in 10 Positions (2a. ed.). Manuscrito no publicado. AND Lab, Lisboa.

Gibson, J.J. (1986) The Ecological Approach to Visual Perception. Hillsdale, New Jersey: Laurence Erlbaum Associates Publishers.

Ingold, T. (2013, Mayo). "Los Materiales contra la materialidad". Papeles de Trabajo: La revista electrónica del IDAES. Disponible en: https://es.scribd.com/document/345258475/ingold-Los-Materiales-contra-la-materialidad-pdf

Monni, K. y Pérez-Royo, V. (2015). "Composition: Relatedness and collective learning environments". En K. Monni y R. Allsopp (Eds.) Practicing Composition: Making Practice. Texts, Dialogues and Documents 2011–2013. (pp. 90-113). Helsinki: Kinesis.

Bibliografía

AND Lab: Centro de Investigação Arte-Pensamento & Políticas da Convivência. (s.f.). Lisboa. Disponible en: http://www.and-lab.net

Forskning SKH/Research Uniarts (2014, 6 de Noviembre). concept : composition : object : event : - highlights from a seminar with professor André Lepecki. [Archivo de video]. Disponible en: https://vimeo.com/111088296

Siobhan Davies Dance (2017) Material / rearranged / to / be. London: Autor.

[4]Concepto formulado por el psicólogo James J. Gibson (1986) para abordar la percepción visual. De acuerdo a su teoría la percepción del ambiente incorpora también acciones y conduce a su realización. El interés en dicho concepto me ha llevado a investigar en otras prácticas relacionadas a éste, motivo por el cual me acerqué inicialmente a la práctica del Modo Operativo AND.

La escritura del cuerpo

Escena Independiente IV Encuentro

Ana Barros

El cuarto encuentro de Escena Independiente estaba dedicado al cuerpo como instrumento artístico discursivo. La escritura del cuerpo en el espacio contiene signos y siglos de historia encriptados en su motilidad y anatomía. En su carácter vivo y efímero nos sitúa en el terreno inestable de lo real, constatando la realidad a través de la experiencia del sentir.

La modernidad llama a los individuos a ser representantes de ella como sujetos veloces, eficaces y adscritos a una sociedad de consumo, en un tempus abrumador que provocaría una inconsciencia, en tanto que no existen tiempos de reflexión. Los cuerpos son sometidos al imperativo de una determinada movilidad y agilidad, a trayectos rápidos dirigidos hacia un determinado objetivo previamente trazado, en una coreografía política de efectividad productiva y económica. Entonces surge la necesidad, la pregunta y obsesión de interrumpir con el cuerpo esta corriente vertiginosa, de escuchar lo que él tiene que decir, de crear diálogos que escapen a este modo de comunicación cotidiana, escribir con el cuerpo la historia, la contingencia y los sueños.

Para las artes escénicas, el cuerpo está dispuesto en un "estar para otros", "es" en presencia del otro, está ahí para ser visto por ese otro que completa su existencia en ese tiempo determinado, de ahí la responsabilidad del artista escénico y la sensibilidad de este encuentro con el que especta, una convergencia que exige el máximo de experiencia, atención y profundidad, un acto de conciencia del propio cuerpo, del cuerpo de otro y del cuerpo social. El cuerpo en la escena escribe en el espacio el modo lingüístico de su época, un determinado ser y desenvolverse en el mundo. En las artes escénicas éste se presenta y habla frente a otros que atestiguan su presencia (una presencia menos mediatizada tecnológicamente), en una



Jaula Uno Ave Dos de Vicky Larrain

acción que está inundada de significados, en una confrontación que marca una brecha entre lo real y lo ficticio, entre los conceptos sociales y las subjetividades individuales, entre lo orgánico y lo técnico, entre lo supuestamente normal y lo anormal, entre lo que se es y lo que debiera ser.

En esta versión de Encuentro Escena Independiente hemos reunido trabajos de teatro físico, danza y experimentos escénicos que contienen diversas miradas y temáticas, que dan cuenta de nuestra escritura de los cuerpos en la escena local. La invitación es entonces a completar, vivenciar, reflectar, bailar, parar, encontrarnos, entendiendo a artistas y espectadores como una misma fuerza que hace posible el arte escénico. Poner en movimiento pensamientos, emociones, obsesiones y potencias para nutrir nuestro universo de exquisitas posibilidades.

El cuerpo como tránsito de la existencia, constituye, en una sociedad de velocidad vertiginosa, una interrupción; su presencia nos conduce a otro tiempo en el que creemos que sí existe la posibilidad de contacto con otro y, por ello, la posibilidad de reflexión en la creación de realidades.

Programación encuentro escena independiente

Jaula uno ave dos - Vicky Larraín
Nosotros somos los selkna - Pamela Morales
Mi hermana - Francisca Silva
Bi-polar - Compañía Atomicadanza
Dúos y solos - Danza En Cruz
Trans-fusión - Jennifer Alegría
Experimento bipolares - Compañía Atomicadanza
Dual - Verónica Toro y Francisco Arrázola
La metamorfosis - Ricardo Gaete.

La revuelta

Programa de formación para la práctica de la danza en el Maule

Javiera Gomez

LA REVUELTA, nace para innovar y fomentar, en la región del Maule, el crecimiento de la Escena Contemporánea y su medio Dancístico actual, siendo una plataforma para el acceso de nuevas audiencias al conocimiento, la práctica y la creación en los nuevos lenguajes artísticos, que nos provee la Danza Contemporánea. Se aspira a nutrir el quehacer de la danza, visibilizando docentes que están aportando en esta línea, desde nuestra región, e invitando a importantes bailarines y docentes a nivel nacional, dedicados a inspirar y formar desde la danza y su escena contemporánea.

El programa, se abrió camino gracias al fondo de cultura regional (FONDART) comenzando su primera versión el año 2016 , siendo este año 2017, su segunda versión. Este proyecto también cuenta con el apoyo de espacios tales como, Centro extensión Universidad de Talca, Teatro de San Javier, Curicó y Linares. Este programa está abierto a bailarines(as), artistas escénicos, autodidactas y afines a la danza, mayores de 17 años, que tengan interés en conocer, aprender y profundizar en nuevos lenguajes de la danza para su práctica y puesta en escena, considerando al cuerpo, la memoria y el territorio, como lineamientos temáticos para la creación.

Objetivos:

- Entregar conocimientos para el desarrollo de habilidades técnicas, expresivas y de creación, a partir de un programa de formación y creación escénica en danza.
- Consolidar a la danza contemporánea como un lenguaje que aporta a la reflexión y la práctica tanto de bailarines(as) como de nuevas audiencias.
- Fomentar un intercambio cultural entre docentes, artistas e interesados de la danza de nuestra región.



Como equipo, nos motiva la idea de proponer nuevos enfoques para la práctica danzaría en el Maule. Poder remover y actualizar lo que se conoce de la danza, trayendo otros conceptos y técnicas a la región, como la técnica de danza "Release", el arte marcial "Kalaripayattu", la práctica del "Contact imrpovisation, entre otros. Contribuyendo además con un cuerpo de docentes activos y vigentes de la escena contemporánea actual, algunos de ellos: Rocío Rivera, intérprete, coreógrafa y directora del Festival Internacional Danzalborde y plataforma Escena alborde (Valparaíso); Luis Corvalán docente y director "Revuelo", Programa de formación internacional en Danza (Concepción); Francisca Morand, coreógrafa, intérprete (Premio Altazor 2005) y académica de la Carrera de Danza Universidad de Chile (Santiago); Daniela Marini y Exequiel Gómez, docentes de las carreras de Danza, Universidad de Chile y Universidad Arcis; y junto a Nicolás Cottet, interpréte, docente, Co-autor y gestor del Encuentro Contacto improvisación Chile (2007-2017), son miembros activos del Colectivo de arte la vitrina en Santiago.

Así también poder formar, informar y actualizar en danza contemporánea a nuevas audiencias para la danza, ampliando el nicho de lo que se conoce y practica en danza. Y finalmente nos interesa poder movilizar a jóvenes y adultos interesados, afines y autodidactas de la danza, que no puedan acceder a estudios formales y profesionales de danza, como además aportar y complementar en el trabajo formativo de las escuelas y compañías que ya existen en nuestra región.

▲ Equipo de Trabajo:

Carolina Silva (Actriz)
Bernardita Prieto (Bailarina)
Javiera Gomez (Bailarina)

El camino del cuerpo:

Experiencias callejeras desde la danza y el carnaval

La Provinciana Sangre Buena

Somos artistas callejeras y carnavaleras. Allá afuera danzamos, trabajamos, jugamos y nos conocemos. La calle es la calle: diversa y expuesta. En las ruidosas calles de Santiago, los profundos diálogos del ser no tienen voz, se pierden en los gritos y ajetreos de la urbe; es el cuerpo quien toma la palabra. Sólo con estar presentándote en un "aquí", transformando espacios, ineludiblemente dialogando con las otros cuerpes. Nuestra comparsa cultiva alegría en la ciudad, transportamos amor en nuestra danza, hacia todos los rincones que podamos, nos nutrimos de la magia que ocurre cuando llegamos a los espacios. Cuerpos y personas confluyen con nosotras en la fiesta, siempre intensa, siempre mística y colorida, del carnaval.

> *Gladys Villán (G.V): La danza despierta una energía potente. En el cuerpo, en las caras, la risa, el disfrute. Se transmite de verdad y en forma natural: por la música que tocan/componen los músicos, la samba y el afro, que es muy intensa. Al ensayar uno piensa 'hay que empezar suavecito' ¡Pero no se puede! La energía te empuja a que salga muy grande, muy energético y estar ahí. No es que deje de lado la técnica, pero disfruto y suelto mi cuerpo, tomo otra energía.*

En nuestro itinerar por la ciudad conocemos y nos conectamos con las realidades de la calle sólo delimitadas por la experiencia corporal. Allí otras claves rigen lo similar y lo distinto, la norma y lo subversivo, la clase social y el género.

> *Catalina San Martín (CSM): Borrachos e indigentes son los primeros que se atreven a bailar, van y se meten ¡No hay que rechazar ese cuerpo!, a mí no me gusta ver que los saquen. Sus movimientos son súper extraños en general, quiero decir: distintos a los que yo haría. Entonces bailar, jugar con ellos, copiarles, dar la mano, estar cerca... Para mí eso no es fingido. Me agrada, porque además no estoy sola, estoy en un espacio de protección y amor entre músicos y músicas y bailarinas. Por eso aprovecho de interactuar y convivir en realidad con las realidades de la calle.*

Confiamos en el fluir natural de nuestros cuerpos y su proyección en los y las demás. Al son de los tambores, y habiendo sido acompañadas con mucho cariño en cada instancia de ensayo y encuentro, nos despojamos de prejuicios y miedos, para bailar a nuestro ritmo.

> *María Esperanza Duarte (MD): Siento libertad al no tener que someterme a los estereotipos de la ciudad: moverme libremente, sin importar los prejuicios. El ser humano siempre va a enjuiciar, pero en la danza callejera vivimos otra realidad, sobre todo en las poblaciones, donde la gente se entrega tan abiertamente. Es algo que nunca había experimentado y se siente muy adentro.*

El camino del cuerpo

> *Josefa García (JG): Para mí era muy importante cambiar el mundo, no validar aquellas prácticas que creo que están mal. Necesitaba hacer algo por esta sociedad, y por ello me postergaba... En cambio, ahora creo que para cambiar el mundo es necesario estar en coherencia, haciendo lo que te apasiona y te hace vibrar, cultivar amor para fortalecerte. Obviamente, ojalá no me fortalezca sólo yo, y seamos muchos, ¡E ir todas en pelota a La Moneda a sacar a todos esos corruptos y empezar la anarquía del amor ja ja! (...) En La Provinciana he aprendido a tener paciencia y soltar. Cada vez voy con más soltura mental y corporal a cada suceso. En las condiciones de nuestro arte callejero a veces no se pueden alcanzar las expectativas, pero está bien, ¡Y enserio tiene que estar bien! Lo sueltas, porque tienes que entregarle lo mejor de tu danza a la gente.*

Parece ser natural que para todas y todos llega ese momento en que empezamos a cuestionarnos nuestro rol en la vida, en el mundo, en la comunidad. Preguntar-

nos sobre nuestro estilo de vida, de sexualidad y sensualidad, alimentación, relaciones humanas, militancias políticas, religión. Las bailarinas de La Provinciana Sangre Buena tenemos en común la aparición evidente e inesperada del cuerpo en nuestras conciencias y decisiones de vida. Sí, el cuerpo con el que se siente, se vive, y, también, se encuentra el conocimiento. Todas quienes hemos conformado esta experiencia dancística hemos cambiado nuestras vidas, a veces radicalmente, para dedicarnos a la danza y a la experiencia corporal presente.

> *Javiera Ríos (JR): Una es busquilla, a mí siempre me ha llamado la atención el cuerpo. Me preguntaba '¿Por qué me doblo los tobillos? ¿Qué pasa, cómo funciona?' Por eso me metí a estudiar kinesiología, para entender... Y, de pronto, llegar a un espacio donde hay puros pares moviéndose al son de tambores es muy potente, te da confianza estar ahí, sin esfuerzos se proyecta en los y las demás.*

La transformación se basa en las ganas de hacer un bien social conforme a nuestros ideales. La decisión de sentir nuestro cuerpo nos ayuda a armonizar el diálogo entre nuestras búsquedas introspectivas y definiciones sociales. La experiencia sensorial subjetiva, emotiva y reflexiva nos orienta en el cultivo del bienestar y la alegría propia, y en la búsqueda del bienestar común. Las prácticas corporales sociales restringen y condicionan cuerpo y credo. Velar por ambos es fundamental, preocuparse de la nutrición y bienestar corporal, así como vigilar juicios y prácticas que resultan dañinas para una misma y los y las otras.

> *CSM: Nosotras ensayamos en la calle, ahí nos cambiamos, elongamos, nos masajeamos, bailamos libremente y regalamos eso públicamente...*
> *MD: A mí me pasó eso, comencé a normalizar el escuchar mi cuerpo donde sea... Antes el entrenamiento para mí era privado.*
> *GV: Por ejemplo, tener una contractura ¡Y elongar! En el metro me miran raro y me cohíbo, pero lo hago igual ¡Algo tan pequeño parece ser tanto! Si a todos y todas les duele algo... Yo pienso 'si te duele, muévete ¡Haz algo!'*
> *JR: Sí, a mí me empezó a pasar después de La Provi, eso de quitarse la vergüenza de estar estirando... 'Pues, ¡Sí, estoy estirando! Me quiero mover ¡Y no te estoy coqueteando!'*

Empezamos a **hacer y ser** eso en lo que creemos. Al final nuestros cuerpos siempre son los mismos. Esos cuerpos danzantes, somos nosotras.

> *Carolina Rozas (CR): En mi casa pongo música y bailo, y esa soy yo. En realidad, para eso me ha servido también la comparsa, para dejar de hacer la distinción entre lo que es mi cuerpo en privado y lo que es mi cuerpo en la calle.*

AA: La expresión libre del cuerpo es también metamorfosis de nuestras mentes: "Al danzar, como estás tanto en el cuerpo, la mente está volando bajo... ¡Como que se queda atrás!"

Sandra Pavez (SP): La Provi, o la danza -que para mí son lo mismo- se transformó en un estilo de vida; me desbloqueó, cambió hábitos, ideas de los otres y de mí misma, expandió la realidad. Con la danza aprendí que siempre se puede intencionar un poco más, llegar más allá, dejar expuesto que hay límites autoimpuestos y superarlos.

CSM: Es como telepático... Ya no hay ese segundo de retraso al imitar, sino que vamos todas juntas. como cuando sucede eso de estar súper conectadas y alguien se equivoca, y me equivoco yo también, aunque no quería, es el cuerpo el que reaccionó... El cuerpo empieza a hablar primero (...) Así también descubrí que todo es movimiento y en nuestra danza nada es desechable, pues siempre es constitutiva del espacio mágico que todos y todas las presentes habitamos al momento de desplegar nuestro arte (...) Esta escucha corporal trasciende a todos los planos... Empecé a discernir a través del cuerpo: las sensaciones físicas me pueden indicar cuando estoy mintiendo-me o actuando con honestidad, duda, rencor, etc; puedo sospechar, intuir, concluir y decidir desde el cuerpo.

Constanza Gerter (CG): Por mucho tiempo la vergüenza fue más grande que la voz de mi cuerpo, pero finalmente lo escuché y me di cuenta de que pasaba sentada todo el día, que los deportes que hacía eran funcionales y que lo llenaba de basura (cafeína y azúcar para resistir la carga universitaria) ¡Qué pena!... Con la danza empecé a relacionarme con mi cuerpo, a entrar en él como la casa que me estaba dando el mundo pa' percibirlo, habitarlo, amar y amarme. Entonces fue como una droga, empecé a hacer todo lo que podía en danza, no había ningún sentido concreto en eso, sólo sabía que nunca quería dejar de hacerlo; luego empecé a pensar y vivir la danza de una forma distinta. Me di cuenta de que yo soy una persona muy racional, y a veces tenía que apagar mi mente. En los carnavales viendo a la gente, admiré su ingenuidad y humildad, la sonrisa, la esencia del movimiento, y pude ver que hay algo muy profundo dentro de todas y todos que palpita. Y también que esta forma de vida lo reprime: nos apresan en espacios cerrados y nos obligan a tener miedo y vergüenza de nuestro cuerpo. Pero esa pulsación genuina, esencial y ancestral es lo que sale cuando bailamos y lo que sale de los/las músicos/as cuando tocan y de la gente, que por eso nos mira, porque también quiere eso en sí misma.



El carnaval es un espacio social y ritual de libertad y poder transformador extraordinario. Compartimos un espacio, nos estamos deconstruyendo y construyendo en el contacto y la percepción mutua. Entonces no pasa lo que ocurre en otros espectáculos, en los que de antemano se establece una separación entre el o la espectadora y la o el bailarín, porque se subentiende que alguien del público jamás podrá hacer lo excepcional que hace quien está en escena. En carnaval, espectador e intérprete de implícito aceptan que son iguales, de este modo hay una predisposición a ser transformadE; y la magia ocurre en la/el otra y otro cuando te ve bailar y se identifica en ti, eres él/ella, eres cercana, eres su espejo, y sin preparaciones previas ¡das un salto, brincas o te inviertes! Como diciendo: "tú y yo somos libres de movernos, ¡también puedes intentarlo!"

> *CSM: Llevo años haciendo arte callejero de distintas formas, y cuando bailé por primera vez en un escenario con luces -que no te permiten ver la cara del 'público'-, me di cuenta que me sentía vacía, como que cortaron mi cordón umbilical con el arte, porque cuando bailo siempre me voy nutriendo de lo que hay afuera, las personas, los paisajes... Eso motiva, intenciona y modifica mi danzar.*
> *JR: Sí po', si es una conversación.*
> *GV: Y es un trabajo, por eso en ensayo tenemos que mirarnos entre nosotras y el resto, para salir de nosotras.*
>
> *AA: En el carnaval compartimos la energía recibida y creada en los ensayos y preparativos, y nuestro movimiento se vuelve medicina para quienes gozan mirando nuestras sonrisas, juegos, ritmos, sabor y diversidad. "Lo hacemos con gusto, y es a lo que le dedicamos la mayor parte del tiempo. Entregar-se es lo usual, necesario y hasta adictivo"*

Tanto como el carnaval, ensayar con La Provinciana Sangre Buena es parte de nuestras vidas, los ensayos son espacios y momentos sagrados para trabajar la danza y música. Se genera una simbiosis en la que todos y todas nos entregamos al momento, sacando el mejor provecho, haciendo presente el amor, la alegría, la reciprocidad y la práctica de sanación.

> *JR: El profe nos decía que el estrés se da por no estar haciendo lo que queremos hacer... Y pensaba en que yo si hago lo que quiero, que es bailar, es mi panorama y carnavalear los sábados es habitual, le dedico tiempo a reír, bailar y bailar libremente por horas.*
>
> *SP: Al estar presente en el cuerpo, te das cuenta de pequeñas pero infinitas cosas que hacen la diferencia(...) Yo usé mucho tiempo tacos y me*

bajé de ellos cuando sentí-entendí el daño que me hacía; cuando sentí mis pies y el contacto profundo con la tierra al apoyarlos completamente en ella. Me di cuenta que yo no apoyaba todo mi pie, y fue entender que mi pie estaba atrofiado, y así también mi caminar y equilibrio. Entonces tuve que hacer un trabajo constante de estar consciente.

CR: Botas alguna pena que tenías guardada, y dejas que fluyan las emociones.
CSM: Esas que si no hallan su fluir son una contractura, jaqueca, insomnio, dolor de garganta, estómago, etc.
MD: Te das cuenta que la conciencia del cuerpo (siempre en movimiento infinitamente) es fundamental para estar tranquila, para conocerse, y te permite un equilibrio entre la mente, el cuerpo y el alma.

Danzando nos comunicamos

CG: La danza es algo latente e intrínseco a todo ser humano, desde antaño se ha usado para comunicarse con lo divino y lo desconocido en ritos sagrados y purificadores. Todos y todas nos relacionamos con el mundo inevitablemente. Por esto la gente despierta al ver danza y escuchar sonido vivo; es un llamado ancestral, mágico y no racional. El cuerpo es incitado a ser desplegado: a moverse y mover. La quietud no es inherente al ser humano, ni siquiera al Universo mismo. La vida, el tiempo, el espacio, son cambio; y el cambio es movimiento.

La intervención en la calle es importante y honesta en sí misma.

SP: A veces la mente te está insistiendo: '¿Y si paro un rato a descansar?' Entonces miras a la gente sonriéndote, bailando, y te dices 'No po', ¡Si yo estoy aquí para esto; y si puedo sacarle una sonrisa a alguien, aunque sea un segundo ¡cómo no hacerlo!'(...) Y no existe un tras bambalinas, no existe ese escenario donde una pueda bajarse; en la calle una siempre está ahí, siempre está en escena (...) Es como una responsabilidad, pero una responsabilidad rica. Se ha convertido en mi lenguaje con la sociedad, y dan ganas de mejorar mi expresión corporal para entregar cada vez más.

Cuando nos entregamos de esta manera recibimos amor, aprendizaje, gratitud y energía, que es fuerza; y nos damos cuenta que con la danza podemos decidir comunicar.

JG: Cuando partí apoderándome de las coreografías y movimientos, me sentí muy sensual. Lo tenía muy a flor de piel, pero ahora me veo y ya no estoy bailando desde ese lugar, sino que eso se fue transformando. Empecé a tener también la capacidad de ser más juguetona, aguerrida,

irreverente. Dejó de importarme cómo se viera y comencé a centrarme en intentar transmitir con el cuerpo al máximo la energía que tenemos dentro. Y a la gente eso le llega mucho, lo admira y se contagia; les da alegría y fe en nosotras; se acercan a decirnos gracias. Dan ganas de ir a compartir lo que hemos aprendido.
AA: Es verdad que en el carnaval entregamos alegría y amor, pero también problematizamos. No todos/as estamos en la misma; hay diferentes clases sociales e ideologías. Nuestros cuerpos en sí mismos son diferentes, tenemos momentos de improvisación en que es evidente un lenguaje distinto, los peinados son raros, algunas no se depilan, hay una contracultura(...) Agregar a todo esto que lo que hacemos es erótico: mover la pelvis para algunos es muy sexual y restringido. Nosotras lo sacamos de ese marco e improvisamos en la calle, ¡Dándole con todo! Puede generar mucho conflicto; hay gente a quien le debe parecer horrible.

CSM: O el hecho de bailar samba con falda, peto, y pelos, estaba condicionada a pensar que no encajaba, y me asustaba el hecho de exponerme al juicio de los demás. Pero a la vez, por eso tenía que ser fuerte y bailar con tanta entrega, para que las personas disfruten a pesar de no encajar en sus cánones de belleza y así darle importancia a lo esencial: la danza. El cuerpo es consustancialmente expresión de nuestra sensualidad(...) Podemos decidir exponerla de manera distinta a la sensualidad que representan comercialmente las mujeres.

JG: Es algo coqueto pero tosco, quizás no bello a primera impresión. Y esto genera un choque, pero eso es lo que me encanta, sacar de los esquemas a las personas y a mí, porque ahí se generan los espacios para cuestionar.

La estética en la comparsa busca hacernos sentir cómodas y aceptarnos a nosotras mismas a través de las diferencias que nos permitimos expresar en nuestros trajes, maquillajes y peinados. Realmente, ninguna está obligada a nada: Ni a mostrar, ni tapar, ni depilarse o no hacerlo. Incluso en el movimiento, a pesar de existir coreografías, consignas y formaciones espaciales, de implícito sabemos que siempre puedes salir de estos a gusto, es la convivencia en sí, y el trabajo desde el goce colectivo lo que nos lleva a aunar nuestra estética.

> *GV: A mí me pasa mucho que siento que mi cuerpo no calza en los estereotipos de danza, y siempre he luchado con eso. Decir 'no po', mi cuerpo es así, es grande, tengo el poto grande y soy chica, pero tengo estas capacidades' (...) Este es mi cuerpo y lo disfruto mucho; doy todo lo que tengo con él y disfruto con eso.*

En nuestra experiencia observamos que hay cosas intrínsecas a la práctica del rito-carnaval, como lo es aceptar los rebotes naturales del cuerpo, sudor, flujos, sensaciones y estados corporales variados. Nos damos permisos que se han evitado socialmente desde la colonización.

Está muy instalado socialmente eso de 'la mina rica', pero con la danza de La Provinciana nos permitimos no ser la mujer a la que mirarán de esa forma, mostrando de otra manera, a través de movimientos no acostumbrados y que no imaginábamos, y eso se siente liberador.

> *CSM: A mí me hervía la sangre que el comentario siempre fuera 'super bonitas' ¡Cuando entregamos el alma...! Me propuse que esto cambiara, que podamos ser mujeres jóvenes, ¡Sí! Saludables y también hermosas, pero sobre todo diversas, fuertes, genuinas, y libres. Y empezó a suceder, cada una tiene su esencia y está involucrada haciendo lo que hace, con intensidad. Eso trasciende lo bonito y lo feo.*

Nos esmeramos por propiciar un ambiente de afecto y respeto; ha sido liberador tener compañeras y compañeros de los cuales no debes cuidarte; ocultar tu fragilidad ni tu fuerza, ni tapar tu cuerpo ¡que después de un carnaval quiere despojarse de todo!

La propuesta del carnaval

En esta exploración sobrepasamos el cansancio bailando horas, y nos enfrentamos al dolor y múltiples sensaciones con las cuales nos relacionamos a la vez que interactuamos con el contexto.

> *CSM: Después de los carnavales no puedo socializar tan rápido; pierdo un poco la voz, el cuerpo me vibra mucho, y no me puedo la cabeza; se cae el cuerpo; necesito abrigarme y estar acostada en silencio un momento... Vivo una muerte.*
>
> *CR: (...) Aprender a tratar los dolores en un espacio performativo, en el que todo el mundo va a ver que te duele y la energía está baja... hay una responsabilidad con lo que ahí está pasando, con la gente que te está viendo y con lo que tú le estás entregando. Es un tema muy bonito relacionado a la ética del cuerpo.*
>
> *CSM: En vez de estar enojada o enferma y responder con una rabieta a las personas, entrego una energía que es un aporte. Gracias a que estoy sana puedo colaborar, responder, puedo estar más.*

La experiencia en las calles nos ha dado respuestas, secretos y sobre todo preguntas sobre cómo integrar a niños y niñas, personas mayores, y con todes ¡romper la barrera que nos separa! La horizontalidad la proponemos por medio de nuestro propio cuerpo, adornado de magia y misticismo para que la gente se integre y nos use como excusa y medio para evadir la vergüenza, desatar lo genuino, llegar a un estado.

Carnaval es quitar de ti todo lo que te hace ser tú para entrar en un trance, en un estado de liberación del espíritu. Significa carne levare, esto es: quitar la carne, eliminar tu historia personal, tu nombre y tu rol social para disfrutar de una situación horizontal, sin distinciones de ningún tipo, sólo los placeres de la celebración.

> *CSM: Yo descubrí un secretito con los niños y las niñas: les gusta copiarte. Si veo que se están moviendo un poquito, entonces me acerco para hacerlos bailar. Y ellos/as en general quieren tener un guía, entonces ahí yo empiezo a hacer el juego de dar cierta información para que ellos me copien -se supone- ¡pero en verdad yo les estoy copiando a ellos, y piensan que me están copiando a mí! Es increíble cómo van definiendo más su danza al verte a ti, que eres su espejo; y van trazando con mayor convicción y agarran vuelo. Si no hago evidente que soy yo la que les está copiando a ellos o ellas, sienten la confianza de que estoy proponiendo, y eso les gusta. Esa ha sido mi técnica casi infalible con niñas/os, y también me ha pasado con adultos/as. En el fondo son artimañas para ayudar a construir con propiedad un movimiento. Ha sido un gran descubrimiento en el rol de la enseñanza probar guiar de ese modo bilateral en que, en vez de entregar una serie de datos incuestionables sobre un movimiento, yo como pseudo profe o persona que se supone que entrega, intento reproducir eso que decodificaron los otros de lo que yo les di, y en realidad recibir de los otros, ¡Les estoy robando! jaja... Es una construcción recíproca; no se sabe quién está siguiendo a quién.*

Habitar el espacio a través de la danza se ha convertido en algo tan importante para quienes participamos de este arte, porque ella constituye una parte considerable de nosotras. Se ha permeado en nuestra vida de múltiples formas y, porque creemos que todo cuerpo puede y debe bailar, dedicamos nuestra experiencia a encontrar la forma de ser contagiosas, legibles, transversales, y manifestar la magia infinita del mundo (¡El mundo está lleno de magia!). El movimiento es una necesidad vital que precisamos para gozar del buen vivir, para conectarnos con la otro, y con El otre, para acercarse a una misma y desde una al otro.

Radio Coreográfica

Memorias

Natalia Ramírez Püschel

Estábamos en una casa, periodo de los 80', o 2080, ambas deambulando; era la casa de Radio Coreográfica. Esperaba que me dieran la bolsa con los pantalones celestes, estaba muy ansiosa de recibirlos para la radio. Entretanto, nos dábamos besos como trompas.

Sólo comento aquí lo turboelástica de la experiencia de entrar en filamentos tan irreales y reales y olfativos y transdimensionales irreales-reales. Me sentía dentro de un infinito como traspasándote hacia atrás en imágenes, como fotogramas... creo m, comprendo la urgencia del cine para dar con las múltiples dimensiones de la invención del ego imposible de fijar, y solo en suponerlo, pues sabemos: no existe. Fenómeno de visualizaciones olfativas turboelásticas.
Hay tanto por hacer en un presente tan escurridizo, que es y delicioso.
La vida es una delicia misteriosa.
El tiempo para ser exploradoras de esta travesía es ahora.
Hay que estar en el barro, hacernos anfibios y mariposas.

Pd: Radio Coreográfica puede tener casa en Baquedano, una casa con hasta tres piezas, estudio, antena FM, equipos. El amigo dijo "aquí tienes todo para lo que tu quieras hacer".

Cap. Nº 8 lunes 09 de dic. 2013

- Matilde puede, Pablo no sabemos. ¿Invitemos otro partner (Emilio)?
- ¿Piensas posible convocar a Thomas a las 10.45 de ese día?... ¿y hacemos dos performance?
- Eli me preguntó por su participación, está atenta... ¡la podemos invitar también!

Entonces, ¿sería Caro Cifras el jueves? ¿Confirmó? Ella me re-suena a...a...a...a... sonidos pop, estética mediales, discursividad, sonidos rescatados de su cuerpo, y de otros... ¿Cómo busca? somática-imaginación-cuerpo imaginado-imágenes.

Lanzando ideas, como pájaros (somos pájaras)...

La casa está disponible para ser usada y amada, cuando queramos y coordinemos: RC en retiro.

Ok. Voy a ver si Lucas puede a esa hora.
¡Qué bueno! ¡Thomas se entusiasmó!

Conmocionada y desafiada... aventurada y seria... confiada de su bienaventuranza y al igual que tú, sintiendo su fuerza ¡y crecimiento!
Se abre un mundo gigante, siento que a la gente le gusta, percibe su alma...
¡Puras estrellas para Radio Coreográfica!
¡Larga vida para nuestra radio!
¡Es puro amor!

Le voy decir entonces a Lucas que si puede prepare un precalentamiento, tema: inconsciente. Tiene un lindo trabajo con la construcción de presencia... Sus talleres son bellos, de hecho sería lindo que hablara de su metodología y conceptos de presencia-ausencia, etc. También que nos cuente en qué está pensando ahora... a h o r a.

Estimados amigos,
En marcha blanca de nuestro proyecto de investigación de obra sonora de danza y comunicación de la danza, en formato radial, les invitamos a crear en el programa Radio Coreográfica que hacemos sonar en Radio Mil M2.

Grandes momentos

1.

- el cuerpo
- precalentamiento de escucha interna
- entrevista a un coreógrafo sobre la especificidad de su práctica de experiencia

corporal a través del movimiento, decisiones de un cuerpo-movimiento (espacio-espacialidad, tiempo- temporalidad).
- sonidos de un ensayo de danza...
- cómo suena una técnica de danza, qué se desarrolla como sonido-estado
- etc.

2.
- el alma/inconsciente/lo invisible
- precalentamiento hipnótico/trance
- entrevista íntima a un coreógrafo, sueños, deseos, misión de alma
- estudio de un guión, cómo se construyen los guiones, ¿desde donde? (¿cómo se construye un sueño? ¿quién construye los sueños? O ¿dónde está el manifiesto del alma a través del movimiento – ser-cuerpo y tiempo-?)
- cita a John Cage, el trabajo con el "chance" etc.

3.
- danza/movimiento/producción
- precalentamiento en movimiento/activo hacia la escucha (radioescuchas)
- entrevista a un coreógrafo que trabaje con sonido
- residencia danza sonora in situ
- ejemplo danza sonora (invitar a José Vidal por ej.)

4.
- danza imaginada/espacio-tiempo/puesta en escena
- precalentamiento espacial/viaje interno-externo
- entrevista a alguien de otra disciplina que imagina-siente el movimiento-danza (Paulina Soto L. por ej.)
- relato de guiones imaginados
- relato de guiones recordados/archivos
- grandes coreógrafos/futura danza etc.

5.
- recepción danzaria/el público/contexto
- precalentamiento con un otro/en relación a...
- entrevista a un coreógrafo, relación con el público, contexto.
- entrevista en la calle a público-recepción
- feedback entre colegas sobre obras-análisis etc.

Todo es movible e intercambiable.

¡Y sí! Muchas gracias por esta hermosa experiencia de hacer radio juntas... desafiante y confrontadora con lo que uno es. Me gusta que sea una experiencia

transformadora, ecstática. Soltar... las estructuras... practicar estar ahí.

Ahora si que si veo las diferencias de los logos... me gustan los más retros...1,3 y 4, el del Ohm... m... me siento Ohmetra... regulando las resistencias y dejándolas ir.

Hola. Amé la EX - citación...

Campo Radial es un espacio de observación y registro de las sonoridades no evidentes en nuestro presente auditivo. Resalta, exalta, pronuncia, se detiene, manifiesta y explora en las sonoridades, ocultas, entrañables, viscerales, náufragas, informales, ensoñadas, corporales, orgánicas, sensoriales, invisibles, irreconocibles, impredecibles, humanas, naturales, universales, terrestres y marcianas. Campo Radial es un acto de evocación a la conciencia de lo que significa escuchar, escuchar-se, escuchar-nos. Es un acto de voyerismo, ponemos de manifiesto sonoridades desprejuiciadas, más allá de una estética o ética, escuchamos lo que no se puede escuchar y más allá de lo cual escuchamos por querer escuchar.

Es de la lectura del momento, me gustaría pensar en contenidos que tuvieran que ver con la Transformación... tal vez un programa que sea un ejercicio de repetición, de suspensión del tiempo:
¿qué pasa cuando escuchamos repetidamente?
¿cómo la repetición es la clave de la transformación?
¿cómo repetimos lo que escuchamos, repetimos movimientos para aprenderlos, repetimos y nos transformamos...?

repetición: eco
repetición: dictado
repetición: proceso creativo, se repiten palabras, fuentes, ideas, imágenes
repetición: el que escucha lo hace
repetición: el sonido se vuelve otra cosa, el movimiento se transforma
repetir: ser guiado

voy así a vuelo de pájaro... (los pájaros en nuestra cortina)

Esta astrorealidad: RITMO... y antes de ello o ello como la manifestación del PULSO. En eso pensé de viento, invitar a Luis para mañana por la alucinante claridad que tiene para preguntar cómo es que todo esto pasa... pero hay chance con Paula, me interesa ella, que se ha arrojado a una experiencia de movilidad sonora y tiene una propuesta que llama Geometría Abstracta. La pregunta de invitación sería: cómo ha sido la fenomenología del activar campos de presencia sonora del imaginario del cuerpo, y cómo esto ha transformado su campo proxémico, kinestésico etc., ella como interfaz del espacio-tiempo sonoro. ¡Y le pedimos realice un precalentamiento a la escucha!








(notas de CORTINA/MANIFIESTO)
"(…)5,6,7,8…"

...Cuenta en que un cuerpo baila.

Dónde está el alma...
...del movimiento suena.

El alma del cuerpo está en tu oreja...

Radio Coreográfica es una oda a la democracia del imaginario sonoro del cuerpo.
Radio Coreográfica es un manifiesto de un nuevo tiempo lento.
Radio Coreográfica es un manifiesto de amor a lo incomprensible, al espacio imaginable, a los cuerpos imaginables, a las danzas imaginables...
Es una política de otra presencia del cuerpo, de otro nombre, de otra sensualidad...

La radio es erótica
El cuerpo es erótico
Va a sonar cuerpo...

a?
a?
a?

A....aaaaaaaaaa...

Radio Coreográfica inicia la Era de la Escucha Coreográfica...

Radio Coreográfica es un programa de radio sobre la danza, el sonido y los imaginarios sonoros del cuerpo. Cada capítulo es una experiencia de percepciones y estados de conciencia vivida junto los artistas invitados que escuchan, exploran, y expresan coreográficamente un mundo en su dimensión sonora: como reflexión de sus ideas en la danza, como realización sonora de movimientos, y en la creación artística de danzasonora.

Radio Coreográfica amplía las posibilidades sensibles y subjetivas de la danza, creando un modo de producirla y recibirla, e indagando en la "situación radio" como espacio presente de creación y transmisión de sus experiencias. Entre otras cosas, Radio Coreográfica crea poéticas sonoras del reflexionar, comunicar, documentar-archivar, y del hacer danza en lo sonoro.

Radio Coreográfica inaugura la "Era de la Escucha Coreográfica", giro perceptivo que trasciende la cultura visual y recibe la cultura sonora del cuerpo como un espacio imaginario de percepción de un tiempo de lo sonoro como silencio interno y exteroceptivo del cuerpo, que de este modo puede habitar estadios y hacer relaciones del propio cuerpo, el co(s)mo Yo y el co(s)mo los Otros.

La Era de la Escucha Coreográfica como participaciones corporales del mundo a través del sonido danzante... ¿Ah...? ¡Ach! una exclamación de lo inconmensurable del alma... espacio y tiempo sonoro del Ser.

La realización de los materiales pueden ser editables generando un disco coreográfico (descargable y compartible).

Además, es un espacio para el ejercicio de la memoria subjetiva de la danza en la reconstrucción de la experiencia de obra, o en la configuración de atenciones corporales. También un espacio de vinculación y educación en las posibilidades de comprender y practicar la danza actualmente, desarrollando las experiencias de las imágenes corporales potenciando sistemas neuronales, una cognición Otra, espejos y otros mecanismos perceptivos de nuestra corporalidad subjetiva y sensible.

Observaciones:

Mmmm > Me gustaría dejar eso que justamente en la radio se prohíbe: "aseverar con Mmm...". Me gusta que suceda como el sonido liminal membrana interfaz de la sensación y el logos... Lo usaría sin problema y mesura, así como el ah...a... aaaA. De esta manera estamos armando una serie de enunciaciones (emanaciones) que nos caracterizan y dan cobijo al estar en lo sonoro.

Criterios > Tiempos de escucha, abrir los imaginarios de cada persona. Convocar el estudiarse hacia adentro y hacia fuera, tomar tiempo, ¡los riñones no temen al silencio!

Surge en la fascinación del encuentro entre las artistas, investigadoras y comunicadoras Katalina Mella Araneda y Natalia Ramírez Püschel. Natalia invita a Katalina a Radio Abierta, programa creado por la RDI (Red Independiente de Danza), para compartir su experiencia en el grupo Práctica en Movimiento (en Santiago de Chile, año 2012), y al programa Vaivén, ambos en el CCE (Centro Cultural de España), para reflexionar sobre sus estudios de arte en Amsterdam. Kata descubre la experiencia radiofónica del pensar-hablar (esa elaboración frágil del pensamiento en la oralidad), y juntas, se dejan sorprender en esa dimensión tonal y física de construcción estética de ideas y movimientos en el campo sonoro. Entonces se

animan a explorar cómo experienciar un pensamiento sonoro del cuerpo, y atravesarlo como coreografía sonora, y en el contexto "radio" como esa veladura mágica y política de lo invisible.

El alma del cuerpo está en tu oreja...

Encarnada
Olfatea
Saborea
Toca
Perdida
Viaja
Cambiando
Combinando
Viaja
Check In
Interpretando
m
M
mmm...
...mmm MMM mmm...
...mmmMmmMmMmMmm...
M...
Mango
Mabes
Mamífera
... aAaaa...
Ah...
A

Mmm... se siente calentito, sí. Ya. Súper. Está bueno, sí, hay agua.
Let's go ¡Se escucha rico!

Radio Coreográfica Primera Temporada Residencia En Radio Milm2 Catalina Jaramillo Nuri Gutés David Deflores Paula Sacur Paulina Soto Labbé Luis Enrique Díaz Matilde Amigo Thomas Bentin Betania González Emilio Edwards Rodrigo Chaverini Carolina Cifras Alexandra Mabes Katalina Mella Araneda Natalia Ramírez Püschel.

Colectivo Gamera

Victoria De la Parra

"... la obra dejó de ser obra y se convirtió en un acontecimiento social".

Schechner, sobre la participación de los espectadores en las realizaciones escénicas.

Colectivo Gamera es un equipo interdisciplinario que surge el año 2013 para investigar, crear y difundir arte inmersivo. Nuestros objetivos se abocan a la generación de experiencias escénicas que invitan a los espectadores a formar parte de los procesos creativos.

Investigamos maneras de relacionarnos y organizarnos de manera creativa.
Creamos nuevos formatos escénicos enfocados en la experiencia del grupo y el individuo.
Producimos como una fuente de recursos humanos y técnicos dispuestos para llevar a cabo proyectos asociados a nuestros objetivos.

BAILA COMO QUIERAS es una práctica de baile libre que invita a un público de todas las edades, a un espacio donde compartir en torno a la música y el baile. La instancia propone generar un espacio de encuentro inclusivo, donde promover la presencia en el cuerpo desde el goce, instalando la libertad e

investigación del movimiento como una forma novedosa de relacionarnos con nosotros mismos y la comunidad.

AXONIA, es un proyecto interdisciplinario que ha tenido un desarrollo paulatino durante el tiempo, un juego colaborativo que va mutando y proponiendo nuestras estrategias de participación. Su origen nace de la premisa de generar un proyecto escénico transdisciplinario donde se relaciona cuerpo, sonido, artes mediales, diseño, ciencias sociales, interfaz digital y teoría de los medios. El objetivo es generar una experiencia inmersiva donde los espectadores ingresarán a otra dimensión y adoptarán papeles en un juego de roles a escala teatral.

El proyecto responde a las teorías de la realidad expansiva y al arte de post-internet, donde se configura todo un nuevo marco de realidad. Además de asumir tendencias estéticas ligadas a la virtualidad y los referentes de la ciencia ficción. Multiplicando las posibilidades de acción en el juego. Teniendo ya una versión alpha y otra beta, Axonia renueva su universo de desarrollo, proponiendo a su vez, nuevos personajes y nuevas experiencias para los jugadores. Es así como se pone de manifiesto una propuesta de nuevas relaciones entre los sujetos, el contexto y la obra.

RECURSIVOS Y LA VÍA CREATIVA es una experiencia performática con base en la danza improvisación, donde se ponen en crisis las recurrencias conductuales de los creadores, en busca de nuevas maneras de relacionarse desde la creatividad.

La obra interdisciplinaria propone la construcción de una convivencia comunitaria, a partir de las relaciones interpersonales y factores aleatorios, reflexionando sobre la identidad y las posibilidades de acción en un tiempo común y espacio determinado.

Es una experiencia que se abre al juego, buscando una creatividad sin norma y la permeabilidad, que tanto los intérpretes como el público puedan desarrollar en el espacio que compartirán. Es una obra co-construida donde veremos las posibilidades de las relaciones escénicas, donde el azar y futilidad entran en el lugar de la representación.

EIM, El Encuentro Interdisciplinario sobre la Muerte (EIM), es la convocatoria a artistas y especialistas de diferentes áreas, a generar un espacio de reflexión en torno a exposiciones de arte, música, tradiciones y conversatorios enfocados en la muerte. La instancia busca no sólo tomar conciencia y trabajar sobre la idea de la propia mortalidad, sino también para tomar conciencia de la vida misma.

www.gamera.club



Danzario Poema

ó Exquisito Danzario (Cadáver)

Daniela Álvarez

Nombre:	Danza de palabras para Danza de palabras vals de las Palabras
Intérpretes :	Letras del alfabeto árabe
Dirección:	Lengua española
Vestuario:	Pensamientos e ideas..... / ¿Lengua española?
Escenografía:	_____¿diagramación?_____

LA Posibilidad (es) - SinRespuesta

Mi vida
Lo que hago
Mis preguntas
¿Dónde comienza mi dAnZa?

Me importa el acceso a la educación a la cultura, a las artes, al esparcimiento, y toda aquellx que podamos aprender que nutra el desarrollo individual y colectivo.

Quiero puedan leer mi cuerpo, no necesariamente mi danza

La posibilidad

Quiero que mi público elija, tome decisiones, analice

La eterna pregunta es mi danza
La Danza de la eterna pregunta

Mi danza comienza en una pregunta.
¿Para quién? y quién-> desde dónde parto

El acceso a la educación a la cultura, a las artes, al esparcimiento, y toda aquellx que podamos aprender que nutra el desarrollo individual y colectivo.

Si salgo a la calle, ¿me ven?
¿Les interesa lo que ven?

¿Cómo compito con el celular?

¿Me importa la comprensión intelectual directa
que yo le hable en su mismo idioma, le gustaría?
o desde un lugar dónde usted se sienta cómodo
que le conecte, que lo conecte con algo.

¿Quién es nuestro público?
¿Para quién estamos haciendo el arte que hacemos?
¿Tengo alguna seguridad de que el público a quiénes creo o quiero dirigirme se sensibiliza o se siente interpelado, seducido por el lenguaje, por los símbolos, por el idioma que hablo?

¿Mi danza es sólo un idioma?
¿Cuál es el contenido de mi danza?
¿El idioma Danza es el contenido?
¿El idioma es un estilo de danza?

Sostengo el verbo
danza movimiento
movimiento de ideas y/ó
movimiento de sentimientos
y/ó
- Una vez más ¡movimiento por movimiento!
- ¿Contando?













Moviendo por
Movimiento por
Movimiento por
Movimiento por
Movimiento por
Movimiento por
Movimiento por
Movimiento por
Movimiento [...]
Movimiento por
Movimiento.

Lazos de cooperación, colaboración.

Amistad y Trabajo
S / A / L
(trabajo sano emocionalmente hablando)

¿Moviendo por Movimiento?
DNZA POLÍTICA
Democratización

Simpatizar
entender
aprehender comprender
sentir somatizar englutir comer
nutrir percibir idear sentir ¡Saltar!
cordenar
¡despeinar!

¡VIBRA!
¡DESLIZA!

Facilitamxs, posibilitamxs.

Que se conecte viéndome,

con usted mismx
Es mi máxima aspiración inspiración
Salida de aire

Ballerinas

Del Escenario a lo Terrenal

Manuel M. Figueroa / www.bet.fhotografia.cl

El proyecto "Ballerinas, Del Escenario a lo Terrenal" (BET), nace de la inquietud de varios bailarines de la ciudad de Arica, basado en el proyecto de *The Ballerina Project* (de EE.UU.), y *NYC Dance Project* de la fotógrafa Deborah Ory. Es por eso que el año 2013, en la ciudad de Arica, se comienza junto con el apoyo de la maestra Lina Maria Godoy y su escuela de ballet y danza, más los solistas Macarena Torres, Nathaly López, Ernesto Núñez y el conjunto integración de la Universidad de Tarapacá; 7 series fotográficas, utilizando como locaciones diversas postales naturales de la ciudad de Arica, e intervenciones urbanas.

Concluyendo su primera etapa el año 2015, ahora este año 2017, se reinicia con una segunda etapa en Arica, su expansión a Peru y otras ciudades del norte de Chile. Esta vez, además de utilizar locaciones exteriores, se aprovechará la bella arquitectura de sus centros culturales.

Este proyecto tiene la finalidad de visibilizar la danza clásica fuera de su espacio normal que es el teatro, por eso se llama "Del Escenario a lo Terrenal". Ahora en su segunda fase, cuyo nombre es "Danzarte", se incluirán una mayor gama de danzas como la contemporánea, folclóricas, tradiconales y fusión; en un trabajo audiovisual que contempla la serie fotográfica y un micro-documental sobre la vida y experiencias de los participantes y sus maestros.

Del fotógrafo:

Manuel M. Figueroa, desde pequeño apoyado por su madre, demostró inquietud por la fotografía, realizando sus primeras tomas con cámaras análogas. Ya cuando trabajaba, adquirió los conocimientos básicos en fotografía, enfocado a su trabajo. Gracias a amistades comenzó a graficar las danzas del carnaval con la fuerza del sol en Arica, pero fue en sus visitas al teatro, que le fascinó la danza clásica y conoció las imágenes de The Ballerina Project. Gracias al apoyo recibido por la directora Lina Maria Godoy, comenzó este proyecto.

En estos años ha conocido a fondo variaciones de la danza, como la contemporánea, la clásica, la urbana, etc., a tráves de la interacción con sus realizadores (bailarines y coreógrafos), lo cual ha servido para su perfeccionamiento y comprension de tan bella actividad.






CASA DE LA
DE ARTE




ADUANA





Pensamiento medular

Josefina Greene L.

Cierro los ojos, e imagino el dibujo del mapa, un chile con forma de chile a la mexicana, un pedazo de tierra largo de venas salidas, pulmones abiertos y crestas congeladas. Imagino luego todas las miles de danzas que aparecen en los gestos, en los cuerpos y paisajes. Espacios contemporáneos y ancestrales, urbanos y salvajes, metales pesados y cepa tinta, nortes, centros y sures.

Cuerpos millones y lenguajes más que nos hacen retratar historias comunes de pasados, futuros y presentes momentáneos. Recorro fugazmente esa multiplicidad de somos y por un segundo suspendo el tiempo en ese pensamiento.

Sentido de comunidad

Lenguajes Símiles

Diálogos permanentes en el tiempo

Creación – cuerpo – escena

Rutas que habitamos

Una línea de tiempo en constante flujo

Transformación – Ramificación

Abrazos en manifiesto

Conceptos en manifiesto

¡Manifestamos nuestros cuerpos!

Por años pensamos cómo construirnos, cómo reconocernos, cuándo somos parte o no, de algo que puede ser denominado comunidad. Las fronteras no son de nuestro campo, ojalá no existieran y sólo despertáramos los sentidos más finos para reconocernos, encontrarnos una y otra vez... ¿Y no es aquello lo que hacemos?¿Lo que orgánicamente sucede?

Los cuerpos somos, los instintos nos accionan.

Las redes han ido generando cosas en el tiempo, van uniendo y desplegando ideas que entretejen el sentido de lo que hacemos. Gestionamos para ese hacer, para crear y generar instancias de encuentro en donde se vean las libertades expresas en escena, en palabras, diálogos en perspectivas.

Regalo es poder mirar y saber qué hace el y la colega, no dejo de disfrutar el cuerpo lúcido, la existencia, permanencia y resistencia del arte de la danza.

Una extranjera en Valdivia

Alluitz Riezu García

Abril de 2014, después de manejar desde Santiago toda una noche llegué a Valdivia, ciudad que continúa siendo mi hogar de acogida después de tres intensos años. ¿Habrá danza en Valdivia? ¿Podré tomar clases? ¿Tendré que olvidarme de bailar por un tiempo? Son preguntas que en ese momento no tenían respuesta, pero ahora y en primera persona, puedo decir que la danza en Valdivia está muy viva y continúa creciendo.

Llegué a esta hermosa y lluviosa ciudad por un trabajo que realicé por dos años, el Programa Acciona del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, donde guiaba talleres de danza, expresión y creatividad en escuelas Municipales de Lanco, San José de la Mariquina y Valdivia. Esta experiencia me permitió conocer la realidad de algunos establecimientos educativos y me ayudó a entender lo importante que es para los niños y niñas tener instancias de expresión.

Ese mismo año, 2014, comencé a trabajar en el Espacio de Danza Punto8, dirigido por Anabella Vidal, un lugar que ha potenciado la danza moderna y contemporánea por más de 10 años, y que me ha permitido desarrollarme como profesora de danza contemporánea con un grupo muy experimentado. Nunca antes había realizado clases de danza para un grupo con un nivel alto, ya que mis estudios de danza los terminé en junio de 2013, y en julio de ese mismo año ya estaba viviendo en Santiago de Chile, por lo que fue un reto tener que desplegar todos mis conocimientos y aprender a desglosarlos para poco a poco ir ofreciéndoselos a ese grupo, que aún hoy en día confía en mí y en mi trabajo. Con ellas hemos creado tres pequeñas piezas coreográficas que han sido presentadas en distintos años en

el Festival de Danza Contemporánea "Junto al Rio" que se celebra en agosto, pudiendo ser parte activa del desarrollo de la disciplina en la ciudad.

Valdivia, además, me ha permitido desarrollarme como intérprete. A un par de semanas de mi llegada fui invitada a ser parte de la obra "Ritual, Paisaje, Incógnito", dirigida por Ricardo Uribe e Ignacio Díaz para el Ballet Municipal de Cámara de Valdivia. Una obra explosiva que se bailó en el Museo de Arte Contemporáneo de la misma ciudad, y desde el primer ensayo hasta ahora la compañía ha pasado a ser parte de mi familia chilena, que me permite desarrollar y desplegar mi danza acompañada por ellos. Desde entonces, la compañía ha estrenado otras dos obras de gran formato donde he sido parte del elenco. Por un lado, "En lugar de nada", dirigida y coreografiada por Joel Inzunza Leal, y por otro, "Sinapsis, y el pensamiento físico" de Ricardo Uribe.

Parece obvio que una bailarina baile, pero a veces solo fue un sueño, esfuerzo y constancia que me regalaba a mí misma, el placer de bailar por bailar, sin proyecciones artísticas, y mucho menos laborales. Pero sucedió que Chile me esperaba, me gusta pensarlo así, que la vida me tenía esto guardado, cuando menos lo pensaba, cuando solo pretendía encontrar trabajo como profesora de educación física, apareció mi danza como despliegue de todas mis aspiraciones, y hoy en día mi danza no solo es un espacio de libertad y conexión, sino que se ha convertido en mi campo laboral y profesional.

En estos años intensos y emocionantes, he tenido que tomar múltiples decisiones, pero hay una en específico relacionada con la danza que ha otorgado sentido a mi profesión y me ha hecho crecer como persona. En octubre de 2014, urgida por mi situación económica y laboral, y observando las posibles necesidades de la ciudad, decido abrir un grupo de iniciación a la danza contemporánea para adultos. Mi cuota de felicidad iba a estar repleta si ese día aparecían cuatro personas a tomar la clase, y mi sorpresa es que ese primer día aparecieron 12 personas, de edades muy diferentes, pero con el mismo interés; experimentar esa curiosidad llamada danza.

La disposición, la sorpresa, el remolino de emociones que se vivió desde el primer día me inyectó como profesional del área una energía de sentido inexplicable, que me hacía volver a casa con una sonrisa después de cada sesión. Actualmente, dos años después, el grupo continúa investigando y explorando, los participantes han ido cambiando, pero la esencia de compañerismo, respeto y confianza se mantiene como eslabón fundamental del encuentro. Como bailarina, como docente, pero sobre todo como persona, este grupo me ha enseñado o me ha recordado que todos y todas tenemos mucho que ofrecer al mundo.

Nos encontramos dos veces por semana, cuando todos han acabado sus responsabilidades laborales como abogados, trabajadores sociales o profesores, entre otros. A su llegada sus rostros reflejan el cansancio del cotidiano y la rutina, pero a medida que va desarrollándose la sesión las sonrisas empiezan a aparecer,

la transpiración colectiva empieza a ser un símbolo de satisfacción y el cansancio por danzar un premio personal. En sus inicios, prácticamente todos vivieron la incomodidad y el pudor por el contacto con los compañeros, pero la práctica y la experimentación de descubrirse y descubrir al otro a través del placer de tocarse, deslizarse, apoyarse y danzar con el otro, ha abierto múltiples posibilidades de encuentro y en el presente es parte indispensable de las sesiones.

Como profesional y como persona que vive en el danzar, todavía estoy intentando entender que significa para una persona que no danza, encontrar un espacio para expresarse y desplegarse sin ser juzgado ni calificado. Pero de manera muy resumida, mi experiencia me confirma que las personas se conocen mejor cuando se enfrentan al reto de comunicarse sin palabras y eso al principio les conlleva pequeñas crisis o desestabilizaciones al enfrentarse a lo desconocido, además de que empiezan a cuestionarse situaciones personales que antes estaban normalizadas. La danza abre la posibilidad de mirar y percibir el mundo y todo lo que está dentro de él desde otro lugar, y en consecuencia las formas de relación empiezan a modificarse y, en este caso, las sesiones de danza se convierten en un lugar para simplemente ser y dejar ser. Cuando llegué a esa reflexión me di cuenta de que todo mi camino tenía sentido, y espero seguir caminando por este sendero, entregando a las personas la posibilidad y el espacio para sentirse bien y seguir danzando juntos.

Creo que nunca es tarde para descubrir el fascinante mundo de la danza, muchas experiencias alrededor del mundo lo avalan, y personalmente este grupo me lo ha confirmado, pero estoy segura de que la escuela podría hacer una gran labor si tuviera la danza como un eje fundamental, ya que, si estuviera presente a lo largo de nuestro desarrollo vital, los adultos del presente serían personas con un mayor conocimiento de sí mismos, y en consecuencia serían seres más sensibles y empáticos con el resto del universo, y me atrevo a decir que personas con esas características serían capaces de construir un mundo más coherente que el actual. Quizá es una utopía, pero Chile me ha dado la oportunidad de creer y darme cuenta del poder que tiene la danza en la transformación de las personas, y continuaré formándome y trabajando para que más personas tengan la posibilidad de experimentar y vivir la danza.

Chile se ha convertido en la tierra de mis oportunidades danzadas, y estaré siempre agradecida a todas las personas que confiaron en mí sin conocerme, que me abrieron sus espacios de ensayo, que me permitieron bailar, guiar clases y seguir aprendiendo. Todavía no conozco la realidad de la danza de todas las regiones del país, pero a mí me está tocando vivir el privilegio de una danza viva, con ganas de surgir más y más, de intervenir más espacios, de llegar a más gente, y esta situación de encuentros constantes es puro aprendizaje, así que solo tengo palabras de agradecimiento a la vida, y aprovecho para agradecer el espacio de las personas que coordinan este libro y que creen interesante mi relato y vivencia en tierras chilenas.

Danza y prácticas somáticas

Dando sentido a la experiencia

Daniela Molina Garfias

Bailo porque es lo más difícil que he hecho en mi vida. Cuestiona mis propias limitaciones y mi propia habilidad para aprender. En la práctica del movimiento puedo examinar mi experiencia de ideas, y al bailar practico el ser en todo mí ser. Mi movimiento me revela. Mi cuerpo manifiesta mis ideas. Para mí es la sensación que experimento cuando bailo que hace que la danza valga la pena. La libertad que emerge a través de la práctica directa de mi propio ser cinestésico en el mundo.

Como bailarina de danza contemporánea independiente, a lo largo de todos estos años, he ido desarrollando una manera particular de moverme que podría ser percibida como la acumulación de diversos factores, incluidos los enfoques de formación, las huellas de movimiento que han dejado los distintos procesos coreográficos en los que he participado y mi estructura anatómica.

Esta forma particular de movimiento se ha ido construyendo mediante un proceso de incorporación de diferentes experiencias de movimiento, tanto durante mi formación como en la práctica profesional, además de la acumulación de movimientos coreográficos y de influencias de entrenamiento y luego, en años más recientes, por mi propia coreografía e impulso de movimiento.

Mi Danza, es el resultado de experiencias encarnadas en una forma única de movimiento que es la que me moviliza y me gusta, y que, tal vez inconscientemente imita los estilos/trabajos de los coreógrafos y/o profesores con los que he trabajado.

Punto de partida

Mi encuentro con la Danza Contemporánea a nivel profesional sucedió hace 18 años, cuando comencé a estudiar Pedagogía en Danza en la Universidad de las Artes y Ciencias sociales, ARCIS. Durante mis años de estudios (1999-2003) tuve la oportunidad de aprender Técnicas Contemporáneas y parcipar en procesos creativos desde la mirada de distintos profesores y coreógrafos como: Nury Gutés, Claudia Vicuña, Almudena Garrido, Jose Luis Vidal, Daniela Marini, Rodrigo Fernández, Luis Eduardo Araneda, Francisca Morand y Carmen Beuchat.

Simultáneamente, tuve mi primer encuentro con lo que en ese entonces conocí como clases de "conciencia corporal", lo que actualmente se conoce como prácticas "somáticas", y que hasta ese momento eran totalmente desconocidas para mí. Durante mis dos primeros años de formación tuve la posibilidad de conocer la Eutonía con la profesora Ester Manzanal y posteriormente, durante dos años, el método Feldenkrais, con la profesora Margarita Reifschneider.

De la experiencia sensorial

El filósofo y educador somático, Thomas Hanna, introdujo el término "Somatics" como "el campo que estudia el soma: es decir, el cuerpo percibido desde el punto de vista de la primera persona" (Hanna, 1986). La educación somática implica aumentar la conciencia y la comunicación para permitir una relación más eficiente e integrada entre la mente y el cuerpo. "Es 'somática' en el sentido de que el aprendizaje ocurre dentro del individuo como un proceso internalizado" (Hanna, 1990).

El encuentro con las prácticas somáticas, en mi etapa de formación en la universidad, fue una experiencia muy significativa y reveladora, porque me confrontó con las ideas preconcebidas de cómo debía ser estudiar danza a nivel profesional. En lugar de basar mi aprendizaje en la percepción visual, la imitación superficial y la repetición del movimiento, tanto Ester Manzanal como Margarita Reifschneider nos guiaban hacia un trabajo más profundo donde uno tenía que asumir la responsabilidad de su proceso de aprendizaje; escuchando las sensaciones físicas para así desarrollar una "conciencia corporal". Nos animaban a estar abiertos a la experiencia y a explorar las sensaciones personales, tomando conciencia de la nueva información que íbamos descubriendo a lo largo de las clases.

Todo este proceso me permitió explorar nuevas formas de movimiento, así como experimentar situaciones nuevas y diversas. Aprendí a ser consciente de estas experiencias y también a estar abierta y disponible a nuevas maneras de accionar frente a las diferentes propuestas de movimiento. Sin embargo, durante mis primeras etapas de entrenamiento, cuando los cambios físicos no coincidían necesariamente con el desarrollo de la comprensión, o cuando exploraba conceptos físicos pero aún no los entendía completamente, esta relación podía sentirse particularmente frágil o precaria.

Fue después de terminar mis estudios de Danza cuando tuve la oportunidad

de trabajar como profesor ayudante de Francisca Morand, en la Escuela de Danza de la Universidad ARCIS (2005-2008), quien además de ser Profesora de Danza, es analista del Movimiento Laban (CMA) formada en el Instituto Laban-Bartenieff de Estudios del Movimiento, quien ha desarrollado una metodología de enseñanza y trabajo basada en las técnicas contemporáneas, la Improvisación de Contacto y los sistemas Somáticos aplicados a la formación de artistas de la danza, cuando comencé a entender y experimentar los beneficios potenciales de esta asociación. Este nuevo enfoque del movimiento me permitió realizar una transferencia directa y tangible desde el conocimiento somático hacia mi práctica de danza, tanto en clases de técnica como en procesos creativos.

La experiencia me llevó a revisar y cuestionar las posibles conexiones entre las prácticas somáticas y las técnicas de danza, en términos de cómo estos vínculos se pueden hacer y lo útil que puede llegar a ser para el practicante de la danza.

Algunos años despues, tuve la oportunidad de profundizar aún más en este conocimiento, al participar del proceso creativo para la creación coreográfica "Breaking Trail", bajo la dirección artística de la profesora y coreógrafa inglesa Sasha Roubicek, quien ha desarrollado una metodología de enseñanza y trabajo, para sus clases de Técnica Release y creaciones coreográficas, basada en sus más de de 25 años de experiencia en Aikido y Kashima Shinryu swordsmanship, dos artes marciales japonesas. Además, de su trabajo con diferentes prácticas somáticas como Yoga, Método Feldenkrais y Técnica Klein.

Este proyecto se enmarcó en la investigación para mi tesis de Magister: "An investigation of the ways in which teaching methodologies informed by somatic methods can influence creative processes" (2011-2013) cursado en la London contemporary Dance School; Londres, Reino Unido.

Tanto en las clases de Técnica Release como durante el proceso creativo del que participé, Sasha Roubicek proporcionó un entorno pedagógico en el que pudimos experimentar con los enfoques somáticos que ella ha incorporado en su trabajo. Durante las clases, Roubicek inició con una exploración basada en prácticas somáticas y de conciencia corporal específicas fomentando la conciencia y una concentración más profunda sobre el origen del movimiento y también de la respiración para crear un sentido de conciencia individual a través de la auto observación.

La metodología utilizada fomentó nuestra exploración en la práctica específica de la conciencia en y para el movimiento alentando nuestra inmersión en el proceso creativo a través de una investigación de material por medio de actividades exploratorias desde la imaginación, sensación y rigor físico.

Mi participación en este proyecto me desafió con la pregunta de cómo podemos utilizar las experiencias somáticas para desarrollar habilidades y cómo podemos seguir aplicando esto, tanto en clases de técnica de danza como dentro de un proceso creativo.

Tanto la exploración, como los procesos internos proporcionados por las prácticas somáticas fueron y son importantes para abordar ideas como cambio, elección y exploración de nuevos descubrimientos. Todas estas nuevas ideas sobre cómo involucrarme en mi práctica de danza tanto como alumna, intérprete-creadora, y posteriormente profesora de danza, me han permitido estar abierta a la reorganización y transformación de mis conocimientos, siendo un aporte muy significativo a la hora de desarrollar herramientas para abordar procesos creativos, en clases de danza y en la performance.

Por medio del estudio de las prácticas somáticas somos capaces de cambiar patrones neuromusculares, para que podamos comenzar a aprender de nuevo, para ser conscientes de nuestros cuerpos. Es un proceso difícil, a veces tedioso y árido. Requiere paciencia y perseverancia, pero puede ser fructífero y muy esclarecedor.

Mi primera experiencia en las prácticas somáticas fue muy reveladora, porque empecé a entender la relación entre mi mente y mi cuerpo mientras me movía. Descubrí lo importante que es tener un compromiso mental durante el movimiento. El cuerpo y la mente crean un enfoque de exploración que es muy beneficioso para la creatividad, porque ayuda con el difícil proceso de dejar ir todas las ideas y movimientos que están preestablecidos en mi cuerpo. Me ayuda a abrirme a nuevas posibilidades y me permite aceptarlas.

Conciencia del cuerpo en movimiento/Awareness

Una de las herramientas somáticas fundamentales que he encontrado, increíblemente valiosa dentro de mi propia práctica, es el desarrollo de la conciencia del movimiento (cinestesia) y el escuchar nuestras propias sensaciones físicas. La antítesis de esto sería basar nuestra percepción en la imitación superficial y la repetición del movimiento, buscando una apariencia estética y una perfección técnica. Por el contrario, la educación somática se describe como un proceso que es "autoiniciado" y "autocontrolado" (Hanna, 1990).

Sin embargo, como explica Hanna, la educación somática encuentra que estos procesos autoiniciados y autocontrolados, a menudo son iniciados por un profesor que estimula y guía al alumno, a través de un proceso sensitivo-motor de cambio fisiológico. (Hanna, 1990).

La educación somática considera la experiencia esencial para el aprendizaje y esto es apoyado por la responsabilidad compartida entre el estudiante y el profesor al construir un proceso de aprendizaje.

La conciencia somática aplicada a la danza puede proporcionar objetivos sensoriales que apoyen un movimiento más completo y más eficiente, ayudando así a un sentido más integrado de la conectividad de todo el cuerpo. Se puede argumentar que muchas técnicas de danza podrían hacer esto, aunque quizás sea más fácilmente aplicable a las clases que dirigen la atención de los estudiantes hacia

un enfoque experiencial y experimental del movimiento de su propio cuerpo: técnicas que no necesariamente tienen requisitos para un resultado estético específico del material de movimiento.

Por otra parte, las prácticas somáticas nos permiten tomar conciencia del hábito, una forma particular de desplazamiento, de manera que pueda introducirse un sustituto o una alternativa. Cuando ambas opciones quedan claras, se puede hacer una elección. Es entonces cuando tenemos un punto de referencia interno para el desempeño futuro a través del entrenamiento de la auto-regulación de nuestras opciones de movimiento. La conciencia somática puede ayudarnos a notar y clarificar nuestras propias decisiones en colaboración con el profesor y/o coreógrafo.

Dr. Moshe Feldenkrais (1904-1984), pionero educador somático que creó el método Feldenkrais usaba la palabra "conciencia" "para denotar conciencia-de, más conocimiento" (Feldenkrais, 1981).

El Método Feldenkrais, postula que con la conciencia interna uno puede entender sus límites y su potencial en movimiento. Mediante el desarrollo de la conciencia interna se busca aumentar la comodidad y la gama de movimiento, mejorar la flexibilidad y la coordinación, y producir habilidades motoras eficientes. Para iniciar el desarrollo de la conciencia, los estudiantes de Feldenkrais son dirigidos hacia dónde llevar su atención, dónde notar ciertas sensaciones y dónde notar el cambio o las diferencias. Moshe Feldenkrais declara:

> "... Si haces algo y no sabes lo que estás haciendo, entonces es incorrecto para ti. Si usted sabe lo que está haciendo, entonces lo que haga es correcto para usted. Como seres humanos, tenemos la habilidad peculiar que otros animales no tienen, y eso es saber lo que estamos haciendo. Así es como tenemos libertad de elección". (Feldenkrais, 1981)

Es la conciencia la que nos permite escuchar los mensajes internos de nuestros cuerpos y por lo tanto nos permite tener algún control sobre ellos. Además, puede ampliar nuestro campo de percepción y permitirnos habitar físicamente nuestros cuerpos. Puede darnos el potencial para una gama diversa de movimiento, fuera de los patrones habituales. La intención detrás del énfasis en desarrollar la conciencia a través del movimiento es abrir nuestra experiencia: para darnos una mirada en la posibilidad de la transformación, el mundo de las nuevas elecciones.

Para comenzar el desarrollo de, o para mejorar mi sentido de la conciencia, intento dirigirme hacia dónde llama mi atención, dónde observar ciertas sensaciones, y dónde notar cambios o diferencias. En los procesos de aprendizaje que he participado intento que ocurran no sólo con el movimiento, sino con la conciencia del proceso de movimiento. Es esta experiencia de conciencia encarnada fundamental para mí, y que intento aplicar en mi práctica tanto como profesora de danza, coreógrafa e intérprete en los procesos creativos.

Cuerpo-Intérprete

Durante los procesos creativos en los que he podido participar tanto como integrante del Colectivo de Arte" La Vitrina" (2004-2010), como con distintos coreógrafos chilenos y extranjeros, estoy continuamente animándome a preguntar cómo estoy haciendo algo, cuál es mi intención, en vez de pensar en la acción de lo que estoy haciendo. Las respuestas a estas preguntas producen nuevas preguntas y así surgen nuevas maneras de abordar el movimiento. Me estimula prestar atención a los detalles, a invertir en la intención detrás del material, a entrar en éste, a pasar un tiempo haciendo, improvisando y profundizando en el movimiento y sus posibilidades.

Para mí los procesos creativos son como una excavación arqueológica, donde constantemente excavamos material más profundo y vamos redescubriendo, esta es una imagen que me parece útil e inspiradora.

Al habitar, interpretar una coreografía, la experiencia inmediata que se encarna y vive a través de mi danza es efímera; una idea de movimiento que se materializa en el movimiento y el espacio, es moldeada en otra, y otra; se forma una secuencia de acontecimientos. Entonces el movimiento se detiene, pero continúa vibrando en mi cuerpo; calor, un calor extraño y una sensación tangible.

La experiencia y la acción siempre dejan su huella; existen, de manera diferente, en alguna parte atrás de mi cerebro o un recuerdo en mi mente. Resuenan en mi cuerpo, dejando una huella en la historia de mi cuerpo, moviéndose, y dando paso a la siguiente danza.

Fluído mutable cuerpo-en-flujo.

Bibliografía

What is Somatics? (n.d.). Recuperado 9 Enero, 2018, from https://somatics.org/library/htl-wis1
Feldenkrais, M. (1981). The elusive obvious, or, Basic Feldenkrais. Cupertino, CA: Meta Publications.

Acciones frágiles para una escritura temporal*

Jorge Volpi

sentir (la acción) para pensar

hacer (la acción) para sentir

hacer es modificar

modificar es mover

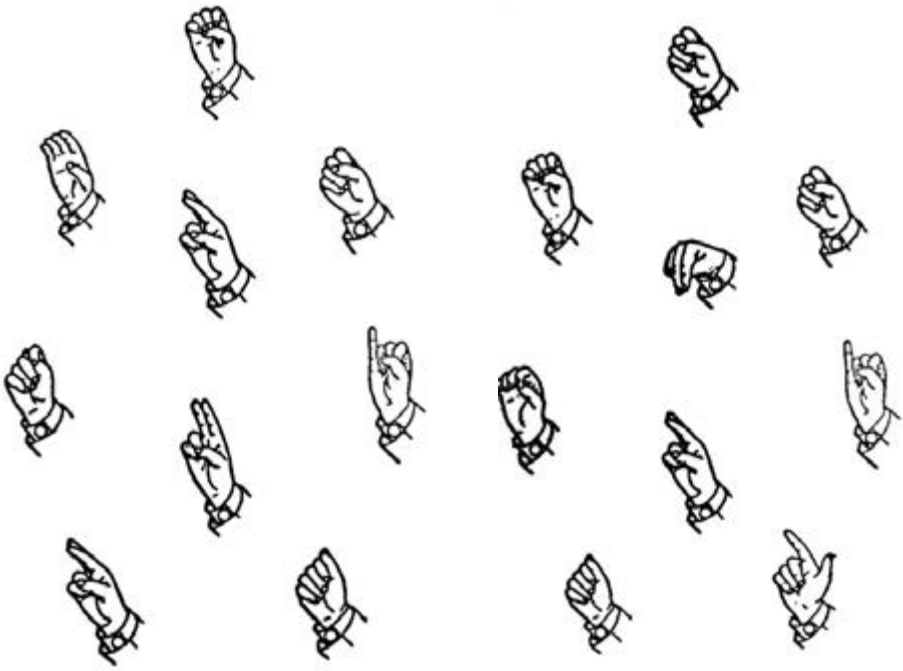
ver /

buscar otros usos, vernos / producir un espacio a formas, mo ver me / sus espaldas se encuentran, colores que forman, el agujero se reduce, p a u s a, mueve rápidamente una de sus partes produciendo cambios, formaciones, quitemos las palabras en esta escena, ahora hay acciones, tú decides, tu vibración es fuerte, se desliza ese lugar,

el lugar se traslada en el espacio

el espacio es un lugar que se agita

*El tiempo que puedo escribir, durante la escritura de este texto, transcurre, recuerdo, pienso en que las manos tejen, pienso en Hand movie de Ivonne Rainer, toco las manos, diálogo de manos de Lygia Clark, los materiales, las esculturas de Erwin Wurm, Handbook in Motion de Simone Forti, mucho de lo que aparece en este espacio está también escrito en cuadernos que llevo a muchas partes



acciones y escrituras para movernos/ escrituras para movilizarnos/ para sentir/ espacio/ marco/ escrituras como arena para profundizar/ o entrar en la profundidad movediza/ esa escritura que se toca/ tocar es otra acción

E S C R I T U R A N O V E R B A L
O E N T R A R A L M O V I M I E N T O
Q U E H A Y E N L A E S C R I T U R
A D E N T R O H A Y A L G U I E N Q
U E S E M U E V E O T U M O V I M I
E N T O I N T E R I O R C I R C U I T
O D E S E N S A C I O N E S L A E S
C R I T U R A C O M O E S P A C I O
Q U E M U E V E L A F U E R Z A Q U
E I N G R E S A A L G U N O S E L E
M E N T O S F R A G I L E S M U C H
O S C O M P O N E N T E S E F I M E
R O S

ESCRIBIR ES UNA ACCIÓN PARA PENSAR

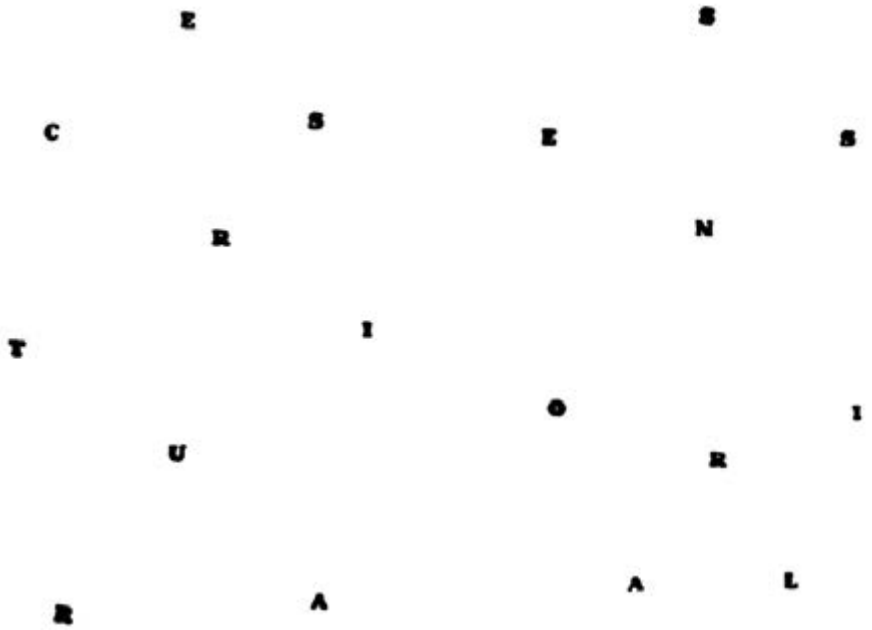
ESCRIBIR ES UNA ACCIÓN PARA TRANSFORMAR

ESCRIBIR ES UNA ACCIÓN PARA SENTIR

ESCRIBIR ES UNA ACCIÓN PARA MOVER

ESCRIBIR ES UNA ACCIÓN PARA CAMBIAR

ESCRIBIR ES UNA ACCIÓN FRAGMENTADA


E
S
C
S
E
S
R
N
T
I
O
I
U
R
A
L
R
A

rupturas en la trayectoria de su desplazamiento, interrupciones, en tus pasos hacia la escritura, espacios para construir conexiones, la organización de los cuerpos, su disposición espacial, la dimensión invisible, superficie transparente, ese tiempo

escritura del tiempo

tomar tiempo / cuanto / sensualidad es necesitar fuerza / tú eres esa materia temporal / hacer tiempo / avanza lentamente hacia allí / gira una parte / sacude y cae / circuito de sensaciones / espacio de sentidos / cuantos sentidos / algunos componentes frágiles / muchos elementos efímeros

cambio--hablar-escuchar-respira-circulo de habla-compartir- abrazo- s ensualidad-tiempo-función-ensayo-experimento-

la creación participante de ese espacio híbrido, secuencias no narrativas, la decisión es, la acción es decisiva, mover los regímenes textuales

p a u s a

edificar es otra acción, escribir después de, hay fuerzas que activan segmentos, escrituras registradas, soporte de textos, escribir antes de, cuerpo-documento, la escritura y la práctica de un cuerpo ficcional, ¿esta escritura es una danza? ¿cómo es la danza de un documento? la escritura que se mueve, ahora completas esa parte que sigue……

iniciar la curvatura, escribir es un acto fragmentario, poner mayor densidad, hacer mayores intensidades, formar inflexiones, modular la potencia, hacer algo espeso o más espeso que antes, unir, apretar haciéndolo más compacto, textos espesos, espesar la escritura, zonas abiertas, flotantes, acciones temporales, ocurren

estás en este
laberinto o más atrás
el laberinto puede volverse una línea sucesiva, esa línea puede volverse una esfera, un volumen que es un vacío, su escritura puede volver a ser otra cosa, o esta escritura puede volverse otra, algo se mueve dentro que hace o produce cambios, un acto, mover nuestro estar, mover historias, estamos ahora, cuando se mueve hay una escritura, cuando se mueve hay acciones, danzar es otro acto que fragmenta

(des)hacer con acciones los espacios

Danza afro en Chile:

Aproximaciones, pionerías y especulaciones

Dr. Pleniberto Fontanarrosa

Transcripción de una sesión de consulta a un joven investigador.
Se han agregado detalles bibliográficos, referencias web y descripciones del ambiente involucrado para claridad de los lectores.

Buenos días, José:
Hola, Doctor, ¿cómo le va?

Lo más bien, ¿y tú, cómo va todo, qué te trae por acá?
Lo de siempre, Doctor... lo de siempre.

¿En qué estás ahora, José? ¿Sigues en esto de la cumbia...?
El afro, Doctor, el afro.

¡Ah, el afro, verdad! Pero ¿qué lo último no fue de cumbia lo que estabas escribiendo?
Siempre escribo de afro, Doctor, de nada más... ese es el otro problema, hace años que... bueno usted ya sabe...

Bueno, ¿y cómo va ese texto... el de cumb...?
El de afro, Doctor, no me gusta la cumbia, usted ya lo sabe... cuesta

comenzar a escribir, Doctor... faltan datos, entrevistados que no quieren contestar etc...parece que estoy siempre condenado a hacer aproximaciones teóricas e investigativas, y nada muy profundo...

Pero ¿Ya lo estás escribiendo?

En parte sí, en parte me evado, Doctor... en parte no encuentro todos los datos que necesito, en parte se me arrancan las personas que quiero entrevistar...¡no quiero hacer un mal trabajo, Doctor!

A ver, cuéntame como va ese texto... ¿Hay algo de ahí, que quieras compartirme?

LO AFRO Y SITUACIONES CONCEPTUALES AFINES

Es un poco complejo, Doctor...

Pero expláyate, José, no temas,

... es que no tengo mucho tiempo, Doctor, usted ya cobra más caro que antes... este diván está bien incómodo además... Es más, creo que ni siquiera es un diván ¿no? En fin... la pregunta es ¿de dónde sale la palabra afro...?

Pero del África pues, José...¿O me equivoco?

Claro, Doctor, del África, pero ¿qué pasa en América en ese caso?

Bueno ¿Los "negros" llegaron a América no...?

No llegaron, Doctor, los trajeron obligados.

Bueno, es verdad... llegaron, y aquí hicieron sus danzas, su música...

Ya, pero, ¿usted cree que ellos tenían una cultura "Afro"? ¿Usted cree que esos diferentes pueblos que vivían en África del siglo XV tenían una idea unificada de su cultura? ¿Usted acaso cree que ellos sabían qué era el "África"? ¿Ah? Los africanos y sus descendientes han sido víctimas de un cuánto hay de atropellos, negaciones y generalizaciones, no nos olvidemos la trata negrera en América, la negación de sus derechos en cada país, la colonización africana y la tardía independencia de esas naciones, la discriminación etc...de ahí las diferentes iniciativas políticas y culturales que los africanos y afrodescendientes han llevado a cabo para resistir y luchar contra estos atropellos.

Siéntate, José, no tienes para que alterarte...

Seré breve, la idea de lo afro en general (no sólo en lo que respecta a la danza y música), yo creo que tiene que ver con la Negritud, es una cosa de actitud

política, de hecho es algo relativamente nuevo que se configura a partir de un proceso de reafricanización de expresiones culturales.

¡Ah!, claro que se entiende aquello, pero para el caso de la danza afro…¿acaso no es aquella danza que es espontánea, libre, ancestral…?

¡Patrañas, Doctor! Claro que estas danzas sí tienen (como la gran mayoría, me imagino), espacios de espontaneidad dentro de un lenguaje ya dado, algo así como dentro de una gramática…dentro de un formato de escenificación ¿(quizás folclorización de danzas tradicionales)? De lo otro…no sé bien en qué consistiría una libertad dentro de la danza o del baile…y por otro lado…¿Ancestral?…(no me voy a detener ahí).

NEGRITUD

La reivindicación de derechos básicos de las capas afrodescendientes en el mundo, y su capacidad de sostener dispositivos teóricos que fundamenten dichas luchas más allá que un simple igualitarismo "racial", es una tarea que se ha llevado a cabo desde el siglo XIX para delante, que se cristaliza en ideas bien avanzadas y que son capaces de sostenerse en el tiempo. Una de estas concepciones es la **Negritud**, el poeta y diplomático senegalés, Léopold Sédar Senghor lo define más o menos como "la suma de los valores culturales del mundo negro" (Senghor 2013: 84), y según el congoleño-brasileño, Kabengele Munanga, la Negritud hace parte de la lucha para reconstruir positivamente la identidad de mujeres y hombres descendientes de africanos cuya revalorización y aceptación de su herencia africana hace parte del proceso de rescate de su identidad colectiva (Munanga 2012: 24).

De ahí se mezclan varias cosas, Doctor, pero lo importante de todo es cómo esta lucha identitaria del cuerpo de color (cuerpo "negro"), profundamente política, hace eco en la danza y la música así como en cada expresión cultural del mundo "negro". De esta manera pienso en la palabra afro aplicada específicamente a la danza, como una palabra o un prefijo que acusa el uso reivindicativo y beligerante que retoma su herencia africana y la actualiza en manifestaciones dinámicas que parten en su base por una concientización ideológica del cuerpo negro. Pensemos de manera sintética para entender el proceso: tenemos las danzas nacionales peruanas, uruguayas, brasileñas, como expresiones de la identidad nacional de sus respectivos países…

O sea como parte del ¿folclore?

Uppssss, pero es que es otro menudo tema, Doctor, a ver si me da el tiempo para ahondar en eso…Decía: tenemos las danzas nacionales peruanas, uruguayas, brasileñas (solo por ejemplificar) como expresiones de la identidad nacional de sus respectivos países. Dentro de este proceso de conformación de identidad, alrededor de la segunda mitad del siglo XX, irrumpe la reivindicación que las po-

blaciones afrodescendientes de cada uno de estos países llevó a cabo, ahí surge casi como oculto (negado más bien) lo afroperuano, lo afrouruguayo, lo afrobrasileño (insisto que es solo una ejemplificación). Es ahí que yo veo la adopción de una Negritud, y más pertinentemente: un proceso de reafricanización. ¡Y esto es relativamente reciente, Doctor!

Yo veo la danza afro como parte de una extensión y actualización de la Negritud, lo veo dentro de esta nueva autoconciencia de ser "negro", como cuerpo portador de historias de dolor, injusticias y negación, unido a las ganas de luchar y aportar a la reivindicación de derechos negados, la que permite un proceso de reafricanización profundamente político.

Si estamos de acuerdo en eso podríamos arriesgada y especulativamente lanzar al aire la presunción que todo aquello que estamos llamando afro en danza o baile viene de ese "ejercicio", de esa reafricanización, de esa negritud[1]. Si aceptamos eso, podríamos decir que es una cosa bastante nueva...Es un proceso que concreta sus alcances finalizando los años 50 y continuando en la siguiente década, proceso que cuenta con hitos fundacionales para la danza afro como lo son las independencias nacionales africanas, la proliferación de festivales panafricanos en África[2], la irrupción de ballets folclóricos africanos de muchos países del continente negro y hasta en Europa[3], la irrupción del "Poder Negro" en EEUU, entre otros...Quedémonos ahí.

¿Y cuál sería la importancia de la negritud para Chile, acaso la danza afro que se hace aquí es producto de la negritud...? ¿Me puedes contestar eso acaso?

¿¿Negritud en Chile, dice usted?? Allá vamos:::

LA SORPRESA AFROARIQUEÑA

Es que vivimos, doctor, en un país muy recentralizado, si las cosas no llegan a la Alameda y nos patean la cara, no las vemos. Al menos lo era en esos años, y más aún en el estrecho círculo del afro santiaguino...Así fue, que en el año 2000, cuando vinieron a Santiago los afrodescendientes chilenos con sus abuelas, sus historias y un buen contingente de amigos y amigas afrochilenos desde Arica, es que muchos supimos por primera vez del proceso de "chilenización", del Tumbe, del barrio Lumbanga y de la necesidad de rescatar la memoria afrochilena. Ell@s viajaron a Santiago para asistir a la Conferencia Regional Preparatoria de las Améri-

[1] Ya al respecto algo ha hablado Olga Picún respecto a los cambios en su significado que ha experimentado el término afro, perdiendo su carácter reivindicativo (Picún 2014: 295).
[2] En 1966 se realiza el Primer Festival Mundial de Artes Negras en la ciudad de Dakar (Senegal) reuniendo lo más granado de las artes africanas y afrodescendientes en un claro gesto cultural y político panafricano. A éste le sigue, en 1977, el Segundo Festival Mundial de Artes y Cultura Negra y Africana con sede en Dakar. Más información en Murphy, 2016.
[3] Más información en Soles 2012.

cas que tuvo sede en Santiago de Chile, que fue la antesala local (de las Américas) a la Tercera Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia realizado en Durban (Sudáfrica) el año 2001. Y es desde ese momento que comienza para l@s afrodescendientes chilen@s, situados en el extremo norte del país en los alrededores de la ciudad de Arica, un proceso político y social reivindicativo y visibilizador, cuyo correlato dancístico y musical cristalizó en el Tumbe.

A ver, a ver, a ver José...¡Vas muy rápido! ¿¿El Tumbe??

Sí, Doctor, el Tumbe, recreación carnavalera llevada a cabo por un grupo de jóvenes ariqueños pertenecientes a la Organización No Gubernamental Oro Negro[4]. Gustavo del Canto (Director General), Omar Letelier Gutiérrez (Secretario), Carolina Letelier Salgado (Directora de Bailarinas) y Yoni Olis Larronda (Director de los Músicos) se basan en entrevistas que ellos mismos realizan a afrodescendientes y en el relato de las comparsas afrodescendientes previas a 1930 del historiador Alfredo Worlmad Cruz. Desde ese proyecto financiado por el Fondo de la Cultura y de las Artes (FONDART del año 2002) surge el Tumbe como toque y danza afrochilena[5]. A partir de esos años ha seguido instalándose el Tumbe afroariqueño dentro de comparsas, grupos carnavalescos y agrupaciones de danza a lo largo de todo Chile, difundido principalmente por l@s mism@s afroariqueñ@s quienes se han preocupado de concientizar sobre la presencia afro en Chile y sobre lo terrible del proceso de "chilenización" vivido por sus abuel@s; no olvidemos, Doctor, la persistente negación histórica en el país del componente afro en nuestra cultura y fenotipo. En mi opinión ese Tumbe, esas iniciativas de recreación dancística y carnavalesca, son la actualización de una negritud de la población afrodescendiente chilena, negritud que es comprendida, extendida y potenciada en el resto de la escena afrochilena y migrante residente en Chile...[6]

¿A qué te refieres con eso José?, ¿Escena afrochilena?

Previa a la irrupción del Tumbe afroariqueño en el resto del país, crecía una escena de danza afro, que provenía de dos fuentes principales y relacionadas:

-La creciente migración de exponentes de danzas afrolatinoamericanas y africanas al país, fenómeno que fue en aumento principalmente desde finales de los años 80 y que adquiere una gran notoriedad durante la primera década del nuevo milenio, con la formación de agrupaciones afroperuanas, afrocolombianas,

[4] Primera organización de afrodescendientes en Chile, formada en el año 2001.

[5] Sobre el proceso de conformación del Tumbe consultar: https://tumbacarnaval.wordpress.com/2010/07/15/primeras-luces-del-tumbe-en-arica/ y León 2014.

[6] Para mas información sobre la "chilenización", la cultura afroariqueña, las organizaciones afrodescendientes y afines, consultar: http://afrochileno.blogspot.co.uk/, http://ong-oronegro.blogspot.co.uk/, Salgado, 2012; Báez, 2012, Alarcón, Javiera, Isabel Araya y Nicole Chávez 2017.

afrouruguayas etc.
-Una cantidad también creciente de cursos, talleres y clases con distintos grados de regularidad y formalidad de danza afro, impartidos por profesoras, bailarinas, coreógrafas y facilitadores con oficios afines.
En este último corpus de referencias quisiera detenerme:

SOBRE EL AFRO EN LA ACADEMIA: DE MALUCHA SOLARI EN ADELANTE

La danza chilena contaba en los años sesenta del siglo pasado ya con la primera escuela dentro de un contexto académico: la Escuela de Danza de la Universidad de Chile; dos agrupaciones profesionales de danza como lo son el Ballet Nacional Chileno (BANCH) y el Ballet de Arte Moderno (BAM, base del posterior Ballet Municipal de Santiago) (Cifuentes 2007: 63-107); además de una buena cantidad de nombres que al cabo de unas décadas construyen la base para el desarrollo dancístico y social por venir. Una de esas destacadas profesionales es Malucha Solari (Matagalpa, Nicaragua 1920 - Santiago de Chile 2005), quien ya había sido en las décadas anteriores alumna destacada de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, bailarina del BANCH, además de ser la creadora de la primera coreografía ejecutada casi íntegramente por chilenos (El Umbral del Sueño en 1951). En el año 1962, Malucha Solari se radica por un tiempo en Rio de Janeiro, Brasil, junto a su esposo. Es ahí donde comienza un periplo dancístico que la lleva a reencontrarse con parte de su ascendencia afro[7]. Invitada por el bailarín y coreógrafo Gilberto Motta, Malucha participa de un trabajo coreográfico en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, instancia donde conoce a Mercedes Batista, bailarina profesional afrodescendiente quien es una figura capital en el proceso de reafricanización y revalorización de las expresiones dancísticas afrobrasileñas en su país. Es a partir de ahí que la relación con Batista llevará a la ex bailarina del BANCH a interiorizarse en el Candomblé afrobrasileño, religión de origen africano basado en el culto a deidades llamados orixás, y a aprender las danzas religiosas asociadas a este culto.

Una vez en Chile, Malucha Solari será parte del proceso que busca sociabilizar las artes y la danza en específico. Instancias como el Ballet Juventud, el Ballet de cámara (BALCA), y la Escuela Coreográfica Nacional, todas instituciones más bien pequeñas, dúctiles y experimentales (en comparación con el BANCH y el BAM) donde Solari era la cabeza, son las encargadas (entre otras instancias) de entregar contenidos dancísticos en poblaciones, sindicatos, colegios y pequeñas ciudades todas lejanas del centro hegemónico chileno por antonomasía en esos años como lo era la ciudad de Santiago (Cifuentes 2007: 118-124).

¿¿Doctor??, ¿Doctor, está ahí?, ¿¿Me sigue...??

Oiga y ¿De dónde viene esa música tan fuerte?

[7] Un dato no menor es que Malucha Solari era afrodescendiente, según su hija (la actriz Malucha Pinto), mucho de esa curiosidad y dedicación a la danza afro tiene que ver con las ganas de reencontrar parte de sus antepasados "la abuela era mulata, tengo parientes negros negros" (Pinto 2017).

Sí, sí José, sólo estaba reflexionando un poco…¡ah! la música viene de la entrada, del local que tienen ahí…pero no te preocupes, por favor prosigue.

[En eso tocan la puerta y entra una mujer vestida con muy poca ropa… "permiso", dice ella y procede a sacar una caja desde un mueble muy cerca de la mesa del doctor. Se intuye que es una caja llena de botellas por el tintinear de su sonido. Tras de ella y sus tacos sonando en el piso de madera, se vuelve a cerrar la puerta].

…Tengo la duda doctor, si esto es realmente una consulta o un local de venta de alcoholes. Esto no es precisamente un diván, sino me equivoco…¿y ese olor?

José, no cuento con tanto tiempo…ya va a llegar la clientela y tendremos que salir por la entrada de la vulcanización que está en frente…

¿¿Cómo, de qué me está hablando doctor??

No te preocupes, a esta hora está cerrado, y los que lo atienden vienen a tomarse un café aquí con las muchachas…por favor prosigue.

Ehhhh…yo tengo menos tiempo aún doctor, sólo por eso proseguiré…ok, aunque ya me parece bastante extrañas estas circunstancias…¿Muchachas dijo?…En fin…

De las personas consultadas sobre estos asuntos, Doctor, algunas nombran sobre todo la Escuela Coreográfica Nacional como una institución donde se entregaron contenidos de "Técnica Afrobrasileña", la hija de Solari, la destacada actriz Malucha Pinto me comentaba que incluso actualmente hay personas en poblaciones de Santiago como La Bandera, José María Caro, etc. que se acuerdan de su madre y el proyecto de la Escuela Coreográfica. Por otro lado, la historiadora María José Cifuentes decía que parte de lo que aprendió en Brasil, Malucha lo habría aplicado en este mismo proyecto (Pinto, Malucha 2017; Cifuentes 2017). ¿¿SE IMAGINA, DOCTOR, QUE PODAMOS RATIFICAR QUE SÍ SE ENSEÑARON DANZAS AFROBRASILEÑAS A POBLADORES CHILENOS AL FINAL DE LA DÉCADA DEL SESENTA Y PRINCIPIO DE LOS 70…??

Si bien esta afirmación no la hemos podido corroborar, o mejor dicho, hay distintas versiones al respecto de la difusión de contenidos de danza afrobrasileña en Santiago de Chile de mano de Malucha Solari inmediatamente después de su llegada de Brasil. Sí sabemos que hay una cadena de profesoras que inmediatamente toman parte de estos conocimientos, modificándolos en algunos casos y ampliando su alcance en otros. Parte de las personas contactadas en esta investigación (Pinto, Cifuentes y Claudia Münzenmayer) coinciden en que los contenidos de danza afro que entregaba Malucha Solari, que ella misma nombraba como Técnica Afrobrasileña y la Técnica Dunham (afrohai-

tiano)[8], fueron impartidos principalmente en la Escuela de Danza de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS) desde su fundación el año 1985 (en plena dictadura pinochetista). Dentro de las alumnas de Malucha Solari, que siguen en los años 80 difundiendo con fuerza la danza afro, hay que nombrar a la profesora Gloria Legisos (1933 Tocopilla, Chile) quien fue invitada a perfeccionarse profesionalmente en el año 1988 en el Alvin Ailey American Dance Center[9], escuela de una de las compañías pioneras en poner en escena sólo afroamericanos en su elenco y abordar temáticas relacionadas con la negritud en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos, con una larga impronta de danza afro en su currículum (Legisos 2017). Otra de estas profesoras, y yo creo, Doctor, que es una de las responsables en la formación de una cantidad no despreciable de profesoras de danza afro actual, es Verónica Varas Urbina (Santiago 1965) quien influenciada por esta primera generación de bailarinas que imparten danza afro (Malucha Solari, Gloria Legisos) logra por medio de una beca radicarse un tiempo en Salvador de Bahía, Brasil, investigando profundamente las danzas afrobrasileñas (principalmente las danzas de orixás del Candomblé, tal como lo hizo Solari décadas antes) de la mano de maestros muy destacados, incluso hasta hoy, como lo son: Augusto Omolú, Armando Pequenho y sobre todo Raimundo Bispo Dos Santos: conocido como Mestre King (Varas 2017).

José, pero no entiendo...entonces ¿¿Cuál es tu problema??

Hablábamos hace poco de la Negritud en la danza chilena en dos "terrenos" prácticos: 1) los bailes y danzas traídas por la migración afrodescendiente en distintos momentos a Chile, y 2) las danzas y bailes recreados por las comunidades afrodescendientes identificadas con la ciudad de Arica y alrededores. Ahora bien: también tenemos esa cultura afro en Chile que no hace parte explícita de la afrodescendencia antes hablada, y que en mi opinión no hace parte de un fenómeno de Negritud (el afro que se hace entre las décadas de los sesenta y los noventa) como lo son las clases que realizaban las profesoras antes nombradas. Sin embargo, al indagar en l@s profesor@s, maestr@s, y lugares

[8] Katherine Dunham (Chicago, EE.UU 1909 - New York 2006) bailarina, coreógrafa y antropóloga afroamericana, es una figura capital en la irrupción de la negritud en la escena dancística norteamericana. Fue una pionera en la investigación de carácter etnográfico (principalmente en Haití) y la aplicación de dichas pesquisas en la creación de coreografías y material para clases de danza. Una de las alumnas de Dunham fue Mercedes Batista, quien fue a su vez maestra de Malucha Solari, sin embargo aún falta por dilucidar si la técnica Dunham que enseñaba Solari en la universidad ARCIS es la aprendida en esos años 60 junto a Batista o si acaso ella pudo sacar dicho material de otra fuente más directa o más actual. Más información de Katherine Dunham en http://kdcah.org/, en: http://elpais.com/diario/2006/05/24/agenda/1148421606_850215.html, y en Dee Das 2017.

[9] Según los anales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (disponible en http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/22597/23916) Gloria Legisos realizó este perfeccionamiento en el mes de Marzo de 1988, en la entrevista, realizada por el investigador, ella comenta que también en ese mismo año ella estuvo en la Julliard School´s Dance Division, sin embargo no se ha podido corroborar esta información.

donde estas profesoras aprendieron esas danzas, hablamos de importantes lugares de negritud en el mundo: cuando hablamos de Mercedes Batista, de la escuela de danza de Alvin Ailey ¡(la negritud misma en la danza norteamericana)! y de Salvador de Bahía en los años 80, hablamos de negritud... hablamos de una comunidad "negra" que en distintos grados reafricaniza su discurso y pone en el escenario o en el aula un nuevo cuerpo negro erguido desde la historia, el dolor, la negación etc. y a pesar de éstas. Sin embargo, previa a la irrupción afroariqueña y la visibilización y masificación de la danza afromigrante, me cabe la duda de ¿Qué es lo que se busca enseñando afro sostenidamente en Chile?...¿Es sólo parte de un exotismo africanista, ó hay algo con el cuerpo negro que se deja entrever fuera del estereotipo?

¿No has pensado en el cuerpo a secas José? ¿Ó en el cuerpo chileno?...¿Quizás hay alguna negación más allá de un color particular...más bien en el cuerpo mismo no?

Chutas, Doctor, quizás por ahí va la cosa, no son pocas las cláusulas desde la colonia que busca reprimir cofradías, carnavales y manifestaciones que resaltan el cuerpo en movimiento...¿Habrá sido peor esa represión en Chile que en el resto de las administraciones coloniales...?

Sin contar que en el pasado reciente hubieron cuerpos torturados, José, no hay que olvidarse de eso...

[De pronto, acompañado de un ruido de interruptores, se encienden sorpresivamente las luces del pequeño cuarto, lo que parecía una consulta no era más que una bodega, donde entre cajas, equipos de sonido, botellas vacías y herramientas, dos incómodos sillones y una pequeña lámpara, pretendían ser la consulta de un cada vez más dudoso psiquiatra].

¡Doctor, no entiendo nada!, pero que es toda esta gente que entra y sale de aquí, ¿Y esas cajas? Esto no es una consulta como la que me dijo doctor...si usted me dice que vayamos a un café de este tipo, o un bar, lo aceptaría, pero el precio que pago es por una consulta ¡cómo debe ser pues, Doctor!

Pero José, mira, cálmate, sigamos hablando, vamos dime, aún no me has hablado de la cueca y su origen negro, que pasa con el cachimbo, el baile negro de Lora, la Tumba o el antecesor del Tumbe, los zapateos en los bailes nortinos, la danza afromandingue...¡¡La migración José, la migración!! Vamos José, explàyate!!!

No, Doctor, ¡pero mire como le sacan su silla! ¡Esto nunca fue una consulta psiquiátrica y dudo que usted tenga el titulo de médico! ¡Y dígame cómo llego a la puerta!

Bueno en realidad médico así como médico quizás no, pero doctor en estas materias académicas si que sí, y no te enojes por el lugar, tomémoslo como una infraestructura alternativa a la academia pues José...

¡¡Ahh claro!!! ¡¡Doctor alternativo!!

[En ese momento desde la puerta que dá a la vulcanización entra un corpulento joven diciendo amablemente "su auto está listo profesor"].

¡Uf! José vamos a tener que dejar esta tutoría hasta aquí y seguir en otra oportunidad...

¡Pero de qué tutoría me habla, Doctor! ¡Yo vine por una consulta! ¿Y mi receta?

No te preocupes José, pídele a Nancy, la muchacha de la caja en el café, la receta que necesitas...
¿Prefieres salir por la Vulcanización o el Café de las muchachas...? Por favor, ¡saca una botella de esa caja como compensación!

¡!

Referencias

Alarcón, Javiera, Isabel Araya y Nicole Chávez Identidad negra en tiempos de chilenización: Memorias de abuelos y abuelas afrodescendientes de Arica y el valle de Azapa. Santiago de Chile: Andros. 2016.

Báez, Cristian. Lumbanga: Memorias Orales de la Cultura Afrochilena. Coquimbo: Centro Mohammed VI para el diálogo de Civilizaciones, 2012.

Murphy, David. The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966. Liverpool: Liverpool University Press. 2016.

Biblioteca Nacional de Chile. "María Luisa Solari Mongrío (1920-2005)". Memoria Chilena. s/f. http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3585.html . [Consulta: 11 de Mayo 2017].

Cifuentes, María José. Historia Social de la Danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990. 2007.

Comunicación online del investigador, Edimburgo/Santiago, 11 de Abril 2017.
Dee Das, Joanna. Katherine Dunham: Dance and the African Diaspora. New York: Oxford University Press. 2017.

Legisos, Gloria. Entrevista personal del investigador, Edimburgo/Santiago, 2 Junio 2017.

León, Mariana. "Tras un sonido afrodescendiente en Chile: elaboraciones y readecuaciones de la estructura sonora del tumba carnaval", en Valero, Silvia (coord.) Memorias del IV Congreso Internacional Negritud. Estudios afrolatinoamericanos. Cartagena de Indias-Colombia: Editorial Negritud, 2014, 163-176.

Munanga, Kabengele. Negritude: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

Picún, Olga. "Procesos de resignificación y legitimización del candombe: coincidencias y consecuencias", en Coriún Aharonián (coord.) La música entre África y América. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2013. 293-309.

Pinto, Malucha, Entrevista personal del investigador, Edimburgo/Santiago, 10 Abril 2017.

Salgado, Marta. Afrochilenos: una historia oculta. Arica: Herco Editores, 2012.

Senghor, Léopold Sédar . "Negritude: A Humanism of the Twentieth Century", en Patrick Williams y Laura Chrisman, Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader. New York: Routledge, 2013. 88-11.

Soles, Gemma. "Keita Fodeba, el embajador guineano de la cultura africana" Wiriko, 25 Julio 2012. http://www.wiriko.org/musica-artes-escenicas/keita-fodeba-y-syliphone/ [Consulta: 15 de Diciembre 2013].

Varas, Verónica, Entrevista personal del investigador, Edimburgo/Santiago, 23 Abril 2017.

¿Danza en la Educación?

Reflexiones en torno a la danza en la educación formal chilena

Alejandra Salgado N. y Vannia Villagrán A. / MOVEDA

A. Contexto sociopolítico para la danza en la educación en Chile.

Enmarcándonos dentro del contexto político acerca del tema país "educación gratuita y de calidad" que viene creciendo desde la revolución pingüina (2000), se han ido abriendo espacios de debate y discusión, a veces más respecto de la "gratuidad" que lo que nos gustaría respecto de la "calidad". Sin embargo, dentro del poco debate sobre calidad, se ha puesto sobre la mesa la pregunta: ¿Qué se desea que el estudiante aprenda (desarrolle) en la etapa escolar?

Gracias a esta pregunta surgida desde la demanda comandada por estudiantes, es que se ha estado cuestionando nuestro modelo educativo. No olvidemos que este modelo responde al Neoliberalismo, el cual no reconoce el derecho a una educación pública, pluralista y de calidad, se basa en el individualismo y la competencia, encausados en el bien propio por sobre el colectivo. Según la OCDE, Chile es el país con mayor nivel de privatización en educación, por lo que entendemos hoy (quizás más que en otros lugares del mundo) a la educación como un negocio y no como un derecho. En respuesta a esta cruda realidad, han entrado al juego modelos diametralmente opuestos al mercantilismo como referentes para modificar el tipo de educación actual chilena, modelos más integrales, donde el interés está puesto en la persona preparándose para enfrentar al mundo, solo y en comunidad. El estudiante debiera evolucionar de manera completa en todas sus áreas de desarrollo intelectual, corporal y socioemocional. Esta mirada que podría

ser más holística de enseñanza, la recogió el Ministerio de Educación MINEDUC y está elaborando desde hace un tiempo nuevas Bases Curriculares (reemplazando los antiguos Marcos Curriculares), orientando los contenidos, objetivos, metodologías y didácticas hacia un aprendizaje y enseñanza más integral. Por supuesto que esto trae consigo grandes reestructuras y replanteamientos, siendo un cambio sumamente profundo, lento y largo, no sólo para todos los agentes que participan de la educación directamente, sino que para la sociedad chilena en general. Sería un cambio de ideología, que partiría desde la educación, pero que tendría que expandirse, a todos los ámbitos para convertirse en un cambio real y dejar de ser "medidas parches".

Por ahora quienes, quizás resienten más las propuestas de cambio, son los docentes, ya que el gobierno y las necesidades propias del mundo en el que estamos inmersos les está planteando un "cambio de paradigma" sobre cómo se hacen las clases y qué se enseña. ¿Para qué? ¿Qué tipo de persona se está formando? Las interrogantes se mezclan y no pueden ser subsanadas con diligencia, por las exigencias propias de cada institución, metas que cumplir, extensas horas de trabajo, bajas remuneraciones. En fin, la lista es larga y será un cambio lento, doloroso y disparejo. Mientras desde el Mineduc se establecen las nuevas bases curriculares, la realidad en cada localidad escolar distará mucho de poder ejecutarlo de inmediato, siendo éste otro gran tema de reflexión.

Dentro de este replanteamiento nacional "holístico" de enseñanza, se abre una ventana para el mundo de la danza, ya que el Mineduc le ofrece una oportunidad de formar parte del currículum, pero no como una sola disciplina sino constituyendo parte de una nueva asignatura, llamada Artes Escénicas, lo que podríamos entender como que al fin se le quiere dar un lugar relevante, siendo parte de la formación base del estudiante. En agosto de 2016, representantes del Departamento de Educación del CNCA plantearon públicamente en el Encuentro Pedagógico: "El lugar de la danza en la educación chilena", el proyecto en implementación de elaboración de bases curriculares para educación artística (7º y 8º básico) en el 2016 y para currículum general (3º y 4º medio) dentro del plan común en el 2017[1].

Lo que propone Mineduc es que esta asignatura de Artes Escénicas reúna tres disciplinas: danza, circo y teatro (3 en 1), es decir, la clases contendrían aspectos de las tres áreas, una mezcla perfecta (que aun no sabemos cuál sería para el contexto nacional, ya que está en elaboración). Sin embargo, existen algunos establecimientos educacionales que ya imparten esta asignatura, con programas propios e instalando criterios personales, pero sólo abarcando la Danza y el Teatro.

Como es una apuesta novedosa, será experimentada en las aulas de nuestros establecimientos; entonces recordamos otros experimentos aplicados en distintos ámbitos (transporte, salud, cultura, deporte, etc.) y se nos viene la pregunta:

1 Documento en Power Point presentado por Daniela Farfán en el Encuentro Pedagógico mencionado, ocurrido en el Liceo Experimental Manuel de Salas, a partir de la información

¿Quiénes elaborarán esas bases curriculares? ¿Podrán considerar los diferentes contextos educativos del país y así seleccionar los contenidos más pertinentes de cada área artística, transversalizarlos y así establecerlos como esenciales? Y luego ¿Quiénes estarán capacitados para impartir estas clases? ¿Qué pedagogo-a en teatro, manejaría la danza y el circo tan bien como su propia materia? Y así para el pedagogo-a en danza y para el "pedagogo-a en circo" (esta última pedagogía no existe en Chile de manera formal). Y podemos proyectar las probables capacitaciones express, y otros emprendimientos económicos que pueden surgir a raíz de esta necesidad, muy acorde a nuestro sistema neoliberal.

Pero estos son cuestionamientos necesarios, que no se malentienda y caigamos en críticas negativas, pues como mencionamos no se puede desaprovechar esta pequeña ventaja de validación y reconocimiento a las artes escénicas (aunque se encapsulen las tres como una) por parte del Mineduc. Por lo tanto es vital hacerse estas preguntas y confiar en que estará en las manos (cuerpos) de las más expertas personas, quienes resguardarán lo primordial en la enseñanza de estas Artes Escénicas.

Ahora, ¿Por qué no se consideraron estas áreas por separadas? La Danza, el Circo y el Teatro, han estado presente hace más de una década en la educación formal e informal, existe la formación pedagógica universitaria (por lo menos en danza y teatro), los y las docentes han debido ser muy creativos para proponer talleres, proyectos, seminarios, etc., consiguiendo fondos privados (municipios, coorporaciones, fundaciones) y estatales (CNCA generalmente) para así poder entrar al sistema educativo, donde claramente han estado en un lugar secundario, alternativo y estigmatizadas como meras actividades de entretención, recreación y/o terapéuticas, para cumplir con un leve fin educativo cultural.

Fuera de algunas Escuelas Artísticas, son pocos los establecimientos educacionales que contemplan la danza más allá de aquella actividad recreativa, por ende muy pocos docentes logran desarrollar un trabajo continuo de la metodología de enseñanza de ésta, lo que no permite obtener un panorama global de la realidad chilena que sirva de guía para ir perfeccionando esta pedagogía.

Es fundamental poder contar con establecimientos que otorguen la posibilidad de experimentar e instalar una metodología y enfoque pedagógico, reuniendo experiencias y conocimientos cimentadas en el propio aprendizaje que la práctica diaria "del hacer" clases de danza puede brindar. Punto muy relevante a la hora de enfrentarse a un curso, ya que esta permanencia confirma que la teoría que se adquiere en un centro de formación universitaria necesita el uso de la creatividad (intuición, propio criterio, flexibilidad...) y de las múltiples vivencias (como cualquier profesor de cualquier asignatura), para ser acertivos con la enseñanza-aprendizaje de cada alumno-a, por lo tanto se ponen en función recursos que sólo la relación profesor-estudiante in situ puede entregar, despertando además a la olvidada vocación pedagógica.

Siguiendo la lógica de este cambio en el sistema educacional, al fin la danza podría tener mayores posibilidades de formar parte del currículum, ya que esta es una discusión que se ha sostenido por varios años desde el mundo de la pedagogía en danza. En lograr impartir un tipo de danza que comparta esta nueva mirada y que contribuya con el desarrollo integral del estudiante, es relevante el enfoque pedagógico y la metodología por sobre una técnica mecánica.

Dentro de la danza se pueden encontrar herramientas que permitan este tipo de enseñanza, que posibiliten la búsqueda de lenguaje propio y una reflexión permanente acerca del cuerpo. Hoy existe la posibilidad de cuestionar, de democratizar el uso del cuerpo, el tipo de cuerpo y los fines de la danza en sus variadas áreas (práctica, investigación, pedagogía, creación, producción, gestión, terapia...). Por lo que, en la pedagogía debiéramos priorizar una enseñanza donde el/la estudiante encuentre un vínculo entre el cuerpo-movimiento y su relación con el mundo cotidiano, que sea cercano, lo aliente y lo satisfaga.

Ante esto, cabe destacar a la Danza Educativa como una posibilidad, hoy la podemos relacionar con lo anteriormente mencionado, con las libertades que otorga un enfoque pedagógico centrado en el proceso de desarrollo de cada estudiante.

La danza educativa está orientada de forma holística, priorizando y valorando al cuerpo como medio de expresión, desde donde el individuo se relaciona con el mundo. Esta educación favorece a la formación de la persona en todas sus dimensiones, siendo su objetivo central "el desarrollo integral del ser humano", considerando tres dimensiones; cognitiva, socio-afectiva y motora.

Con la Danza Educativa el niño-a puede ampliar su lenguaje corporal, desarrollando su propia forma de expresión y creatividad, sin códigos preestablecidos, ni movimientos estereotipados, apropiándose así de una danza que le pertenezca. Los contenidos que se plantean se trabajan progresivamente, tomando en cuenta el proceso de desarrollo y aprendizaje de cada niña-o, incentivándolas-os desde su propio lenguaje de movimiento, evitando así entregarles modelos estereotipados. La metodología que se aplica tiene que ver con la sensopercepción, la técnica, la relajación y la creatividad, abarcando a todas las edades, dentro y fuera de la etapa escolar.

A través del movimiento se condicionan todos los demás aprendizajes escolares, haciéndose necesario que el niño-a desarrolle la conciencia de su cuerpo, su lateralidad, las nociones espaciales y temporales, su coordinación, su equilibrio, etc. Este punto es de demasiada importancia, ya que considera al movimiento como un lenguaje comunicativo expresivo, que trasciende al movimiento mecánico y sin contenido, resaltando que cuando el niño-a se mueve: se expresa a sí mismo, expresa su totalidad.

La ejecución de esta disciplina postula una construcción de conocimiento por sí misma, traspasando los convencionales sistemas de comunicación y que tiene como principio escuchar al o la estudiante como individuo que crece, se desarrolla

y evoluciona por medio de sus emociones y sentimientos, considerando la proyección propia del docente que debe converger con las necesidades del alumno-a.

Si nos ponemos en la suposición de que la danza entrara al currículum como asignatura, bajo la situación actual del sistema educativo (incluyendo las nuevas modificaciones), por el contexto general nacional chileno y el modelo neoliberal que nos rige, se nos presentan varias preguntas ¿Cómo se instalaría esta asignatura o desde qué lugar abordaría su enfoque pedagógico? ¿Cómo no participar de un sistema de evaluación que lo único que promueve es la competencia, valorando un número (calificación)? ¿Dónde necesita resultados medibles?, ¿Dónde no mide el proceso, menos único y de cada individuo?, ¿Dónde los estándares priman? Entonces, ¿cómo resguardar la esencia de lo que quiere desarrollar la danza?

B. Propuestas y reflexiones

1. Discutamos

Cuando hablamos de danza en la educación entre pares, es fácil desviarse de las problemáticas neurálgicas que atañan a la danza en la escuela. Nos enfrascamos en la enumeración de dificultades del trabajo en aula, en la falta de infraestructura adecuada, en la inestabilidad laboral, en los conflictos de un sistema educativo que nos deja al margen (que deja la corporalidad y al arte en un plano discreto), sin estructuras institucionales para instalarnos y permanecer con dignidad y proyecciones en la educación formal. Aún reconociendo su relevancia y urgencia, las barreras de la carencia y la precariedad han sobrevenido en desventajas al momento del diálogo disciplinar, en el cultivo y reconocimiento de nuestros caminos en la construcción de conocimiento. Con algo de fortuna, logramos hablar de los contenidos que abordamos en clases, discutir sobre metodologías y didácticas construidas de forma personal e intuitiva. Nos toma trabajo entrar en reflexiones y retroalimentaciones que nutran nuestro quehacer profesional, y que hoy en día, son urgentes. Existe una soledad en esto de hacer clases de danza, no nos sentimos acompañados por nuestros pares ni por las instituciones que nos acogen en nuestra labor docente. Dentro de las conclusiones del pasado encuentro pedagógico: "El lugar de la danza en la educación chilena" (Agosto 2016) se propuso conformar varios grupos de trabajo, entre los cuales figura uno de "Socialización de Prácticas Pedagógicas"[2] donde se debería brindar un espacio para el registro, cultivo y promoción de nuevas y buenas prácticas de enseñanza-aprendizaje para la danza. Podría ser una buena posibilidad para entrar en la materia durante este año.

2 Conclusiones del Encuentro Pedagógico "El lugar de la danza en la educación chilena", Liceo Experimental Manuel de Salas, 2016.

2. Temas y puntos de partida
¿Ponernos de acuerdo?

Uno de las problemáticas muy presentes al hablar de danza en la educación, y que lo menciona el texto anterior, es qué tipo de danza se debe enseñar a los niños en la escuela, y por qué. Como anécdota y punto de partida, propongo la crítica que hace Ovidio Decroly a Dalcrosse a principios del sXX, por promover la disociación del cuerpo en la enseñanza a niñas-os pequeñas-os. Más allá de la anécdota y de los reconocimientos que podamos hacer a Dalcrosse, existe en este comentario una intención de defensa y crítica hacia la enseñanza en la infancia en su época. Decroly planteó que las-os niñas-os aprenden de forma global, una función amplia y flexible que permite percibir y crear mundos, primordial en la comprensión del desarrollo humano hasta la actualidad. Para él, la educación en la infancia, debe tener ciertos cuidados, principalmente en la segmentación del ser humano y del conocimiento (entre cuerpo y mente, por ejemplo), en la división de asignaturas, en la planificación y la organización de las clases, entre otras cosas, ya que muchas de las categorizaciones que rigen el mundo adulto no facilitarían el aprendizaje de las-os niñas-os. Y específicamente sobre la corporalidad, la segmentación es riesgo permanente en los primeros años de enseñanza; muchas veces es lo primero que enseñamos las-os profesores-as de danza, porque aprendimos de esa forma. Pero algo podremos hacer para no reproducir los errores que cometieron con nosotras-os, sobre todo en la escuela, donde es crucial enfocarse en aportar a la comprensión y acción de las-os niñas-os sobre sí mismos y el mundo que los rodea. Por ejemplo, no deberíamos mencionar siquiera técnicas específicas antes de abordar al cuerpo en sí mismo, su caracterización, su comprensión dentro de la sociedad occidental contemporánea, antes de reconocer sus capacidades expresivas en un lenguaje corporal propio de cada individuo, que surge de sus intereses, sus particularidades físicas, su memoria y cultura (en un país multicultural como Chile en la actualidad). Podemos basarnos en enfoques estéticos de la danza para proponer actividades y buscar materiales, pero no debería ser ni el ballet, ni la danza moderna, ni contemporánea, ni el folklor, lo que cimiente la presencia de la danza en la escuela. La danza es una oportunidad por excelencia para nutrir de experiencias a estudiantes que tienen pocas oportunidades de abordar su corporalidad con libertad y goce, entonces, el cómo se haga no es menor.

Sin duda todo esto sugiere varios cuestionamientos respecto a la inclusión de la danza en el currículum. Es necesario que seamos capaces de pensar en qué danza enseñar y cómo enseñarla, de manera unificada, más allá de las técnicas, que incluya conceptos e ideas primordiales, junto a un léxico común para una disciplina que está polarizada dentro y fuera de la academia. ¿Qué es más importante en la escuela? ¿La ejecución? ¿El desarrollo del esquema corporal? ¿La expresividad? ¿La experiencia estética? Es una discusión pendiente, pues todos tenemos una respuesta personal silenciosa. O, quizás, nos lo hemos preguntado a la ligera.

Desde esta perspectiva, no todos quienes cultivamos esta disciplina estaríamos en condiciones de hacer clases en la educación formal.

¿Qué se va a enseñar en los colegios? ¿A qué se le debe dar prioridad? Es un tema sobre políticas públicas, fundamentalmente ideológico, cuya respuesta ha estado en riesgo permanente de quedar en manos de pocas personas . La elaboración de un currículum de danza en nuestro país es inminente y debe ser de interés de todos quienes nos sentimos representados en la danza chilena. El cómo ocurra, ya lo mencionamos, es aún un misterio. Es posible que nos veamos agrupados bajo el rótulo de artes escénicas con los compañeros de teatro y de circo, lo que le otorgaría una dificultad aún mayor a esta pregunta, al cómo estaremos representados dentro del instrumento de mayor connotación dentro de la educación formal chilena: el currículum. Qué nos unifica en la enseñanza, qué puede aportar la danza a la educación y cómo puede complementarse con las otras disciplinas, son complejidades aún mayores a la inicialmente planteada.

Las-os llamadas-os a pensar al respecto somos básicamente todas-os quienes estemos interesadas-os en generar una discusión que debe ser colectiva, pero sobre todo quienes deseen insertarse laboralmente dentro del sistema educativo. Porque sin lugar a dudas se están abriendo más espacios para profesionales de nuestra área en los colegios. Hoy en día, más colegas trabajan en el sistema escolar, haciendo clases de asignaturas de artes escénicas o danza en colegios municipalizados y particulares. Y esto ha ido ocurriendo de forma espontánea, sin mucha preparación institucional por parte de los colegios, muchas veces sin programas, mientras la integración efectiva al currículum nacional aún está en un estadio inicial.

Propuestas: ¿Por dónde partir?

Como profesionales del área, esta situación nos plantea desafíos urgentes e ineludibles, uno de los cuales es la necesidad de diferenciar las distintas formas en que el arte se hace presente dentro del sistema escolar: por ejemplo, educación por el arte y la educación artística. Este momento político-histórico nos está impulsando a pensar en el arte y particularmente nuestra disciplina como un área de conocimiento, pero ¿qué significa esto?, ¿Se ha dejado súbitamente de pensar en el arte como un adorno y en la danza como el plato bonito de entrada a los actos escolares?, ¿Constituye la danza un subsistema dentro del sistema arte? Con esto se está abriendo un debate, porque ante la posibilidad de entrar al currículum, se emplaza a las-os profesionales de la danza, particularmente a las-os profesores-as de danza, a sentarse a discutir. O bien... mientras nos movemos, podríamos ir planteando ideas a las-os otras-os sobre cómo se ha construido y se sigue construyendo nuestro conocimiento, de qué depende que esto ocurra, cuáles son sus condiciones mínimas y máximas, y qué es lo que permite en la actualidad ver al arte y la danza dentro de una categoría similar al de otras áreas del conocimiento

presentes en la educación. Es sin duda una oportunidad, y casi podríamos leerlo como una invitación, que de ser acogida, puede tener amplias repercusiones internas para la danza chilena y en las ideas que existen dentro de la sociedad sobre nuestro quehacer.

Como punto de partida para una discusión tal, propongo hablar del cuerpo, que es hablar de nosotras-os mismas-os y de lo que compartimos con las-os otras-os. Dentro de este universo, el aporte de la danza, así como otras artes corporales, es único, fundamental para la sustentabilidad de la humanidad. Destacaría sobre esto dos cosas: la primera es la capacidad que tiene de hacer emerger al sujeto frente a sí misma-o; una posibilidad expresiva y comunicativa de "ser con otras-os" , sumado al "ser ante mí", a través del movimiento . Lo segundo, es la capacidad de simbolizar propia de la enseñanza-aprendizaje de la danza, de crear mundos dinámicos y sutiles, una simbolización que es tan plástica como el ser humano, tan global como lo requieren las-os niñas-os pequeñas-os y tan compleja como lo desee un-a adulto-a. Es el gesto y su proyección, la capacidad de crear significados mediante la corporalidad, desde la amplitud que sólo el movimiento humano permite, el soporte más puro y flexible que podemos contar; el más noble y básico material, también complejo e inasible.

A la piel

Consuelo Monje

I

Suave y áspera la piel
Elástica y plástica
La profunda piel.
Nuestro contacto al entorno
Un contacto con devuelta
Y múltiples retornos.
Lo más superficial es la piel,
Traspasos activos
De memorias compartidas
E informaciones recibidas,
Conocidas, desconocidas.
Tactos sorpresivos, tactos decisivos... el tacto,
El tránsito, nuestro espacio social
Nuestro tacto político.
Lo más profundo es la piel.

II

Contacto e interacción
La piel como mediación
Empujar y deslizar
En un devenir del azar.
No somos más que dirección
En una efímera acción,
En nuestro encuentro, construimos el espacio
Nos asociamos, nos desnudamos en el acto.
Nos descubrimos en el contacto.
No somos más que la consecuencia del interactuar
Infinitos, infinitos, infinitos,
Andares sin acabar.
Inacabados.

III

La improvisación nos habita
La respiración es su pulso,
De este flujo y su rumbo.
La improvisación nos invita,
Nos moviliza, nos posibilita.

Lo más profundo es la piel
Y bajo ella...
Construimos el tejido de acciones,
Recuerdos, momentos;
Un tejido social que se desplaza,
A través del contacto nos abraza;
Un movimiento social que nos arrasa.

Danza independiente en Chile a través del tiempo

El legado de la institucionalización

Macarena Riquelme Marambio

Trabajo realizado por la estudiante Macarena Riquelme Marambio, en el marco de la asignatura "Historia de la danza en Chile", dictado por la profesora Paula Tapia en el 3° año de la carrera de interpretación en danza del Instituto Profesional de Artes Escénicas Karen Connolly.

Introducción

Trabajar en el arte tiende a ser más inestable que trabajar en una oficina. Trabajar independientemente tiende a ser más inseguro que con un contrato. Si ambos elementos son combinados el panorama se vuelve aún más incierto y si a lo anterior se le suma una dictadura militar no se aspecta nada muy próspero. Sin embargo, esa era precisamente la realidad de la danza independiente en Chile durante la dictadura.

Inestabilidad laboral y económica, perseguimiento a la mayoría de los artistas y prohibición de cualquier creación que cuestionara de alguna forma al sistema impuesto eran elementos con los que los artistas lidiaron brillantemente. Fueron capaces de mantener viva la danza todo este tiempo, por medio del surgimiento de grupos, compañías o colectivos independientes que incursionaron por distintos caminos.

Sin embargo, muchas de estas agrupaciones o compañías no lograron permanecer en el tiempo hasta la actualidad. Se establece como hipótesis que este fenómeno de boom de la danza, pero de corta duración, se debió en su mayoría

a la falta de un cabecilla que institucionalizara de manera adecuada y estable la agrupación en cuestión.

Es debido a lo anterior que esta investigación analizará a dos personajes paradigmáticos dentro de la historia de la danza en Chile: los destacadísimos Patricio Bunster y Karen Connolly. Ambas son personalidades que lograron llevar a cabo un serio trabajo educativo sin financiamiento estatal; destacando así su vocación por la formación de profesionales. Se repasará además su trabajo e influencia, junto con el proceso de institucionalización que logró mantenerlos en el área a través del tiempo.

Asimismo, se entenderán las grandes diferencias estilísticas que presentan los dos coreógrafos, dando cuenta así de la gran diversidad existente en la escena nacional.

Marco teórico

Desarrollo de la danza en Chile entre los años 1973 y 1990

Al igual que todos los acontecimientos, las artes se ven afectadas por el contexto histórico y socio-cultural en el que estén insertas; es por esto que sería inconcebible pretender retratar a la danza sin su contexto. Bajo esta premisa se entienden ciertos eventos históricos a nivel nacional que guiaron el desarrollo de la danza chilena por una ruta que quizás de otro modo no habría tomado.

Los sucesos que llevaron a la danza nacional a presentarse así, han sido tratados y establecidos por distintos historiadores e investigadores de la danza; que han llegado a lograr retratar el panorama del estado del arte chileno y, por supuesto, el curso de la danza en Chile entre los años 1973 y 2000, período también denominado como "danza independiente".

Dado que la mira central de este análisis se centra en plantear el horizonte de la danza chilena durante el período dictatorial en el país, es preciso plantear algunos conceptos claves que funcionen como ejes conceptuales para clarificar la comprensión de la investigación. En primer lugar, se entiende el término danza contemporánea como danza surgida a modo de respuesta a la danza clásica y al modelo neoliberal. La danza contemporánea es un concepto que mutó de la danza moderna con el pasar del tiempo.

Es un término que ha sido ampliamente explorado y muchas veces definido, es así como Coral Zayas (2007) la plantea:

[...]En términos generales, busca formas de expresión menos apegadas que la danza clásica a una vocación aérea e ideal del ser humano y del cuerpo. Estas formas de danza exploran una libertad más asociada a las realidades del mundo.

Si bien de ahí surgió, al llegar a Chile Ernst Uthoff con el ballet de Kurt Jooss, con "La mesa verde" y toda la corriente del expresionismo alemán; Chile los acogió. Se formó el Ballet Nacional chileno y desde ese punto se puede comenzar a hablar de danza que aspiraba a un nivel profesional y más serio.

Poco a poco la danza se fue academizando al, por ejemplo, impartirse como

carrera en la Universidad de Chile, o por la Creación del Ballet de Arte Moderno (BAM), que fueron los cuerpos de baile existentes que, tal y como indica Lara Hubner en su artículo "Los inicios de la danza en Chile" en el libro "Retrato de la danza independiente en Chile 1970 – 2000" (Alcaíno & Hurtado, 2010):

"[...] los cuerpos de baile nacionales (Banch y BAM) empiezan a reflexionar acerca de su rol social. Por otra parte, se ve también la necesidad de diversificar los espacios, creándose otras instancias en el período venidero, donde todos aquellos que participaron del Banch tuvieron un rol que jugar [...]".

De lo anterior se puede desprender que durante la dictadura militar (1973–1990) fueron los bailarines los que se convirtieron en los principales y únicos movilizadores de la danza, es decir, sin su labor de mantener viva a la danza en el país, lo más probable es que Chile hubiese involucionado en cuanto al desarrollo del arte de la danza. Cabe mencionar también las declaraciones de Karen Connolly en una entrevista realizada en noviembre de este año sobre el panorama artístico cuando ella llegó a Chile en 1978; frente a esto dice:

"Había muy poco. Había mucha gente, buena gente formada en la Universidad de Chile (...) y en el [Teatro] Municipal. Pero lo que había en ese tiempo como de independiente, nada" (Connolly, K., comunicación personal, 08 noviembre 2016).

En segundo lugar, y como otro pilar que resulta fundamental a la hora de establecer una guía teórica para esta investigación se encuentra en el concepto de danza independiente en Chile, la cual se debe entablar dentro de un período temporal y contextualizar la realidad en que se encontraba el escenario artístico chileno.

La danza independiente se entiende como aquella danza que no cuenta con financiamiento para mantenerse, los caracteriza la falta de recurso y, por supuesto, las insaciables ganas de bailar, en lugares no necesariamente convencionales, pero la adaptación era igualmente fundamental.

De este concepto se rescatan las declaraciones de Carlos Pérez en una entrevista realizada por Gladys Alcaíno y Lorena Hurtado en 2006, donde él enmarca la danza en el país:

"La danza independiente parte en Chile en la dictadura, en los años ochenta. En ese momento se hizo independiente de verdad, porque ni en la Universidad de Chile ni en el Teatro Municipal se podía ser medianamente creativo. Y entonces la gente eligió estar intencional y políticamente fuera del Estado, incluso fuera de la universidad, porque la carrera de danza se daba en un solo lugar".

Frente a esta declaración, es posible sostener que la danza independiente en Chile surgió como concepto luego del golpe militar y que, durante la dictadura, estas palabras se acuñaron como una terminología que incluía a las formas de danza que estaban ocultas, por su creatividad, crítica política, innovación y cuestionamiento en cualquier sentido. Por lo tanto, las personas que de forma clandestina y valiente lucharon por continuar creando y haciendo arte dentro de este momento histórico nacional sumamente complejo, son precisamente a quienes les debemos

que exista danza en Chile y que haya podido evolucionar de sus inicios, en lugar de ser callada.

Estos pocos personajes representaban lo poco que existía de danza hasta ahora. El artículo "La Danza Independiente de Chile, pasos de una escena" de Jorge Olea (2000), destaca a fines de los setenta y mediados de los ochenta:

- Ingeborg Krussell y su Teatro Contemporáneo de la Danza.
- Hernán Baldrich, con el grupo de danza Mobile.
- Danzahora, de Gaby Concha.
- Vicky Larraín, opositora a todos y destacada por su creación en el campo de la improvisación.
- El Taller de Danzas Antiguas, de Sara Vial.
- Karen Connolly, con su compañía homónima y la Dancen Escuela.
- Patricio Bunster, con el Centro de Danza Espiral.

Entre muchos otros, estos personajes y artistas brindaron además una labor social, de difusión del arte a los sectores donde menos había, que presentaba además de cultura, esperanza en los chilenos. Estos actores culturales, mediante el arte, lograron mantener viva la llama de la danza y de la creación dentro de un país que vivía un período de oscuridad y, con la escasez de recursos económicos como una constante para todos ellos, se mantuvieron en el medio contra todo pronóstico.

En tercer lugar, cabe destacar la existencia de un concepto al cual se remite mucho al momento de referirse al arte en la dictadura, el "apagón cultural".

Este concepto se entiende por la prohibición y perseguimiento de toda muestra de arte que presentara una crítica o se mostrara contestataria frente al sistema. María José Cifuentes (2007) define esté término:

"[...] se podría definir el término "Apagón Cultural" como un período de interrupción dentro de la creación cultural chilena, producto de las políticas de censura propia del autoritarismo, que no permitían la libertad de expresión del artista, condenando cualquier obra que presentara indicios de ideas contrarias al régimen, lo que perjudicó la producción de obras nacionales en todas las áreas".

La autora María José Cifuentes (2009) continúa ahondando en el tema en otros trabajos, bajo lo cual logra presentar un escenario más claro sobre lo que significaba ser bailarín en Chile durante la dictadura. Ella establece que:

"La llegada del golpe militar pone fin a las acciones organizadas[...]. Durante la dictadura "se niega el espacio cultural como un campo de coexistencias de visiones plurales que a veces entran en conflicto, puesto que ello vulneraría la integridad del cuerpo social y el *alma del país*".

El arte se intentó ocultar, mas no logró ser "apagado", como este concepto indica; la danza independiente fue capaz de mantenerse viva y latente. Más que un apagón total, fue un momento en el que la danza se vio dormida, en pausa, tapada por una estela de sutilezas para que lo que se hiciera no fuera prohibido.

Bajo el sistema totalitario se formó de a poco un movimiento cultural con gran influencia política que mantuvo a la danza contemporánea viva; también es necesario destacar a otras formas de danza: la danza clásica, por ejemplo, se remitió a revivir los grandes clásicos - ya que no representaban una amenaza al sistema -, es también crucial destacar a la coreógrafa y maestra Karen Connolly, que llegó a Chile a revolucionar la danza espectáculo, los ballets de la televisión y también los derechos de los bailarines.

Frente a la situación de la danza independiente actual ella declaró en 2010:

"Hay mucho trabajo que hacer. Creo que hemos perdido mucho el tiempo, pero faltan manos, falta participación. Nos falta más gente de la danza que luche por las condiciones para la danza. Estamos todos en el mismo barco. Ese compromiso tiene que venir desde adentro".

Se desprende de las declaraciones lo difícil que puede llegar a ser moverse en el mundo de la danza, y lo incluso más dificultoso que fue hacerlo durante la dictadura militar. Si bien, en ese momento la danza no estuvo apoyada, ni aceptada, ni promovida mayormente, de todas formas logró surgir y agudizar el nivel creativo, de tal modo que no se entendiera con una primera lectura inexperta el contenido político y de crítica, la danza no murió, no se apagó nunca.

La labor de los dos destacados coreógrafos Patricio Bunster y Karen Connolly fue el tratar de mantener la danza viva, a través del tiempo, institucionalizando la danza, creando cada uno su escuela, instruyendo estudiantes y creando además bailarines y futuros profesores; con el objeto de perpetuar con el arte y ~~con~~ el estilo de cada uno en el ámbito artístico. Es importante destacar que dentro de esta investigación se utilizará el concepto de institucionalización, haciendo referencia a toda la labor de formación de escuela e instrucción seria y organizada en danza. Se distanciará de la definición de trabajo gremial, administrativo y político y se remitirá a lo relacionado con la formación en cuanto a danza.

Patricio Bunster

Nacido el 19 de octubre de 1924, Bunster se inició en la danza con los maestros Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolph Pescht (ex solistas del Ballet Jooss), fundadores de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Junto al recién constituido en 1945 Ballet Nacional, se desempeña como solista, interpretando destacados roles del repertorio. En 1951 pasa a incorporarse al Ballet Jooss y a recorrer con él, Alemania, Suiza, Bélgica, Inglaterra, Escocia e Irlanda en sus giras. El Ballet Jooss se disuelve en 1953, tras lo cual Bunster se queda en Londres, estudiando con Sirgud Leeder. Vuelve a Chile en 1954, asumiendo el rol de solista y sub director del Ballet Nacional, organizando también las diversas giras. Ese mismo año también contrajo matrimonio con la bailarina Joan Turner.

En su currículum, publicado por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, destacan su fructífera carrera como coreógrafo. En 1956 ya había creado en el

Ballet Nacional Chileno, su primer ballet "Bastián y Bastiana". También siguieron "Calaucán", "Surazo", "La Consagración de la Primavera", "Capicúa 7/4", "Amatorias", "La Silla Vacía", "Tres caras de la luna", "Catrala desciende" y "Los 7 Estados", obra que no alcanzó a ser estrenada producto del Golpe Militar de 1973, así como otras obras pequeñas para el Ballet Popular (fundado por Joan Turner).

Con la reforma de la Universidad de Chile, es elegido Director del Departamento de Danza, Ballet Nacional Chileno, Escuela de Danza y Ballet de Cámara. En 1973 sale al exilio, donde es recibido en la RDA (República Democrática Alemana), donde trabaja como profesor, coreógrafo de la Escuela Palucca (Dresden) durante 11 años (1974 – 1985). En 1985 Malucha Solari y Karen Connolly gestan su retorno al país, donde crea y funda el Centro de Danza Espiral junto a Joan Turner. Ha sido ganador de numerosos premios, entre los cuales destacan:

- 1960 Miembro Correspondiente de la Academia de Artes (RDA)
- 1961 Medalla de Oro de la Amistad de los Pueblos (RDA)
- 1982 Miembro Correspondiente de la Academia de las Artes
- 1963, 1989, premio APES al Mejor Montaje Coreográfico
- 1990 premio APES al Mejor Coreógrafo
- 2005 Reconocimiento SOMEC-VITARS Danzante 2005, otorgado por el Fomento Cultural y la Sociedad Mexicana de Coreógrafos
- 2006 Medalla al Mérito por el cultivo de las artes, otorgado por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano
- 2007 Premio Altazor (póstumo) por mejor coreografía "Catrala Desciende" de "Antología II"

A pesar de contar con una vasta y premiada trayectoria la misión educativa de Patricio no cambió, según su ex alumna Ana Carvajal (2013), él nunca mermó su gran generosidad y entrega pedagógica; estas cualidades hacían de él un maestro excepcional, admirado y querido por sus estudiantes, con los cuales siempre podía tomarse el tiempo de conversar y compartir.

Bajo estos mismos preceptos de la entrega de conocimientos nace su mayor proyecto: el Centro de Danza Espiral. La idea de una gran familia danzante, que aprende, crece y crea unida, siempre firme a las ideologías políticas de Patricio, que se distinguían en sus coreografías. Patricio fallece en el año 2006, a los 81 años, aquejado de un cáncer, dejando un legado innegable a la danza tanto chilena como en el mundo.

Centro de Danza Espiral

Este centro de danza lo fundó junto a su ex esposa Joan Turner el 5 de marzo de 1985. Se crea con el objetivo de formar intérpretes, coreógrafos y profesores de danza; otra de sus funciones principales consistió en llevar la cultura y las artes a las masas populares, a los lugares más alejados y donde no llegara normalmente la cultura.

Más esa no era una tarea fácil, ya que era sabido que Patricio fue militante hasta el día de su muerte del Partido Comunista y que había sido exiliado en el 1973. Era difícil hacer danza en el difícil ambiente político y extremadamente represivo que reinaba desde comienzos de la dictadura de Augusto Pinochet, durante "Apagón Cultural".

Bajo estas consignas de trabajo el Espiral tuvo mucho éxito; todos los bailarines querían ir a formarse o perfeccionarse con el gran maestro Patricio Bunster, convirtiéndose así en un referente para la restauración del movimiento de coreógrafos independientes. Finalmente fue la experiencia de Patricio y Joan lo que los convenció de la necesidad de establecer un espacio que sistematizara la formación de una nueva generación de bailarines y de este modo recuperara también la experiencia perdida y truncada desde el 11 de septiembre de 1973.

La formación profesional de la danza e institucionalización de la misma, le da una continuidad en el tiempo necesaria para que su legado sea tan considerado a través de la historia de la danza en Chile. Su memoria es mucho más y mejor recordada; tanto así que, luego del retorno a la democracia, la gran influencia de las universidades privadas extendió su campo de colaboración, tras lo cual en 1997 el Espiral se asoció a la Carrera de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC), con el objetivo de que la formación en danza tuviera un grado académico.

Karen Connolly

En el país ya es conocida simplemente como "La maestra". Karen Connolly Anderson, australiana, inició sus estudios de danza con solo cinco años y a los 16 años ya comenzaba su vida profesional; integrando la Compañía Nacional de Ballet de Australia; posteriormente irrumpe en la televisión, trabajando en el Canal 9 de Sydney.

Luego se traslada a Europa, donde cosecha una larga lista de logros, tanto como bailarina y asistente coreográfica. Baila en diferentes compañías internacionales entre las que destacan: la Compañía Siglo XX de Maurice Béjàrt (Bélgica), Ballet Caravan (Francia) y Theater an Der Wien (Austria). Como primera bailarina del Theater an Der Wien, interpreta los principales roles del repertorio clásico y contemporáneo. En la misma época, inicia su incursión en las comedias musicales, donde además de participar en ellas, se desempeña como asistente de coreógrafos y directores como Michael Maurer, William Millie, Harold Prince y Larry Fuller.

A los 26 años se retira tempranamente de los escenarios y viaja a Italia a trabajar con Gino Landi en la puesta en escena de la comedia musical "El Diluvio que viene"; obra que ha remontado en España (1977), México (1978 y 1993) y Chile (1979). Fue este espectáculo el que la trajo al país en 1978, donde se estableció y ha desarrollado una vasta carrera como coreógrafa estable en los principales programas del Canal 13 de la Pontificia Universidad Católica de Chile hasta 1991 y como coreógrafa freelance de 1992 - 1997. Su labor en televisión es galardonada con el Laurel de Oro 1986.

En 1982 funda Dancen Escuela Karen Connolly como opción para la formación en danza y alternativa para aprender técnicas de estudios basados en métodos internacionales, escuela que actualmente cuenta con 34 años de existencia. Forma su propia Compañía homónima de danza independiente en 1986 y con ella ha estrenado más de cuarenta obras de repertorio y ha realizado numerosas giras nacionales e internacionales.

En una época oscura y triste para el país llega una artista a revolucionar la danza televisiva y la danza espectáculo. Cabe decir que era terreno poco explorado hasta entonces y que fue desarrollado con un grandísimo profesionalismo, con los recursos bien utilizados y con muchas ganas: ver bailarines felices entregando su don al espectador es algo que el público aprecia mucho; al público le gusta ver danza, y de buena calidad.

También es conocida en el medio nacional por ser una de las grandes abogadas y defensoras de los derechos de los bailarines; gran trabajo que ha dado sus frutos, ya que sin ella existirían muchos temas con la misma desigualdad existente cuando llegó, como por ejemplo los sueldos, las condiciones laborales, los espacios en los que los bailarines se veían obligados a trabajar, más que nada, que no se respetara a los bailarines ni la danza como debiese ser, como se hace con cualquier otra labor.

En entrevista declara que esta lucha por los derechos de los bailarines comienza muy tempranamente desde su llegada al país:

"Desde que llegué. Esto empezó cuando llegó a mi conocimiento que en "El Diluvio que viene" iban a pagar $5.700 pesos al mes a los bailarines." (Connolly, K., comunicación personal, 08 noviembre 2016.)

Desde ese entonces, y hasta la actualidad, ha sido parte activa de la acción política y gremial, en pro de regularizar la situación laboral general de los bailarines, de dignificarlos.

Ha sido miembro de numerosas entidades para la danza:

- Miembro fundador del Consejo Chileno de la Danza (1983), formado bajo la iniciativa de Malucha Solari
- Miembro del Comité de Danza del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura (1991 – 2011), siendo incluso su presidenta durante un período
- Entre 1996 y 2002 fue directora de la Corporación Amigos del Arte
- Miembro del Consejo de Profesionales de la Danza A.G PRODANZA-CHILE, presidiéndolo entre 1999 y 2004 y reelecta para los períodos 2006–2008 y 2008–2010
- Miembro fundador de la Corporación Danza-Chile (2001)
- Nombrada miembro honorario de la Asociación de Gestores Culturales de Chile, ADCULTURA (2011)

Todos estos antecedentes son capaces de demostrar que la labor gremialista es la mejor forma de encontrar estabilidad en el medio artístico. Mediante acuerdos

preestablecidos, consensuados y que dignifiquen el trabajo es mucho más factible que estos derechos se mantengan intactos.

Tras contar con más de treinta años de experiencia en formación en danza, comienza la marcha de su más reciente proyecto: el Instituto Profesional de Artes Escénicas Karen Connolly, con el objeto de construir bailarines profesionales integrales, construir artistas, nace el instituto como la alternativa para academizar el arte. En el 2013 abre sus puertas al alumnado, con la misión de formar profesionales integrales y de excelencia; siendo la única institución de educación superior dedicada exclusivamente a la danza, que forma bailarines con métodos y estándares internacionales, donde una buena base y la destreza técnica cobran gran importancia.

La institucionalización

La institucionalización ha sido vital dentro del trabajo de ambos coreógrafos, los ha llevado a crear espacios de formación en danza, un perfil del bailarín y de la danza que ellos crean, según el estilo bajo el cual se ha desenvuelto cada lugar; han podido forjar su nombre dentro de la danza chilena gracias a sus esfuerzos por mantenerse vigentes y por hacer perdurar su labor en el tiempo.

Es importante tener en cuenta que si estos espacios de danza no se hubiesen conformado en el período dictatorial en el país, lo más probable es que la danza en Chile sería menos evolucionada, menos acabada y también, contaría con un público menos conocedor de lo que es actualmente.

Sin estos personajes quizás sí habría sido posible hablar de un "apagón cultural", porque, más allá de los grupos independientes itinerantes no habría habido otra cosa, y esos mismos grupos no fueron capaces de sobrevivir en su mayoría a la precariedad y la escasez que significa sostener un grupo o compañía sin ningún tipo de financiamiento estable.

El apoyo que ambos coreógrafos tenían y tienen también ha jugado a su favor: son conocidos, apreciados e incluso queridos. El fenómeno ocurrido con la vuelta de Patricio Bunster a Chile y tener a sus pies a todos los estudiantes y profesionales de la danza para simplemente tomar una clase con él, para disfrutar de su simpatía y experiencia solo es comparable en Chile con lo que provoca Karen Connolly.

Ambos fueron ampliamente apoyados por la gente común y corriente que no necesariamente sabía de danza, pero reconocía el trabajo logrado y disfrutaba con él, olvidándose así aunque fuera por un momento, del estrés de la vida cotidiana, reuniéndose a ver danza. La creación de una audiencia informada es también un aspecto importante para mantenerse vigente en el tiempo.

Conclusión

Tras el análisis de los aspectos de permanencia de estos dos grandes coreógrafos, Patricio Bunster y Karen Connolly, en el medio artístico nacional, es posible concluir que a pesar de que todo esté en contra, siempre es posible hacer arte. El arte

nunca muere, no puede ser acallado, aunque intente ocultarse. Los dos hicieron danza en un complicado momento nacional; tener una carrera artística nunca ha sido fácil ni estable, pero en ese momento la situación era inclusive más grave.

La creación del Centro de danza Espiral, posteriormente UAHC, de Dancen Escuela y de la Compañía Karen Connolly, y más actualmente del Instituto Profesional han marcado un precedente de danza en Chile. Las instituciones son bien ponderadas, entregan la seguridad y estabilidad a la que se aspira en el ámbito laboral; además de regirse por estándares regularizados para brindar la mejor educación posible.

Estos dos personajes se presentan como fenómenos dignos de estudiar debido a su gran entrega y amor por su profesión: hicieron todo lo que pudieron en el medio para mejorar las condiciones en las que se encontraba la danza en Chile, resguardaron y apoyaron profundamente los derechos de los bailarines, cada uno en su forma, y lograron llegar no solo a generar cambios en lo ya establecido, sino que también en las nuevas generaciones de artistas y bailarines.

El deseo y la pasión que se necesitan para hacer de la danza una vida no se encontraba florecido en las personas, era una llama latente, suave y con mucho miedo. El miedo es capaz de frenar muchas cosas, sin embargo, no detuvo a estos creadores que, en lugar de hacer sus carreras en el exterior, decidieron volver en el caso de Patricio, o quedarse en el caso de Karen, para hacer de este un país con más arte.

Es una labor abnegada que merece todo el reconocimiento posible, ya que es a los artistas de la dictadura a quienes les debemos el privilegio y el goce de tener arte, de tener danza en Chile en la actualidad.

Bibliografía

Alcaíno, G. & Hurtado, L. (2010) Retrato de la Danza Independiente en Chile 1970–2000, Santiago: Editorial Ocholibros.
Carvajal, A. (2013) A no desdibujar la figura de Patricio Bunster. El Guillatún. Recuperado de: http://www.elguillatun.cl/columnas/problematizando-la-danza/a-no-desdibujar-la-figura-de-patricio-bunster. Visitado el 12/11/2016.
Cifuentes, M. (2007) Historia social de la danza en Chile: Visiones, escuelas y discursos 1940-1990. Santiago: Editorial Lom.
Cordovez, C., Pérez, S., Cifuentes, María., McColl, J. & Grumann, A. (2009) Danza Independiente en Chile: Reconstrucción de una escena 1990-2000. Chile: Editorial Cuartopropio.
Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Currículum Patricio Bunster. Recuperado de: www.artes.uchile.cl/.../curriculum-patricio-bunster_31926_0_3916.doc. Visitado el: 12/11/2016.
Memoria Chilena. (2016) Patricio Bunster Briceño (1924 – 2006). BND Biblioteca Nacional Digital. Recuperado de: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3645.html. Visitado el 12/11/2016.
Olea, J. (2002) La Danza Independiente de Chile, pasos de una escena. Revista Musical Chilena, número especial 2002.
Zayas, C. (2007) Desarrollo del ballet y de la danza contemporánea. Recuperado de: http://www.danza-ballet.com/desarrollo-del-ballet-y-de-la-danza-contemporanea/. Visitado el 11/10/16.

Desarrollo de un método propio para la docencia y creación

Fragmentos de mi tesis: “La importancia del elemento abstracto en el discurso escénico”.

Vicky Larrain Pizarro

Evolución del método propio

El comienzo de mi experiencia artística lo realizo principalmente en el Centro Cultural Mapocho en Santiago entre los años 1982 y 1989. Dicho centro se funda como un espacio cultural alternativo a la dictadura y cede a los artistas de diversas disciplinas un espacio para indagar y experimentar en las artes. Personalmente me hago cargo del área danza-teatro lo que me permite establecer una continuidad tanto en la enseñanza como en la construcción de obras. Al comienzo de mi trabajo aplico el elemento abstracto según la metodología de Nikolais. Sin embargo al aplicarlos en mi país dichos conceptos serán intermediados por la realidad de las circunstancias vividas.

En la época, aquellas sensaciones características del colectivo, tales como fueron el miedo, la incertidumbre o el impacto, entre otras, ocupan un rol preponderante en el inconsciente social. En mi opinión, cualquier discernimiento artístico a aplicar no podía obviar lo acontecido, era necesario insertar dichas sensaciones e incluirlas dentro de la práctica creativa.

Por ejemplo, si al grupo de estudiantes se les sugería una composición sobre el espacio, el diseño aportado mostraba una organización que contenía un área reducida, restringida acompañada de sonidos que asemejaban susurros, así como también los vestuarios escogidos eran oscuros. Si, por otra parte se impartía el concepto de forma, esta era delineada con líneas y volúmenes atascados,

sesgados. Debido a esto fue necesario enseñar desde la noción de la emocionalidad los cuatro básicos.

En consecuencia diseño un método donde abstraigo la emoción más que la moción. En otras palabras ya no era la transición del movimiento (moción) lo que se aplica, sino el diseño de la energía emotiva. Por ejemplo, en el año 1984 Pinochet decreta el estado de sitio, hecho que inspira un trabajo del mismo nombre y el cual realizamos con los estudiantes del área que dirigía. Para mostrar la sensación de suspenso o recelo que el estado de sitio producía en la sociedad, comienzo a dar prioridad al gesto y a la imagen,

Organizando secuencias que abordan siluetas, carreras, sonidos de suspenso y en general iconografías grupales de hacinación como si la sociedad entera estuviera encerrada en sí misma.

La obra de mi creación *Balada para el exilio,* creada en 1984, es uno de los trabajos que estimulan la indagación del método personal. En este trabajo se recurre a elementos como maletas, telas, paraguas, entre otros. Por ejemplo en una tela plástica de color negro colocada en la parte de atrás del escenario se escriben los nombres de las ciudades de nuestro país como también aquellas ciudades en las cuales se instala el exilio chileno.

Las maletas sostenidas por hombres o mujeres solas, el sonido del tren, seres que dan vueltas sobre su propio eje, constituyen representaciones simbólicas que establecen un estilo donde se deja al movimiento en segundo plano priorizando el diseño de sensaciones a través del gesto y la imagen.

Sin embargo no dejo de abstraer dichos signos al intervenir la acción desde ya fuese la mutación del tiempo o del espacio. La forma transformada en imagen y ausencia del concepto de moción.

Por ejemplo en la escena del traslado de las maletas, estos elementos se detenían dando la ilusión de suspender el factor tiempo. La forma de asir el elemento se enfoca desde lo angular, la situación de la espera se diseña a través del contraste ya que mientras un intérprete permanece inmóvil los demás se trasladan rápido de un lado a otro.

De esta forma se manifiestan mujeres vestidas de negro aludiendo a las viudas de los detenidos desparecidos. Mujeres de rojo nos dan la ilusión de la fuerza, un mendigo nos recuerda nuestra propia mendicidad. La mujer que tapa los ojos del hombre que la transporta nos deja la huella de la incertidumbre. Elementos como algún impermeable colgado en el medio del escenario nos entrega la simbología de lo perdido, papeles sueltos sacados de un baúl nos remiten la sensación del vacío.

Según lo enunciado podemos deducir que en general las investigaciones realizadas de los elementos abstractos, son reconocibles primordialmente como «ideas metaforizadas», es decir como conceptos que se derivan desde el conocimiento mediante un proceso de asociación simbólica. El tiempo y espacio se

trabajan a través del concepto de un recuerdo-distancia, por consiguiente enfoco la estructura espacial en diversos planos.

Otra de las diferencias es el uso de la música. Nikolais utilizaba la música electrónica como única forma de expresión sonora. En mi caso fusiono la música Latinoamericana contemporánea con música clásica y música concreta o simplemente me valgo de sonidos que aluden a una situación específica.

La relación Cuerpo/Mente

En referencia al método aplicado en la docencia utilizo la técnica corporal integrada a la percepción psicológica. Con el propósito de lograr la flexibilización muscular del estudiante se le entregan imágenes a modo de estímulo, por ejemplo: señalar un objeto imaginario situado a la distancia, provoca una elongación muscular que proviene de la acción de señalar a lo lejos como tambien abordar la imagen de una roca para diseñarla en nuestra corporalidad provoca la sensación de peso. Dichas imágenes obtienen un resultado de carácter psico-físico en el cual la atención del estudiante o intérprete estará puesta en la imagen, con lo cual logramos que el esfuerzo requerido para estimular la flexibilidad muscular se atenúa y sin embargo el resultado es el mismo que si enfocásemos la corporalidad desde la tensión muscular.

Igualmente fusiono la clase de técnica corporal con la técnica de la improvisación permitiendo al alumno recurrir a una suerte de espacio creativo logrando de esta forma la empatía energética necesaria que minimiza el esfuerzo tensionado.

Danza árbol

Magdalena Barom

ESPACIOS

Danza, viaje constante, relación intima entre el espacio interno y el espacio externo. Lugar donde sensorialidad, imaginario, fuerzas internas, pensamiento, emoción, sangre, órganos, células...están en dialogo « en pulsación continua » con el espacio externo, los lugares, el mundo, las personas, las fuerzas externas naturales, sociales, políticas.

De esta confrontación/unión/pasaje donde el cuerpo es el mediador, emerge el movimiento, la danza. Una de las tareas del bailarín es de permitir la porosidad entre estos espacios, la capacidad de dejarse atravesar por ambas energías, de desarrollar una capacidad de escucha y de comprensión de estos dos «espacios» y de su constante interacción, de abordar el cuerpo como un puente, como un territorio del encuentro, como una «geografía de relaciones» transformando la noción de frontera a partir de aquello mas próximo a nosotros mismos.

Bailar es estar en relación íntima con el espacio, el mundo, las personas. El lugar con el cual dialogamos define nuestra posición, nuestras elecciones artísticas y filosóficas: ¿Dónde y cómo nos situamos desde nuestro quehacer dancístico? ¿En qué lugares inscribimos el gesto creativo? ¿O desde qué lugares/contexto emerge nuestra danza? ¿Cuál es nuestra relación al mundo? El desplazamiento desde los lugares convencionales de la representación (teatros, salas, etc.), hacia los espa-

cios del cotidiano, los espacios que pertenecen a todos y a nadie, evoluciono de forma categórica durante mi recorrido como artista: del teatro a la ciudad, la calle, la arquitectura, las escuelas; de la ciudad a la naturaleza, los árboles…Este movimiento desde lo privado a lo publico, desde lo limitado a lo ilimitado, desde lo preconcebido a lo impensable, desde lo conocido a lo nuevo, desde lo artificial a lo vivo, ha sido el hilo conductor de mi viaje, aquello que ha mantenido la intención vital de bailar, de generar encuentros, de ampliar el dialogo de la danza y de continuar mi evolución como persona y artista.

Estar cerca de donde la vida acontece, donde los encuentros se diversifican, donde la creación puede generar pequeñas o grandes transformaciones a nivel humano o social, donde lo extraordinario cobra vitalidad, donde el habitante o espectador es parte de la obra, donde el contexto, la obra y los artistas pueden ser transformados, repensados, ahí donde la frontera entre arte y vida puede desaparecer. En la actualidad mis lugares de predilección son «la escuela» y «los árboles ». Ir al encuentro de los niños y de ese potencial en germinación, contribuir desde la danza en la formación íntegra del ser humano. Y los árboles, seres vivos que nos pasan en tiempo y en dimensión. Pulmones verdes tan amenazados actualmente a quienes se les ha dotado de gran simbología en todas las épocas y contextos. ÁRBOLES. Llegué a los árboles a través de la danza vertical, desde los inicios de mi estadía en Francia (2002). Mi interés estaba centrado en la creación artística en el espacio publico, comencé a colaborar como intérprete junto a la Compañía Retouramont que une las herramientas de la escalada y de la danza para hacer de la arquitectura urbana el espacio generador y escénico de los espectáculos. Encuentros humanos singulares, interrupción del ritmo cotidiano, diversificación de los usos del espacio publico, libre acceso al arte y la cultura, valoración de los espacios de vida, de la memoria de un lugar, tantos motores que enriquecieron esta experiencia. Tuve el placer de bailar en edificios, monumentos históricos, castillos, iglesias y también en algunas ocasiones en los árboles. Bailar en los árboles despertó otra conciencia y cuando digo bailar se trata de habitar, de estar en conexión entre lo interno y lo externo, abiertos a este dialogo generador de movimiento. Ya no era el suelo, ya no eran los muros el soporte de la danza si no la materia viva del árbol, movimiento imperceptible, ser vegetal enraizado en el paisaje, dialogo con las diferentes esferas de lo vivo.

Los árboles me han otorgado la oportunidad no tan sólo de redescubrir y de reinventar mi práctica de la danza, si no también de acercarme y nutrirme en contextos naturales, descubrir y formarme en otra práctica que es la escalada en los árboles, conocer y compartir con personas ligadas a la naturaleza y al conocimiento de los árboles, reflexionar sobre su importancia en las sociedades y finalmente el desarrollo de un proceso evolutivo del ser en contacto de los árboles y a través de la experiencia que nos proporciona la danza vertical aliada a la escalada de árbo-



les. Árbol: soporte de la vida, ser ejemplar, intemporal, guardián de la memoria, santuario, camino de retorno, cobijo mas allá del murmullo y de la velocidad. Me deslizo entre tantas imágenes que el árbol convoca, íntimas o públicas, míticas, ancestrales o utópicas, ecológicas o políticas, ellas me invaden en lo más profundo.

¿Tenemos el tiempo de acercarnos a los árboles? ¿Cuál es la relación a los árboles como experiencia fundamental? En «Mitología de los Árboles» Jacques Bresse interroga: «Desde el origen, el destino del hombre fue asociado a aquel de los árboles por una relación tan estrecha y fuerte que podemos preguntarnos de lo que sucederá con una sociedad que la ha roto de manera tan brutal». Los árboles están a la base de la existencia, sin ellos la vida no es posible. Aun así permitimos que la deforestación contribuya al calentamiento terrestre y al deterioro de la vida humana y del planeta. ¿Cuán importantes y benéficos son los árboles para el desarrollo de la vida? ¿Cuánto bienestar ofrecen ellos al ser humano? Su importancia es inconmensurable para el medio ambiente y nuestra salud. A través de las épocas y de las diferentes culturas, los árboles son venerados, la mitología les da valor: árbol cósmico, árbol de la vida, árbol oracular, lugar de unión entre la tierra y el universo, entre lo humano y lo divino. Esta visión sagrada de los árboles, debería actualizarse, persistir hoy en día como un llamado hacia el respeto, la protección de aquello que es esencial, de la naturaleza y del modo que nos relacionamos con el entorno. Me parece urgente y necesario de reactivar esta relación, generar conciencia de los espacios naturales, interrogar la relación entre naturaleza y cultura, entre cuerpo humano y cuerpo vegetal. Desde la danza podemos no tan solo «sentir el espacio en nosotros, sino también darlo a percibir, a comprender…», «Un espacio que vive, que se mueve, que piensa y que es pensado».

BAILAR EN LOS ÁRBOLES

La morfología de cada especie impone al bailarín-escalador un desplazamiento, una forma y un ritmo. La estructura de sus ramificaciones invita a una partición coreográfica que el cuerpo recuerda, la respiración entra en resonancia con el ramaje. En el momento en que abrazamos el tronco las cortezas imprimen una multitud de paisajes grabados en la piel. Por el cuerpo se opera una comunicación inconsciente, un dialogo intuitivo con la madera: abrazar, envolver, acariciar, acurrucarse, escalar, lanzarse…

Decriptar «un camino coreográfico» inherente a la morfología de cada árbol, sin imponer una idea, dejar que la exploración de la naturaleza de cada árbol, su temporalidad, su contexto, impregne y resuene para permitir el surgimiento de un estado del cuerpo, de un movimiento que emerge desde una calidad de ser, de escucha, de espera, de encuentro entre cuerpo humano y cuerpo vegetal. La relación al árbol y al entorno nace desde la percepción kinestésica, enraizarse en las sensaciones internas para entrar en relación directa en el

aquí y ahora con la materia, en una conciencia mas fina de nuestro estado de presencia. Tomar consciencia de si mismo, permitir que el mundo se abra, que los sentidos se agudicen, que el cuerpo sea vivificado, como en una meditación activa. Una experiencia que nos vuelve mas dispuestos al goce del tiempo.

A través de la creación y de talleres donde comparto con otras personas este proceso, he buscado a relacionar la escalada en los árboles con un enfoque exploratorio y coreográfico de la danza vertical, a experimentar a partir de principios de danza improvisación para generar un estado del cuerpo que favorice la relación entre la percepción de si mismo, de los árboles y del entorno. Una investigación sobre la percepción, la gravedad, el contacto, el equilibrio y el desequilibrio, la relación al espacio tiempo y al imaginario poético ligado a las sensaciones internas del contacto con los árboles. El viaje hacia la verticalidad del árbol, hacia su proximidad, hacia sus alturas desde la danza, es un proceso que marca profundamente. Gracias a la utilización de las cuerdas, las referencias habituales de nuestra postura, de nuestra experiencia del mundo, cambian. Podemos abandonar la tierra, en la suspensión, la sensación gravitaria es transformada, podemos evolucionar hacia la altura, ir hacia lugares inexplorados, nuestros movimientos son multidimensionales, las sensaciones son desconocidas, nuevas, lo que produce muchas veces una sensación de desestabilización. En este proceso la calma interior es indispensable, debemos ir a buscar profundo las herramientas que nos permitan evolucionar en este nuevo contexto, respiración y peso, conciencia, presciencia, la tranquilidad que ofrece el silencio interior/mental (pensamientos, información, miedos...). Y volver al árbol, al anclaje, al enraizamiento que él nos proporciona, al silencio, a la contemplación, al ser, a la escucha intuitiva de los beneficios que él nos otorga.

Desde ahí poco a poco dejar que el movimiento advenga, una vez que el ser se libera de aquello que impide el goce del encuentro entre su espacio interno y el espacio externo: EL ÁRBOL. Un encuentro que es quizás: un espacio de libertad.

El cuerpo: la partitura del ahora

Juan Carlos Puyó Carroza

Uno de los ejercicios mas enriquecedores que he desarrollado y practico en mi labor de músico-acompañante de danza, es ver el cuerpo como una partitura multi-dimensional. Este cuerpo tiene peso, profundidad, altura, velocidad, ritmo, intensidad, dramatismo, temperatura y proyección. La común-unión realizada en este ejercicio, se desarrolla en la búsqueda de dialogar a través de sonidos y silencios con estas cualidades.

En esta ocasión me enfocaré en compartir tan sólo una de las posibilidades de cómo interpretar esta unión de la música y el movimiento. Una que me ha llevado a sentir una gran conexión con el cuerpo en movimiento y a su vez es una de las más simples. Al punto en que la sincronía deje de ser casual y pase a ser causal. Es importante tener en cuenta que las posibilidades son inmensas, por esto surge la necesidad de ordenar la información sintetizada dentro de un espacio. También recordar lo importante de conocer formas distintas de interpretación, sean propias o de otros, esto amplia aún más las posibilidades, al igual que compartir la experiencia de nuestra búsqueda. Esto lleva a nuevas compresiones, tanto al que recibe como al que entrega.

ETAPAS DEL EJERCICIO

La primera son los puntos 1.1, 1.2 y 1.3. que son fundamentales para comenzar y comprender el desarrollo de la experiencia usando de guía el espacio y el cuerpo. Las siguientes son las partes 2, 3, 4 y 5 que son mucho mas personales y de expresión artística.

En esta ocasión podemos comenzar pensando que hay solo un@ bailarin@ dentro de un marco de danza contemporánea. Este ejercicio comienza así:

1.1 La visualización del espacio corporal (EC). Se mira el cuerpo en cuestión, y se visualiza dentro de una esfera (similar al hombre de Vitruvio). Cuyos límites son las extensiones máximas de sus extremidades, y su centro, el centro la pelvis.

1.2 La visualización del espacio disponible (ED). Es el campo externo al anterior, el cual son las posibilidades de alcance de este cuerpo en movimiento; sus posibilidades de desplazamiento.

1.3 La proyección del cuerpo. Este "lugar" se moviliza constantemente dentro y fuera de estos límites, puede ser desde el centro de su cuerpo, hasta donde logre proyectar su energía e intencionalidad a través de direcciones, miradas, objetos, etc. Este lugar esta relacionado con la mente (deseos, necesidades, búsqueda, etc.). Lo llamo "el cuerpo mental (CM)".

Esta visualización puede ser traducida "en un inicio" como grave y agudo (centro-periferia para el bailarín o bailarina). Grave a lo más interno y agudizando hacia el exterior. Por ejemplo; el sector grave de tu registro (acorde al registro de cada instrumento musical) se encuentra en el punto interno de la pelvis, mientras que en los límites de las extremidades, seria en un rango agudo. Claramente estos espacios pueden suceder simultáneamente. Lo mismo con el cuerpo mental (CM), mientras más lejos del cuerpo físico se encuentre puede manifestarse de forma más aguda en el instrumento musical, mientras, que más cercano o dentro de él, puede sonar más grave.

2. El pulso. En algunos casos no tenemos la información de cuál es el pulso en el que se está trabajando. Si este es el caso, el pulso te lo dará tu propia respiración, siempre intentando conectarla con quien danza. No se entienda con que tenemos que tener la misma respiración de quien danza, sino más bien, respirar a quien danza. Que nuestra respiración contenga sus movimientos y cambios. Hay casos en el que el pulso se modifica con el desarrollo del movimiento. Hay otros casos en el que puede no existir (abrir la intuición, proposición musical, o entregarse al caos).

3. La armonía. Esta traducción podemos obtenerla, por ejemplo, de la dramatización. Si la o el intérprete tiene más o menos manifestaciones dramáticas (alegría, confusión, neutralidad, comodidad, etc.) esto puede tomarse como posibilidades armónicas. Entendiendo que este es un campo subjetivo, es recomendable, en un comienzo, la simpleza. Para pronto (en caso de que lo amerite) complejizar la búsqueda de una armonía enriquecida.

Siempre es bueno recordar que existen movimientos que suenan por si solos y que otorgan su propio paisaje sonoro. Esto puede ser un silencio o pausa dentro de esta partitura a tiempo real que se forma con quien danza.

4. El ritmo, la vibración y tiempo. La velocidad, trayectoria, recorrido e intencionalidad del movimiento danzado son manifestaciones que pueden ser traducidas en figuras rítmicas (blancas, corcheas, ligados, estacatos, tresillos, silencios, etc.) y también en lo que los músicos llamamos "cambios dinámicos y agógicos". Esto puede ayudarnos en la intervención de la melodía y/o armonía que improvisemos.

5. La melodía. Es la consecuencia de todo lo que estamos analizando, ya que comienza a nacer desde el paso 1, muchas veces es lo que se nos escapa o lo que intuimos que sucederá como consecuencia de la observación. Cuando los pasos anteriores están conectados, la melodía fluirá con claridad ya que habrá una sensibilidad contenida por estos puntos.

Fin del ejercicio.

Lo que expongo en este artículo es un intento de abrir guía para el músico que se encuentra entre el sonido y el movimiento. Esta técnica busca generar más conexiones y lenguaje entre estos mundos. Y a su vez ser un aporte al desarrollo de éstos.

Un saludo y gracias a todos los que trabajan con el arte y se atreven a mostrar un poco más de su ser al mundo.

Mis pensamientos para el BANCH

Gigí Caciuleanu

Cuando, en 2000, me propusieron tomar la dirección artística del Ballet Nacional Chileno, tenía ya en mi haber dos creaciones: MOZARTISSIMO y QUATRO ESTACIONES. Así que me resultó muy claro que debía proceder con el Ballet como había hecho durante toda mi vida de artista, es decir, lograr que El Ballet Nacional Chileno vuelva a ser una compañía con un perfil de profunda inspiración nacional pero con un altísimo nivel internacional. Una SINGULARIDAD en el ámbito del mundo coreográfico internacional.

Era algo que me parecía factible vista la extraordinaria historia de este ballet y el talento de sus figuras emblemáticas: Carola Alvear, Vivian Romo, Natalia Schonffeldt, Kana Nakao, Paola Moret, Jorge Carreño, Alfredo Bravo, Cesar Sepúlveda, Alex Gauna, Mauricio Cáceres, Enrique Faúndez, Cristian Contreras... Cito sólo a algunos, pero los amé a todos, estrellas que brillaron años y años sobre el escenario del Teatro de la Universidad de Chile.

Desde esta perspectiva, con ellos y para ellos, creé: "PARÍS - SANTIAGO" (con LOS JAIVAS), "VALPARAÍSO VALS" (con Isabel Aldunate, Desiderio Arenas (El CHERE) y la música de compositores chilenos), "CARNE DE AIRE" (con poemas de Pablo Neruda, música de Alfredo Bravo y la voz de Alexander Baxter), "AMOR AMORES" (con la música de Luís Advis, los versos de Oscar Hahn, las pinturas de Hugo Marin y con la voz de Iñigo Urrutia), "ÁNGELES" (con la música de Los Ángeles Negros) y "DE CHILE CON AMOR" (una compilación de todas estas obras).

Mi primera idea fue encontrar un sello original. Pensé de inmediato en utilizar el acrónimo de la denominación institucional y así surgió EL BANCH. Me pareció Algo como ¡BIG BANG!, dos sílabas muy fuertes con la gráfica en rojo- fuego de un graffiti con dinámica ascendente. Para subrayar la idea de originalidad, de fuerza y de energía…

Me pareció importante mantener el artículo "EL", ya que eso no traicionaba para nada la denominación oficial de la Compañía (EL Ballet Nacional Chileno) pero tenía la virtud de dar al sintagma "BANCH" un fuerte impulso, del mismo modo que el artículo "LOS" había dado elegancia (¡y fama!) a "LOS BEATLES". Mi idea fue recibida con mucho entusiasmo de la parte de la Compañía y de la coordinadora General del Ballet, Carmen Díaz (un apoyo tan precioso, y lleno de talento durante la mayoría de los años que fui Director Artístico. Continuado después de su despedida, con talento y dedicación por otro ex bailarín de la Compañía, Juan-Carlos Ahumada) y apoyada por los tres Directores consecutivos del CEAC (Luis Merino Montero, Eduardo Salgado y de nuevo Don Luis Merino). Después de 4 o 5 años, ¡no puedo entender por qué!, el CEAC se volvió muy "alérgico" a la denominación: "EL BANCH", sacando el articulo "EL", y dejando sólo el mono-silábico "BANCH", cosa que es menos elegante y, lo que me parece más perjudicial, ya carece de energía. Pero, ¡los caminos de los señores son tan inescrutables…!

Quiero comenzar con lo que escribía en 2011, en mi artículo: "EL BANCH '21– EMBAJADOR DE CHILE".

"En el momento preciso cuando el mundo está entrando en la segunda década del siglo 21, me parece importante pensar en el Ballet Nacional Chileno desde la perspectiva de su inserción en un mundo globalizado. Un mundo vertiginoso en el cual el tiempo corre cada día con más velocidad.

Y paradójicamente, el tiempo se hace más corto y más nos vemos obligados a pensar a largo plazo; y en términos de proyecciones geográficas de largas distancias, a escala de todo el planeta. A la escala del siglo. Pensar las temporadas, no en términos de oportunidades de momento, sino como pasos para realizar una visión amplia y global de la conexión de EL BANCH con el mundo moderno, en el cual no estamos solos y aislados sino conectados de una manera más activa cada día, cada hora. Más que todo a través de un arte que tiene como idioma universal el lenguaje del cuerpo humano.

Hoy me parece indispensable pensar no sólo en términos de acción sino también de reacción.

"SI NOSOTROS NOS ABRIMOS AL MUNDO, EL MUNDO SE ABRIRÁ A NOSOTROS".

Ahora, me gustaría ceder la palabra a algunos fragmentos de mis numerosas entrevistas para los periodistas de la prensa chilena, a los cuales hasta el día de hoy estoy muy agradecido por su eficacia y apoyo. Por la calidad de su interés y la certeza de sus análisis. No olvidaré nunca la cena a la cual esos periodistas me invita-

ron a mi despedida de EL BANCH y de Chile. ¡¡¡Millones de gracias!!! Lo que ahora sigue es al mismo tiempo un homenaje a la profesionalidad de mis interlocutores y por intermedio de ellos, al público.

Entrevista a la revista Cosas

Su primer contacto con nuestro país fue en 1997 cuando Edgardo HARTLEY lo invitó a que montara su aclamadísima obra `MOZARTÍSSIMO.' Aplaudida en importantes escenarios del mundo, ha sido definida por la crítica como 'Un espectáculo notable', 'Un himno a la vida' y 'Una obra que impresiona y deslumbra'...

- **¿Desde que asumió como director artístico, cómo ha sido la evolución del elenco?**

- Cuando llegué a hacerme cargo de la compañía, muchos bailarines no estaban contratados. Esta situación después la revertimos. Necesitaba un elenco que pudiera dedicarse completamente al ballet. El arte en general no tiene precio pero sí tiene un costo y las personas deben vivir de una manera decente para poder maravillar al público, al coreógrafo y sentirse bien con ellos mismos.

- ¿Artísticamente cómo ha sido su evolución?

- Cada día que pasa estoy más maravillado de la capacidad de progreso que tienen.

Entrevista con Yeny Cáceres, El Mercurio, 31/01/2001:

...La fuerza del Ballet Nacional Chileno reside en la personalidad de sus artistas, en su talento y disponibilidad...

...Pienso que hay mucho que hacer para mejorar el estatuto del Artista Coreográfico en general... La dificultad consiste en que en el caso de verdaderos artistas ¡hay sólo casos particulares...! Por lo tanto las generalidades son difícilmente aplicables...

...Uno de mis objetivos más deseados es dar a conocer lo más posible la danza desde el interior, y no solamente a través de los espectáculos, ya que tengo la certidumbre de que las personas que asistan a nuestro trabajo de "laboratorio" (ensayos, clases públicas, animaciones y manifestaciones fuera del marco tradicional de una sala de teatro) no podrían hacer más que aprender a amarnos y apreciarnos aún más.

Respuestas a Marietta Santi / Revista Impulsos, 6/12/2001:

...Lo que me parece más importante en lo que se refiere a la identidad de un artista es su originalidad, el coraje de permanecer fiel a sí mismo a pesar de las modas y las corrientes. La identidad de la danza contemporánea no puede ser una sola identidad sino la suma de varias identidades, de varias personalidades y locuras creativas. Lo que podría destrozar la identidad de la danza (¡contemporánea o no!) es el mimetismo ciego y oportunista, las imitaciones y la falta de personalidad... Si los artistas tienen una verdadera identidad, la danza también la tendrá. Si no, no.

...Hay algo peligroso en querer "educar" al público. Personalmente pienso que hoy en día el público es una entidad inteligente y cultivada. Por tanto, querer educarlo afirmando: "¡eso está bien!", "¡eso está mal!" no es ni necesario, ni bueno, como método. Al contrario, cuanto más diversas y personales sean las tendencias que presentamos, más preparado estará el público, y más nos apreciará.

...Lo que me propongo con los bailarines del Ballet Nacional Chileno es lo que me propongo a mí mismo: sintetizar sobre el plano técnico las disciplinas existentes, la mentalidad contemporánea con el academismo académico, para adquirir un virtuosismo cada día más complejo, afirmando al mismo tiempo una expresión profundamente original.

...No soy un adepto incondicional de la institucionalización del arte. Un concepto que me parece muy peligroso es el del "arte oficial". No me gustan los talibanes, ni los falsos expertos. Tengo miedo a los artistas que son colocados en la posición de juzgar a otros artistas.

Entrevista con Valeria Segovia, La Nación, 16/12/2005

El director del Ballet Nacional de Chile presentará una gala gratuita para la comuna de Maipú. Junto a COOPEUCH trabaja en el proyecto "Sembrando Cultura", frase que ama por lo que significa. "Este bailarín y coreógrafo francés habla a mil por hora... Ama la danza y lo que ella provoca en las personas".

- ¿Hace cuánto tiempo que el BANCH participa en actividades gratuitas?

- Siempre nos hemos apoyado mutuamente con la COOPEUCH para hacer galas gratuitas y se ha transformado en un nexo muy orgánico y afiatado, con grandes logros.

...El ballet, que antes estaba confinado en una sala de teatro, ahora sale a las calles, a los gimnasios y baila "a dúo" con la gente. Es algo muy hermoso. Y es gratificante para los dos lados...

- Como el montaje que hicieron ustedes con los poemas de Pablo Neruda...

- ¡Exactamente!... bailamos afuera de La Chascona. Fue una cosa muy linda estar bailando sobre las piedras que el poeta pisó cuando vivió ahí... y la gente también lo sintió.

- Se puede decir que usted busca democratizar la danza...

- Por supuesto, esa es la idea. Democratizar el arte, no sólo la danza. Eso sí, tengo dos condiciones con las que no transijo. La primera es no traicionar el concepto artístico y la segunda no traicionar al público.

-¿Qué le deja a usted, como artista, trabajar en proyectos como "Sembrando Cultura"?

- La sensación de haber hecho disfrutar a un público que quizá no podría haber visto el ballet de otra manera. Y ver esa energía fantástica que nace entre ellos y mis bailarines, que también se emocionan profundamente con el cariño que la gente les entrega.

Entrevista para El Mercurio con ocasión de la "Gran Gala El BANCH", 2006:

...Un espectáculo no pierde nada de su encanto por tener una esencia intelectual, de reflexión e investigación. A condición de que no pierda su calidad primordial: la de un acto esencialmente artístico y emocional, que va más allá de cualquier cálculo y que transciende el cuadro mental. El hecho de pensar no mata ni el humor, ni lo lúdico. Al contrario, lo nutre y lo refuerza. Lo que he siempre tratado de hacer con EL BANCH, es una ALTER–DANZA muy personal... Hacer que mi danza fuera al mismo tiempo un acto artístico altamente cultural y ampliamente popular...

Entrevista con Natalia Ramírez Püschel, La Tercera, 2007:

- ¿Cuál es la propuesta artística del Banch?

- El nuevo perfil del Ballet Nacional Chileno, EL BANCH, es el de una compañía de danza actual que se propone tocar a un público largo, amante de una Danza con D mayúscula, transcendiendo las ya antiguas divergencias entre modernos y clásicos, entre vanguardia y tradicionalismo. Todas mis nuevas creaciones para EL BANCH se proponen ir en esta dirección, buscando la adhesión de un público actual, inteligente e informado. Además de reunir y sintetizar las cualidades de bailarines proteicos con técnicas múltiples y antecedentes variados, artistas con personalidades distintas e interesantes, también inteligentes e informados.

- Si tuvieramos que precisar la metodología de trabajo (técnicas y estilos...), ¿Cuál es la línea técnica con la que el Banch crea sus propuestas?

- Lo que me interesa es: dinámica, fuerza, emoción, teatralismo al mismo tiempo que la búsqueda de innovación en lo que se refiere a un virtuosismo dancístico de factura contemporánea.

Entrevista con Marta Inostroza, El Periodista, 6/06/2008:

- ¿Cómo comienza este encantamiento con el BANCH?

- La primera vez que oí hablar de él fue en el "FOLKWANG BALLET" (cuya directora fue PINA BAUSCH), adonde llegué a trabajar como profesor y coreógrafo, a comienzos de los 70. Me hablaron de un país donde existía una compañía que hacía directamente danza contemporánea sin pasar por el camino, como obligado, de la danza académica.

- ¿Qué encontraste entonces?

- Chicos que me gustaron mucho y así, cuando me acerqué a ellos, comencé mi trabajo de seducción.

- ¿Cómo así?

- ¿Que cómo seduzco yo? Me pongo a bailar. Comienzo a mostrar lo que se puede hacer. En un primer momento la gente dice que esto no se puede hacer. Yo digo que sí, si yo lo hago. O sea, que el único lenguaje que tuve, no sólo para decir algo, sino para seducir realmente, fue el del cuerpo. De inmediato vi en algunos un bri-

llo en los ojos, y supe allí que ello iba a funcionar.

- ¿Cuando ya te haces cargo del grupo, como su director artístico, (2001) te fijas algunas metas?

... me dije que iba a hacer lo que siempre hago y voy a darle a esta compañía lo mejor que tengo de mí mismo.

- ¿Cuál es el sello que el coreógrafo coloca en el BANCH?

- Pienso, que el sello más fuerte es aquel que te diferencia de los demás.

- ¿Y continúas seduciéndolos para que entiendan tu mensaje?

- Einstein nos ha seducido, no con su cara, sino con su fórmula matemática E=mc2. Personalmente estoy seducido por Stephen Hawking, este científico británico que casi no tiene cuerpo, pero sí una mente que puede llenar no sé cuántos cuerpos.

- ¿Tú llevas el cuerpo humano realmente hasta los límites de su resistencia y, a veces, parecieras traspasarlos, ¿cómo lo logras...?

- No pienso en el cuerpo en sí, sino en la metáfora, en su filosofía. El movimiento es una lucha entre "existir" y "no existir". Entonces claro que no hay límites. Lo vemos por ejemplo en el deporte, donde cada día el listón se va colocando más alto para sobrepasarlo.

- ¿Qué es lo que impulsa para siempre estar sobrepasando el limite?

Es que el cuerpo no es solamente físico. El cuerpo tiene otras muchas dimensiones.

- Paradojalmente, más allá de toda esa libertad expresiva, de ese arrancar el cuerpo de sus límites, ¿hay una estructura, hay un modelo que restringe, que coloca fronteras?

- ...es como dibujar flores en una hoja cuadriculada. ... Ese es mi trabajo paradójico, que es también mi personalidad, el trabajar permanentemente entre lo frágil y lo fuerte, entre la cordura y la locura.

- Tú has impuesto un nuevo estilo, un nuevo concepto de hacer danza, Alter Danza ¿Cómo lo ha entendido el público?

- Lo que me interesa es que entiendan mi alma, mi amor...

- ¿Cómo podrías definir este transitar por tu arte desde los comienzos hasta hoy?

- Es como ver el día de hoy con los ojos del mañana. Si me preguntan cuál es el día más fuerte de mi vida artística, yo digo: "el día de mañana".

Entrevista a Temuco, con ocasión de "Verdi - Réquiem"/Octubre 2009:

- ¿Cómo definiría el trabajo que hoy desarrolla el Ballet Nacional Chileno? ¿Cuál es su aporte, su búsqueda artística?

- Lo que estoy buscando es Originalidad y Profesionalismo.

... Estoy trabajando al mismo tiempo el lado dinámico y el lado conceptual. Pensando que ambos son igual de importantes. Estoy partiendo de la idea que el público merece hoy en día obras a la medida de su nivel de cultura y comprensión.

Entrevista sobre la despedida de Chile con Pamela Urbino Alvial, Radio Biobio 6 /12 /2012:

-¿Por qué despedirse con "Noche Bach" y "Cuerpos"?¿Tienen un significado especial?

...me despido de Chile, del Ballet Nacional Chileno y me despido de un trozo de mi vida.../... el enfoque de cada una de las piezas está puesto en la mente, en el alma y finalmente en el cuerpo, que contiene a ambos.

Blog de Mabel Diana, sobre la publicación de Viento, Volúmenes, Vectores de Gigi Caciuleanu - Editado por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile:

Nos dice que su existencia como bailarín - coreógrafo y pedagogo se basa en dos principios, que pueden parecer antagónicos pero que son complementarios: la locura (de la creatividad) y la estructura (una matemática con reglas precisas).

La creación del método cromo-analítico fue el resultado de querer encontrar un instrumento de análisis de las situaciones (frases corporales) y del pasaje de una situación a otra (frases coreográficas), estableciendo un espectro definido de posibilidades cinéticas. Utilizar situaciones (principios dinámicos) y no posiciones (fórmulas estáticas).

Durante la lectura de este ensayo pasamos de las metáforas poéticas a la física, de la geometría euclidiana al alfabeto cirílico, de Leonardo da Vinci a Descartes, de Hamlet a Einstein y Henry Moore.

Gigí Caciuleanu nos sumerge en una exhaustiva descripción de cómo escribir, describir y enseñar una coreografía sin que el coreógrafo tenga que mostrarla. Sugiere la creación de un alfabeto para la danza. Tal como la música tiene la escala musical con la que los compositores escriben su obra en una partitura, y los músicos, sin su presencia, la estudian y la analizan, así los bailarines podrían aprenderse las obras y el coreógrafo llegar, como el director de orquesta, a coordinar y ser el catalizador en la interpretación de su pieza.

Gigí Caciuleanu considera al bailarín como un Cuerpo en estado de danza (CED), que es a la vez instrumento e instrumentista y que trabaja con una materia prima: el Movimiento danzado (MoD), que se desarrolla en el tiempo y en el espacio. El CED y el MoD actúan ambos sobre varios niveles de expresión: dinámico, poético, psicológico y filosófico.

Y nos recalca que no logra concebir el movimiento sin significado.

En este ensayo, Caciuleanu ha intentado establecer un inventario de los puntos perceptibles del cuerpo, del espacio y de sus componentes, así como una cartografía del cuerpo y de los espacios en los cuales evoluciona. Todo esto con el fin de nombrar y establecer con exactitud un punto preciso del cuerpo en relación a un espacio definido, en un momento dado.

Explica que este alfabeto, compuesto de símbolos, puede utilizarse para escribir cualquier tipo de danza, ya que "una pierna es una pierna" independientemente de como se mueva.

El libro está compuesto de una introducción, tres capítulos: Viento (fuerza de acción), Volúmenes (corporales y espaciales), Vectores (trayectorias precisas y controlables). Y una conclusión. En ella GIGÍ CACIULEANU nos cuenta que su técnica surgió de la necesidad de comprender, mientras está bailando, lo que hace y cómo lo hace. Es la proyección de una manera de pensar que nace de su manera de bailar. Concibe el Acto danzado como una construcción estética y funcional. Y nos dice que antes de llegar al MoD hay que estar en disposición mental, corporal y espiritual.

Los fragmentos de entrevistas proceden de mi archivo personal, que contiene la correspondencia por e-mail con las y los periodistas. ¡Gracias a ellas y ellos! ¡Gracias a los artistas, a los técnicos y a las personas de los servicios administrativos de la Universidad de Chile que me apoyaron todos estos años!

Aniversario 25 años de La Vitrina

La Vitrina Colectivo de Arte

"Trabajamos sobre un intercambio entre el artista y el que mira y no un hecho autoritario. Elaboramos fragmentos significativos, que estimulen la imaginación interpretativa".

Nicolas Bourriaud

El Colectivo de Arte La Vitrina lleva 25 años trabajando por reconocer la realidad en que vivimos, generando espacios de reflexión desde la danza. Cada integrante hace e hizo posible que LA VITRINA sea en el tiempo, aportando energía, potencial creativo y esfuerzo, desde sus inicios en 1991. Sumergidos en las tinieblas de la dictadura, constituimos resistencia humana en movimiento sobre la catástrofe. Mostrábamos un cuerpo que reclama una expresividad que se levanta y vive. En este camino fuimos primero compañía, llevando en giras al sur y al norte nuestras coreografías bajo condiciones precarias de traslado, con alimentaciones humildes y presentándonos en espacios escénicos no siempre aceptables. Estas dificultades eran salvadas por el ímpetu de una juventud que franqueaba cualquier obstáculo, nuestro mundo danzado irrumpía contra viento y marea en todos los espacios donde se nos permitía desplegar nuestro arte.

Sabemos que la dramaturgia cambia según los pensamientos. Estas interrogantes ponen en jaque la práctica escénica, atraviesan las fronteras, saltan las convenciones...así el grupo se va involucrando con otros artistas, músicos, arqui-

tectos, fotógrafos, actores, profesores, audiovisualistas. Este encuentro fomenta y establece relaciones más horizontales. Allí se reúnen esfuerzos creativos, cuyos procesos vienen a sustentar una orientación que se contiene en una nueva designación que nos identifica como el Colectivo de Arte La Vitrina.

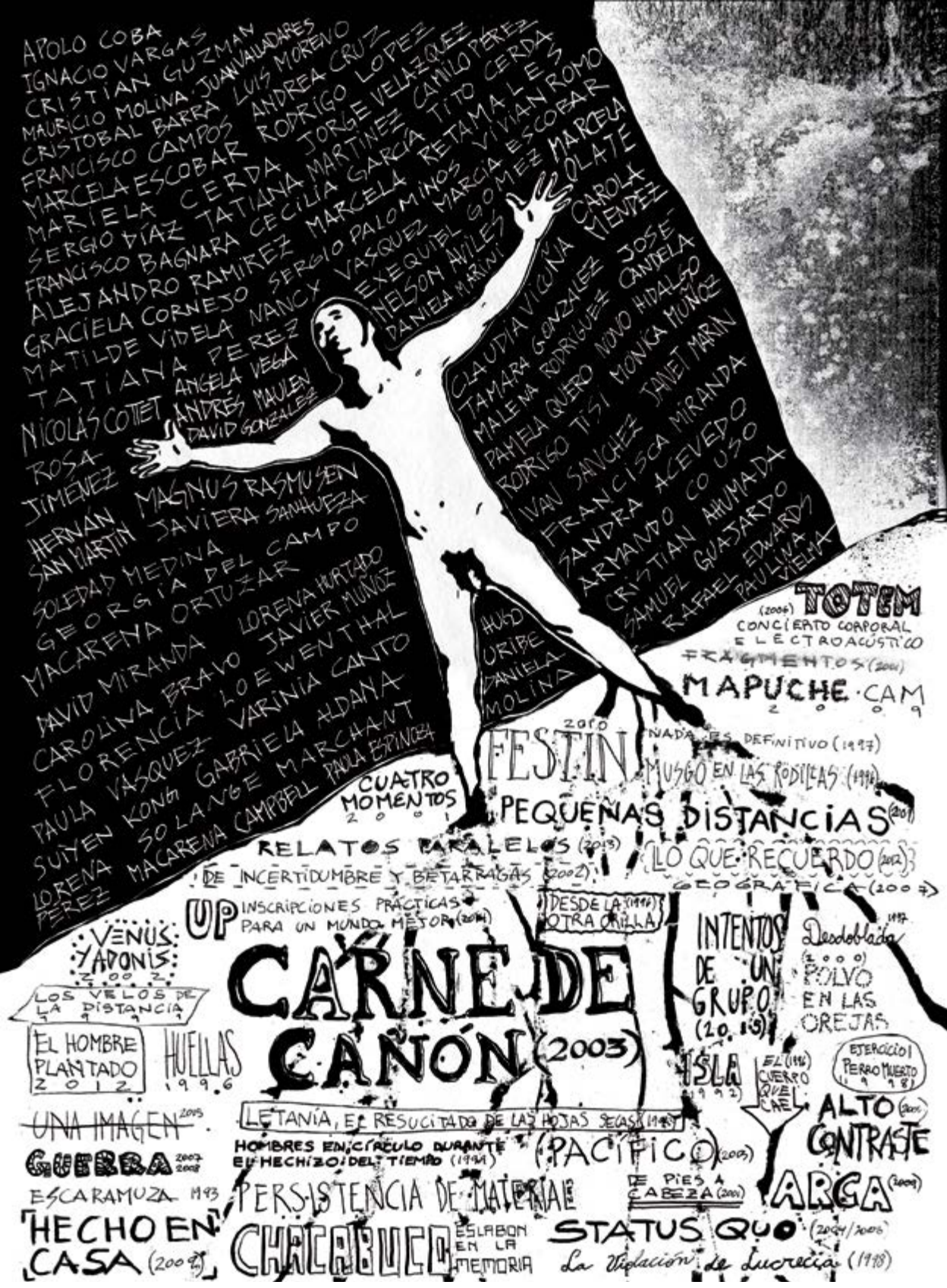
La práctica y la reflexión requieren de un tiempo desde donde decantar procedimientos y exploraciones; ponderación, funcionalidad y relaciones de los elementos escénicos, contrastándolos hasta subvertirlos sobre las convenciones, tradiciones y formulas que operan en los montajes escénicos. Propósito que requiere una actitud crítica y creativa.

Se nos abren las esperanzas para que a través del concurso FONDART se nos otorgue financiamiento. De este modo, al igual que muchos compañeros, esperábamos obtener de parte del Estado un aporte financiero de consideración que nos pusiera a la altura de un trabajo como cualquier otro, en cuanto a honorarios, seguridad en salud y prevención, con beneficios de pensiones y jubilación. Pero no sucedió así...

De las investigaciones escénicas se van desprendiendo necesidades e interrogantes desde la gestión al campo laboral, cuyos cuestionamientos se relacionan con la educación, difusión, el espacio social y el rol de la creación en la sociedad y sus implicancias políticas. Convencidos que el arte es una herramienta educadora, movilizador de pensamiento crítico y sensible, nos abocamos a la generación de diversos proyectos que nos permitieran llevar nuestro trabajo a todos los públicos y contextos, movilizando nuestra reflexión hecha cuerpo a través de todo Chile, promoviendo talleres gratuitos a la comunidad y rompiendo barreras geográficas a través de 200 acciones de arte comunitario en el Proyecto ARC_A. Cada nueva experiencia nos llevó a proyectar una plataforma que convoque a diversos artistas del medio; nace el Encuentro Escenas al S.XXI, un espacio abierto a la muestra de distintos procedimientos escénicos cuyas temáticas varían en cada versión. Bajo esta misma premisa gestamos el "Encuentro de Formación y Reflexión en torno a las Prácticas Escénicas desde un Enfoque Colaborativo" en que invitados nacionales y extranjeros, junto a los integrantes del Colectivo La Vitrina, facilitaron seminarios a un grupo de personas de Santiago y Regiones a través de una convocatoria abierta.

Hoy contamos con un espacio que arrendamos mensualmente en $1.200.000, donde trabajan 11 integrantes que reciben honorarios que no alcanzan el salario mínimo y que dedican gran parte del día a realizar labores para el Colectivo, incluyendo tareas de aseo, manejo de equipo técnico, elaboración y coordinación de proyectos, administración y rendición de fondos, interpretación escénica.

En este contexto intentamos extender nuestras fronteras disciplinares e interpretativas. Pensamos que la danza no tiene límites. Abogamos por extender democráticamente su práctica partiendo del reconocimiento y respeto al lenguaje personal como a la variedad de estilos y técnicas. Establecemos una estructura dramática acorde y en coherencia con las necesidades de la temática escogida, cuya puesta en


APOLO COBA
IGNACIO VARGAS
CRISTIAN GUZMAN
MAURICIO MOLINA JUAN VALDARES
CRISTOBAL BARRA LUIS MORENO
FRANCISCO CAMPOS ANDREA CRUZ
MARCELA ESCOBAR RODRIGO LOPEZ
MARIELA CERDA JORGE VELAZQUEZ
SERGIO DIAZ TATIANA MARTINEZ CAMILO PEREZ
FRANCISCO BAGNARA CECILIA GARCIA TITO CERDA
ALEJANDRO RAMIREZ MARCELA RETAMALES
GRACIELA CORNEJO SERGIO PALOMINOS VIVIAN ROMO
MATILDE VIDELA NANCY VASQUEZ MARCIA ESCOBAR
TATIANA PEREZ EXEQUIEL GOMEZ MARCELA OLATE
NICOLÁS COTTET ANGELA VEGA NELSON AVILES CAROLA MENDEZ
ROSA ANDRES MAULEN DANIELA MARIN JOSÉ
JIMENEZ DAVID GONZALEZ CLAUDIA VICUÑA CANDELA
HERNÁN MAGNUS RASMUSEN TAMARA GONZALEZ
SAN MARTIN JAVIERA SANHUEZA MALENA RODRIGUEZ MONICA MUÑOZ
SOLEDAD MEDINA PAMELA QUERO NOVO HIDALGO
GEORGIA DEL CAMPO RODRIGO TISI
MACARENA ORTUZAR IVAN SANCHEZ JANET MARIN
DAVID MIRANDA FRANCISCA MIRANDA
CAROLINA BRAVO LORENA HURTADO SANDRA ACEVEDO
FLORENCIA LOEWENTHAL JAVIER MUÑOZ ARMANDO COUSO
PAULA VASQUEZ VARINIA CANTO CRISTIAN AHUMADA
SUIYEN KONG GABRIELA ALDANA SAMUEL GUAJARDO
LORENA SOLANGE MARCHANT RAFAEL EDWARDS
PEREZ MACARENA CAMPBELL PAULA ESPINOZA PAULINA VIELMA
HUGO URIBE DANIELA MOLINA
TOTEM (2006)
CONCIERTO CORPORAL ELECTROACÚSTICO
FRAGMENTOS (2001)
MAPUCHE CAM 2009
2010 FESTIN
NADA ES DEFINITIVO (1997)
MUSGO EN LAS RODILLAS (1996)
PEQUEÑAS DISTANCIAS (2011)
CUATRO MOMENTOS 2001
RELATOS PARALELOS (2013)
LO QUE RECUERDO (2012)
DE INCERTIDUMBRE Y BETARRAGAS (2002)
GEOGRAFICA (2007)
UP INSCRIPCIONES PRÁCTICAS PARA UN MUNDO MEJOR (2014)
DESDE LA (1996) OTRA ORILLA
VENUS Y ADONIS 2002
CARNE DE CAÑON (2003)
INTENTOS DE UN GRUPO (2013)
Desdoblada 1997
(2000) POLVO EN LAS OREJAS
LOS VELOS DE LA DISTANCIA
EL HOMBRE PLANTADO 2012
HUELLAS 1996
ISLA (1992)
EL (1996) CUERPO QUE CAE
EJERCICIO I PERRO MUERTO 1998
UNA IMAGEN 2015
LETANIA, EL RESUCITADO DE LAS HOJAS SECAS (1997)
ALTO CONTRASTE (2004)
GUERRA 2002-2008
HOMBRES EN CIRCULO DURANTE EL HECHIZO DEL TIEMPO (1994)
(PACIFICO) (2005)
ESCARAMUZA 1993
PERSISTENCIA DE MATERIALE
DE PIES A CABEZA (2001)
ARCA (2004)
HECHO EN CASA (2007)
CHACABUCO ESLABON EN LA MEMORIA
STATUS QUO (2004/2006)
La Violación de Lucrecia (1998)

escena propicie una reflexión crítica. Rescatamos y resaltamos las producciones a escala humana que bajo la arquitectura escénica muestre y enfatice las relaciones sobre un espacio público que no es ni público ni privado. Lugar donde habita el hombre político, personas hablando de personas con y entre personas.

Queremos condiciones dignas para la danza desde la niñez a la vejez, con un Estado que disponga el conocimiento la ciencia y la tecnología al servicio de las personas y no de los capitales económicos. Queremos que el Estado reconozca que las personas valen sólo porque existen y están vivas y no por su potencial como consumidor o por constituirse en fuerza de trabajo. Queremos un Estado que reconozca la danza como un trabajo y al bailarín como un trabajador más, al que proporcione todos los derechos como a cualquiera. Queremos que el Estado reconozca que un país que baila será un país feliz.

Lo que sentimos/pensamos/hacemos mientras bailamos Carne de Cañón.

Para un día como hoy...

Hola, Hola... Estamos muy contentas... De tenerlas aquí. Sonriendo.
Reviso que tenga todas mis cosas listas.
Estoy desorientada.
Mirando a lxs compañerxs, a ver en qué están.
Tomo vino y recibo al público.
Escucho a la gente entrar, su presencia es importante, me pongo atentx y me dispongo a atenderles y ubicarles.
(En realidad busco las sillas de los generales).
A veces siento nervios. Intento bajar y desacelerar mi respiración.
Reviso que esté todo lo del charquicán en la cocina.
Siento frío en mis pantorrillas.
Miro fijamente a alguien del público.
Somos cuatro, cuatro Hombres marcialmente conectados.
Me tiemblan las manos.
Respiro.
Me muevo junto a las palabras que suenan.
Juego a ser otra.
Escuchar el texto en mi memoria... suena de nuevo con sentido de primera vez.
Y me río. Me río.
Traspasar a la gente... ir... entrar en su círculo, acontecer y mirar... buscar cómplices.
Me gusta la confianza y soltura con que lo hacemos, un juego íntimo y público.
Cada función es como una cuenta regresiva... un camino del que conozco sus partes y cada paso lleva hacia el final.
Caigo al piso y se me eriza la piel.
SE FUE SU LUZ. DE NIEBLA ESPESA.
Escucho a la Tati. Entreveo sus tacos. La luz que la sigue. Canto en mi cabeza.
Siento como palpita fuerte mi corazón.
ALELUYA. ILUMINAME. Me poseo por una religiosidad que desconozco. Y Jesucristo superstar. Entro en catarsis hacia Tati.
HABLAME SALVADOR. Finjo fervor religioso.
Odio a esta vieja culiá. Escucho a la vieja facha del documental mientras me cambio de ropa. Me sorprendo de nosotrxs. Siempre pienso lo mismo cuando la escucho. COMUNISTAS PODRIDOS. ASQUEROSOS.
Habla el texto de los nadie en mi cabeza.
LOS NADIE, LOS HIJOS DE NADIE. LOS DUEÑOS DE NADA. LOS NADIE. LOS NINGUNOS. LOS NINGUNEADOS. JODIDOS, REJODIDOS. QUE NO SON. AUNQUE SEAN.
Se van los generales a la mesa. Miro con desprecio, con desdén, esa mirada ya la





he sentido sobre mí. Aunque está hecho, re hecho y muy calculado todo, son tantas las coordinaciones necesarias de cada unx, lo que se recoge, lo que entra y sale de escena, luces que se deben prender y apagar en el momento exacto, revolver el charquicán... cada uno realizando una coreografía particular y casi invisible.
Me estoy trasformando en el terror de los nadie, nunca nos imaginamos que los poderosos y los milicos iban a ser tan despiadados y asesinos.
Espero ver a Exe volar. Amo el trío de la mesa. Los audios de los bandos militares, me obligan.
Es la celebración más grandiosa que disfruto. La mesa, precisión, fuerza, agilidad, tono.
Me siento en el sillón. Bebo vino. Muestro mis piernas. Miro el trío de hombres, que me encanta.
Desafío a toda persona que se atreve a mirarme. Me ordeno la ropa en cada momento pero con soberbia.
Estoy en cada movimiento de mis compañerxs, bailo en ellxs con ellxs.
Cuerpo militar... de pelao a general.
Odio los bandos militares, esas voces.
Se me aprieta la guata.
Me dan ganas de gritar.
Mientras les sonrío y les celebro.
Tiempos oscuros. Batería. Camino a la mesa, me muevo seguro y marcial, sostengo al Exe, me gusta, estamos seguros y confiados, los generales son implacables y rastreros, la mesa que aglutina, la mueven con seguridad y diligencia... siempre es un placer y un orgullo verlos en escena...
Al centro, bajo la luz. Cada una sabe qué y cómo. Brujas.
VEO LO DE HACE MIL AÑOS. EL BAILE DE LAS BRUJAS DE MACBETH. La voz sale desde mis entrañas. Las veo. LA DANZA DE LAS PARCAS GRASIENTAS Y GRASOSAS QUE AUN NO SON CADAVERES...VEO AL ALMIRANTE CARVAJAL..AL GENERAL VOLUMINOSO CON VOZ DE SEÑORITA DE PROVICIA....EL PINOCHET UGARTEEEEEEE.
Las brujas, bellas, malvadas y con desplante para organizar la escena entre y junto al público, preparando la aparición de los instintos brutales...
EL PALACIO DE MONEDA... NO HAY MONEDAS, HAY HOMBRES.
Imagino las fiestas de los CNI.
Radio. LIBRES. Escuchándonos.
Mirándonos.
LA JUSTICIA CHILENA ORDENÓ... LIMARON SUS PIEZAS DENTALES. PROVOCARON DIVERSAS HERIDAS EN SUS CUERPOS... Nadie había hecho nada. 20 AÑOS SIENDO MALTRATADO.
LA HISTORIA ES NUESTRA, Y LA HACEN LOS PUEBLOS.
Vieja horrorosa.

Cumbia/¡La fiesta!/Sal y pimienta/Respiro/ Bailo cumbia, saco a bailar a alguien y luego le emparejo con alguien más/Pura pachanga/Canto/Voy a revisar cómo va el charquicán/ Recuerdo las fondas del 18/¡Bailemos po!
Apagón.
Corte y gritos/Siento al público como un rebaño/ Llegaron los pacos / Guerra.
El cuerpo al cien. Sincronía.
Allende. Me da rabia, pena, más pena. Cambio, volver al aquí, al presente. Quiebre. La escena/lo real. Siempre sufro con esta escena. Suena Chacabuco.
Vamos compañerxs.
Electricidad. Londres 38, Estadio Victor Jara, Villa Grimaldi, Estadio Nacional, Dublé Almeyda, Chacabuco, Pisagua... NO SE DETIENEN LOS PROCESOS SOCIALES.
Escalofríos. No poderte abrazar estando tan cerca. Ser muchxs cuerpos. Otrxs. La fuerza más allá de la fuerza. Caída y recuperación. Tristeza. Tristeza de especie. Caída sin recuperación. Cuerpos convulsionando. Parrilla y tortura. Interrogatorio. No es gracioso. Humillar. Risas nerviosas. Tratar de sostener este personaje torturador, que ríe con la incomodidad, dolor, muerte de otrx.
Miren que querer que lo maten.
La cueca de la carne. Bailar una cueca ridícula y extraña, zapatear y mostrar los calzones. Ser un perro. Explotar de rabia... Meterme la bandera de Chile entre las piernas. Vomitarla. Escupirla. Manosearla. Rabiosa y triunfante. Morder la bandera. Corra la sangre.
Tristeza.
¡UF! Tambores. Indiferencia difícil de sostener, bebiendo vino. Salirse del cuerpo. Explotar. Reventar. Excederse. Muy visceral. Malditos.
¡Ustedes fueron los conchas de su madre!
Beber. Derramar sangre, volver a beber en un pacto cerrado, beber la sangre.
Se me aprieta la guata. Atropellarse. Silencio. Desgarro en la garganta... Aullidos.
Sigue.
Sigue.
Sigue.
Sigue.
Aullarle a la pared. Me duele la guata.
Aullarle a la historia.
Desgarro. Intentar seguir de pie. No poder abrazarte. Intentar la dignidad. Pensar/ Sentir en el exilio, en Chile y la chilenidad. Comprendo el impacto de nuestra historia.

¿Cómo se Baila esto?

¿Es posible bailar esto?

Suspensión de mi respiración de la historia de la conmoción.

Charquicán.
Está todo cargado, cualquier movimiento, cualquier sonido… Las miradas.
Los pelados, silencio.
Ganas de no entender porqué se mueven así pero lo entiendo y lo siento. Sé que todxs lo sienten y lo entienden. Aunque se vea raro y abstracto. Todxs lo sienten…
Yace un cuerpo. Lo cargamos.
Construir un memorial.
Ya no necesitamos más discursos ni palabras.
Flores/Fotos/Recuerdos/Fotografías en blanco y negro/Nuestras cosas.
La herida está abierta y no se necesita insistir más… qué danza… qué canción…
No importa.
Ahí contemplándonos en nuestros sentidos recuerdos. Memoreando.
Miro a Magnus y en él a lo que representa.
Sentir el peso, historia, emoción.
Personas que ya no están. Otras que están tan heridas.
Una reja a contraluz.
El espacio se contrae y vamos navegando el último y más complejo de los momentos.

El olor del charquicán.

Disfrutarles con pena. Aún hay complicidad. Momento de belleza. Desde la contradicción de poder apreciar belleza a pesar de todo el horror.

YO NO PUEDO OLVIDAR.

No es blanco o negro.
Dolor y dificultad de entender las capas humanas, de algo más allá del bien y el mal.
QUE SE ENTREGARA.
LO DIJO CONVENCIDA DE LA INUTILIDAD DE UNA PETICIÓN SEMEJANTE.
No comprende nada. Nada de lo que está sucediendo en este instante.
Admirar la danza de mis compañeres y al mismo tiempo poseerme por una profunda emoción de injusticia, contradictoria nomenclatura.
Pena. Rabia. Compasión. Culpabilidad. Sangre. Ingenuidad. Valores humanos. Horrores humanos. Solamente humanos, enfermedad humana.

¿En qué momento llegamos a esto?

En qué momento se nos cruzaron los cables como especie para llegar a esto. Como para sentirnos ajenos, diferentes.
YO NO QUIERO OLVIDAR.
Cuando lo humano se volvió inhumano…

¿ACASO DEBO OLVIDAR?
Es Que No Puedo Olvidar.

Espacio tensionado, la piel, el canto, las cuerdas, nuestros pasos y volver a atender al público.
Respirar.
Repartir charquicán.
Cantar.
Dejar salir por la garganta.

En el espacio dos éramos más que dos... Tres más que tres... Muchos corazones latiendo. Alguien comenzaba a hablar. Recordar. Compartir. ¿Cómo sonreír de vuelta? Y escuchar mientras por dentro todo se volvió ruidoso acalorado...
Abrazar. Llorar. Comprendo, entiendo, sufro, intento ver la magnitud de todo lo que desapareció, personas, comunidad, familias, ideas, sueños, alegrías, compañerismo, solidaridad, errores. En síntesis. Desenraizar un proyecto.
Vivo con la nostalgia de todas las personas que construyeron esa utopía.
Cada sonido de la música y las letras, me sostiene, en este viaje danzado, estoy feliz con mis compañerxs, yo no quiero olvidar. Siempre hay alguien. Testimonios extremos directos. Siempre hay alguien que sorprende en horror.
Respirar.
Seguir respirándonos.
Agradecimiento.

(Relato colectivo, versión 11/09/2017, editada por Javiera Sanhueza).

Nelson Avilés, Nicolás Cottet, Exequiel Gómez, Daniela Marini, Carola Méndez, Javier Muñoz, Tatiana Pérez, Magnus Rasmussen, Javiera Sanhueza.

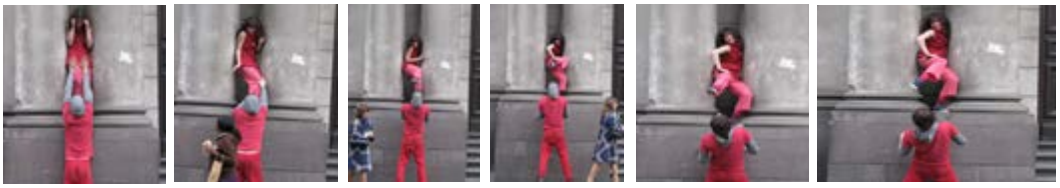
Registro visual de una intervención

Alejandra Salgado N. y Vannia Villagrán A. / MOVEDA

El presente registro resulta de una experiencia investigativa que buscó documentar una actividad colectiva. Cuando se realizó en el año 2011, no se tenia claridad el formato ni el momento en que el material sería utilizado para cumplir su misión, por lo que este libro que busca romper con la tradición hegemónica de construir historia se suma al propio sentido de la fotografia, proponiendo una experiencia estética a través de la observación y el recuerdo.


































En el marco de las celebraciones del día de la danza, el día 21 de abril del 2011, se realizó una intervención urbana de las escuelas de Danza en Santiago, cada una comenzó el recorrido en su sede hasta encontrarse en la Plaza de la Constitución, donde realizarón una improvisación guiada por José Luis Vidal.
































Ciervo

Ejercicio para un dúo

Soledad Medina

Acabar mezclados, abrazados, contenidos,
enroscados, bajo la idea de ocultarse, desaparecer
como: Yo es Tú es
Hay un nosotrxs entre medio?
Un extranjerx? Testigx?
Dejar de ser Sujeto, desaparecer entremedio.
¿Qué es?
pedazo entre pedazo fragmentado
bulto acorralado
¿Qué habita la plasticidad y el contorno de ser piel?
Incansable, movedora, mordedora
Tal vez la Acción de constreñir. Constreñirse.
"la serpiente mata a sus víctimas por constricción"
Apretarse
Podríamos morir juntos.
O dejar que el deseo siga buscando más piel.
Deseo de tocar. Estar cerca.
Refregar la mirada en algodón
Cómo seria tocar con la mirada oculta,
mentón abajo...
Podría sostener la mandíbula
para acabar gritando hacia abajo.
Sin sentido.
Abrir la mandíbula, Abrirla
Y respirar por los orificios
¿Hay espacio entre medio?
¿Punto de fuga?
La intimidad como punto de encuentro
Estar cerca es...
.....¿?



Ciervo, es un paisaje difuso. Un campo de fuerzas. Un continuo y transformación.
Una antología del presente. Una pequeña colección de devenires.
Invertir las lógicas, desdibujar el contorno, perder la forma y alterar los órdenes.
Entrar en el terreno de lo abierto y la confusión de las partes.
Ciervo, es la huida de ser relato. Es el intento de ser obra y no.
Ciervo es el nombre de un Animal que no conocemos.
Es mamífero, pero también reptil.
Es el intento de desaparecer estando en el centro.
Es un ejercicio que huye de ser nombrado,
en un mundo donde los títulos crean realidad.
Es una invitación a dejar de ser.

Ciervo / Ejercicio Para Un Dúo, es un proyecto de investigación escénica que toma como punto de partida el Tacto y el Contacto para indagar en la posibilidad de resignificar el cuerpo a partir de la idea de un cuerpo sin rostro y de la pregunta por la transformación que se experimenta estando con un otrx.

Proyecto Ciervo surge el año 2014 como proyecto residente en el espacio La Salvajería, Plataforma de prácticas artísticas Santiago, Chile.

A la fecha han participado de distintos espacios de muestras de procesos. Estrenando el presente año en el espacio La Vitrina.

Feed back
Lucia Rey
Camila Mora
Valentina Menz
Paola Santander
Tomas Henriquez
Jaime Torres







Escribir una intención demanda la voluntad del hacer, un propósito...

Nos moviliza la inquietud de imaginar las formas que surgen a través del encuentro, compartir los imaginarios, las ideas y como poner en práctica esos espacios. Creemos que nuestra propuesta cuestiona ciertos discursos actuales(cuerpo/imagen) y es desde ahí donde nos sostenemos como guía para la creación.

Parece ser que el mercado nos produce modos de vida, y es ahí donde nos preguntamos de qué manera nos escabullimos de estas lógicas de poder.
¿Cómo resistimos, como las transformamos?
Puntos de fuga que en su amplitud no solo nos hacen pensar el crear y hacer arte hoy sino también en la manera o los modos que elegimos de vivir y convivir.
Si nos preguntamos; ¿Cómo trascendemos al neoliberalismo y sus consecuencias?
¿Cómo crear en medio de toda la contingencia política y social en la que vivimos?
o ¿Cuáles son los modos de hacer danza? ¿Y por qué hacerla pública?
Parece abismante la tarea de descifrarlo.
Tampoco lo hacemos.
Nos preguntamos qué hacemos.
Y si eso implica poner el cuerpo, nos preguntamos cómo.

Carta postulación Encuentro Escenas al siglo XXI, Sujeto Público.
Sala La Vitrina 2016










¿En qué me convierto estando con un otrx ?
¿Cuál es el nombre de esa tercera cosa/cuerpo/objeto?
¿Cómo a través de la curva infinita compartida, nos vamos desdibujando?
¿Qué espacio hemos de hacer aparecer para darle Paisaje al animal?
En la Ceguera, ¿cómo otro cuerpo se convierte en mi referencia vertebral, eje, soporte?
Ocultar el rostro para amplificar la proximidad.
Este ejercicio me hace pensar en que sólo conozco lo que puedo tocar, no existe un espacio más allá ... el tacto como información de mundo.
Recuerdo las lecturas del Devenir Cucaracha, esas lecturas donde yo leía y al rato tu dormías... (la cucaracha solo se mueve buscando el calor ...siento que algo de eso hacemos).

DevenirMontonmontoneramontoncitoMontemontañabultoAnimalrastreroBasura/volumencurvamateria/naturalezaSalvajismodevorador/devenircomplementosConcavosconvexo/devenirorgiadondenuestroscuerpossemultiplican, expandiendoseabordesdesconocidos.



La influencia rusa en la danza chilena durante el siglo XX

Millaray Vásquez Bouffanais

"Me importa la danza como arte y como fenómeno social, sin privilegiar ninguno de estos dos ámbitos, relacionándolos constantemente".

Carlos Pérez Soto

Cuando se habla de ballet clásico con personas sin ningún vínculo especial con la danza, generalmente la imagen que viene a sus mentes, son piezas de las reconocidas obras "El Lago de los Cisnes" o "Cascanueces", o bien el recuerdo de algunos bailarines rusos como Rudolf Nureyev o Mijaíl Barýshnikov. Éste último debido a sus trabajos en la industria cinematográfica se ha popularizado y convertido en un ícono de ésta disciplina. Algunas de sus películas presentan temáticas relacionadas con la Guerra Fría, que plasman la situación de artistas que por la conflagración deben abandonar sus países de origen como refugiados o desertores políticos. Anteriormente las 2 guerras mundiales traen como consecuencia los desplazamientos de población y el genocidio de millones de personas. Estos procesos político-sociales trazaron la historia de la danza, razón por la cual Chile y otros países de la región, fueron influenciados de forma potente por los rusos en la disciplina del ballet clásico.

Para darle valor a esta afirmación es preciso observar lo ocurrido a partir de 1917 con la cartelera nacional, pues la visita del elenco de Anna Pavlova y la poste-

rior residencia de Jan Kawesky en terreno criollo, es un primer despertar de inquietud hacia el ballet clásico en el país, para posteriormente pasar al planteamiento de la danza como profesión en la década del '40 y '50 con la llegada del matrimonio Sulima y madame Poliakova, sumados a Rudolf Pecht, Lola Botka y Ernst Uthoff. Por esta época comienza la introducción de técnica Vaganova[1] en Chile a manos de profesores foráneos. Continuando así con el profundo desarrollo de la danza en las décadas del ´60 y ´70, tras la llegada de maestros como Valukin o Prokofiev, que constituye la etapa de mayor acercamiento al ballet registrado en el país, gracias a las políticas nacionales de democratización cultural y al intercambio cultural entre Chile y países como la URSS[2].

Esto invita a reflexionar sobre la importancia de comprender cómo los fenómenos sociales y políticos pueden determinar el desarrollo de las disciplinas artísticas. Este breve escrito propone mirar nuestra historia de la danza en Chile, más allá de lo netamente artístico o técnico, pues se intentará entender el ballet no como una rama del arte aislada de los contextos históricos, sino que se examinará de qué formas y por qué motivos los representantes del ballet ruso han jugado un rol determinante en el desarrollo de la danza profesional en nuestro país.

Primera Guerra Mundial y la expansión de los horizontes dancísticos

Este conflicto bélico se extiende por 4 años (1914-1918), siendo habituales las ocupaciones y sitios en gran parte de Europa, lo que hace a este continente un paraje poco atractivo para los conjuntos dancísticos existentes que giraban por diferentes países presentando espectáculos. Esta situación obliga a diversos artistas y compañías a expandir sus horizontes artísticos, visitando nuevos puertos. Tal es el caso de la compañía de ballet que dirigía Serguéi Diaghilev, conjunto que se independiza de los Ballets Imperiales en San Petersburgo, para convertirse en una compañía de ballet autónoma que recorrió diversos escenarios. Sus bailarines y coreógrafos son importantes emblemas en la historia y desarrollo de la danza mundial. Podemos nombrar entre otros a Alicia Markova, Vaslav Nijinski o Serge Lifar, quien visita Chile en la década del '60.

Igualmente, Anna Pavlova, después de haber participado como bailarina en Les Ballets Russes de Diaghilev, crea su propia compañía en 1910 con la que viajó por los cinco continentes, siendo ésta una primera fase de expansión durante el siglo XX de la influencia del ballet ruso hacia lugares recónditos en el mundo. A Latinoamérica Pavlova arriba en 1915, visitando Cuba. En un viaje

1 En 1934 Agrippina Vaganova publica su libro "Bases de la Danza Clásica" que detalladamente describe el método de enseñanza más utilizado por las escuelas en Rusia y en otros países hasta el día de hoy.

2 Estas buenas relaciones diplomáticas con la URSS fueron algunas de las razones por las que durante la Guerra Fría, Estados Unidos interviene en la política chilena, apoyando y financiando la dictadura militar de Augusto Pinochet en 1973, que trae como consecuencia un quiebre para la cultura y las artes nacionales, lo que paraliza el fértil avance que había logrado hasta aquel momento la danza nacional.

posterior llega a Perú y Chile, en 1917[3].

Para entonces Chile se encuentra en pleno auge salitrero y la economía chilena gira en torno al valor de este nitrato, lo que permitió a la clase acomodada organizar eventos culturales con artistas de fama mundial. Pavlova en Chile es un éxito, ya que revive la estancada escena del ballet clásico, que los últimos años venía a menos, sin grandes espectáculos dancísticos que visiten el país, ya que en Chile no existía ninguna agrupación de bailarines profesionales tampoco. Pavlova y su conjunto visitan varias ciudades, desde La Serena hasta Valdivia, presentando ballets en suites y obras como "Raymonda", "La Libélula" y por supuesto "La Muerte del Cisne", entre otras. El público la ovaciona y pide una segunda visita de la estrella y su compañía, quienes regresan al año siguiente en 1918. En esta ocasión, dos integrantes del conjunto de Pavlova deciden quedarse en Chile, el bailarín ruso Jan Kawesky y la bailarina chilena María Antonieta Pereira[4] (quien usaba el seudónimo de Anna Petrova en la compañía).

Pavlova deja tras de sí una estela que influenciará el futuro del ballet en Chile, enriqueciendo la retina del público con sus espectáculos, presentaciones y bailarines de primer nivel, marcando un antes y un después en nuestra historia de la danza.

Jan Kawesky, el primer maestro residente

En el año 1921, Kawesky se instala con la primera academia privada de ballet en Santiago. En esa época, Chile era un país cuya economía dependía en gran medida de la exportación de minerales. A partir de 1920 comienza el desplome de la industria salitrera. Debido a sus características de dependencia económica con otras naciones "la gran depresión del '29" golpeó fuertemente a los estratos chilenos; un informe de la Liga de las Naciones señaló a Chile como el país más duramente afectado por la gran depresión. De esta crisis (una de las más agudas en la historia de Chile, sumada al desastre económico provocado por la Primera Guerra Mundial), surgieron las nuevas capas de la burguesía nacional; la comercial, la bancaria, la industrial, entre las más importantes y esto creó un ambiente propicio para la emersión de negocios como el de Jan Kawesky, el cual recibía a las hijas de la clase burguesa en búsqueda de mayor prestancia, modales y reconocimiento social. Ya por esta época, la labor de Kawesky será reconocida por las altas esferas

3 Paralelamente a esto, se originan en Rusia las jornadas revolucionarias que pondrían fin a los 304 años de reinado de la dinastía Romanov. Presumiblemente la mítica bailarina Anna Pavlova, quien abandona Rusia en 1914, lo hace en parte, por la inestable situación política en su país. La casa que poseía en Londres ("IvyHouse") le permitía gozar de una tranquilidad que no podría haber conseguido en la agitada Rusia pre-revolucionaria.

4 María Antonieta Pereira se había formado como bailarina profesional en Estados Unidos donde residía junto a su familia desde niña. Cuando retorna a Chile después de abandonar el conjunto de Pavlova, no prosigue su carrera artística, se casa y forma familia, convirtiéndose en la madre de Eliana Azocar, connotada maestra de ballet chilena, quien además pertenece a la primera generación de bailarines clásicos profesionales, formados en nuestro país bajo la férrea disciplina de maestros como Vadim Sulima.

santiaguinas. Vale decir que este maestro mantuvo presencia en la V región también durante los años '30, impartiendo clases y haciendo coreografías en la academia de la bailarina anglo-chilena Doreen Young, en Viña del Mar y Valparaíso, aportando con su trabajo a la difusión del ballet de estilo ruso en Chile.

Después de un largo apagón cultural, surgido a raíz de la inestable situación política y económica de Chile, una serie de intentos y golpes de Estado por parte de los militares, marcaron dicha fase. Una vez terminado el periodo presidencial autoritario del General Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) se produjo un resurgimiento de la cultura en la década de 1930.

Justamente en esta década, el teatro Municipal llama a Kawesky para que trabaje como coreógrafo en sus producciones de ópera[5]. Junto al grupo que formó ofrece también funciones únicamente de danza que él mismo se hacía cargo de coreografiar, presentándose en el Teatro Municipal de Santiago en matinées. Ejemplo de ello son "Sou-Chong-Chwang" o sus "Bailes Rusos", en los que utilizó a sus alumnos y también a bailarines extranjeros.

Aún sin perseguir profesionalismo con su academia, no puede negarse la influencia de Kawesky en la primera generación de bailarines profesionales en Chile. Se puede nombrar en ésta a Inés Pizarro, Eliana Azocar y Evelyn Cordero, quienes trabajaron con él durante su formación[6].

Sin duda durante sus casi 20 años de estadía en Chile, Kawesky supo sacar partido a su vasta experiencia artística y a su sentido del espectáculo, iniciando la influencia rusa como maestro de baile a nuestros primeros representantes de la danza nacional, en vías de profesionalización.

En 1938, sin conocerse los motivos, Kawesky muere asesinado en Santiago.

Una "Zarina" en Chile, Madame Elena Poliakova

Madame Poliakova, como se hacía llamar esta insigne maestra de ballet rusa, formada en la Escuela de Ballet Imperial de San Petersburgo, llega a Chile en la década del '40.

En la monárquica Rusia de inicios del siglo XX, se le había otorgado el título de "Zarina", que era designado por el mismísimo Zar, a quienes consideraba sus mejores bailarines imperiales. Tras la Revolución Rusa de 1917 y el derrocamiento del Zar Nicolás Romanov, madame Poliakova debe huir a Europa, ya que comienza

5 Vale recordar que era la época del "imperio de la Ópera". Desde sus inicios las producciones líricas fueron tan grandes que incluyeron escenas únicamente bailadas como parte del espectáculo, por lo que las casas de ópera en todo el mundo contratan agrupaciones de danza para estas representaciones, y es por esta necesidad de la ópera de los grandes teatros que comienzan a formarse los primeros grupos de ballet profesional en varios países.

6 En las entrevistas realizadas a éstas dos últimas bailarinas se pudo corroborar que Kawesky tenía un trato diferente con sus alumnas de la élite, a quienes exigía un mínimo de técnica. Contrario a lo que sucedía en el trabajo con los jóvenes talentos que habían decidido hacer de la danza su profesión, a quienes enseñó con mano dura.

el exilio de los denominados "rusos blancos"[7]. Durante su estadía en el viejo continente participa como bailarina en Les Ballets Russes de Diaghilev, actuando junto a Tamara Karsavina y Léonide Massine entre otros.

En Chile es contratada por Uthoff como maestra de ballet para la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Más tarde trabajaría también como maestra de baile y ensayadora en el BAM (Ballet de Arte Moderno). Se le recuerda como una férrea representante de la técnica rusa, contaba con innumerables conocimientos e impulsó la carrera de varios intérpretes en Chile. Madame Poliakova padecía la enfermedad de Parkinson y hablaba muy poco español, sin embargo se hacía entender perfectamente en cuanto se tratara de explicar el ballet o dar "correcciones". Tras 20 años como maestra de ballet en Chile, su avanzada edad (había nacido en 1885) comenzó a provocar que sus visitas al Teatro Municipal se hicieran cada vez más esporádicas, pues se la llamaba sólo para ensayos y montajes específicos, ya que dejó de impartir clases.

Cuando murió en Santiago en 1972, se reunieron bailarines, maestros y alumnos de varias escuelas y conjuntos para despedirla en el cementerio ruso, lo que reunió a la comunidad de la danza alrededor de la figura de Poliakova, como en pocas ocasiones ha ocurrido en Chile. Quienes la conocieron describen a ésta maestra como un personaje entrañable, con gran sentido del humor y "sin filtro" a la hora de transmitir lo que consideraba la correcta forma de ejecutar el ballet clásico.

Segunda Guerra Mundial: Fundación de la danza profesional institucionalizada

Esta guerra superó con creces el número de víctimas de anteriores conflictos, ya que algo más del 50% fueron civiles, debido a los bombardeos masivos, las políticas de exterminio nazis y los efectos destructivos de armas como la bomba atómica.

Vadim Sulima Fesenko y Nina Grislova, eximios bailarines ucranianos,al llegar a Chile en 1948 como refugiados, acogidos por el gobierno de Gabriel González Videla, con una fuerte determinación se dieron a la tarea de instaurar la danza como profesión en un país periférico y subdesarrollado, que se convertía en el segundo productor mundial de cobre.

El Estado, gobernado durante un largo periodo por el Partido Radical, reforzó los servicios públicos, especialmente la educación, como resultado de las rentas de la incipiente minería del cobre. Gracias a esto el ingreso a las universidades, escuelas y liceos se masificó pues era gratuito. En materia de cultura es, por cierto, en la década del '40 que se fundan la Orquesta Sinfónica, el Coro de la Universidad de Chile y la Escuela de Danza, que posteriormente se convertirá en el Ballet Nacional Chileno, dirigido por Ernst Uthoff, quien junto a Lola Botka y Rudolf Pecht migran a Chile en el año 1940, después de que los integrantes de la compañía de

7 Fueron los partidarios de las fuerzas contrarrevolucionarias durante la llamada "Guerra Civil Rusa".

Kurt Jooss, a la cual pertenecían, se dispersa por diferentes países durante una gira.

En 1938 llega a Chile huyendo de la persecución nazi la historiadora del arte Claire Robilant, de nacionalidad polaca. Connotada mujer que se convirtió en directora y fundadora del Archivo de Danza, Ballet y Ópera del Teatro Municipal de Santiago, haciendo uno de los mayores aportes a la recopilación histórica de la danza en nuestro país durante su estadía. El Centro DAE, que es el actual archivo del Teatro Municipal de Santiago cuenta con un registro llamado "Madame Poliakova", donado por Claire Robilant, quien lo bautizó así en honor a la destacada bailarina y maestra rusa. Gracias a las gestiones de Robilant y al apoyo del entonces embajador en Francia, Pablo Neruda, en 1972 se inauguró la sección chilena en la Biblioteca y Archivo de la Ópera de París con material sobre la Historia del Ballet y Ópera en Chile. Durante su estadía trabajó también como columnista y crítica de arte en el diario La Nación en Santiago. Tras el golpe militar de 1973 Robilant abandona el país estableciéndose posteriormente en Inglaterra.

El Ballet Clásico Nacional, la primera compañía de ballet

En 1949, Sulima y Grislova fundan la primera academia de ballet en Santiago, con el objetivo de formar bailarines clásicos profesionales.

En 1950 Vadim Sulima, quien había sido discípulo de Agrippina Vaganova, es llamado por el Teatro Municipal de Santiago como coreógrafo para sus producciones de ópera. Más adelante se le permitirá también tener temporadas de ballet dentro de la programación anual. Estos son los inicios de lo que será el Ballet Clásico Nacional, conjunto que trabaja bajo el alero del Teatro Municipal hasta 1958. Sulima introduce varios títulos del repertorio ruso, como "Danzas Ucranianas", "La Fuente de Bashisaray" y "Príncipe Igor". Esta pareja logró montar más de 20 ballets diferentes, incluyendo novedades en el medio de la danza nacional, ya que su conjunto fue el primero en presentar al público de la época espectáculos de ballet con música de compositores chilenos, basados en leyendas y cuentos tanto nacionales como latinoamericanos; Sulima crea el ballet de "Las Tres Pascualas", con música de Remigio Acevedo, también "Noche de San Juan" musicalizado por el doctor Salvador Candiani y "Luz en las Tinieblas" de la compositora nacional, Juanita Terrazas.

Debido a las políticas de "Democratización Cultural" impulsadas por los gobiernos chilenos entre 1948 y 1973, este conjunto dancístico es el primero en realizar funciones gratuitas, como parte del plan de extensión cultural, teniendo acceso a una cantidad significativa de público en poblaciones, colegios, parques, sindicatos y en regiones[8].

En el año 1951 los Sulima y su elenco son invitados a participar en la temporada lírica del Teatro Municipal de Lima, consiguiendo gran éxito en sus presentaciones,

8 En 1954, gracias a la llegada de la cinta magnetofónica al Teatro Municipal, se logra la independización del ballet con respecto a la orquesta, lo que facilitó y masificó este tipo de espectáculos.

lo que les valió una segunda invitación por parte de esta casa al año siguiente, para que presentaran también, repertorio del Ballet Clásico Nacional en el Perú. Gracias a este nexo Vadim Sulima contacta en Lima al maestro de baile Dimitri Rostoff. Este asesor ruso dirige junto a Nina el elenco de Sulima mientras éste se ausenta en 1957 de Chile por una invitación del Marqués de Cuevas[9] a su compañía.

Discípulos como Carmen Pulido o Hilda Soto, narran una profunda tristeza al momento de despedir a los Sulima, quienes se habían nacionalizado ya como chilenos, pero abandonan Chile en 1959 debido a la falta de apoyo del Teatro Municipal al conjunto. Parten contratados a Estados Unidos, buscando mejores oportunidades.

Fueron los Sulima quienes formaron varias figuras que integrarán el BAM (Ballet de Arte Moderno) creado y dirigido por Octavio Cintolesi en 1958, gracias al alto auspicio del declarado balletómano Jorge Alessandri Rodríguez, en ese entonces Presidente de la República de Chile.

Nina y Vadim entregan 10 años de su vida como intérpretes a la escena nacional, plantando la semilla del ballet clásico como disciplina en el país más austral del mundo.

El Intercambio Cultural entre Chile y la URSS

Por otra parte existen también maestros de danza y bailarines que salieron de la Unión Soviética para expandir los horizontes de desarrollo del ballet clásico como disciplina representativa de este ex conjunto de naciones. Puntualmente en Chile el intercambio cultural entre la URSS y el gobierno de Eduardo Frei Montalva y la Unidad Popular posteriormente, trae consigo la llegada de Eugene Valukin, maestro de la escuela Bolshoi de Moscú, quien es contratado por la Escuela de Danza de la Universidad de Chile como maestro de ballet en 1967, permaneciendo hasta 1974 en el cargo, quien refuerza la técnica académica en dicha casa de estudios. Todo esto ocurre gracias a la gestión de la connotada bailarina y maestra Malucha Solari, quien se entrevistó con la entonces directora de la Escuela de Ballet del Bolshoi, Sofía Golovkina, acordando un programa de intercambio entre ambas escuelas de danza. Golovkina visitó Chile durante este periodo para supervisar dicha alianza.

En 1966 ya se había creado el Ballet de Cámara (BALCA) dirigido por Solari, asociado al Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Este conjunto reunía integrantes del Banch y de la Escuela de Danza, quienes recibían instrucción de Valukin. La finalidad de este grupo era la difusión de la danza por todo el país, con un repertorio dirigido a todo espectador.

En 1969 se inaugura la Escuela Coreográfica Nacional (ESCONA) a cargo tam-

9 El Marqués de Cuevas nacido en 1885 en Chile, fue un empresario del ballet y mecenas de las artes. Sin duda uno de los personajes más excéntricos y renombrados de la alta sociedad francesa y norteamericana entre las décadas del ´40 y ´60. Contrajo matrimonio en Paris con Margaret Strong Rockefeller, nieta del magnate John D. Rockefeller y es gracias a este enlace en 1944, que funda su propia compañía de ballet.

bién de Solari. Esta escuela dirigida a niños, también ofrecía cursos de perfeccionamiento para profesionales de la danza y dependía directamente del Ministerio de Educación. Solari a través de la embajada de Chile en Rusia y con ayuda de Máximo Pacheco (ex embajador en Moscú) consigue traer los programas de estudio para enseñar técnica Vaganova. El maestro Valukin también impartía clases en la ESCONA, donde se podía acceder de forma gratuita.

Otro conjunto es el Ballet Juventud del Ministerio de Educación, el cual funcionaba en la calle Morandé número 750, que una vez más gracias a las gestiones de Malucha Solari se crea en 1969. Los bailarines y maestros de este conjunto poseían la categoría de empleados públicos. Este elenco contó con la presencia de la primera figura de la danza mundial, Tatiana Leskova[10], que impartió clases al elenco chileno y montó una suite del ballet "La Bella Durmiente". Vale decir, que la destacada bailarina chilena de origen ruso, Xenia Zarkova fue primera bailarina de este conjunto. Solari les dirige hasta 1971 y posteriormente el grupo cambia de dirección y línea artística asumiendo el mexicano Rodolfo Reyes. También cambia de nombre a "Conjunto Nacional de Danza Contemporánea" (CONADAC).

El intercambio cultural con la URSS estimula la participación a finales de los '60 y principios de los '70 de los Ballets Folklóricos Rusos, en las políticas de extensión cultural de Chile. Estos conjuntos que giraban dando funciones por diferentes países, servían también como espacio laboral para bailarines chilenos y extranjeros durante la época. El 11 de mayo de 1965 se funda el Ballet Folclórico Nacional Aucaman, inspirado en la estética y en el estilo de representación soviética. Uno de los detonantes para su creación fue la presentación en el país del ballet ruso Berioska. Le siguió la visita del Conjunto Estatal de Danza Popular de la Unión Soviética dirigido por Igor Moiséyev[11], quién creó el primer conjunto de danza folclórica profesional de la URSS en 1937 y marcó un antes y un después dentro de la disciplina.

Volviendo al terreno de la danza clásica, Genovaite Sabaliauskaitė, lituana nacida en 1923 en Kaunas, es contratada a través del Ministerio de Cultura Soviético como directora del Ballet del Teatro Municipal por lapso de poco más de un año. Esta mujer fue discípula de Vaganova y tenía el título de "Artista del Pueblo" en la URSS. Dirige el conjunto entre 1970 y 1971, luego de haber sido primera bailarina del Ballet Kirov y en el Teatro Nacional de Ópera y Ballet de Lituania. Durante su dirección se montaron los ballets "Coppelia", "Cascanueces" (2º acto) y "Pas de Quatre".

Posterior a la salida de Sabaliuskaité llega el maestro Alexander Prokofiev como director de esta compañía, traído igualmente por el Ministerio de Cultura

10 Bailarina y maestra de origen ruso, naturalizada brasileña, quien participa durante su juventud en los Ballets Russes du Colonel de Basil. Solari la contacta en Brasil, donde Lescova se encontraba radicada.

11 El bailarín de ballet, pedagogo y coreógrafo Ígor Moiséiev, marcó una línea para este tipo de agrupaciones que sirvió como referente para que cientos de países en el mundo creen sus propios ballets folklóricos nacionales como sucedió con Chile.

Soviético. Prokofiev llega a los 36 años a Chile, ya que una lesión de rodilla lo alejó de su destacada participación en los escenarios muy joven. Bajo su dirección se montaron los ballets "Concierto", "Despertar de la Primavera Pas de Deux", "Danza de las espadas" y "Paquita". Pero Prokofiev no venía solamente con la misión de dirigir el elenco, si no que a dictar también un seminario de formación de profesores de ballet denominado "Metódica de la Danza Clásica", efectuado de acuerdo a la modalidad de la escuela del Bolshoi de Moscú, donde Prokofiev era maestro titular. Este curso duró más de un año en dictarse y estaba orientado a una formación de 6 años para bailarines, incluyendo método Vaganova y Tarasoff, este último orientado especialmente a hombres. Varios intérpretes indican a Prokofiev como el mejor maestro de técnica académica que tuvieron durante sus carreras. Gracias a los aportes orales de connotados representantes de la danza como Olga Shimasaki, Francisco Vergara y Alicia Targarona, entre otros, podemos hoy tener mayores antecedentes de estos representantes soviéticos, ya que existen muy pocos registros en Chile de su paso.

Hay que destacar que entre 1966 y 1973 se registra la mayor cantidad de conjuntos dancísticos ligados a instituciones estatales, total o parcialmente subvencionados por el estado o por empresas estatales. Como dato anecdótico sobre nuestras criollas cajas de fósforos comercializadas en ferias libres, éstas, en vez de tener a Bob Marley o Jim Morrison como slogan, a su reverso se encontraban fotos de los protagonistas de la escena dancística de la época como Rosario Llansol y Jose Luis Sobarzo en "Don Quijote Pas de Deux" o a ErnstUthoff en "La Mesa Verde". El 1% de cada caja de cerillas de Compañía Chilena de Fósforos iba a instituciones como el Ballet del Teatro Municipal de Santiago, lo que aportó considerablemente al presupuesto de la compañía en aquellos años.

Tras el golpe militar de 1973 Valukin y Prokofiev deben abandonar Chile, interrumpiendo el proceso que habían iniciado junto a los intérpretes nacionales. Sin embargo sus huellas perduran a pesar del corto periodo que permanecieron, pues fue suficiente para marcar precedentes y permanecer frescos en las memorias de quienes pasaron por sus aulas. Afortunadamente alrededor de 8 bailarines, peruanos y chilenos, obtuvieron el certificado de la escuela Bolshoi por el curso que impartió Prokofiev, el cual según palabras de los mismos participantes, ha resultado ser un trascendente cimiento durante su labor como pedagogos hasta la actualidad[12].

Un pequeño balance del ballet durante el siglo XX en Chile

De los conjuntos y compañías existentes hasta el momento del éxodo chileno de

12 Este curso se dictó de manera totalmente gratuita, distando mucho de la realidad contemporánea en cursos especializados de técnica de ballet en Chile, que pueden llegar a costar millones de pesos a sus "clientes".

1973, sólo sobreviven el Banch y el Ballet del Teatro Municipal, terminando así esta etapa de acceso universal a la danza, sin precedentes hasta el día de hoy. Como se puede apreciar los procesos político-sociales marcan el desarrollo de la danza en Chile, que resultó influenciada por artistas foráneos que formaron y potenciaron a los elementos nacionales. Se pueden observar 2 corrientes de rusos y soviéticos que llegan a Chile; los primeros arriban entre 1918 y 1949, éstos dan pie a la inquietud por el ballet clásico en Chile y posteriormente a los inicios de la danza profesional. Los segundos venidos en su mayoría entre 1960 y 1970, con la misión de difundir y profundizar el ballet de estilo ruso, gestionado a través del intercambio cultural entre la URSS y Chile.

Entretanto el ballet en la Unión Soviética no evolucionó mayormente, pues mantenía un repertorio obsoleto ya. Había una suerte de desinterés por parte de los teatros en producir nuevas obras, por tanto, los bailarines soviéticos comenzaron a buscar nuevos horizontes para evolucionar artísticamente. Así comienza una migración de artistas hacia occidente, como el caso de Natalia Makarova o Mijaíl Barýshnikov, quienes se integran a la vanguardia artística Norteamericana. Simultáneamente en este periodo la URSS comienza a desmembrarse, ya que los países llamados "satélites", sumidos en graves crisis económicas y políticas, dan paso a reiteradas movilizaciones contra el régimen autoritario de Stalin, hasta la disolución definitiva de la Unión Soviética.

A pesar de la compleja situación política en los años '70 -'80, en Chile y el mundo, el ballet clásico continuó su avance y desarrollo dentro de los muros del Teatro Municipal de Santiago. Tanto el Ballet del Teatro Municipal como el Banch, cambian repetidas veces de dirección durante dicho periodo. Varios intérpretes migran de Chile o son removidos de sus cargos produciéndose un recambio de bailarines, maestros y coreógrafos, ya que al mismo tiempo llegan nuevos integrantes foráneos, y aunque éste texto está centrado en los periodos anteriores a la dictadura de 1973 en Chile, hay que mencionar que en este periodo se desarrolla la llamada "danza independiente", que opta por un camino fuera de las instituciones, donde poder exteriorizar un arte más libre, abierto a los espacios sociales y de contenido ideológico, en algunos casos.

Hoy la danza nacional aún espera presa tras los muros de instituciones que no persiguen la democratización de la cultura y las artes. Es menester para la comunidad de la danza y de las nuevas generaciones, conocer las crónicas y procesos que vive el arte, para comprender su desarrollo y de esa forma interpretar la realidad actual. Teniendo estos antecedentes podemos influir por un mejor devenir para la danza y el ballet en Chile, que es parte de la cultura de nacional, puesto que las disciplinas artísticas y su desarrollo son reflejo de la sociedad en que vivimos y es de vital relevancia identificarnos y empoderarnos de nuestra vasta historia artística y cultural para construir un mejor futuro como país.

Cuerpo tangible

Extracto de la tesis “Cuerpo tangible: vínculo entre huella, sonido y movimiento”

Daniela Villanueva

Desde un estudio que proviene de un proyecto de tesis, propongo un recorrido desde el movimiento de un cuerpo, como estructura física y material y su relación con el entorno. Este proyecto se realizó desde el dibujo de cuerpos en movimiento; los croquis y sus observaciones me llevaron a encontrar este nexo y a la vez atestiguarlo desde aspectos históricos, cotidianos y plásticos a través del trazo como expresión de movimiento.

Este traspaso involucra una impronta a través de la percepción de un movimiento, que va acumulando innumerables sensaciones y lugares que se construyen a través del cuerpo humano.

Preliminar: materia conceptuada

En todas las manifestaciones de las culturas en cuanto a su artesanía - el desarrollo de su manufactura - se evidencia la premisa de cómo el material va poco a poco conceptualizando la prolongación de un espacio que envuelve los modos de vida y que manifiestan un orden orgánico. Muestran las concepciones de la vida dentro de su relación con el material y su posterior simbolización.

El material constituye lo rudimentario para la manufacturación de una prenda u objeto determinado, donde su sistema se comienza a formular desde la propia fibra en su progresivo enlazamiento, también en el esculpir la roca o modelar la arcilla, estos recorren un tiempo y un espacio que se despliega desde un cuerpo

humano hacia la continua senda trazada por el material.

Por ejemplo, las grecas escalonadas que constituyen a los muros del edificio de columnas de Mitla; allí la piedra se transforma en un encaje de incisiones y surcos, que visualizan ritmos, desde un descubrimiento paulatino que va entregando el material fueron adoptándose formas cada vez más elaboradas en su manufactura.



(IMAGEN 1/Mitla, detalle de la decoración con grecas escalonadas en una pared del edificio de columnas, Arquitectura posclásica de Oaxaca. Paul Gendrop - Doris Heyden Arquitectura Mesoamericana, Ed. Aguilar, Madrid, 1975).

Ejemplos de material

Por ejemplo, cuando uno pasa a llevar un objeto, imaginemos que este es un vaso que se encuentra en una mesa, y este objeto no alcanza a caerse sino que comienza a tambalearse, y su vacilación establece intervalos de sonido, que, poco a poco comienzan a acortar su intervalo, y que frente a la aceleración el sonido comienza a desaparecer y finalizar con la estabilidad del objeto y con el silencio de sus partes. Este ejemplo plantea una figura que, más allá del azar o de la implicancia del movimiento, establece por su cualidad física y material una finalidad sonora, donde el objeto percutido es límite sonoro al establecer el peso del objeto como parte de un recorrido de estabilización.



Así, como el intervalo que acorta cada vez su sonido frente al tambaleo del objeto (mediante su estabilización del peso), reacciona como forma sonora en la superficie. Este equilibro viene a ser la concreción del objeto bajo las inmediaciones del contacto y el roce. De esta manera, el contacto de dicho objeto establece su propia quietud y permanencia, límite que se expande en el movimiento. Son las distancias y los extremos los que logran una estabilidad y una continuación en su juego de accidentes que perduran en la superficie.

Su límite es potencial para su movimiento.

Las formas de los cuerpos, de los objetos, son manifiestas en las superficies y ellas son partes de un tiempo que acontece a través de su constante movimiento. Este movimiento existe bajo la premisa de que hay un límite entre los cuerpos, entre los objetos, donde su forma cae, choca, toca y permanece.

La idea de límite tiene que ver con una cualidad intrínseca de la materia, de lo tangible de las superficies, que desde sus bordes, contienen y limitan de su propia entidad material.

Cuerpo humano como material

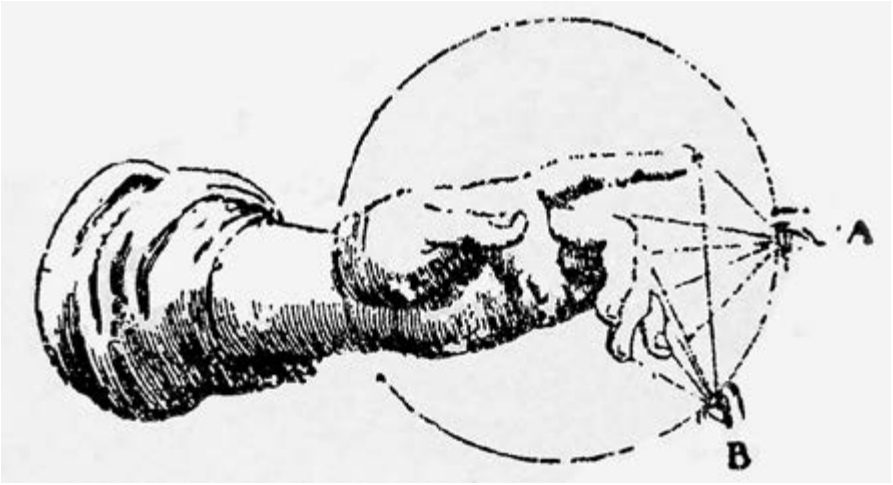
El cuerpo humano desde su contorno - su piel y tacto – ejerce un límite con todo lo exterior. Allí vemos como las extremidades tocan el fin o el extremo de su corporalidad con el entorno, que a la vez, proyecta su propio límite en la superficie.

El cuerpo humano es superficie y su materia limita con nuestros miembros y con la piel. Los límites periféricos del cuerpo se articulan en la arremetida de la sensación, como los dedos, por ejemplo, que al moverse, tantean, examinan, sondean sus bordes con el espacio, donde se enfrentan a esa periferia, diferenciando un dentro y un fuera del cuerpo, para clasificarlos como dicho límite.

Sin embargo, su límite físico, o bien su límite periférico se incrementa, por ejemplo, en la acción de caminar o de escribir; en el avanzar sobre la superficie, al desplazarse por un espacio se desarrolla hacia una dirección específica que puede poseer muchos alcances.

"En el movimiento de una mano la cantidad continua es divisible hasta el infinito; los movimientos que ha de ejecutar el ojo al mirar la mano, trasladándose desde el punto A hasta el B, pueden también ser divididos hasta el infinito; ahora bien: la mano que se mueve cambia a cada instante de situación y de aspecto. Pueden ser distinguidos tantos aspectos como partes pueden ser divididas en el movimiento".

DA VINCI, Leonardo, Tratado de la pintura, traducción, prefacio y notas de Manuel Abril, Aguilar Ediciones S.A, Segunda edición, Colección Crisol número 68, Madrid, 1950, p 355, pp 220 – 221.



(IMAGEN 3/ Dibujo de Leonardo. DA VINCI, Leonardo, Tratado de la pintura, traducción, prefacio y notas de Manuel Abril, Aguilar Ediciones S.A, Segunda edición, Colección Crisol número 68, Madrid, 1950).

Esta misma condición de la mano como límite, lo conecta con una periferia que se introduce en las acciones más precisas y detalladas en relación al espacio y a los objetos que lo rodean, donde se evidencia la multiplicidad de movimientos hasta el infinito llevando al cuerpo en relación a sus partes tridimensionalmente, y además más allá de su forma existe un espacio que lo circunda, y que lo dibuja.

Como también podría ser la acción de caminar hacia un lugar, y que más allá del motivo de la caminata es la trascendencia del cuerpo en manifiesto a un avanzar.

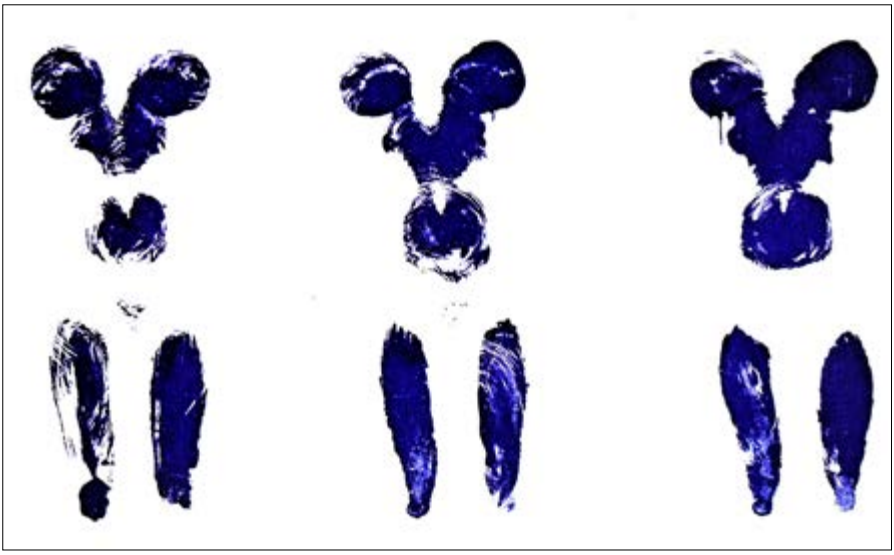
Por ejemplo las "Antropometrías" de Yves Klein, donde la impronta corporal se concreta con una inscripción en el espacio, allí el cuerpo expone su límite con el material en confrontación a otro material (pintura y lienzo) donde presenta una huella palpable, que limita con los contornos y crea un símil, como del espejo que rebota nuestra imagen, del lienzo que se hace un doble o bien una extensión desde la pregunta de su límite ¿Dónde acaba mi piel? ¿Con qué limita mi imagen?

Accionares

- La inmediatez física, que se estructura mediante a la acción en particular o mediante al paisaje específico, regula los movimientos hasta convertirlos en certezas físicas que van forjando un modo de accionar en el cuerpo.
- El reconocimiento corporal, de cualquier acción que se proponga como nueva, indaga en la memoria bajo los límites del material.
- La trayectoria espacial de la acción corporal - que es lo que finalmente genera la impronta de un cuerpo – es precisa y pertinente al asunto, la necesidad, trabajo, tarea, acción.
- El cuerpo humano como materia, establece su accionar frente a un con-

cepto de trayectoria que forma esta permanencia que se inscribe, como por ejemplo en los diferentes instrumentos que ocupamos, así el lápiz, una escoba, un bolso, una brocha, etc...

- De esta manera la actividad, o los elementos del entorno, delinean las diversas ocupaciones que se realizan con el cuerpo.



(IMAGEN 3/ Dibujo de Leonardo. DA VINCI, Leonardo, Tratado de la pintura, traducción, prefacio y notas de Manuel Abril, Aguilar Ediciones S.A, Segunda edición, Colección Crisol número 68, Madrid, 1950).

La ocupación, independiente de cuál sea, demanda un límite de acción que se manifiesta como necesaria para cada situación. Su gesto incrementará posibilidades al cuerpo dentro de parámetros de mesura y expansión; trayectorias de que algo se formula en el espacio.

Por ejemplo, la acción de caminar, considerando que se compone de una suma de pasos donde una pierna ejerce distancia de la otra, para que, sucesivamente, contraponga una distancia parecida hacía una dirección determinada. Esta simple acción conduce al cuerpo a su expansión, donde al confrontarse con el espacio genera un rastro en el desplazamiento, de llevar al cuerpo más allá, incorporando la noción natural del avanzar.

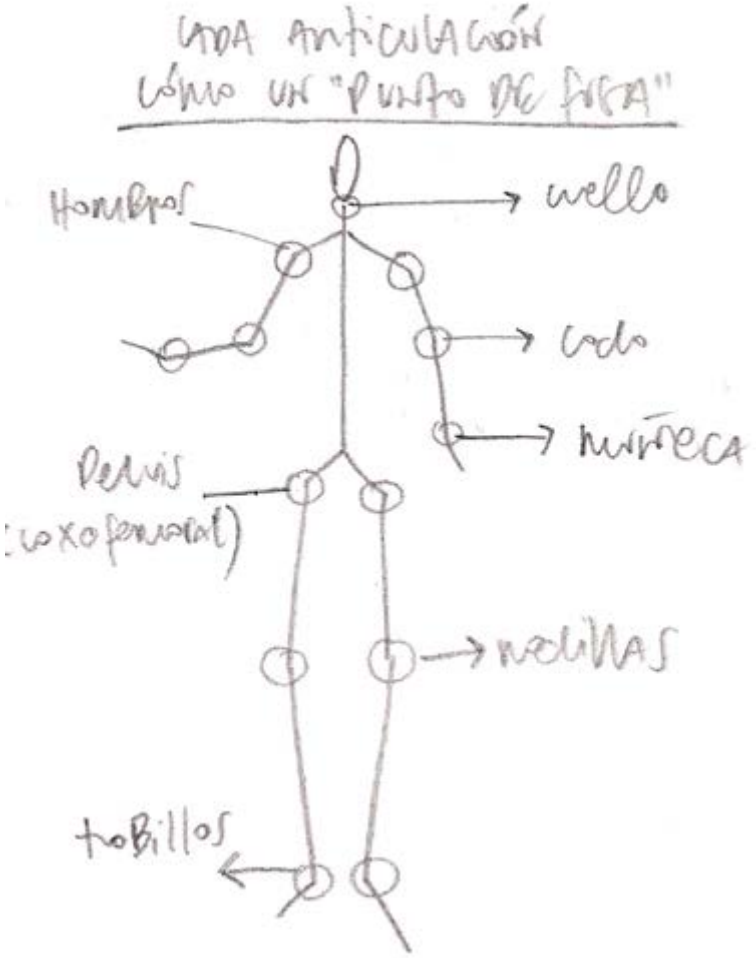
(in- corpo –ando: llevar al cuerpo, corporalizar, materializar)

Así bien, la huella que deja un cuerpo en tránsito con su medida corporal organiza las condiciones de un gesto en particular, un gesto que se construye mediante las distancias del movimiento frente a su propia estructura.

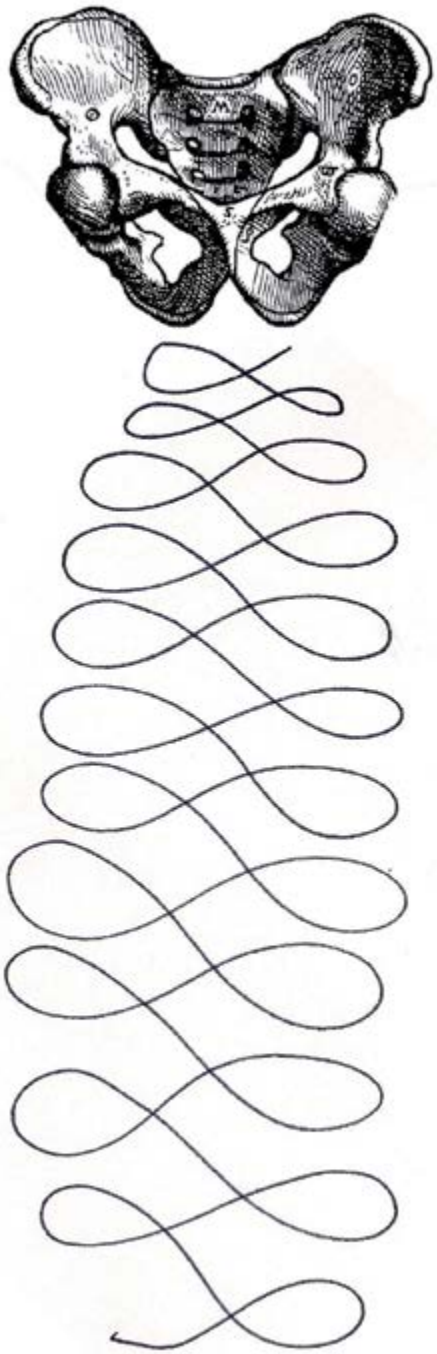
Estructura

El cuerpo humano desde su anatomía, y principalmente desde su estructura ósea, va consolidando direcciones en el espacio proyectándose en desarrollo de su conformación física en función a una acción específica.

Las articulaciones proporcionan al cuerpo de su traslación, sus ejes proyectan su continuidad desde su rango articular. Como un compás que parte de un punto y se proyecta en su distancia, actúa amplificando los movimientos desde su punto inicial hasta avanzar en sentido giratorio de expansión - desde ellas se manifiesta el movimiento (para "fugarse" a través de ellas).



(IMAGEN 6 / Diagrama de la articulación como "puntos de fuga").



El cuerpo al adaptarse a un entorno determinado va construyendo desde su fisiología una nueva relación de cadencias, éstas proporcionadas por sus articulaciones, que permiten al ser humano desplazarse y proyectarse hacia el entorno desde el tránsito de su corporalidad.

Pelvis

Si observamos la estructura ósea de la pelvis, y consideramos los movimientos que definen los pasos, podemos percibir que cada articulación se manifiesta como una circunferencia y de como ésta se traslada en su inminente cambio de peso. Así, dicho dibujo imaginado en la pelvis cruza su extensión y se intercepta en un punto central, dónde se desenvuelve para ejecutar nuevamente su desplazamiento.

El desplazamiento que ejerce la pelvis se puede dibujar a partir de los vaivenes de la articulación al trasladarse de un punto a otro, dando el peso y alternando la acción en cada articulación (articulación coxofemoral); lo orgánico de su trayectoria manifiesta de manera ilustrativa la continuidad imperecedera de un movimiento que sustenta el desplazamiento.

Al ser la acción (¿peso?) y el pulso (¿dirección?) un movimiento constante su propio desfase trasciende el círculo de esta articulación. Se forma la trayectoria de la pelvis que dibuja dos círculos entrelazados en su desplazamiento.

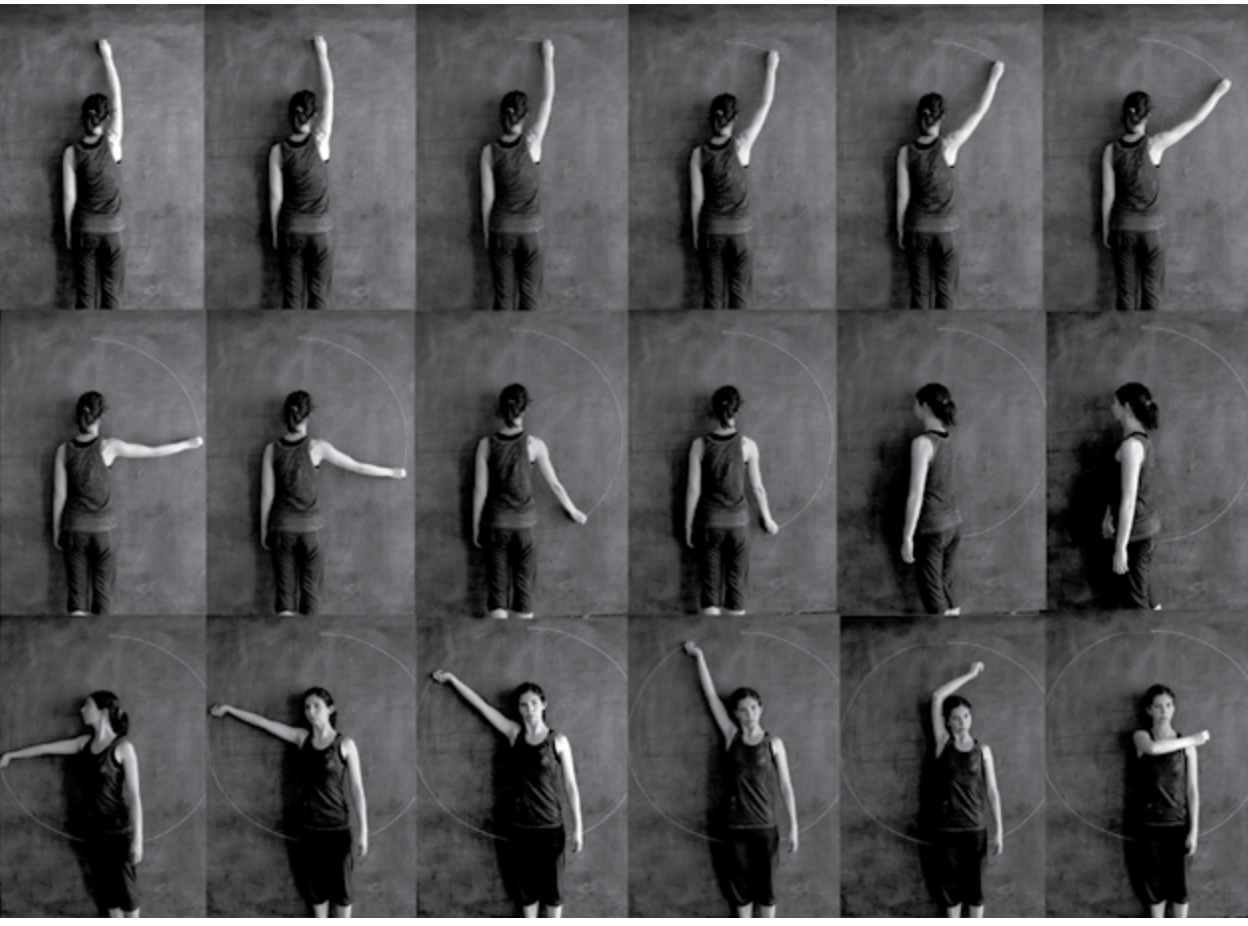
IMAGEN 7/ Diagrama del caminar).

Cintura escapular

El recorrido de la articulación del hombro gira para desplazarse, donde el "revés" y el "derecho" del cuerpo establecen una simetría de las direcciones.

"Si trazamos con el brazo una figura circular sobre un muro, habremos puesto en práctica todos los movimientos del hombro. Toda cantidad continua se divide hasta el infinito y este círculo comprende una cantidad continua ejecutada por el movimiento del brazo, que ha trazado y recorrido al trazarla toda una circunferencia; siendo, pues, este círculo divisible hasta el infinito, también lo son, del mismo modo, los movimientos del hombro".

DA VINCI, Leonardo, Tratado de la pintura, traducción, prefacio y notas de Manuel Abril, Aguilar Ediciones S.A, Segunda edición, Colección Crisol número 68, Madrid, 1950, p 355, pp 203).



(IMAGEN 8 /Lineamiento de la rotación del hombro, estudio anatómico – kinético. Fotografía de Álvaro Leiva).

De esta manera, el acto de movilizar el brazo para hacer un giro completo genera una distancia donde es posible que éste retorne a su lugar de inicio.

Además del giro, existe una actividad que impulsa al brazo a hacer dicho movimiento, y al momento de desplegarlo ejecuta diferentes acciones a través de aquel recorrido. El recorrido genera otra acción que se vincula fuera del cuerpo, éste colabora ya con un espacio que interactúa y se mueve, su acción propaga un diálogo al manifestarse en su exterior.

Dibujo espacial

La superficie del cuerpo humano se establece como un límite finito que se transforma dentro del movimiento, un movimiento que logra desenvolverse a través de sus articulaciones como "puntos de fuga", es decir, el cuerpo posee puntos en donde se desenvuelve el movimiento y se proyectan en diferentes direcciones hacia el entorno.

Desde allí el cuerpo ejerce una continuidad, transformando su límite hacía otros puntos en el espacio, donde mueve y penetra todo su fin corporal bajo las sucesiones del movimiento, que transcurren componiendo una condición ilimitada en sus multiples combinaciones con el entorno.

Las articulaciones en desfase, en función al avanzar, proporcionan al cuerpo de su traslación, abarcando el espacio como parte del recorrido que el cuerpo plantea y formula bajo las necesidades de su intervención con el entorno.

Ya si observamos una línea que se extiende infinitamente a ambas direcciones, y, el cuerpo como punto central, es el que trata de barajar las distancias pertinentes de estas direcciones. Una línea, un segmento, se traduce en el cuerpo como el movimiento que trata ser desplazado, el cuerpo como centro, es la herramienta para que el movimiento sea adaptado para el desplazamiento. El cuerpo genera un movimiento con la idea de avanzar. Sus trayectorias que se dibujan dentro de un medio formulan un espacio que se atraviesa bajo una función, una acción que moviliza al segmento, un movimiento a voluntad. Sus proyecciones son los puntos de fuga que existen en las articulaciones y son reunidas desde su centro de gravedad.

Dibujar el movimiento (límites y diálogos)

Y situándome nuevamente en la acción del caminar, dibujo este transcurso que reúne un ritmo, un gesto y un movimiento. Al dibujar el tránsito de las personas en una calle, veo cómo mi cuerpo concilia las distancias (pequeñas e imperceptibles) para acabar en un gesto, una línea, que es a la vez huella.

Desde un movimiento no racionalizado para traspasar su calidad física al papel, modulando un peso, una trayectoria, una velocidad, un circuito. Esa exactitud proviene al asimilar las distancias, que se aúnan desde las impresiones internas captadas y expresadas como huella en el dibujo.

El dibujo proporciona una cualidad física, que es conferida por la imbricación

visual y transferida a las funciones motoras que hacen posible que se realice el dibujo del movimiento corporal y la estructura corporal de quien lo dibuja.

"Si damos por sentado que el estimulo visual obtenido mediante la observación del vuelo de un pájaro no ofrece otra cosa que una configuración de propiedades formales tales como la forma, el color, y el movimiento, no habrá razón alguna para suponer que el estímulo cinestésico transmita algo que no sean propiedades formales análogas, es decir, las que se corresponden con el desplazamiento del tejido muscular, las articulaciones, y los tendones (dilatación, contracción). Sin embargo, si consideramos que, además de las cualidades puramente formales, en la estimulación cinestésica se dan ciertos valores dinámicos, que se presentan psicológicamente como experiencias de tensión o distensión ( )..."

(ARNHEIM, Rudolf, Hacía una psicología del arte. Arte y entropía, versión española de Remigio Gómez Díaz, Ed. Cast.: Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1980. p. 83 – 84).

La estimulación cinestésica que sucede al corroborar una imagen desde el punto de vista contemplatorio, como mencionaba Arnheim con el ejemplo del vuelo del pájaro, puede presentarse como parte del plano psicológico al ser poco probable una estimulación directa hacía los músculos, o cualidades motoras que puedan semejar una actitud articulada al vuelo del pájaro, sin embargo, su estimulación cinestésica se vinculará a las articulaciones y movimientos motores siempre y cuando su relación potencie un acercamiento más detallado, ya sea con el movimiento del hombre que camina o el pájaro que vuela. Esa evidencia de movimiento se alcanzará en la medida de que la observación del propio cuerpo quiera encontrarse con el movimiento, así, como transcurre al dibujarlo.

Y bajo este hecho, la reflexión recae en dos aspectos, o en dos características de cuerpo; que se relaciona desde el cuerpo de fuera, que sería lo observado (la dinámica) y, el que atestigua cinestésicamente (el observador que dibuja); el cuerpo se mueve para dibujar lo observado.

La plasticidad del dibujo que queda sobre el papel es la estimulación de nuestra evidencia motora. Un movimiento se manifiesta empático por el hecho de manifestar una relación directa frente a su cualidad física, y, muy precisamente, si se atestigua el movimiento desde un cuerpo humano. Por ello, las características del individuo para manifestarse cinestésicamente con lo observado puede darse de forma concreta desde una implicancia motora tácita; el movimiento bajo la simple conmoción de pasos se traduce en la conmoción del cuerpo del observador, que se acerca a una realidad explícita mediante el dibujo.

Por ello, al dibujar a una persona que camina en la calle, no hago más que dibujar el movimiento de mi cuerpo con relación a un cuerpo semejante, que posee una estructura corporal similar. Se concilia la simpleza de un paso hacía lo que se puede traspasar en expresión hacia el dibujo.

Al observar a un cuerpo humano podemos determinar sus movimientos más simples a través de las visiones que tenemos de ellos y de nuestro propio cuerpo; allí se desencadena visualmente cómo el cuerpo es capaz de transformarse mediante su colaboración con el entorno. Si vemos a un cuerpo moverse rápidamente, éste mismo genera otras visiones que se incrementan en su movimiento. De esta manera, el cuerpo, como situación de espacio, se expande de su límite al hacerse proyectable desde alguna parte del movimiento, y sucesivamente hacia una imagen que podamos recibir de aquella manifestación.

La velocidad en el movimiento implica otra plasticidad, el concepto es sucesivo e incrementa la necesidad de que existe un cuerpo que se hace visible, sin embargo, su certidumbre no radica en su cualidad visible, más bien, a lo que demanda su movimiento. Este movimiento plantea una inherente organización que se establece como parte de la inseparable construcción de lo articulado por nuestro cuerpo, su observación y los diálogos que confrontan y movilizan estos límites, la piel, el espacio, el diálogo permeable entre lo dentro y lo fuera.

"El andar condiciona la mirada, y la mirada condiciona el andar, hasta tal punto que parecía que sólo los pies eran capaces de mirar".

(SMITHSON, Robert, citado por Francesco Careri en Walkscapes, traducción de Mauro Pía, Editorial Gustavo Gilli S.A., Barcelona, 2002).

El movimiento es la mirada del espacio, sin embargo, esa mirada no es visual. El cuerpo, bajo nuestras percepciones, se identifica primordialmente como el relacionador con el espacio, sus relaciones puramente físicas son los efectos de una voluntad de aprehensión y de tacto, sin embargo, lo que es evidenciado por la vista es asimilado por toda la construcción de cuerpo, que se manifiesta como dominio a través de la distancia. Estas nociones de trayectoria se imparten ya desde un sentido temporal y espacial, en donde bajo esa misma noción parte in crescendo desde las extremidades del mismo cuerpo. La observación de Smithson denota que en la trayectoria podemos comunicarnos con el entorno, y son los propios pasos los que organizan cada tiempo, y cada tiempo se manifiesta en sonidos y en silencios; por ello, el sentido de dicha organización es a la condición en donde se comienza a tener una conciencia particular del avanzar, en donde los intervalos que posee el propio cuerpo son parte de la construcción de un ritmo, en donde la situación con el espacio se manifiesta táctilmente en cada paso.

Una relación con la forma, estructura, contorno desde un cuerpo que materializa espacio y recorre su acción para la intervención con el entorno, una materia palpable, un observador; la evidencia y la huella como parte de lo que proyecta el transcurso de la materia, la masa, el cuerpo, un límite en confrontación de otros cuerpos que señalan su peso, dinámica y trayectoria, se comunican desde la realidad tangible de un cuerpo en expansión, en pulsación, en constante roce con el espacio.

La Minotaura

Ana Barros

"…Ella mordió. Debemos culparla, abusar de ella, pobre y dulce perra. Quizás la historia no dice todo.
Piensa en Satán como un semental. Quizás sus rodillas estaban abiertas,
las serpientes de Satán entre ellas,
se abren más serpientes en sus muslos,
se frotan contra ella un rato.
Algo más que el árbol del conocimiento iba a ser comido… ella tiembla en su primer temblor.
Placer, placer jardín
¿Se arrepintió?
¿Alguna se arrepiente?
¿Era buena amante?
Sólo dios sabe".

Séptimo cielo[1]
Patti Smith

Adentrarse en la simbología de los mitos griegos es remontarse a los comienzos de la cultura occidental, milenios de herencia patriarcal. Los mitos nos narran, a través de sus historias, una cosmovisión y sicología que germina en la dominación y el poder masculino para la construcción del aparataje espectacular de lo que hoy en día es nuestra sociedad "moderna".

Este poder regulador, esta cosmovisión de segregación, define las reglas de lo común. Hombre y mujer vistos desde el prisma del padre. El cuerpo femenino es hoy en día, un "corpus" símbolo de dominación y sujeción; su naturaleza debe ser reprimida en pos de esta milenaria regulación patriarcal que hoy alcanza niveles espectaculares. El cuerpo femenino es terreno de controversia y tabú en todas las

1 Patti Smith, Séptimo cielo en Work songs, La Calabaza del Diablo, Chile, 2011.


C.LYNCH

culturas, extremadamente objeto sexual en Occidente y objeto de escándalo y desprecio en Oriente.

La anatomía femenina es invadida por conceptos sociales reguladores de lo correcto e incorrecto; de lo aceptable e inaceptable, sometiendo así la siquis femenina a una negación de sí misma.

"...desde esta perspectiva, la mujer es tanto más femenina, tanto más lo que se espera de ella, cuanto menos ella es, cuanto más se acerca a una representación, a la reconstrucción de un yo real que le han enseñado a no aceptar. La contradicción y la paradoja no puede ser más cruel: como explica Hilary Radner, la feminidad se define a través de una relación especular en la que es precisamente la propia mujer quién debe ser dueña de esta imagen, aun cuando tenga que someterse a la rigurosa disciplina de la reconstrucción de su cuerpo"[2].

En la performance Minotaura, la mujer se apodera de esa "masculinidad" asociada al toro, para dinamitar la separación de los géneros, sensualizar al cuerpo andrógino. "Minotaura" es un cuerpo híbrido que seduce por su cercanía a aquello que aún permanece en el ser humano, un terreno subterráneo, obscuro, que conecta con la naturaleza animal, lo indómito, lo abyecto y lo transgénero. Ella se encuentra en aquella "ruptura" entre Naturaleza y Cultura.

Dentro de la completa oscuridad en esa cavidad o cueva- cabeza de toro, la mujer transita por el laberinto obscuro del inconsciente, donde el cuerpo es archivo y contenedor de una memoria arcaica y gutural, un territorio salvaje donde ocurre la doma del animal aun indómito, un paisaje donde todo es blasfemia y herejía. Este mundo interno es volcado hacia el exterior, como un espacio "reversible" a través de un micrófono inalámbrico instalado al interior de la cabeza que amplifica las respiraciones, gemidos, gruñidos y mugidos de esta bestia delicada y monstruosa.

Culpable de ser túnel indescifrable se ofrece en sacrificio en un laberinto sin salida, para desbaratar a ese "héroe" Teseo, que vivirá cargando con el peso de la conciencia sucia por los crímenes cometidos.

La perra, la vaca que tiene un sapo, la tigresa, la loba, la zorra peluda, la leona, la serpiente encarnan a la Minotaura en exposición, mitad animal, mitad humano, objeto sexual, Ariadna-trofeo, abandonada al laberinto, encerrada en paradigmas, abyecta-monstruosa en esencia, cargada de miedo generacional al ser violada. Yo, tú, nosotras, vosotras, ellas.

En equilibrio precario sobre altos zapatos de taco, con la visión negada y vestida con prendas hipersexualizadas, "Minotaura" es culpable de un crimen y es también objeto de sacrificio, un monstruo expuesto para ser visto y diseccionado por la mirada en un ritual envolvente que repele, inquieta, atrae y excita.

2 Mª Carmen África Vidal Claramonte: "La magia de lo efímero: representaciones de la mujer en el arte y la literatura actuales", publicaciones de la universidad Jaume 1, D.L, 2003.

Escuelita Arte Colectivo

Una experiencia de creación y transformación colectiva

EAC

Somos una organización artística educativa compuesta por estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que nace como respuesta a las discusiones dadas sobre Educación dentro del Movimiento Estudiantil del año 2011, en las cuales surgió la necesidad de pensar una "educación gratuita y de calidad" como consigna amplia que conlleva en su interior innumerables reflexiones y propuestas.

Particularmente como colectivo interdisciplinar de trabajo y en relación a lo anteriormente mencionado, pensamos que el arte es una pieza clave para construir un sistema educativo diferente el cual brinde la posibilidad de descubrir formas propias de expresión, cultivando identidades reflexivas, ricas en autonomía, diversidad y originalidad, desarrollándose de manera colectiva y creativa.

Vivimos en una sociedad en donde la competencia y la racionalidad priman sobre la solidaridad colectiva y el valor educativo que dan las experiencias sensibles y cotidianas. Las posibilidades de tomar clases de artes o acceder a eventos culturales son precarias, elitizadas y/o, en algunas casos, la difusión de iniciativas se ve opacada por no ser consideradas relevantes para el desarrollo social, dejando a un gran porcentaje de la sociedad marginada de conocer y vivir experiencias artísticas que lleven a un aprendizaje significativo.

La Escuelita Arte Colectivo surge de la necesidad de abrir las puertas de la Universidad, para construir un espacio en el cual podamos conocer, compartir y

descubrir saberes de manera colectiva y recíproca, para que así, poco a poco creemos una institución más abierta y, en primera instancia, "democrática", en donde todos los conocimientos sociales puedan desplegarse y ser compartido por todos y todas los y las agentes sociales que así lo deseen. Pensamos que si co-creamos una universidad con estas características, estamos contribuyendo a valorar todos los saberes sociales más allá del academicismo. En definitiva, cuestionamos el poder jerárquico que tiene la Universidad sobre el conocimiento y sabemos que cambiar esta situación requiere de un arduo trabajo que necesita de diversas iniciativas que impulsen la transformación de lo que hoy por hoy es la Universidad, particularmente en este caso, la Universidad de Chile y para ello la creatividad, la cooperación y la sensibilidad son herramientas esenciales.

En relación a la experiencia Escuelita Arte Colectivo (EAC):

Como organización venimos trabajando en facilitar espacios de conocimiento propiamente tales desde el 2013, sin contemplar el trabajo previo de gestación de la iniciativa que data desde el 2011 en adelante. Desde aquel entonces este proyecto ha tenido en sus cimientos tres capas o direcciones entrelazadas de procesos educativos.

Por un lado, la primera capa tiene que ver con el aprendizaje autónomo, creativo y colectivo que genera el hecho de pensar una iniciativa de esta índole a nivel de estamento estudiantil. Esta forma de hacer va produciendo un conocimiento base sobre las maneras de trabajar en equipo, es decir, esta primera capa nos habla de un proceso en donde aprendemos a: reflexionar comunitariamente, exponer las ideas a otros y otras, complementar las reflexiones, etc. Para nuestro equipo, esta forma de conocer y construir es la base para iniciar procesos de transformación en la institución universitaria.

La segunda capa corresponde al trabajo más específico que se requiere para organizar una experiencia educativa; yendo desde el hecho de dar cierto perfil a las actividades pedagógicas y sus didácticas, como así también al espíritu, identidad, o características notables de la organización en sí (en este caso, el equipo EAC). Este es para nuestro equipo la carne del cuerpo, es el proceso de aprendizaje más intenso que abre un horizonte de preguntas y reflexiones. Por ejemplo, las discusiones que se abren a partir del hecho de trabajar de manera interdisciplinaria las artes, lo que conlleva preguntas como: ¿de qué manera va a ser enriquecedora una experiencia interdisciplinar artística para los y las participantes de las clases? ¿Cómo abrir esta instancia de incertidumbre que vivimos como equipo dada por la experimentación de distintas maneras y formas de trabajo interdisciplinar artístico, con todas las complejidades que esto implica, a los y las participantes del taller para que se hagan parte de dicha incertidumbre, acogiéndola como proceso de aprendizaje colectivo, desapegándose de las preconcepciones de lo que "debería ser" la enseñanza sobre algo? Estas preguntas devienen en la práctica en donde tenemos que solucionar por ejemplo, el hecho de desapegarse de la preconcepción

sobre la educación o sobre los procesos de aprendizaje como espacios jerárquicos en donde se cree que las y los profesores tienen que saber más, por ende demostrar más conocimiento sobre aquello que se está enseñando (que dicho sea de paso, aquello enseñado, tiene que ser un conocimiento claro, finalizado, cerrado, algo que se entrega, se deposita sobre el o la estudiante que viene vacío de experiencias en las disciplinas, supuestamente), este tipo de cuestionamientos nos obligan a encontrar respuestas prácticas, lo que nos permite ser un equipo activo, inquieto, que no sólo pone en jaque las maneras de pensar de los estudiantes que acuden a las clases, si no de nosotros y nosotras cumpliendo el rol de profesor o guía de un proceso educativo, lo que nos lleva a meditar sobre ¿Cuál es el impacto social que conlleva una experiencia abierta, horizontal, artística y colectiva en la sociedad chilena y en la institución universitaria?

La tercera capa, y la más bella a nuestro juicio, la más mágica también, es aquella capa de aprendizaje que se despliega en la vivencia de la actividad educativa misma. En ese momento en el cual después de todo el trabajo de gestión, difusión, programación, organización del equipo, etc. Comienzan a llegar personas que depositan la confianza en este tipo de iniciativas y debido a ello, a lo que genera la confianza, se abre el espacio de conocimiento colectivo, en donde toda persona puede compartir sus experiencias, valorándolas como aprendizajes y poniéndolas al servicio de todos y todas, ayudándonos a responder las preguntas previas que traemos como equipo, lo que nos hace atestiguar que la diversidad es fundamental para poder tener nuevas respuestas a las formas de mirar el mundo, nos permite ser personas más creativas. En ese momento, el sujeto y sus afanes o deseos individuales da un paso al lado y se sienta a observar cómo se gesta un espíritu común, que crece, y al cual alimenta, para dejarle andar por el camino que tiene que andar, y así, el sujeto de cada participante, sentado expectante de la magia colectiva, siente que su vida es un medio, un canal o conector de un espíritu común que pide y hace por sí mismo.

El rol del cuerpo en la experiencia de aprendizaje artístico interdisciplinar:

Quienes lean esto, probablemente conocen la danza de algún modo, y sabrán a lo que nos referimos cuando decimos que la danza es por naturaleza un espacio colectivo. Quienes hemos tomado clases, bailado, visto espectáculos, impartido talleres, etc. hemos sentido cómo los cuerpos que están en movimiento, se disponen a movilizar un espíritu común como aquel del cual hablamos anteriormente. A la vez, junto a quien lee, seguramente hemos sentido aquella entrega o confianza que permite que de una manera algo mágica, o, que no tiene palabras ni conceptos que puedan definir esa experiencia, “las cosas se vayan dando”. Quizá para él o la lectora que no ha tenido una experiencia tan cercana con la danza como para haber experimentado esto, se puede explicar diciendo que esa confianza o entrega que da flujo a las cosas, se siente en el cuerpo como una electricidad bien

similar, si es que no la misma, a aquella que sentimos cuando amamos. Por esto mismo, nosotros como organización tomamos el amor como un gran sostén de la iniciativa, que impulsa, sostiene, mantiene, etc. Pero de aquello hablaremos tal vez más adelante.

Volviendo al asunto del cuerpo. La danza en este proyecto ha venido a aportar el tipo de experiencias y sensaciones como las que relatamos anteriormente, sensaciones de colectividad, de disposición al encuentro con uno/una mismo o misma y con los y las demás. Nuestra forma de trabajar como equipo es poniendo al servicio del proyecto todas las vivencias que traemos desde nuestras disciplinas, y vamos compartiendo sus diferencias y similitudes, para así crear en conjunto, dispositivos de aprendizaje que sean abiertos a cualquier tipo de experiencia de conocimiento, sostenidas todas por una base compartida, un espíritu común, que poco a poco vamos descubriendo y que definimos a grandes rasgos y sin mayor apego, con conceptos que se vuelven puntos claves de nuestro quehacer.

Estos son: Libertad, Amor, colectividad, Horizontalidad, interdisciplinariedad, creatividad, inquietud, curiosidad, búsqueda, sociedad, participación, compartir, experimentar, descubrir, transformación, comunicación, arte, artista, artístico aprendizaje, error, confianza, educación, placer, juego. Por nombrar algunos...el lector o la lectora, puede seguir imaginando cuales más podrían ser, o resultar de la combinación de los dados anteriormente.

Cuando partimos nuestro trabajo fuimos descubriendo, casi como un juego, un deseo, que estos conceptos estaban en nuestra iniciativa plasmados en las experiencias que compartimos con quienes tomaron los talleres, y que como nos basamos intuitivamente en conceptos, más que en datos provenientes de tecnicismos disciplinarios sobre tal o cual materia, ejercicio, técnica o estilo, podíamos jugar con todo lo que hemos aprendido en el arte en función de compartir esos conceptos. Nos dimos cuenta también que este tipo de conceptos al ser universales, facilitan la disposición al aprendizaje artístico y a que quienes toman el taller se sientan más apropiados de sus experiencias para ponerlas a disposición colectiva, valorándolas como conocimientos basales del aprendizaje. Nos dimos cuenta así que lo que estábamos haciendo era creación. Es en ese punto donde el cuerpo y la danza nuevamente toman un papel protagónico de cierta forma, ya que es en el cuerpo en donde se viven estos conceptos, es la experiencia corporal la que nos permite conocer las experiencias de los y las demás, son las relaciones corporales las que se ven modificadas a través del hacer creativo y que trascienden el hacer artístico.

Lo que pasaba en la experiencia del taller, iba más allá de enseñar alguna disciplina artística, o de crear algo para ser mostrado, lo cual también sucedió y consideramos importante, pero más allá de eso, las personas que participaron como también el equipo, sentimos que podíamos aplicar los conocimientos artísticos a nuestras vidas cotidianas, que aquello que aprendíamos a través de una experiencia artística, creativa, corporal, trascendía hacia algo social, personal, familiar,

etc. y viceversa. Es esa sensación de cambio, ese aprender a modificar los mecanismos de funcionamiento cotidiano a partir de ideas creativas que puedan surgir para vivir la vida de otra manera, para sentirse constructor social desde pequeñas obras, esa sensación es corporal, es relacional también y es creativa. Por ello creemos que si bien todas las artes son fundamentales y basales para un trabajo interdisciplinar educativo que busca hacer una transformación social, la danza tiene mucho que decir sobre el cuerpo, tiene el conocimiento para opinar sobre las relaciones corporales que se instalan en la sociedad y tiene todo el derecho y para algunos quizá el deber, de decir qué acciones o relaciones pueden estar siendo nocivas para nuestra sociedad, para nuestra educación, como también proponer nuevas maneras de pensar la corporalidad.

Algunos comentarios recaudados en la bitácora colectiva de participantes del taller:

Estos escritos fueron recolectados durante el primer semestre, luego usamos otras estrategias de registro, ya que nos volcamos al proceso creativo de fin de año. Aquí presentamos sólo algunas frases que pueden aclarar lo expuesto anteriormente en el texto. Aquí se puede apreciar con mayor claridad, cómo quienes tomaron el taller, al hablar de lo que registraban de la experiencia, hablaban desde el cuerpo y sus sensaciones; lo que más aparecía eran estos comentarios que son para nuestro equipo un regalo, porque nos muestra a personas que son capaces de reflexionar las experiencias artísticas a otro nivel, no solamente el técnico, y que aquello que les pasa con la experiencia artística e interdisciplinar está siendo registrada en el territorio de la corporalidad y la vivencia trascendental de cada persona.

- Conexión con los sonidos que emite mi cuerpo
- Liberación, relajación del cuerpo al desplegarse por el espacio
- Retroceder, volver a la niñez, desaprender, vivir, despreocuparse, respirar, felicidad, jugar-explorar- ser- moverse
- Vibración inmensa que recorre mi cuerpo completo
- Es difícil despojarse de los prejuicios y precisamente para eso estamos aquí
- Conectarnos con el mundo interior que se expande
- Entrar a los espacios entre medio de todos, saludándose con la mirada y el movimiento o quedarse por afuera danzando libremente
- Quitarme las estructuras, estar presente
- Entregarme a la experiencia aun con miedo, abriendo la posibilidad de recibir algo externo a mí, que ahora me modifica
- Reconocer mi existencia y la existencia conjunta con otros en el espacio
- Me gustaría poder traspasar a mi cuerpo lo que mi mente quiere, y dejar que mi mente no sea el “ejecutar”sino mi cuerpo, fluir, sólo eso
- Liberación de los esquemas sociales


Banco de Chile

- Experimenté códigos nuevos
- Definitivamente no era el mismo
- Deseo de fluir con todos
- Entender nuestros matices
- Formar nuestra danza
- Dar la oportunidad a nuevos movimientos, a lugares de nuestro cuerpo, sentir distinto, expresar diferente, salir de nuestra zona de confort
- Creación, la libertad de poder guiar a tu cuerpo y a tu imaginación para crear ese algo que está dentro de ti
- Seguir propuestas como también proponer
- Como este gran nudo deshabita mi garganta, me ilumina, enfrento mis miedos, pongo los pies en la tierra y empiezo a vivir...soy amor, soy paz, nada ni nadie podrá sacarme de este dulce estado de templanza. soy mujer, me amo y me cuido... no he muerto, estoy viva... 71269
- Todo ese miedo a fallar se esfuma al instante de ver que estás con tu equipo
- Cuando uno se encuentra con alguien en la mirada, el movimiento, el tiempo, se pueden crear cosas nuevas
- Que se quiebre la estructura monótona de la rutina
- Cambiar el ritmo de la gente
- Sentir que el espacio era mío o sea yo pertenecía a él
- Un espacio que es público y que uno siempre pasa por ahí pero no es dueño de el
- Solo vivían de otra forma, solo vivían a su manera
- No podemos existir solos, necesitamos de todos para ser
- Aquel que danza, entrega de un estado único en su interior y aquel que mira recibe de lo que esa persona entrega y también suma de lo que hay en su propio interior
- El arte es un arma, es distracción introspección conexión con uno y con el otro
- Intervenciones artísticas son algo necesario para la vida de las personas
- Me gusta sentir como nos estamos haciendo comunidad
- Un empoderamiento corporal de no sé qué
- Salimos de la burbuja horrible en la que estamos metidos y llegamos a un estado de conexión con el otro

Para concluir:

Finalmente queremos rescatar lo enriquecedor que es trabajar con diferentes personas que acuden de manera gratuita a tomar nuestros talleres, confiando en nuestro equipo, entregándonos tanto amor, confianza y respeto. Destacamos aquí también, y con gran importancia para nosotros y nosotras, el trabajo que se hace en conjunto a los niños y niñas que acuden a nuestros talleres y la confianza de los padres y madres que ven en este proyecto una oportunidad y un valor. Destacamos

en relación a esto último, la riqueza que le brindan a los procesos comunitarios educativos, en este caso artístico, la participación de personas de distintas generaciones, sectores, pensamientos, etc. ya que en la diversidad creemos, y confiamos en la autonomía que se amplía y cultiva con otras personas.

Somos un equipo que está abierto a la participación de todos y todas las interesadas que quieren compartir ideales comunes con nosotros/as. Bienvenidos/as todos y todas quienes quieran aportar con su participación. Creemos en el arte como un medio de cambio social, en la construcción de una sociedad más amable, más libre, más creativa y participativa.

Como equipo decidimos escribir en este libro, ya que si bien nuestro camino no es exclusivamente la disciplina de la danza, sino más bien, la creación artística interdisciplinar y autogestionada, queremos contagiar nuestro entusiasmo a todas las personas que mediante el arte, un espacio que no es tan sencillo de vivir con las condiciones que existen para el arte en nuestro país, quieren hacer cambios, quieren compartir sus pasiones y anhelos. Pensamos que las transformaciones que pedimos como sociedad, solo ocurren en la medida en que nos hacemos cargo de una u otra manera para verlas hechas realidad...

Y la realidad, se habita y se crea en la corporalidad, sin la danza en este proyecto, sin el conocimiento que hemos podido compartir sobre nuestro cuerpo como registro de experiencias significativas y haceres comunes, no hubiese sido lo mismo. El cuerpo, y la danza como disciplina que lo estudia, tiene mucho que enseñarnos, en nuestro cuerpo hay mucho conocimiento que pulir, es un territorio complejo que entrecruza los tiempos. El cuerpo dice mucho sobre nuestra sociedad y también puede transformarla.

Equipo Escuelita Arte Colectivo:
Katherine Leyton, Paulina González, Julio Muñoz, Hugo Llerena,
Valentina Aguilera, Matías Quezada, Javiera Cortés.

Retazos de memoria

Compañía Lluvia Bajo Luna 1994 a 2006

Lluvia Bajo Luna

Esta crónica es una collage de relatos que hablan de hitos en la historia de una compañía autogestionada formada colectivamente por un grupo de jóvenes mujeres, que desde 1994 hasta el año 2006 trabajaron mancomunadamente para llevar a cabo sus proyectos coreográficos de manera independiente. Este libro de la danza chilena nos permite compartir nuestra historia y visibilizar nuestro trabajo que durante una década fue parte del movimiento de la danza independiente de nuestro país.

1.er Hito :Sobre el origen de la Compañía, relatos de sus fundadoras:

Paula Sacur, Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
Carrera Licenciatura en Danza con mención en Interpretación.

"A mis diez años, me encuentro en una sala amplia, blanca y llena de niñas que calzan con mi edad, con las mismas miradas e inquietudes... Ahí fue donde partió todo, donde nuestros pequeños cuerpos y nuestro potente imaginario no se detuvo más. Hubo interminables jornadas académicas que intentábamos hacerlas lúdicas realizando muchos trucos para salir de ese espacio en blanco y llenarlo de colores, formas, paisajes y amor. Si no hubiese sido por estas miradas y complicidades; compañerismo y amor por lo que íbamos descubriendo, siento que esta hermandad tendría otra historia. Estudiamos post dictadura, por lo que aún quedaban

secuelas de fascismo a nuestro alrededor, sensaciones que ahora de adulta, logro reconocer y que dejaré para otro relato, porque siento que escribir las memorias de este colectivo, abre ventanas con rayos de luz y amor.

Recuerdo perfecto, nuestras primeras aventuras desde las salas de clases del ISUCH a las salas del conservatorio y conversaciones en camarines, por supuesto además de las piezas coreográficas. Hubo una en particular que fue la primera, la más contundente. Bailábamos a nuestros 13 años en torno a una mesa dándole mil y una posibilidades de uso. Éramos muy dinámicas, inquietas y versátiles, por lo que nos encargamos de mostrarlo en diversos lugares de Santiago. Es más...recuerdo haber caminado por las calles de nuestra capital con la mesa a cuestas, y con el incondicional apoyo de nuestra gran impulsora la creativa y siempre amiga, Peggy Kuruz; una gran maestra.

En nuestras presentaciones, tuvimos gran acogida por parte de nuestros colegas profesionales de la danza, los que vieron un gran potencial creativo en nosotras como curso. A su vez, era muy satisfactorio y lindo sentirse reconocidas por estos grandes bailarines y coreógrafos. Desde entonces, no se detuvo más nuestra vorágine de crear conformadas como colectivo por Vivian Romo, Natalia Sabat, María Jesús Segura y yo, Paula Sacur, unidas por una gran amistad incondicional.

Comenzamos a crear pequeñas piezas, dúos, tríos y un cuarteto como repertorio de Lluvia Bajo Luna en 1994, que presentábamos en cuanto encuentro cultural, social, político había. Esto, gracias a la FECH[1], y al gran ímpetu de adolecentes apasionadas con la danza. Conseguimos tener personalidad Jurídica como Centro Cultural, adjudicamos fondos de la Municipalidad de Santiago y obtuvimos nuestro primer equipamiento para realizar funciones, un permiso para bailar en un costado de la Catedral, en la Plaza de Armas de Santiago de Chile. Ese año mi paso por el conservatorio finalizaba, debido aún a enigmáticas y desafortunadas miradas académicas. Dentro de mi depresión, mis grandes amigas de la vida y la danza me contuvieron lo que fortaleció más aún nuestros lazos fraternos, y seguimos construyendo el camino juntas".

Natalia Sabat

"Veníamos de algo que ya era parte del lenguaje, se transmitía a diario entre compañeros de escuela, en Isuch. Pienso que esto fue nutriendo lo que sería un fuerte vínculo de nuestros primeros acercamientos a la creación, basados en esta influencia musical que vivimos en el colegio durante las mañanas y luego por la tarde en la Facultad. Posteriormente con personalidad jurídica comenzamos a mostrar los ejercicios que habíamos desarrollado en las clases en la Facultad: Allá nos encantábamos con los músicos que ensayaban, comenzamos a explorar la improvisación y muchas veces con ellos en vivo, surgiendo otro diálogo más experiencial,

1 Fech , Federación de estudiantes de la Universidad de Chile.

LLUVIA BAJO LUNA 1994 - 2006



la relación con la experiencia corporal que surge del sonido siempre estuvo cerca, primero fueron canciones, luego instrumentales, música con partitura en vivo y después improvisación. Todo surgió en esos encuentros con personas que desde siempre estuvieron sumando, valorando, aportando en cada detalle con su hacer para que llevásemos a cabo nuestras ideas. Más allá de todo, siempre existía alguno de ellos que acompañara".

Vivian Romo
El atractivo de danzar y habitar espacios con el movimiento.

"No sabemos cuándo comenzó este atractivo de utilizar los espacios más diversos para Danza, a lo mejor en el piso del Isuch, colegio del que fuimos parte Paula Sacur, Natalia Sabat, Jesus Sevari y Vivian Romo. En este piso se realizaban los actos cívicos, muchas veces acompañadas y acompañando a nuestros compañeros músicos, Pablo Meneses, Leo Soto, Natalia Sepúlveda y Edith Tagle. Puede haber sido un primer acercamiento a compartir danza con nuestros compañeros y profesores, sensación de seguridad de creación, de crear nuestros propios movimientos, compartiendo y aprendiendo incansablemente.

Sala Elefante, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Compañía 1264, Subterráneo, Espacio alucinante y decidor, espacio de improvisaciones, tendríamos 13 años y una guía y entrañable maestra: Peggy Kuruz, quién nos motivaba de manera vertiginosa: Mientras nosotras improvisábamos en la sala, se escucha un saxo afuera de la sala , Peggy lo invita a entrar para improvisar con nosotras. Era Rodrigo De Petri, con quien guardamos esta maravillosa experiencia. Desde ese momento no paramos. Habitar el espacio y finalmente todo espacio se volvía escénico.

Encuentro de Arte "Tu vida cuenta, cuenta tu vida" y nuestra coreografía "Tormenta de ideas", donde trasladábamos una mesa por todo el centro de Santiago para llegar al Parque Forestal, transformándola y habitándola de variadas formas. Luego fue Plaza de Armas de Santiago, ganamos un fondo concursable y el dinero lo destinamos a comprar un linóleo, bien amado linóleo, biombos y un equipo de música, la electricidad la sacamos de la Catedral de Santiago y estirábamos este piso en la plaza, presentando nuestras coreografías Trío, Azul sueño y El arado; en ese entonces teníamos aproximadamente 17 años".

2.do Hito, Trilogía y primera gira nacional de la Compañía (1997-1998)

Paula Sacur:

"...Ya con nuestra primera compañía de creaciones colectivas, comenzamos a crear más coreografías, de la cual surgen: Trilogía de colores, Blue, Blanc y Rouge (1997-98). Para entonces, nos repartimos cada color, se creó la dramaturgia a partir de las películas y recurrimos a más intérpretes para la construcción de los personajes

de estas historias coreográficas. Es así como, convocamos a las destacadas intérpretes, Rosa Jiménez y Gayle Maxwell, e invitamos a colaborar a Angela Vargas (Madre de María Jesús), y a sí, comenzó a crecer el colectivo. Esta trilogía la giramos por Chile, gracias a la Caravana Cultural de la FECH 1998[2], teniendo una gran acogida del público. Luego de esta creación y posterior gira, María Jesús decide emprender su nuevo camino creativo a París, Francia. Siento que su partida de alguna manera dejó un vacío en el colectivo. Un lugar importante ocupaba la energía y capacidad creativa de esta radiante mujer, por lo que no me dejaba indiferente esta gran amiga, colega y compañera de la vida..."

Natalia Sabat

"...Ya estaba siendo motivante la aparición de canales de tv cable mostrando coreografías de danza contemporánea europea, las que jamás uno imaginaría se hacían. Se esperaba con el VHS para grabar justo en el momento que comenzara, para poder guardarlas y verlas con tiempo. Tiempo que siempre faltó, porque de las tímidas búsquedas creativas que fuimos elaborando en el período de la facultad improvisando de la mano de Peggy Kuruz (siempre motivándonos para la búsqueda), llegamos con Trilogía al término de los estudios en Isuch, coreografías basadas en las músicas de las películas Bleu, Blanc, Rouge, de Kieslowsky. Esta obra sería el primer trabajo de Lluvia bajo Luna que contaba con una duración mas extensa y sumaba requerimientos técnicos. Tuve la suerte de comprar el disco de la música de la película y al escucharlo a ventana abierta, contar con la certeza de distribución espacial en imágenes que fueron apareciendo...

El término del ciclo escolar coincidió con nuestros exámenes de egreso, y en el programa de las funciones de esa generación incluía el trabajo del colectivo, el extracto de Trilogía que cada una había realizado. Experiencias nutritivas y colectivas que aparecieron improvisando por horas en el espacio que nos facilitaban en la Corporación Cultural de Ñuñoa, donde además surgió "Quisiera ser tu sombra", una joyita de interpretación por Vivian Romo. Ya al año siguiente de nuestra Titulación, comenzamos a intensificar horarios de ensayo y se nos invitaba a participar de encuentros y festivales.

Fuimos invitadas a Caravana Cultural FECH y subidos en una micro que fue trasladando este escenario por distintos y hermosos paisajes, en cada lugar donde se pudiese instalar un linóleo. Junto a músicos, actores y técnicos disfrutábamos en la entrega del resultado de nuestro proceso creativo a quien se acercara interesado a mirar. Si bien ya teníamos la experiencia artística de enfrentarnos a un nuevo público en las intervenciones en la Plaza de Armas,

2 La caravana cultural Fech, eran trabajos voluntarios artísticos estudiantiles de agrupaciones de música, danza y teatro ligadas a la Facultad de artes de la Universidad de Chile.

las Caravanas trascenderían en nuestra experiencia de vida.

Las Caravanas Culturales de la FECH comenzaron a otorgarnos una bandera de lucha, supimos que el hacer difusión de danza nos traería nuevos aprendizajes. Esta vivencia se reiteraría para los años siguientes porque la sala de ensayo comenzó a ser la Sala FECH, los proyectos serían ahí acogidos y las vacaciones de verano fueron reemplazadas para ir de Caravana con estos compañeros de vida, con quienes tenemos vínculos indisolubles..."

Vivian Romo

"...Caravanas Culturales organizadas por la Fech, la primera que fuimos fue en quincena del mes de febrero viajamos por Chile desde Chalinga, el norte de nuestro país hasta Chiloé; en plazas u otros espacios danzábamos las obras que llevábamos preparadas. Dentro de las funciones se presentaban grupos de música, poetas, teatro y danza. Conocimos personas, compañeros con los cuales hasta hoy existe un fuerte vínculo. Viajábamos en una micro con asientos no reclinables, nuestros bolsos iban en la parte de atrás, nos turnábamos para recostarnos arriba de los bolsos. La escenografía era el lugar mismo, sus arquitecturas, colores y aromas, los niños en la orilla de la escena murmurando acerca de lo que veían, sus rostros de niños felices, ese momento lo disfrutaban, jugando y danzando antes, durante y posterior a la función. Cabe destacar que las personas veían la preparación, instalación de focos, sonido y el momento de estirar el piso de linóleo y las personas con la incógnita de qué sucedería luego en ese lugar.

Me queda la pregunta de si esas personas vieron danza luego de esto, es difícil, lugares muy recónditos de Chile, les gustaba lo que veían, decían que éramos buenos, y más de alguna vez nos preguntaban por qué no estábamos en la televisión.

En estos viajes conocimos lugares maravillosos; en Chiloé me enamoré de Tenaún, donde antes de presentarnos la electricidad se cortó y la función fue a la luz de las velas.

3.er Hito Una nueva creación, y la gestión del primer proyecto Fondart "Un Mar Oculto", 1999 a 2000

Hacia fines de 1998 la compañía estaba integrada por Vivian Romo, Natalia Sabat, Rosa Jiménez, Paula Sacur y Gayle Maxwell. María Jesús Segura había partido a Francia para desarrollar su carrera allá. La primera idea del proyecto surgió el año 98 y en 1999 obtuvimos el financiamiento del Fondo de desarrollo de las artes Fondart. Se denominó "Mujer que mira, nace y crece" y junto al importante apoyo de la Federación de estudiantes de la Universidad de Chile, logramos realizar el montaje de esta nueva obra denominada "Un Mar oculto".

Paula Sacur

"...Ya con una parte de nosotras menos, pero igual de poderosas, persistentes y resistentes mujeres, comenzamos a crear proyectos para ser enviados a los fondos concursables del gobierno, FONDART. En el 1999, nos adjudicamos uno y realizamos la creación "Un mar oculto". Oda a la mujer, desde nuestra mirada colectiva, social, política y poética en la danza contemporánea. Esa fue mi última participación con el colectivo. Fue muy triste mi separación de este talentoso núcleo de creación, amistad y amor por lo que hacíamos, las sensaciones fueron diversas pero la que más aparece en mi memoria es de mucha pena y llanto, algo a si como un duelo. La vida y la creación me llevó hacia otro camino, pero siempre quedamos muy enlazadas desde la hermandad y el amor que nos tenemos, hasta estos tiempos..."

Gayle Li Maxwel

"...Surge en este momento la necesidad de un nuevo proyecto creativo. Aquí se produce un punto de inflexión dado que se opta por realizar un trabajo de carácter colectivo en todo el proceso. Todos los aspectos del nuevo montaje serían investigados, discutidos y consensuados entre todas las integrantes del grupo. Se recibirían propuestas metodológicas y planteos coreográficos de todas.

Quizás motivadas por esta misma fuerza colectiva y femenina surge como temática a trabajar en nuestra danza, el tema de Género. Quisimos indagar en lo que significa y ha significado ser mujer, su devenir e historia, y plasmar esto en el movimiento, y en una nueva puesta en escena".

La búsqueda la hicimos mediante muchas improvisaciones e investigación acerca de temáticas inherentes a la vida y la historia de las mujeres y lógicamente de nuestras experiencias. Surgieron ideas como la libertad e ingenuidad en la niñez, la relación con el cuerpo que se construye desde una mirada externa (pudor), la imagen femenina (vanidad, belleza), la sensualidad, el sentido maternal, la intuición como parte de nuestra naturaleza, la relación romántica de pareja, y la fuerza colectiva del Género en un camino de luchas, desafíos y conquistas.

Jenny Sepúlveda

"...En el año 2000 Recibo la invitación de la compañía para integrarme al remontaje de la obra Rouge de la trilogía y posteriormente al remontaje de la obra "Un Mar oculto" fue una gran sorpresa, el inicio de un tremendo desafío, un gran orgullo de pertenecer a este colectivo de poderosas mujeres creadoras a las que admiraba y admiro hasta hoy y el inicio de un camino de integración de nuevas búsquedas y creaciones...".

Ficha Técnica Un mar oculto

Coreografía: Creación colectiva.
Intérpretes: Rosa Jiménez, Gayle Maxwell, Paula Sacur, Vivian Romo, Natalia Sabat.
Musicalización: Marcelo Arancibia.
Iluminación: Alberto García
Diseño de vestuario: Ivette Riquelme

Funciones Destacadas:

- Estreno. Enero del 2000, sala FECH.
- Caravana cultural FECH a la IX y X región. Febrero del 2000. Funciones en lugares como: Lumaco, Traiguén, Los Sauces, Calbuco, Ancud, Chonchi, Curaco de Vélez, Tenaún.
- Inauguración año académico de la Universidad de Chile, Teatro Baquedano. Marzo del 2000.
- Día internacional de la danza, Teatro de lo Barnechea, Abril del 2000.
- Centro Cultural Mistral, Mayo del 2000.
- V Festival "Nuevas tendencias", ciudad de Mendoza. Año 2001.
- Festival "Lo mejor de la danza en el Montecarmelo". Año 2001.
- Se incorpora a la interpretación de esta obra y a la compañía la bailarina Jenny Sepúlveda el año 2001.

4.to Hito Danza en Marcha , 2001 al 2004

Esta iniciativa impulsada por la compañía surge el 2001 en el contexto y reflexión colectiva en torno a la conmemoración del día internacional de la danza en nuestro gremio y territorio. En esa época ya existían actividades institucionalizadas y formales para su celebración en Santiago, una de la más emblemática era la Gala en el Teatro Municipal de Santiago, en el cual se presentaban diversas compañías, que por lo general eran de carácter profesional, estales e independientes. También tuvimos un espacio de muestra ahí pero sin duda surgió la necesidad entre nosotras, de hacer una actividad totalmente distinta a la de estar adentro de un teatro como espectador. Se generó la idea de Danza en marcha, para visibilizar la exigencia de nuestros derechos de hacer arte dignamente. El derecho a expresarse y las ganas de trasmitir la vitalidad del arte de danzar. Esta iniciativa duró cuatro años, e implicaba una gran convocatoria y organización externa. Solicitábamos permiso a la intendencia de Santiago, para ocupar el espacio público, haciendo pasacalles de los más diversos estilos de danza, para finalizar con una gran improvisación entre todas las personas que llegaban a un lugar de connotación pública, que definíamos previamente. Fue así como invadimos el centro de Santiago, la calle Puente, Plaza de armas, Estado, Paseo Ahumada, la Alameda, la explanada de la estación Mapocho, calle moneda, Explanada de la Plaza Constitución.

Esta actividad fue una nueva apuesta a las formas en que se convocaba a ce-

LLUVIA BAJO LUNA 1994 - 2006



lebrar y difundir el día de la danza. Nos implicaba generar una convocatoria abierta a escuelas de danza, compañías, agrupaciones artísticas que participaban de manera auto convocada. Por esta razón llegaba gente aficionada, estudiantes, músicos, amigos, todos los que querían marchar bailando y celebrar la danza, a su vez.

Rosa Jiménez

"..Fue así que pensamos en Danza en Marcha, asumiendo el peso político de la idea de la "Marchar" , de mostrarse en el espacio púbico que es de todos, mostrando nuestra diversidad y convicción de danzar. En mi proceso de gestora y bailarina, tuve la posibilidad de vincular experiencias y personas, pues yo llevaba algunos años asistiendo a Carnavales en la Pincoya, y había vivenciado el gesto libertario de utilizar el espacio público para el arte en los sectores populares. No había visto ocupación masiva de la danza contemporánea transitando en la calle por un fin común, eso no quiere decir que no se había hecho. Además sentíamos la necesidad de inclusión de las diversidades de danzas, lenguajes, personas. Aparecíamos en el espacio público para ser vistos y vistas por los otros, para reconocernos entre nosotros mismos, lo común y la diferencia, para contagiar al otro con nuestra locura por la danza. Danza en Marcha fue una vivencia de integración, de intervención de creación espontánea en la vivencia del espacio público, donde buscábamos fortalecer el sentido de la comunidad de bailarines, en donde los estilos mas diversos de danzas se pudieran encontrar, lo popular, lo contemporáneo, el afro , el juego, en fin vivir explícitamente una experiencia artística y política a su vez".

Vivian Romo

Organizamos Danza en Marcha, llamamos a Danzar por las calles de Santiago, muchos participaron y al finalizar escribían palabras o sensaciones, aquí algunas de ellas, de las personas que participaron: "Emociones que brotan desde las vísceras y se mezclan con el sudor de las formas", "Cuando la boca emite las palabras, mi cuerpo derrama lenguajes sublimes que suspenden mis ojos en el todo", "Cuando era niña bailaba... Ahora también", "Unión en movimiento", "Sentimientos a flote", "Elevación y conexión", "Dejar fluir y ser a tu cuerpo", "Transgresión", "Conocer la Danza te hace sentir que estás vivo" , "Mi hijo en movimiento junto a mí", "El cuerpo no es sustancia dada, sino una imagen de creación continua".

5.to Hito "21 son las Razones" y "Latente en el Banch"- 2002 al 2003

Hacia el año 2002 la compañía se encuentra realizando ensayos y funciones del repertorio, con la creciente necesidad de realizar un nuevo montaje colectivo. Es así como iniciamos la búsqueda de alguna temática que nos movilice y nos haga total sentido. Surge Violeta Parra como nuestra inspiración y motor creativo, encontrando en su vida y en su legado artístico los principales ejes que motivan nuestro trabajo de vivenciar, recrear y difundir su historia.

En junio del 2002 obtenemos el Fondo Nacional de las Artes, iniciando de este modo a darle vida a este proyecto. Realizamos un periodo de nutritiva investigación y estudio de la vida de esta maravillosa cultora, mujer y artista integral. En esta etapa abrimos convocatoria a nuevos integrantes para el proceso creativo, es así que se incorporan Carmen Paz Muñoz, Mauricio Barahona y Juan Pérez.

Durante el proceso nos dedicamos a improvisar, registrar, seleccionar, fijar, recrear todo lo que surgiera consensuadamente. Proceso inicial que concluye con el estreno de nuestra obra en Julio del 2003 en la sala Agustin Siré.

Coreografía: Creación Colectiva
Intérpretes: Vivian Romo, Rosa Jimenez, Natalia Sabat, Gayle Maxwell, Jenny Sepúlveda, Carmen Paz Muñoz, Mauricio Barahona, Juan Pérez.
Musicalización y composiciones: Marcello Martínez
Escenografía e iluminación: Marcelo Arancibia
Diseño de Vestuario: Gabriela Arenas

"Los integrantes del colectivo son jóvenes entre 20 y 30 años, que sin conocer a Parra sienten a esta artista como un personaje cercano, instalada en el imaginario social, lo que los motivó a una exploración desde su disciplina. Tras once meses de investigación y trabajo creativo en conjunto, la compañía logró plasmar a través del movimiento una perspectiva conceptual, destacando en especial que se trata de una mirada "generacional" sobre la figura de esta creadora."

El Mercurio, antes de nuestro estreno del 11 de julio del 2003.

Luego comienza un ciclo de funciones en distintos escenarios a los que se suman la itinerancia por Huasco, Los Vilos, Vallenar Con fondo nacional de las Artes. Proyecto Sismo (2003). Itinerancia por las plazas de La Reina en contexto Homenaje a Violeta Parra (2006).

Jenny Sepúlveda

"Fue un poderoso proceso de creación colectiva. Agradezco enormemente tan rica experiencia vivida. Como integrantes teníamos visiones diversas, lo que fue la riqueza de esta obra".

Rosa Jiménez

"Trabajar colectivamente el estudio de la vida y obra de esta tremenda mujer como era Violeta con mis compañeras bailarinas, fue un viaje de exploración y consenso permanente. Agradezco haber improvisado con tierra, papel. Con diversas interpretaciones de la música de la autora, de haber profundizado en sus estados. Fue uno de nuestros últimos trabajos creativos y de gestión de gran envergadura"

El 2003 fue un año intenso en labor creativa y de gestión, pues un mes después de estrenar la obra de Violeta Parra, asumíamos como compañía el proyecto "Carta Blanca" del Banch, de dirección de Gigi Caciuleanu. Dicho proyecto era la invitación a tres coreógrafos chilenos, para crear una obra y dirigir al Ballet Nacional en una temporada de cuatro funciones en el Teatro Baquedano de la U. de Chile. En este proceso Vivian Romo era bailarina de la Banch y de Lluvia Bajo luna a la vez, situación que se presentaba como una novedad y una oportunidad como desafío. El trabajo requería ser muy eficiente con los tiempos de trabajo, por lo que decidimos que la dirección coreográfica fuera asumida por Natalia Sabat y Vivian Romo, y el resto de las Lluvias bajo Luna se comprometían a la asistencia, investigación y colaboración del proceso. "Latente", era una obra que investigaba un estado de alerta, la relación corporal de personajes basados en afecciones mentales. Fue estrenada el 26 de septiembre del 2003 y la relación con la música original se mantuvo con el grupo Akinetón Retard, quienes fueron los encargados de componer, ejecutar y registrar cada una de las piezas sonoras de esta obra. El bailarín Jorge Carreño obtuvo un Altazor por su interpretación.

6.to Hito Celebrando 10 años de Lluvia bajo Luna en Sala Fech y cierre de un ciclo 2004 al 2006

Al encontrarnos este año 2017, para darnos el tiempo de revisar nuestra historia y escribir colectivamente estos retazos, a todas nos conmovió nuestra fuerza para hacer, pues el 2004 celebramos los diez años de la Compañía haciendo una temporada de cinco días de actividades en la Sala Fech. Éramos maestras chasquillas pues teníamos el rol de gestoras, organizadoras, anfitrionas, interpretes y las celebradas. Festejábamos 10 de trabajo colectivo en el arte de la Danza, con más trabajo y danza. Esto solo indica nuestro gusto por este hacer y la fuerza del trabajo en conjunto.

Después de este gran evento, seguimos trabajando, ensayamos por un tiempo en ICARO, un centro cultural formado por muchas amistades que se generaron de la dos caravanas culturales a las que fuimos. Continuamos mostrando nuestra obra "21 son la Razones" en diferentes escenarios, hasta que el ciclo de estar juntas como Compañía se comenzaba a debilitar y acabar, pues aparecían con fuerza los proyectos personales, que abrían el camino a cada una por sí sola. Nuestras últimas funciones fueron de 21 son las razones en octubre del 2006. Así se acaba un ciclo de trabajo juntas, pero nunca se acabo la amistad, el respeto, la admiración y el cariño entre nosotras.

Sin duda que las herramientas que conseguimos se iban nutriendo en el colectivo. Una sumatoria de experiencias que por empatía se fueron haciendo propias. Creímos y confiábamos que este era el único modo de llevar a cabo nuestros proyectos, porque en esas condiciones se hacía difícil resistir con tan poco apoyo. La situación no ha cambiado mucho en el país, y si seguimos haciendo cada una nuestro trabajo, en forma independiente y/o por diferentes caminos, es porque esa primera estructura, la que constituyó el convencimiento para avanzar, se arrimó firmemente en cada una, en el aporte que el otro hace para el aprendizaje propio.

Día de función

Teresa de Jesús Gallardo Cárcamo

Despierto,
mientras pienso tanto
en ese placer culpable
que elegí en vez de ir a clases.
me introduzco a la ducha
y me dejo empapar por el agua
que más tarde volverá a salir en forma brillante.

Camino hacia el encuentro
y veo a los árboles bailar con el viento,
con la lluvia, con el mar.
Abrimos las maletas
que traen telas más luminosas que el oro,
¡todo es tan bendito!
como si fuera una sacristía
que nos lleva hacia el altar.

Se abren las puertas,
el público espera paciente,
y ya estamos listos
para este nacimiento,
listos para dar a luz,
listos para ser luz.

Dentro del abismo creativo

Por una coreo-escritura para la danza contemporánea

Vesna Brzovic

"¿Cómo seguir bailando hoy en día? Pues leyendo...
¿Cómo seguir leyendo? Pues bailando"[1].

La frase que funciona como epígrafe de este texto, nos señala un mecanismo que viene funcionando de manera cada vez más sostenida en lo que son los estudios de la danza contemporánea, del cuerpo y las artes escénicas, que es la necesidad por dar una lectura teórica e ir engrosando contenidos escritos que se aboquen a pensar, dialogar, teorizar, poetizar, etc., los ejercicios de corporización. El desafío al que estamos por delante tiene, desde mi perspectiva, la mirada puesta en desarrollar métodos de composición para la danza contemporánea en particular. Es el decline de su historia como vanguardia -ya está academizada- y es necesario que enraíce sus métodos, pues sólo así, se hará posible la producción de nuevas vanguardias y renovaciones.

La danza contemporánea es una actividad que, como disciplina o estilo, muchas veces resulta complicado explicar, y que, por entrar en contacto constantemente con otras disciplinas, hace difícil la tarea de condensar una respuesta al qué es. Parte de lxs autorxs que indagan sobre este tema (Maxwell, 2014; Lepecki,

1 Zabaleta, I. (2013) En: Naverán, I., Ecija, A. (Ed.) Lecturas sobre danza y coreografía (1a Ed.) Madrid, España: Artea.

2008; Naverán y Ecija, 2013; Pérez, 2008), coinciden en que el apelativo de contemporáneo resulta una falacia, y que concertar en una definición es una labor, si no bien absurda, por lo menos, dificil.

Este qué, indagado ya una y varias veces, enarbola reflexiones muy interesantes, en una inesperada complejidad filosófica y teórica que inaugura nuestra disciplina. Muchas de las propuestas apuntan a que es necesario seguir desarrollando más y mejor reflexión (ibid.), lo que probablemante permita cambiar el estado actual de las cosas y encaminarnos hacia un nuevo desarrollo de la disciplina y, esperablemente, interacción con nuevas audiencias. Desde la perspectiva de este texto, es imprescindible prestarle mayor atención al cómo se hace la danza contemporánea y desarrollar uno -o varios- métodos de coreo-escritura, que pemitan no sólo componer una obra, sino también, remontarla después de pasado años de su estreno, sin cambiar mayormente su esencia. Tal como parece suceder en la danza clásica, en la que año tras año se remontan obras que fueron creadas -algunas- hace más de cien años. Este es el rastro icónico de la historia de la danza, y es lo que la mayoría entiende cuando hablamos de una danza que no es popular ni folclórica.

En cuanto a danza contemporánea se refiere, parece ser que se constituye por fuera -en el universo de lo extraño o lo desconocido- y muchas veces tiende a instalarse en circuitos de elite -como por ser una suerte de refugio donde construye una realidad propia que sólo se comprende allí dentro-, pero que resulta inaccesible, puesto que inevitable y fundamentalmente se mira sólo a sí misma. Desde este aparente encierro social, acaece de manera inevitable una discusión sobre la cuestión de clases. Esto inteligible de la danza contemporánea refuerza una condicion que representa más al universo burgués, que hacia el de lo proletario. Que se instala dentro de lo cada vez más exclusivo, y menos en lo popular y masivo.

Lo exclusivo de la danza contemporánea, es ese reflejo excluyente de su ilegibilidad. Por eso es que debiéramos aproximar la distancia que existe entre aquellos códigos que nos permiten comprender la danza contemporánea, y las personas; no podemos crear un arte que, además de nosotrxs lxs creadorxs, sólo lo entiendan minorías con dinero. Carece de sentido reproducir esta cuestión de clase, sobre todo ante la evidencia de que el problema que genera en nuestras condiciones de vida la inseparabilidad entre arte y mercado, lo han puesto a funcionar estas minorías.

El contexto de la danza contemporánea chilena refuerza esta condición elitista. En este país las políticas públicas del arte mantienen una estructura de clase. Gracias al Estado, gran parte de la diversidad de expresiones artísticas tiene un eco en la sociedad, pero este ente no se encarga de transmitir la profunda importancia que posee el arte para la vida humana, ni de vincular a quienes si se esmeran en recrearlo, ni siquiera de facilitar los nexos. En realidad las personas debiéramos potenciar y enriquecer la autogestión, valiéndonos de redes de retroalimentación entre artistas y personas que acceden al arte, para transmitir y recrear este sentido

profundo. Más vale actuar que esperar a que el Estado lo haga.

Además, las subvenciones brindadas a las artes escénicas, son responsables de que se continúe viviendo en precariedad -salvo contadas excepciones- permitiéndo apenas sobrevivir y obligándo a obtener los recursos -monetarios primordialmente- de fuentes no relacionadas al quehacer artístico. Esta problemática posiblemente emula una realidad continental, aunque con ciertas variantes, en todo caso, ocurre que genera un estancamiento en el desarrollo de artistas y agrupaciones y peor aún, detiene una labor artístico-social que vincula y genera cambios en la sociedad.

Hoy en día, en gran mayor parte del mundo, son las condiciones materiales las que producen el estado de las condiciones simbólicas. Muchas veces la precariedad de la vida, se traslada a la obra. He visto muchos casos donde la muestra parece ser un trabajo en proceso, una investigación en curso, el boceto de la propuesta en sí. Me pregunto si será por falta de recursos. Aunque de todas formas, da la impresión que lo que falta desarrollar son los fundamentos teóricos de la obra, y como es bien sabido que las investigaciones teóricas en danza aún son pocas, el desafío latente es continuar enriqueciendo estos contenidos. Parte de ellos, son la creación de métodos de coreo-escritura.

Ante la ausencia de métodos, la coreo-escritura vive en sus creadorxs. Ellxs son lxs portadorxs del arte de la puesta en obra de la danza contemporánea y la única evidencia de ello son sus creaciones. Se podría decir que ellxs poseen algún tipo de cualidad institiva que les permite crear algo que no sabemos cómo. Seguramente, habrán ido coleccionando su método a través de la experiencia, en los años de oficio. El problema aquí, es cómo podemos transmitir esto a personas que no tienen la intuición o la experiencia, pero que desean desarrollar obras. No puede ser un privilegio exclusivo de quienes se adjudiquen alguna de estas dos condiciones. Tiene que ser una herramienta disponible para todxs.

Sumado a esto, es importante hacer hincapié en que no debiera limitarse la experimentación, aun cuando algunas de las cosas que actualmente están dispuestas a un libre albedrío, en la puesta en marcha de un método, se volverán mucho más rígidas. Esto no tendría por qué ser un freno a la creatividad. Ello corre por parte de lxs pedagógxs, que son quienes dibujan y materializan las potencias que cada estudiante desarrollará en el futuro. Los métodos para componer obras de danza contemporánea serán de ayuda, en la medida que ellxs no limiten el proceso creativo; mas bien servirán sólo si permiten al estudiante ser concientes de la creación. Dar cuenta en qué medida se exterioriza aquello que se desea poner en escena y cuáles son las herramientas con las que se cuenta para llevarlo a cabo. Además, este o estos métodos, tendrán que contener estrategias para analizar al intérprete que trabajará con nosotrxs, denominando sus potencias y debilidades. Y a su vez, tendrá que sugerir cómo conjugar los elementos escénicos disponibles y cuándo una obra debe llegar a su fin. Para las creaciones en colectivo, sin una

sóla mirada externa, el método podrá ser diferente, o bien, podremos crear una corelatividad de los factores implicados.

Los porqués, para qués, y cómos, serán preguntas fundamentales en este método que estamos esbozando. Cada una de estas preguntas conforman el eje básico de la puesta en escena. Si estas preguntas no son respondidas, la obra está coja, será débil, perderá inevitablemente con el tiempo su forma o su fondo.

El motor fundamental de las obras es el porqué. En general, se llevan a escena bosquejos conceptuales, obsesiones estéticas, temáticas históricas o problemas filosóficos. La idea es que exista un sólo camino para que, todas estas motivaciones tan disímiles, transiten hacia la puesta en escena. Se debe realizar una investigación en profundidad sobre la motivación propiamente tal, una búsqueda de información, de historia, autorxs, etc. Una investigación que cuestione y problematice la motivación en sí. Es decir, nada de movimiento por ahora. ¿Qué pasa si el ímpetu del/la creadorx es experimentar con la materialidad de forma directa? Pues esta vez, por ahora, no. Ya que venimos trabajando por años en el imperio de la intuición, probemos esta vez, el del método.

El para qué puede ser una pregunta muy filosófica, pero será necesario llevarla directamente al terreno de lo práctico. Esta pregunta revelará un aspecto de la necesidad del/la creadorx de llevar a cabo esta puesta en escena, y su primigenia respuesta será fundamental. Debemos registrarla y dar con ella cuántas veces sea necesario. Así se definirán parte de los aspectos concretos de la escena, como por ejemplo, el entorno en que se realizará la obra, si será al aire libre o dentro de un teatro. No hay que cuestionar el para qué, este es el espirítu de la obra, y como tal, es importante que se preserve su libertad.

Ahora vamos directamente a la parte gruesa, el cómo se realiza la obra. Esta parte posee mayor complejidad que las otras, abarca una gran cantidad de aspectos sobre los que trabajar y a la vez, hay que tener en cuenta que trabajar con lo material, resulta muchas veces más complejo -no por ser más difícil- que trabajar con texto. Esto debido a que se trabaja con objetos que debemos transportar, personas con las cuales debemos concertar horarios, lugares en los cuáles debemos definir cuándo y con cuánto tiempo contamos para trabajar, etc. Son factores que debemos conjugar, y que son parte de un tejido mucho más grueso que el que se nos presentó en la etapa inicial de investigación. Ahora daremos forma a algo que antes sólo fue una idea.

El desafío del método aquí, será pensar en cómo trabajar con una amplia y laxa gama de posibilidades creativas, tanto como a su vez, un universo limitado, que obligue a no quitar el foco de nuestro porqué. Toda esta materia resultante es el qué de la obra, que luego se moldea, se escoge, se organiza, se omite, etc. Eso, hasta que se va dando con la forma final de la obra. Aunque aquí también existe un largo camino que detallar y de -por parte del método- generar directrices y estrategias, que por ahora tan sólo quedarán esbozadas.

El objetivo final de este método es que la obra pueda ser reestrenada, aún habiendo pasado mucho tiempo de su creación y cambiado de dirección escénica, es por esto que será muy importante llevar un registro escrito organizado del proceso. Con esto aseguramos también la existencia de un archivo de obras, que será el contenedor de una parte importante de la historia de la danza contemporánea chilena.

Con todo este registro, existe la posibilidad de que las obras sean un poco menos excluyentes y más inteligible para el mundo. El problema de la definición parecerá resuelto, pero es en realidad una inquietud que vive en las entrañas de la creación de cada obra."¿Cómo vender un producto que no tiene nombre?" dice Adeline Maxwell (2014), como tratando de poner al alcance la esquiva paradoja que genera este problema de definir, en un mundo donde la transacción comercial es la relación básica que fundamenta nuestras condiciones de existencia, y en el que la academia no hace más que subsidiar al mecanismo. El problema de la definición probablemente no era un problema antes de la instauración del neoliberalismo.

La creación de un método no tendría porque ser homóloga a la academización. Depende de qué manera este método se instaure en los campos de práctica. La burocratización es el efecto contraproducente de la academización, como por ejemplo, sería completamente nocivo que llegue a ser obligatorio el uso de este método, o que deje de considerarse danza contemporánea a aquella que no lo utilice. Además, pueden coexistir variados métodos y seguir investigándose sobre otros. En tanto existan nuevos métodos, serán nuevas maneras de hacer danza contemporánea, de crear y de romper con los parámetros anteriores. Después de todo, este es el fin del arte.

Quiero dedicar este texto a Max Marion por su incansable e insondable intercambio,
de profunda y crítica reflexión.

Bibliografía general

Lepecki, A. (Ed.) (2008) Agotar la Danza. (1a Ed.) Alcalá, España: Mercat de les Flors.
Maxwell, A. (Ed.) (2014) Lecturas emergentes sobre danza contemporánea (1a Ed.) Santiago, Chile: LOM.
Naverán, I., Ecija, A. (Ed.) (2013) Lecturas sobre danza y coreografía. (1a Ed.) Madrid, España: Artea.
Perez, C. (2008) Proposiciones en torno a la historia de la danza.(1a Ed.) Santiago, Chile: LOM.

Escrito sobre movimientos imprevistos

Consuelo Pacheco

Hace algún tiempo traigo conmigo
un cuaderno vacío que no tengo
la expectativa de llenar, pero si
la intención de plasmar experiencias para recordar y probablemente volver a explorar.

Preguntas o respuestas nacientes del movimiento, derivas de las improvisadas
sensaciones que emergen al
b a i l a r.
Ideas que no buscan ser definidas,
sino que sucedan como un
recordatorio sensible
para volver a la piel y
darse a reflexión en el movimiento.

Palabras que permanecen abiertas
en sus estructuras de significado,
para ser repensadas como un cuerpo que baila:
Un espacio finito que se puede expandir
y contraer, cambiar de forma y contenido
para darse vida a sí misma infinitamente.

Un registro autopoiético,
en constante transformación
y conservación de los nutrientes que
constituyen el inabarcable estado de danza.
B a i l a r
y dejar ser la palabra
un intento de huella de lo desconocido.

Abrir espacios relacionales entre las palabras, para dejarlas danzar nuevos contenidos quizás, más cerca de la sensación de gravedad mientras las voy escribiendo.

Investigar haciendo
Estar / Tiempo personal

Investigar sobre la experiencia de...

Bailar / Hablar

Hacer de palabra
Reflexión del movimiento
Alternancia de los roles

Jumper Observer

TRANSMISIÓN

¿Cómo se hace esto?

HACIENDO ??

Palabra

Movimiento

Mi cuerpo ante (Práctica)

EIMCILA 2016

Transmitir trabajando
la experiencia del tiempo personal

Sorprenderse en el Hacer/Experimentos de Danza con Matta Clark Investigación en proceso 2017/Loreto Caviedes y Consuelo Pacheco.

Deshacer un edificio (Frase Original)*
Deshacer un escenario.
Deshacer una coreografía.
Deshacer un movimiento.
Deshacer un cuerpo.

Incisiones profundas y metamórficas en los lugares (Frase Original)
Incisiones profundas y metafóricas en los lugares escénicos.
Incisiones profundas y metafóricas en las coreografías. Incisiones profundas y metafóricas en los movimientos. Incisiones profundas y metafóricas en los cuerpos.

Cortar edificios (Frase Original)
Cortar escenas.
Cortar coreografías.
Cortar movimientos.
Cortar cuerpos.

El espacio necesario para alojar a enemigos (Frase Original)
El espacio necesario para moverse solo.
El espacio necesario para moverse con gente.
El espacio necesario para moverse desde una pregunta.
El espacio necesario para moverse sin preguntas.

* Textos originales:
Obras y Escritos de Gordon Matta Clark. Gloria Moure (Ed). Ediciones Polígrafa.

La danza a disposición de HaSer comunidad

Memoria temporal de AnilinA Colectivo

Guillermo Becar Ayala

Un grupo de estudiantes de danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC) - una de las últimas generaciones de estudio que pudo acceder a Patricio Bunster como docente - antes de su salida de la escuela, comenzó a proyectar líneas de acción para mantenerse en comunión en relación a la práctica de la investigación, la creación, la gestión y promoción de la danza. Así es como en 2009 surgió AnilinA Colectivo, bajo la unión de un determinado grupo de la generación 2004 de la Escuela de Danza de la UAHC, entre ellos Patricia Campos, Marco Chaigneau, Alicia Ceballos, Claudia Cortés, Cristián Fernández, Fernanda González, Pilar Leal, Pía Marín y Andrea Olivares.

Cuando se pensó en cómo mantener un espacio de práctica y creación, como respuesta a esto surgen diversas creaciones como resultado del quehacer comunitario. Es así, como el primer programa de consolidación y presentación colectiva de esta organización fue "Puesta en escena", realizada en septiembre del 2009 con ocho cortos coreográficos que se tomaron el galpón del Grupo Phi, ubicado en Independencia – Santiago. Este es el impulso para también desarrollar el proyecto "Danza en tu barrio, interviniendo Santiago", lo que permitió poner las obras de los integrantes del colectivo en diversas plazas públicas de la comuna de Santiago.

Tras la constante interrogante de cómo dar continuidad y valor al ejercicio de la danza, se retoma también la línea de gestión de programas que resulten como acciones a largo plazo y de mayor intervención en espacios que podían ser aún

más nutridos desde la danza. Es así como se retoma la gestión, producción y promoción del proyecto "Corriente Danza", se impulsan actividades de intervención del espacio público con interacción con comunidades vecinales y agrupaciones de acción territorial. Jamás se dejó de crear, pero se fueron nutriendo las miradas del ejercicio de composición, sin la necesidad de ejercer la docencia con o sobre otros, sino que de crear espacios de comunión en donde los cuerpos se revitalicen desde la diversidad y comprensión de su contexto, nutriendo la mirada y observación del lugar que se habita, invitando al otro a pensar la ciudad que habita desde el cuerpo y su vinculación con el espacio.

Como capacidad de gestión se fortalecieron lógicas de gestión en torno a fondos públicos, privados y contribución de los mismos integrantes. De esta forma se ha vivenciado la postulación constante de sus proyectos y programas a los fondos concursables que permitieran sostener dichos planes.

AnilinA Colectivo, con el tiempo, se fue volviendo en una comunidad creativa con fuerte capacidad de gestión, producción y promoción de la danza, estableciendo miradas integradoras entre los agentes culturales y los agentes territoriales que provienen de otras disciplinas y/o agrupaciones vecinales. El colectivo es hoy un equipo con alianza afectiva, creativa y de gestión con participación en regiones como Araucanía, Los Lagos, Metropolitana, Los Ríos, así como con sus integraciones esporádicas de las regiones Antofagasta y Coquimbo.

Luego, en 2012, se integraron al colectivo Luis Acevedo y Guillermo Becar, específicamente para la reposición de la obra "Desviar la mirada" (2010), dirigida por Carolina Bravo, como resultado del proyecto "Creando Ciudad Danzando" del colectivo, obra que ese año presentaron en el Festival Habana Vieja ciudad en Movimiento, permitiendo – desde ahí – la continuidad de dichos integrantes hasta la actualidad de la comunidad. También se ha contado con la constante colaboración de la psicóloga y fotógrafa Stephanie Cabrera, quien ha registrado fotográficamente múltiples obras, proyectos y festivales del colectivo, o en donde ellos han participado, siendo ella la encargada de registrar la acción "12 Horas de Danza" en su expansión interregional a nivel nacional. Entre otros, también han colaborado: Jorge Carreño, Fernanda Cires, Nicolás Fuentes, Isidora Guzmán, Yeimy Navarro y Gaeil Olsen, Paula Orellana y Cristóbal Santa María.

Las creaciones del colectivo han estado presentes en festivales y encuentros como: Festival Internacional Danzalborde – Valparaíso, Festival La Habana Vieja ciudad en Movimiento – La Habana – Cuba, Festival Compacto – Santiago, Festival El Cruce – Rosario – Argentina, Festival Chiloé Cuerpos en Lluvia – Chiloé, Festival Danza Junto al Río – Valdivia, Festival Tierra Azul – Puerto Montt, entre otros; y ciudades como Concepción, Villarrica, Valdivia, Santiago, entre otras.

Entre las obras encontramos:

"Cuerpo H" (2010) propuesta de Alicia Ceballos y Andrea Olivares, con la cual se intervino el espacio de memoria Londres 38.Intérpretes: Patricia Campos, Alicia



Desviar la Mirada, Festival Habana Vieja ciudad en Movimiento, Cuba, año 2012.

Ceballos, Fernanda Cires, Fernanda González, Pilar Leal, Pía Marín, Yeimy Navarro y Estefanía Pereira.

"Desviar la mirada" (2010) dirigida por la coreógrafa Carolina Bravo, a quien el colectivo invita a guiar una obra de intervención del espacio público, con la cual se ha intervenido calles de La Habana, Valparaíso, Santiago, Puerto Montt y Rancagua entre los años 2010 y 2013. Intérpretes: Luis Acevedo, Guillermo Becar, Patricia Campos, Marco Chaigneau, Claudia Cortés, Nicolás Fuentes, Fernanda González, Pia Marín, Pilar Leal, Estefanía Pereira y Cristóbal Santa María.

"Obra #1" (2012) dirigida por Fernanda González, obra que intervenía el patio de una casaparticular, dentro del cual se posicionaba un cubo transparente, dentro del cual tres intérpretes realizaban una reinterpretación del sistema de notación creado por R. Laban. Intérpretes: Guillermo Becar, Marco Chaigneau y Claudia Cortés.

"Cardúmen" (2012) dirigida por Claudia Cortés, pieza que se realizó con la doble posibilidad de ejecución; tanto para espacios convencionales para la danza como en espacios no convencionales, interviniendo calles como Huérfanos y Nueva York en Santiago, Cerro Polanco, Cerro Cárcel y Plaza Anibal Pinto en Valparaíso, en el marco del Festival de las Artes de Valparaíso y el Festival Internacional Danzalborde. También contó con participación en el Festival Tierra Azul de Puerto Montt (2013). Intérpretes: Luis Acevedo, Guillermo Becar, Patricia Campos, Marco Chaigneau, Fernanda González, Pilar Leal, Yeimy Navarro, Estefanía Pereira y Cristóbal Santa María.

"Persistencia" (2013) dirigido por Fernanda González, es una intervención del espacio público en la cual los ejecutantes reflexionan sobre el cómo repercute la arquitectura en el cuerpo de los habitantes de la ciudad, focalizando la mirada también en aquellas líneas de continuidad que se pueden establecer entre un cuerpo vivo y un cuerpo estructural inerte. Esta pieza establece un recorrido entre el Museo Nacional de Bellas Artes hasta la Biblioteca Nacional. La apuesta de González también llegó al Festival Internacional Danzalborde bajo el nombre de "Persistencia de material" en 2014, con intervenciones en Cerro Polanco y Cerro Playa Ancha. Intérpretes: Luis Acevedo, Guillermo Becar, Patricia Campos, Pilar Leal, Andrea Olivares y Estefanía Pereira.

"Fragmentos de memoria" (2013) es una reunión coreográfica de múltiples investigaciones y creaciones desarrolladas por los integrantes del colectivo, su articulación estuvo en manos de Fernanda González, mientras el material fue entregado por Guillermo Becar, Patricia Campos, Claudia Cortés y Estefanía Pereira, con interpretación de Luis Acevedo, Jorge Carreño, Pilar Leal, Andrea Olivares y Estefanía Pereira.

"Estructuras de Trance" (2014 - 2015) bajo la dirección de Fernanda González, con producción de AnilinA Colectivo y asistencia de dirección de Guillermo Becar. Se interviene el hall central del Museo Nacional de Bellas Artes, creando un

espacio de integración del visitante del museo, en donde la danza se vuelve una apuesta social de intercambio, bajo una apuesta interdisciplinar con cruces visuales, sonoros, estructurales y dancísticos.La instalación visual del Museo Nacional de Bellas artes estuvo a cargo de la artista visual Macarena Ruiz-Tagle. El 2016, Fernanda González establece una readecuación de su material para el contexto de intervención de espacio público y participa en el Festival Internacional Danzalborde en su edición del año 2016. Intérpretes: Danilo Aldea, Luis Acevedo, Gabriela Avaria, Patricia Campos, Cristián Fernández, Sofía Muñoz, Andrea Olivares, Gaeil Olsen, Priscila Seguel, Javiera Sepúlveda. Intérpretes invitados a intervenir el espacio: Carmen Aros, Guillermo Becar, Carolina Bravo, Claudia Cortés, Mabel Diana, Valentina Pavez y Sonia Uribe.

"Estadio" (2015) bajo la dirección de Guillermo Becar, con una co-producción del autor y AnilinA Colectivo, se investiga y crea una obra coreográfica que reflexiona en relación a las heridas y cicatrices de la dictadura cívico militar encabezada por Augusto Pinochet. Aquí se anudan conceptos como fisura, cicatrización y cicatriz, focalizando al Estadio Nacional de Chile como aquel espacio contenedor de memoria. Se realizaron diversas intervenciones en el Memorial de la Escotilla N° 8 del centro deportivo y funciones en el Centro Cultural Matucana 100, II Festival Chiloé Cuerpos en Lluvia – Chiloé, Festival Danza junto al Río - Valdivia (2016) y III Festival Escena Independiente en Teatro Sidarte. Intérpretes: Fernanda González, Jovanka González, Gabriela Neria, Daniela Riquelme, Andrea Olivares, Gaeil Olsen, Valentina Pavez y Catalina Rojo.

"Solución de continuidad" (2016) bajo la dirección de Guillermo Becar, con producción de AnilinA Colectivo, se reflexiona en torno a los conceptos fisura, sutura y cicatriz, anudándolos con la propia piel del creador e intérprete. Esta obra se gestó y estrenó en Villarrica, tomando a dicho territorio como el contexto de la pieza coreográfica y de la historia del creador. Interpretación: Guillermo Becar.

Si bien, la práctica coreográfica e interpretativa respondía al cómo seguir haciendo efectivo el encuentro y permanencia en comunidad, la unión destelló en una serie de proyectos y acciones que buscaron responder y contribuir a una necesidad del medio escénico y espacio que se habita, estableciendo mecanismos que pudieran perdurar con mayor desarrollo, por sobre lo coreográfico del grupo.

Así es como en relación a programas de difusión de la danza y formación de audiencias surgió "Corriente Danza" (2007 – 2008) proyecto liderado por Patricia Campos y Fernanda González, interviniendo centros educacionales de formación secundaria con obras de pequeño formato, conversatorios y talleres de danza en que los habitantes pudiesen entrar en la experiencia del movimiento, desde la comprensión de la diversidad de los cuerpos y los discursos, fortaleciendo una red de acción con múltiples municipios de la Región Metropolitana y que el 2016 tuvo efecto en la región de Los Ríos, gracias a la gestión de Patricia Campos, quien ahora reside en la ciudad de Valdivia. En 2007 y 2008 participaron establecimien-

tos educativos de las comunas de Conchalí, Peñalolén, Puente Alto y Pudahuel. En 2011 se fortalece el proyecto y se le da un giro hacia la posibilidad de intervenir espacios comunitarios más amplios, a partir de la expertise en esta materia que adquiere AnilinA Colectivo. Es así como su gestión permite que "Corriente Danza" interviniera con danza y talleres las plazas públicas y agrupaciones de las comunas de Cerro Navia y Pedro Aguirre Cerda, a cargo de Fernanda González, Estefanía Pereira, Pilar Leal y Patricia Campos, (no sé, quizás los nombres están demás, pero ese giro que se le dio ese año fue harto por la Estefanía y la Pilar).

"Corriente Danza" es el motor que gatilla la motivación de generar un espacio de encuentro y accionar artístico, ya que todos los integrantes del colectivo participaron de este proyecto diseñado por Campos y González, aportando desde la producción, sus creaciones o como intérpretes de las piezas coreográficas que participaban de las exposiciones en los establecimientos educacionales.

En relación a tomar un espacio y gestar un encuentro que sea representativo de la diversidad de la danza, Andrea Olivares, en 2013, planteó el encuentro "12 Horas de danza en el espacio público". Este espacio contribuye a un encuentro real de diversidad en torno a las prácticas y formas de hacer danza, abriendo convocatorias absolutamente amplias a géneros y formatos que se permitieran entrar en un espacio público para poner en él sus ejercicios, obras, investigaciones, etcétera. En su primera versión tuvo lugar en el Parque Forestal, espacio que se transformó hasta la configuración de un festival con el mismo nombre, trasladado hasta la explanada del Mercado Central de Santiago, el cual luego tuvo expansión a la región de Antofagasta, en asociación colaborativa de AnilinA Colectivo y el colectivo Perras Danzas, experiencia y espacio anudado gracias a la gestión de Alicia Ceballos, quien residió en la ciudad de Antofagasta desde 2014 hasta 2016. Dicha acción, también llegó a Chiloé el 2014, permitiendo la primera asociatividad que este "espacio" permitía, contribuyendo a una red de tres acciones conjuntas entre las ciudades de Antofagasta, Santiago y Castro, siendo posible llegar a dicha ciudad por la contribución del Colectivo Púdú, entre las cuales participan dos integrantes del colectivo: Pilar Leal y Estefanía Pereira, quienes viven en Chiloé desde 2014 a la actualidad.

En 2015 se concretó esta alianza en la elaboración y ejecución del Festival 12 Horas de Danza, con implementación en las tres regiones mencionadas anteriormente, dado el valioso resultado que las gestiones habían dado entre las gestoras de Antofagasta, Chiloé y Santiago. El 2016, también se vivió el "12 Horas de Danza" realizado en la ciudad de La Serena, por la gestión de Rayen Pojomovsky en dicha ciudad, quien se contactó con la gestora de este festival y siguió los lineamientos y gráficas que hacen del festival de danza una apuesta en red con un lenguaje común. No se puede dejar de mencionar que otras ciudades han querido sumarse a la red de ejecución del 12 Horas de Danza, espacio que Andrea Olivares considera que debe ser replicado porque constituye un verdadero lugar de trabajo colectivo

en torno a la diversidad de quienes desarrollan la danza en las distintas localidades, siempre y cuando quienes deseen implementarlo respeten los lineamientos que este proyecto configura para sí. En 2016, gestoras de la región del Maule replicaron el proyecto, pero sin acuerdos de comunión y preservación ante lo dispuesto por AnilinA Colectivo.

En la actualidad AnilinA Colectivo, genera diversas intervenciones callejeras en donde la danza aparece como una respuesta al cotidiano y al persistir en un escenario que no es tal. Además, se hace cargo de la difusión de gran parte de los proyectos independientes que nuestros integrantes o ex-integrantes desarrollan en sus nuevos lugares de residencia a lo largo del territorio nacional, a través de su plataforma AnilinA Comunicaciones.

Es así, como abordar el espacio desde el cuerpo, comprendiendo la construcción coreográfica desde una visión de territorialidad desde un contexto determinado que no pretende sino, más bien, logra desafíos interesantes para la comprensión del lugar que se habita desde una particularidad poética. Un espacio comunitario que constantemente cuestiona los espacios en donde sucede la danza y en donde el grupo desarrolla sus prácticas de gestión, promoción y producción.

Desde ese lugar que establece comunidad y vínculos, AnilinA Colectivo agradece constantemente a Claudia Cortés, Manuela Bunster, Carolina Bravo, Stephanie Cabrera, Kiko Fierro, Alicia Ceballos, Marco Chaigneau, Álvaro Facuse, Gaeil Olsen, Valentina Pavez, Rayen Pojomovsky, Rocío Rivera, Iván Sánchez y Rafael Silva, entre tanto otros, así como también a sus familias nucleares, quienes de una u otra forma también son parte de la comunidad – familia – AnilinA... y un sinfín de nombres que podrían sumarse a esta lista.

Como en algún momento nos señaló Estefanía Pereira; “AnilinA nos invita Ha-Ser comunidad”.

Desarrollar la danza como práctica de comunidad es una decisión y convicción política que repercute en la “militancia” del arte, las redes y - principalmente - los afectos... un nudo constante de acción por promover espacios creativos para reforzar la vida en manada.

Cansar el archivo

Danza y reconstrucción

Loreto Caviedes Jeria[1]

En esta oportunidad, quisiera compartir algunas reflexiones derivadas de una investigación en danza realizada por el núcleo creativo "Co-inspirantes", agrupación interdisciplinar a la cual pertenezco. "Co-inspirantes" nació el año 2015 a partir de una residencia artística que obtuve en NAVE, Centro de Creación y Residencia (Santiago, Chile). Para dicha instancia, reuní a un grupo de creadores –bailarines, actores, filósofos y literatos– interesados en la investigación en danza tanto desde su teoría como desde su práctica.

Nuestra primera investigación se inscribe en la temática del archivo, una de las preocupaciones más relevantes en el campo de la danza contemporánea durante los últimos quince años[2]. Para esta creación, nos preguntamos por el archivo, no con un interés patrimonial (qué y cómo conservar algo), sino con un interés creativo, es decir, de qué manera el archivo sirve para reflexionar sobre la propia práctica de creación. En este caso, entonces, consideramos el problema

1 Titulada en danza con mención en pedagogía de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile. Su trabajo artístico se ha desarrollado en el ámbito de la danza contemporánea, la performance y el teatro.

2 Me refiero a la discusión acerca de la ontología de la danza y su condición de "arte efímero". Para esta discusión, consideramos sobre todo los aportes de Lepecki, André. "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza". En Isabel de Naverán y Amparo Écija (eds.), Lecturas sobre danza y coreografía. Madrid: Arte, 2013; y Schneider, Rebecca. "Los restos de lo escénico (reelaboración)". Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza. Isabel de Naverán (ed). España: Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre, Mercat de les flores, 2010.

del archivo como excusa para crear una nueva performance, gesto que posee un sentido metodológico y artístico en sí mismo. Por esta razón, la investigación tuvo como motor la elaboración de una metodología de creación y la posterior elaboración de una puesta en escena.

Nuestro proyecto se titula CENIT, nombre que hace referencia a la obra de danza contemporánea ZENITH, creada el año 2012 por la española María Campos y el libanés Guy Nader en Europa. Nuestra única aproximación a esta pieza ha sido un tráiler de tres minutos encontrado en YouTube, una breve reseña en la web y posteriormente una entrevista a sus creadores vía Skype. La experimentación gira en torno a los conceptos archivo y cansancio, a través de los cuales pretendemos reexaminar las posibilidades creativas de ZENITH.

Hemos interrogado estos términos mediante preguntas concretas: ¿cómo y con qué soportes podemos elaborar un archivo de una pieza de danza que no hemos visto? ¿Qué posibilidades creativas ofrece la indagación en el archivo? ¿Cuál es el límite entre "original" y "copia", si es que cabe llamarlos así? ¿Qué significa cansar un archivo? ¿Qué queda cuando se ha cansado el cuerpo y la técnica de aquel original? ¿Cuáles son las implicancias de trabajar, desde Latinoamérica, con el archivo de una obra de danza europea?

A partir de estas interrogantes, construimos una matriz metodológica que, si bien fue motivada por el trabajo con la pieza ZENITH, especulamos que puede ser empleada para exploraciones similares con otras obras de danza.

A continuación, describiré brevemente esta serie de pasos metodológicos.

(1) Para comenzar, se definió el objeto de estudio, en este caso, la pieza de danza ZENITH. Seleccionamos esta obra porque se trata de una pieza de danza contemporánea que se pregunta por el cuerpo y su estatuto en la danza; además, nos interesaba el hecho de que ningún miembro del equipo de trabajo la hubiera visto, ni a través de video ni tampoco de forma presencial. (2) Luego, se contactó y entrevistó a sus creadores e intérpretes, con el objetivo de lograr una aproximación a la pieza mediante sus relatos. Con la entrevista, se intentó capturar la perspectiva subjetiva de los mismos creadores/intérpretes respecto de la metodología de creación, sin pretender objetivizar ni capturar lo que "realmente" habría sido la obra, sino, más bien, buscando abrir e indagar en nuevas perspectivas que emergieran de ella.

(3) El material obtenido en la entrevista fue organizado en una tabla gráfica. Para su elaboración, se definieron:

1. Los conceptos centrales.
2. Las técnicas correspondientes a cada concepto.
3. Un ejercicio de incorporación de dicha técnica a través de secuencias de movimiento.

Hasta este punto, habíamos hallado una metodología para reconstruir una pieza de danza que no habíamos visto. Es, entonces, en esta etapa donde se incorpora el

concepto del cansancio. Nuestra propuesta es que, en términos metodológicos, el cansancio es una forma de evidenciar y enfatizar la idea de que no es posible concebir una "original" estable, y que esa misma imposibilidad aporta el combustible necesario para seguir explorando esa diferencia del "original" respecto de sí mismo, especialmente en una obra como ZENITH, en la que el cuerpo debe ejecutar movimientos pautados según conceptos establecidos, con el uso de un implemento (un palo de un 1,5 mt que al cortar el aire genera sonido). Una de las acepciones de "cansancio" es "desvío"[3], noción que entendemos al menos en dos sentidos: desvío del camino trazado (dimensión de la creación coreográfica) y desvío de la tarea productiva (dimensión de la ejecución física). Es decir, (4) se cansa la técnica corporal trabajada en ZENITH, en el sentido de desvío de la original y de las tareas a ella asociadas. Uno de los modos de lograrlo es a través de la insistencia en esas formas, insistencia que deriva en un desgaste y en un desvío. Así es posible llegar a un nuevo territorio, un paisaje corporal desconocido.

Las razones de lo anterior se encuentran en el mismo concepto de cansancio, que los filósofos Peter Handke[4] y Byung-Chul Han[5] han trabajado con respecto a la norma social. Desde sus perspectivas, el cansancio es un lugar de radical apertura de los seres, un territorio inédito, un sitio ajeno a la lógica productiva que guía la actividad humana en la sociedad actual. Territorio, por tanto, altamente político, toda vez que supone una reconfiguración de los sujetos dada por una particular "accesibilidad": "El cansancio abre, le hace a uno poroso, crea una permeabilidad"[6], es decir, permite acceder a nuevas formas de relación consigo mismo y con los otros.

Una vez halladas las directrices metodológicas, nos involucramos en la elaboración de la puesta en escena de CENIT, la que se asimila, inevitablemente, a la metodología de creación. Describiré de manera sintética la estructura escénica elaborada. En CENIT, presentamos la pieza "original", que ya no existe, que es imposible de "rescatar" del pasado para llevarla al presente (o sea, "reponerla"). Luego, montamos la reconstrucción de la pieza, en donde se pretende reflejar la pieza original de una forma analítica, a partir del trabajo sobre los conceptos y técnicas que la guiaron. Producto de ello, se cuestiona el estatuto del "archivo" como documento escénico, para después sometérselo a las operaciones del cansancio. En el ejercicio de cansar la técnica de la pieza original y extremar las fisicalidades de los bailarines se espera arribar a un nuevo paisaje corporal.

Hemos pretendido que la estructura global de CENIT ponga en cuestión tanto

3 En Corominas, Joan y Pascual, José. Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico, t. II. Madrid: Gredos, 1980, se lee: "CANSAR, del lat. CAMPSARE 'doblar (un cabo) navegando', 'desviarse (de un camino)' […] probablemente pasando por la idea de 'cesar (de hacer algo)'" (809).

4 Handke, Michael. Ensayo sobre el cansancio. Madrid: Alianza, 2006.

5 Han, Byung-Chul. La sociedad del cansancio. Barcelona: Herder, 2012.

6 Handke, Michael. Ensayo sobre el cansancio. Madrid: Alianza, 2006, pp. 50 y 66

la versión "original" como la "reconstrucción", la cual no es una imitación ni falsificación del "original", y hasta cierto punto tampoco se alimenta de ella. André Lepecki sostiene que en danza contemporánea "se recrea no para fijar una obra en su posibilización singular (originaria), sino para desbloquear, liberar y actualizar las numerosas composibilidades e incomposibilidades (virtuales) de una obra, que la instanciación originaria de la obra mantuvo en reserva, virtualmente". Para esto, al final de la obra, una vez que se ha mostrado ambas versiones, se le pregunta al público cuál final quiere ver: si el de la pieza ZENITH o el de CENIT. De esta manera, se le da vida al ejercicio de reconstrucción, pero solo en virtud de su desestabilización, es decir, se lo vuelve performático e indeterminable, ya que es el espectador quien decide de qué forma acaba la pieza.

Por último, no es posible pasar por alto el hecho de que este ejercicio metodológico está cruzado por un conflicto geopolítico entre el lugar de la producción del saber por tradición, el así llamado "primer mundo", y su recepción e interpretación desde Latinoamérica. Al parecer, la idea de cansar el archivo –no solo en este caso– difícilmente pueda soslayar tal condición. En este sentido, la metodología presentada bien podría considerarse como una herramienta que contribuye a pensar las maneras de deconstruir el archivo de la danza, considerando su lógica de producción centro-periferia. Esta deconstrucción tiene implicancias no solo en relación con los modos de elaborar o de utilizar un archivo, sino también en relación con la forma tradicional en que la danza ha concebido el cuerpo, concepción que es, también, un ideal irradiado desde el centro. Por ejemplo, en esta línea es que podría adquirir nuevo sentido la idea de cansar la técnica en tanto paso metodológico. Este no es, entonces, un ejercicio que se aproxima con ánimo cultural o conservador al archivo: antes bien, propone una serie de pasos para intencionar su (inevitable) traición.

Bibliografía

Corominas, Joan y Pascual, José. Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico, t. II. Madrid: Gredos, 1980.
Han, Byung-Chul. La sociedad del cansancio. Barcelona: Herder, 2012.
Handke, Michael. Ensayo sobre el cansancio. Madrid: Alianza, 2006.
Lepecki, André. "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza". En Isabel de Naverán y Amparo Écija (eds.), Lecturas sobre danza y coreografía. Madrid: Arte, 2013.
Schneider, Rebecca. "Los restos de lo escénico (reelaboración)". Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza. Isabel de Naverán (ed). España: Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre, Mercat de les flores, 2010.

Arte interactivo

Contra la alienación tecnológica y la supresión del cuerpo

Camila Rojas Cannobbio

Nuestro entorno está cada vez más digitalizado y la interacción con tecnologías ya es parte de nuestra vida diaria occidental. La danza no está exenta de este fenómeno, y como resultado, la forma en que percibimos al cuerpo y movimiento está cambiando. El desarrollo de tecnologías en danza ha traído nuevos entendimientos acerca de conceptos tales como presencia, inmediatez y participación, y con ello ha puesto en cuestión qué es lo que permanece presente y la idea de liveness, que puede traducirse al español como "en vivo" o "viveza", dejando en evidencia cómo en muchas ocasiones la tecnología se vuelve el medio dominante y el cuerpo queda subsumido por lo virtual. Tal como el teórico de nuevos medios, Philip Auslander (2008) plantea, 'danza + virtual = virtual'. Desde esta problemática es que se instala este artículo ¿Cómo podemos concebir la tecnología de manera que favorezca experiencias corporales? y ¿Cómo es posible entender la relación entre tecnología y cuerpo sin jerarquías? Para ello entonces, se hace necesario instalar el debate frente a la relación entre artes vivas y tecnología, para así dar paso a un nuevo entendimiento del cuerpo en movimiento dentro de la era tecnológica.

La relación entre tecnología digital y las artes vivas ha sido desde sus inicios problemática ya que pone en cuestión la presencia y el concepto de lo "en vivo" del cuerpo y de la obra como evento escénico. Teóricos tales como Susan Sontag, Peggy Phelan, Phillip Auslander, Jean Baudrillard, entre otros, han abordado este debate desde distintos ángulos dejando una discusión abierta acerca de este nuevo tipo de estéticas en las artes vivas. Estos discursos emergen, en parte, de las ideas desarrolladas por el filósofo y teórico Benjamín Walter en su ensayo preliminar

The Work of Art in the Age of Its Technological Reproductibily (1936), (El Trabajo del Arte en la Era de su Reproductibilidad Tecnológica), donde aborda cómo el surgimiento de la tecnología y la reproducción ha dado paso al simulacro y a la 'aniquilación del aura'(1936) del arte, separándose de su presencia inicial. Posteriores desarrollos de sus ideas han intensificado el debate quedando dos posturas divididas entre los devotos de lo "en vivo" y de los proponentes de la tecnología como un área intrínseca de las artes vivas. A pesar de estas controversias y de conclusiones no terminadas, la interacción entre tecnología y artes vivas parece estar creciendo y ganando aún más prominencia en el arte occidental.

Frente a este debate aparecen dos líneas principales, las teorías de Peggy Phelan por un lado, y las de Phillip Auslander por otro, siendo cada uno el exponente más representativo de cada línea. Phelan aboca por una ontología de la performance[1] afirmando que 'la vida de la performance sólo ocurre en el presente' (1993: 146). Según la teórica, cualquier intento por capturarla o incluso mediarla transforma el evento en una representación puesto que 'la performance implica lo real a través de la presencia de cuerpos vivos' (1993: 148). El uso de tecnologías en la puesta en escena, particularmente el uso de videos o cámaras en vivo, problematiza esta idea de co-presencia y de inmediatez de los cuerpos reales. Consecuentemente, el cuerpo se transforma en una reproducción a través de medios tecnológicos, y el espectador pierde el acceso al original o al evento del cuerpo vivo. Lo que es observado en cambio, es el desaparecimiento del cuerpo, o al menos un desaparecimiento parcial a través de la mediatización, lo que pone en disputa el concepto de lo "en vivo" y de inmediatez. Sin embargo, el creciente uso de tecnología en muchos aspectos de nuestra vida contemporánea ha sobrepasado la idea de que la presencia y la "viveza" está supeditado a la necesidad de tener un cuerpo real. Es evidente cómo en muchas situaciones el cuerpo real tiene incluso menos presencia que el cuerpo mediado, como por ejemplo ocurre en un concierto de música donde muchas veces la audiencia prefiere observar las pantallas en vez del escenario.

En contraste con las ideas de Phelan, Auslander propone un acercamiento diferente a esta problemática, afirmando que un espectáculo en vivo 'a menudo incorpora la mediatización al grado tal que el evento mismo es un producto de los medios tecnológicos' (2008: 25). El autor postula que incluso el término "en vivo" surge a partir del concepto de mediatización, ya que antes de filmaciones de videos o grabaciones de sonido no había distinción entre el evento "vivo" y "no-vivo". En lugar de mirar a lo "en vivo" y la mediatización como términos opuestos, él considera ambos como 'una relación de dependencia e imbricación' (2008: 56). Desde esta perspectiva la "viveza" y la presencia no es una condición ontológica

1 Se entiende aquí por performance el acto en vivo, relativo a las artes vivas y no como género.Phelan, P. (1993) Unmarked: The Politics of Performance, London and New York,Routledge.

de la performance como Phelan postula, sino una condición cultural e histórica, e incluso una condición fenomenológica acerca de qué es lo que se percibe como vivo, lo cual no implica necesariamente la presencia de cuerpos reales. 'En términos fenomenológicos, debe ser acordado que la "viveza" se relaciona más con el tiempo y "ahoriedad" que con una corporeidad o virtualidad de sujetos siendo observados' (Dixon 2007: 127). Sin embargo al aceptar esta condición fenomenológica, la propuesta de Auslander cae en la misma problemática de la tecnología como el medio dominante. Lo que es llamado "en vivo" o "tener presencia" ya ni siquiera requiere de un cuerpo real. Por lo tanto, el cuerpo frente a un medio tecnológico queda nuevamente subsumido por lo virtual.

En Contra de la Alienación Tecnológica

Como una respuesta a esta problemática, el arte interactivo surge como una práctica que introduce nuevos modos de entender la relación entre cuerpo y tecnología sin jerarquía. Sin embargo, antes de desarrollar esta idea es importante realizar una distinción para definir desde qué perspectiva es utilizado el término. El arte interactivo es un concepto muy amplio que puede ser aplicado a diferentes niveles de interacciones. Aunque ha sido mayoritariamente aplicado al encuentro entre arte y tecnología, el término en sí no implica necesariamente el uso de tecnologías (Mulder 2007). Para el propósito de este artículo me referiré específicamente al arte interactivo digital basado en movimiento. Este se diferencia en el sentido que requiere necesariamente de un dispositivo que detecta el movimiento en un plano tridimensional. Esto permite que el movimiento afecte directamente el resultado del sistema computacional en tiempo real, ya sea generando sonidos o visuales. Basado en la descripción realizada por el doctor en performance y arte interactivo David Z. Saltz (1997), las siguientes acciones son necesarias para que acontezca este evento:

1. Un dispositivo detecta el movimiento del usuario (intérprete y/o audiencia)
2. La entrada de información afecta el resultado del sistema computacional traduciendo los datos de movimiento en una forma digital (sonidos o visuales)
3. El resultado de estos datos son traducidos de vuelta en el mundo real de manera que sean perceptibles por el intérprete y/o audiencia
4. El resultado afecta el movimiento del usuario (intérprete y/o audiencia)

La manera en que el movimiento es traducido en una forma digital y el modo en que este resultado afecta el movimiento del usuario son los aspectos performativos de esta relación, en tanto estas acciones constituyen el objeto estético de este evento. En este sentido, el surgimiento de este tipo de arte revierte la "demonización" de la cultura tecnológica porque ahora no aparece como una representación

del cuerpo real, ni tampoco funciona como un ente separado que media al cuerpo, 'en vez del intérprete o performer trabajando en disociación con la tecnología de "yo hago esto, y la tecnología hará esto", ahora es una relación más integrativa de "hacemos esto juntos"' (Dixon 2007: 205). Ya no aparece una representación ni una mediación del cuerpo real, si no que simplemente se devela una relación en que ambas partes son afectadas sin jerarquía.

El biólogo y teórico de nuevos medios Arjen Mulder, declara que 'el arte interactivo es arte en tanto el observador puede cambiar algo acerca de este, así como este es afectado en cambio' (2007: 55). En este contexto, el usuario, ya sea intérprete o miembro de la audiencia, adquiere conocimiento y entendimiento de la pieza de arte sólo por el hecho de existir una interacción física entre ambos. En este encuentro hay un proceso continuo en la realización de una decisión que crea un nuevo resultado cada vez. Los bailarines a través de sus decisiones crean la performance, teniendo un sentido muy fuerte de la autoría de su propio trabajo, ya que el arte interactivo 'requiere la creación de nuevos mundos, en cuya construcción el observador se puede transformar activamente' (Ascott en Schiller 2003: 14). La importancia y el valor artístico de este evento reside entonces en la acción y el encuentro mismo, más que en la construcción de una estructura coreográfica.

Sumado a esto, en este tipo de relación no se establece una jerarquía en la entrega de la información ya que el sentido y entendimiento de la obra aparece en la interacción entre sistema y cuerpo. El significado y la obra de arte acontece en este diálogo, en tanto requiere una relación encarnada. Es una indagación por el cuerpo y el movimiento donde 'el objeto interactivo quiere influenciar el cuerpo del visitante, no simbólicamente, como un entendimiento o memoria, si no que físicamente' (Mulder 2007: 57). En este sentido, en el arte interactivo, el usuario adquiere conocimiento de su propio cuerpo y del entorno a través de un encuentro sensorial con el medio tecnológico. Aquí el usuario tiene:

'una híbrida respuesta en múltiples niveles a estímulosinteroceptivos y exteroceptivos. Esto ocurre tanto para los performers operando con la interfaz interactiva, como para el espectador inmerso en un entorno multisensorial. En esta interacción, no es sólo una cuestión por la intensificación de una consciencia sensorial que está en juego, pero más importante, es un proceso de aprendizaje, adaptación, experiencia y nuevos modos de sentir, percibir y entender' (Davidson 2016: 23).

Este medio digitalizado se constituye entonces como un entorno multi-sensorial, lo que permite al usuario no sólo moverse y ser afectado por el resultado del sistema computacional, si no que también acceder a una experiencia somática. Al percibir la traducción de su propio movimiento ya sea en sonidos y/o visuales, el usuario no sólo puede percibir su propio cuerpo en movimiento, sino que además la percepción de ese movimiento es aumentada y enriquecida, generando una ac-

tivación de la función sensomotora de su cuerpo. Esto, producto de un fenómeno llamado empatía kinestésica, lo que le permite al cuerpo adaptarse y cambiar frente al estímulo digital. Para explicar esta idea, primero es necesario abordar el concepto de empatía y neuronas espejo.

Empatía Kinestésica

La empatía es un concepto complejo, ya que actúa en diferentes grados, a nivel cognitivo, afectivo, emocional e incluso a nivel de comportamiento. A pesar, de los muchos entendimientos que existen acerca de este concepto, hay un acuerdo en que la empatía es la habilidad de conectar con los sentimientos de otra persona, ya sea compartiendo el mismo sentimiento, una habilidad cognitiva de entender al otro, o respondiendo con una acción concreta frente al sentir de otro (Decety y Jackson 2004). Sobre esta base, el científico Marco Iacaboni (2009) ha señalado que la imitación y la mímica juegan un rol importante en la habilidad de empatizar, entender y conectar con otras personas. Los estudios acerca de las neuronas espejo hicieron una tremenda contribución al entendimiento de la empatía, ya que propone una capacidad humana basada en nuestro sistema biológico y no como una capacidad subjetiva que sólo algunas personas pueden desarrollar. Estas neuronas espejo fueron encontradas primero en los monos, e investigadores descubrieron que éstas 'descargan no sólo cuando los monos realizan acciones orientadas a una meta concreta [...] sino que también cuando el mono, completamente quieto observa a alguien realizando esas acciones' (Iacaboni 2008: 659). La relevancia de estos descubrimientos es que da cuenta de un mecanismo neuronal que permite una superposición y unificación entre percepción y acción, ya que ambos comparten la misma estructura.

El descubrimiento de las neuronas espejo capturó la atención de diversos teóricos e investigadores de la danza tales como Susan Foster (2011), Dee Reynolds y Mathew Reason (2012), en términos de cómo estas neuronas tienen implicancias en las respuestas empáticas al percibir movimiento. Esta respuesta es llamada empatía kinestésica ya que envuelve la respuesta muscular y emocional al observar movimiento. Es decir, que al observar un movimiento determinado la función sensomotora del cuerpo se activa de la misma forma como si estuviera realizando ese movimiento en particular, aún estando completamente quieto. Sin embargo, esta activación de la función sensomotora del cuerpo no sólo ocurre cuando se observa a otra persona, si no que también con imágenes o incluso sonidos que puedan evocar movimiento. La etnógrafa y teórica de la danza Deirdre Sklar (1994) afirma que la empatía kinestésica implica un proceso de reconocer kinestésicamente lo que es percibido de forma visual, auditiva o táctil. Esta idea está fundamentada en los orígenes del concepto de empatía. El primero en acuñar este concepto fue Theodor Lipps en el año 1900 y lo usó para describir la relación del ser humano con el arte, 'la curva de una línea en una pintura, el eje de un edificio o las ondulaciones del

mar – todos ellos invitan al observador a entrar en sus dinámicas' (Lipps en Foster 2011: 154). Más aún, la noción de que las neuronas espejo son células multimodales que pueden responder tanto a estímulos auditivos como visuales, y por consecuencia, provocar una imitación interna de aquello que es percibido, también respalda esta concepción integral.

En este sentido, percibir visuales o sonidos afectan el cuerpo del usuario y activa áreas del cerebro similares como si se estuviera moviendo con un cuerpo real, empatizando con las dinámicas de movimiento que ofrece el sonido o la imagen. En un obra interactiva con tecnologías, el usuario experimenta una experiencia corporal en diferentes niveles, no es sólo una activación de la función sensomotora, si no que además esta activación produce eventualmente un movimiento concreto y tangible como respuesta al estímulo. Esto es ampliamente argumentado por el hecho de que las neuronas espejo son activadas cuando se ejecuta y cuando se observa una determinada acción (Icaboni 2008). El movimiento que el usuario percibe kinestésicamente es su propio movimiento traducido en visuales o sonidos. Pero al mismo tiempo, estas imágenes y sonidos modifica a su vez el cuerpo y movimiento del usuario, creando una relación recíproca entre ambos. Esto implica que ambos, cuerpo real y sistema computacional 'pueden conversar inteligentemente, escuchando y respondiendo sensiblemente uno al otro, expresándose cada uno, articulando y construyendo un diálogo complejo de ideas' (Dixon 2007: 205). El fenómeno de la empatía kinestésica permite al usuario percibir los cambios en las cualidades, energías y dinámicas del movimiento sonoro y visual, y por consecuencia adaptarse y responder a ellos de forma empática.

Dicho lo anterior, es posible observar una relación muy fuerte entre lo que es percibido y lo que ocurre en el cuerpo, o en palabras del filósofo y teórico Brian Massumi (2002), cómo la percepción afecta al cuerpo. Esta activación de la función sensomotora, es una afección en el cuerpo en el sentido que el cuerpo está en un pre-movimiento. Reynolds, parafraseando a Massumi, explica este fenómeno: 'afectar se refiere a ese punto en el cual el cuerpo es activado, "excitado", en el proceso de responder; pero este proceso no ha alcanzado aún consciencia en la medida que pueda producir una consciencia cognitiva que pueda ser traducida en lenguaje' (2012: 124). La activación del cuerpo del observador permite acceso a un cierto conocimiento acerca de lo que es percibido que no puede ponerse en palabras y que no es un proceso consciente, por lo contrario, es un entendimiento corporal que está activado por múltiples sentidos. Es decir, en un solo acto se percibe, se crea, y se transforma. Esta perspectiva integra acción, percepción, emoción y cognición. Aquí el usuario conoce a través de su acción y co-crea los mundos en que vive, a la vez que transforma, se transforma (Varela, Thompson, y Eleonor Rosch,1992).

El arte interactivo ofrece una nueva manera de entender la relación entre cuerpo y tecnología sin jerarquía. Permite que emerja una experiencia corporal en

tiempo real, donde diversos aspectos sensoriales son activados, generando una percepción aumentada del propio cuerpo en movimiento. Mientras bailarines o performers entrenados puedan tener dificultades para estar en el presente y batallar con responder abiertamente a otro cuerpo, el sistema computacional va a responder siempre en el aquí y ahora, dada su propia naturaleza. Para bailarines y artistas del movimiento el arte interactivo es un fascinante y creciente campo de trabajo, ya que es una extraordinaria herramienta que se pregunta por el cuerpo en movimiento en relación al diálogo que se produce entre acción, percepción y afección. No necesitas ser un bailarín para interactuar con el sistema y por ello puede ofrecer a personas que no pertenecen a esta disciplina una experiencia corporal que acceda a una consciencia del propio cuerpo en movimiento. Al mismo tiempo, puede entregar a bailarines y artistas en general, nuevos entendimientos acerca de la percepción del movimiento, y cómo la sutil función del sistema sensomotor puede generar nuevas maneras de moverse. Nuestra vida está tan tecnologizada que resulta necesario empezar a pensar cómo la podemos usar a nuestro favor. Como Haraway dice 'nuestras máquinas están inquietantemente vivas, y nosotros mismos aterradoramente inertes' (en Klich y Scheer 2012: 105).

Esta práctica invita una manera de mirar a la tecnología no como un enemigo del cuerpo, sino lo opuesto. Nos posibilita a concebir la tecnología de tal manera que no borre al cuerpo, o que suprima experiencias físicas o incluso experiencias emocionales, sino que puede ser concebida como una herramienta que nos ayude a aumentar la percepción que tenemos de nuestro propio cuerpo en movimiento y cómo este es afectado al percibir. El arte interactivo en el mundo, y más aún en Chile, es un campo sumamente nuevo y aún queda mucho por explorar. Sin embargo, en los últimos años diversos artistas chilenos han comenzado a incursionar en estas prácticas, tales como Francisca Morand y Javier Jaimovich con el proyecto Emovere (2015), Georgia del Campo y José Miguel Candela con el proyecto Edipa (2016-2017), y Sergio Mora-Díaz, Oryan Inbar y Jordan Backhus, en colaboración con el coreógrafo Rodrigo Chaverini con el proyecto VOID (2017), entre otros. Probablemente con una colaboración más integrada entre artistas del movimiento y artistas de nuevos medios ayudará no sólo a crear relaciones más orgánicas y menos jerárquica entre cuerpos reales y tecnología, si no que también ayudará a traer nuevos entendimientos y nuevas percepciones acerca del cuerpo en movimiento en la era tecnológica.

Referencias

Auslander, P. (2008) Liveness: Performance in a Mediatized Culture, London, Routledge
Davidson, A. (2016) 'Ontological shifts: multisensoriality and embodiment in a third wave of digital interfaces', Journal of Dance and Somatic Practices, Vol. 8, No 1
Decety, J. and Ickes, W. (eds) (2009) The Social Neuroscience of Empathy, Massachusetts, The MIT Press.
Dixon, S. (2007) Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance, Art and Installation, London, MIT Press

Foster, S. (2011) Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance, NewYork, Routledge
Iacoboni, M. (2008) Mirroring People: The Science of Empathy and How WeConnect with Others, New York, Farrar, Straus and Giroux
Klich, R. & Scheer, E. (2012) Multimedia Performance, Basingstoke, PalgraveMacmillan
Massumi, B. (2002) Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation, Durham and London, Duke University Press.
Mulder, A. & Brouwer, J. (2007) Interact or Die, Rotterdam, V2_Publishing/NAi Publishers
Phelan, P. (1993) Unmarked: The Politics of Performance, London and New York, Routledge
Reynolds, D. and Reason, M. (eds) (2012) Kinesthetic Empathy: In Creative and Cultural Practice, Bristol, Intellect
Saltz, D. (1997) 'Art of Interaction: Interactivity, Performativity, and Computers', The Journal of Aethetics and Art Criticism, Vol. 55, No. 2: 117 -127
Schiller, G. (2003) The Kinesfield: A Study of Movement-Based Interactive and Choreographic Art, Unpublished Phd Dissertation, University of Plymouth
Sklar, D. (1994) 'Can Bodylore be Brought to its Senses?' The Journal of American Folklore, Vol. 107, No. 423: 9-22
Varela, F. Thompson, E. & Rosh, E. (1992) The Embodied Mind, London, MIT Press
Walter, B. (1936, 2008) The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, London, Penguin

El cuerpo también tiene un cerebro

Danza y reconstrucción

Jaime Urrutia Andrade

Quien haya tenido un acercamiento a las prácticas académicas de la danza, es decir, quien ha tenido una aproximación al estudio profesional de esta disciplina puede dar testimonio acerca del uso pedagógico de un proverbial lenguaje verbal el que incluye, entre otras, las siguientes frases: en escena vemos cuerpos; cuerpos que se encuentran y desencuentran; somos un cuerpo; piensa con el cuerpo.

Si eres del grupo de quienes reconocen estas frases, probablemente percibas una familiaridad tan enraizada en el tejido de todo aquello que conforma tu pensamiento que no puedas dimensionar el peso grave que estas afirmaciones conllevan en tu accionar y en la proyección de tus ideas creativas.

Y es que la danza padece, silenciosamente, la consecuencia que desencadenó el pensamiento occidental al separar el estudio de la mente y del cuerpo, sublimando el estudio de uno y relegando el estudio del otro, sin considerarlos como parte de un todo.

Un ejemplo muy claro de este padecimiento es el vacío existente al intentar responder la siguiente pregunta: ¿Por qué la danza, estudiando el movimiento del cuerpo, y siendo una disciplina que involucra la totalidad del organismo, no integra el estudio del cerebro y se limita solamente a estudiar lo físico-corporal?

El movimiento del ser humano, y en este caso, el movimiento del bailarín, no surge de un organismo autómata, por absurda que esta aseveración parezca y por obvia que parezca su respuesta.

Sucede que para generar movimiento, el bailarín o quien decida realizar mo-

vimientos que no responden únicamente a una necesidad biológica y vital, debe realizar un proceso interno, es decir, un proceso a nivel de la consciencia, que muchas veces resulta no ser tan consciente y, en términos menos sencillos, un proceso que involucra determinadas regiones cerebrales, ya que cerebro y cuerpo constituyen un organismo indisociable que junto a las imágenes sensoriales logran desembocar en lo que denominamos movimiento.

Te propongo un ejercicio simple: siente cómo tu brazo derecho, y solamente el derecho, comienza a pesar, siente totalmente el peso de tu brazo derecho. ¿Logras percibirlo? Sabemos que para lograrlo comenzamos a invocar la sensación cinética del peso, a desmembrarlo del resto del cuerpo para generar el objetivo.

Este trabajo mental, de imágenes sensoriales, que no solamente es a nivel visual, ya que también existen imágenes olfativas, táctiles, auditivas, y de bienestar, se conjugan día a día, y son el sustento de un organismo consciente, por tanto, son el sustento de un organismo que danza.

Otro ejemplo claro de nuestros funcionamientos es el siguiente: ahora que estás leyendo, aún estando en aparente silencio, puedes identificar y percibir tu voz interior formulando pensamientos.

Pasa que interiormente hay una voz, un murmullo, una sucesión de imágenes pero ¿qué es lo que te permite poder afirmar que esas imágenes son tuyas? Porque te pertenecen, son tuyas, surgieron en ti, están en ti.

¿Sabes que existe la respuesta a esto?

¿Sabes que las ciencias cognoscitivas y la neurología han alcanzado a responder acerca de esta configuración? Pero ¿cuál es la relación de todo esto con la danza?

En la danza, se está poniendo siempre en juego este sistema de: voz interior-conciencia-cuerpo. Todo esto es inherente al hecho de danzar.

Por lo tanto, después de 5 años de estudios universitarios, puede un bailarín chileno responder ¿qué es la consciencia? ¿Sabe cuánto del maravilloso procedimiento que configura la consciencia se está comprometiendo al momento que voluntariamente decide danzar?

Porque se estudia el movimiento, pero el espectador o el profesor ven solamente esta superficialidad de la maquinaria que es la imagen corporal. Entonces ¿qué pasa con el trabajo interno, que es el que finalmente genera todo lo que el espectador está viendo?

Ahí hay un vacío que no se aborda.

Porque se habla de cuerpo y de cuerpo, y aunque puede llegar a parecer en algunas instancias una imagen poética, está comenzando a engendrar un pensamiento que da a entender a la danza como solamente eso: el movimiento del cuerpo, y a los bailarines en escena como esto: soy un cuerpo.

Afirmar "soy un cuerpo" implica un suicidio, es omitir tu identidad, omitir todo lo que sucede en la configuración de lo que asumes como yo, es un atentado al maravilloso hecho que nos permite tener consciencia y expandir una identidad

creadora. Y si consideramos que las palabras generan realidad, es realizar un reduccionismo de pensamiento a todo cuanto puedes realmente alcanzar sin estas consideraciones.

Y es que el problema surge por lo siguiente: ¿sabemos lo que es consciencia, emoción, razón? ¿Sabemos del rol que juegan estos conceptos al momento de decidir y danzar?

Pasa que consciencia, en términos muy simples, es el patrón mental unificado en el que se conjuga el objeto y el self o sí mismo; y en la danza estoy siendo el objeto, a la vez que no puedo despegarme de mí, no puedo dejar de ser ni el objeto ni dejar de ser yo mismo.

Entonces, al danzar estoy trabajando en base al refuerzo del estado que engendra la conciencia, lo que implica todo un universo detrás y que se ha ido descifrando gracias a los avances de la neurociencia.

¿De qué sirve saber de la configuración cerebral, del organismo total, en los procesos del movimiento danzado, en los procesos de la ejecución de la danza?

Cuando se ingresa a la carrera, te pueden decir, por ejemplo: "haga un cambré". La forma común de hacerlo en los primeros intentos es por imitación, sobreexigiendo la zona lumbar.

Pero cuando se nos presenta la posibilidad de estudiar cómo es realmente el esqueleto y la disposición de los músculos, que en rigor no son visualmente perceptibles, puedo cartografiarlos, puedo hacer una cartografía de estos y entender mi cuerpo de un modo ordenado.

Para ese entonces he dibujado internamente mis huesos, mis músculos, he generado claridad respecto al dibujo interno del propio cuerpo, lo que se refleja en el movimiento expresado, ampliando las posibilidades de su investigación práctica.

A nivel de la consciencia esto refuerza mi sensación de ser-estar, refuerza mi sensación de "yo soy" que a su vez genera una reacción corporal.

¿Puede generar claridad en el movimiento si comenzamos a dibujar el origen de nuestros propios procesos, tanto emocionales como racionales, al momento de generar la acción de mover o danzar?

Todo orden de conocimiento genera un refuerzo de la identidad, pues genera conciencia. Pero el estudio de la danza choca con el problema común, y es que ha sido durante muchos años, más fácil y mucho más cómodo como actitud humana concentrar los propios medios en las imágenes que describen solamente problemas externos, problemas visualmente perceptibles, en las premisas de estos problemas, en las opciones de solución, en sus posibles secuelas. Pero esta dinámica, esta tergiversación de perspectiva respecto de la omisión de lo almacenado en nuestra mente tiene un costo: propende a evitar el origen y naturaleza de lo que constituye el acto de danzar.

Sin embargo, cuando corremos el velo, podemos sentir el germen del constructo que omite la posibilidad de estudiar la totalidad del organismo que danza.

¿Qué puede generar esto escénicamente? Quien decida danzar puede llegar a generar un estado corporal visualmente atractivo al ojo externo, porque no solamente tendrá "ordenada" la imagen músculo-esquelética, sino que tendrá ordenado el origen de cómo están surgiendo esas imágenes que anteceden al movimiento, pudiendo llegar a ordenar el contenido de estas imágenes del mismo modo en que ordena la cartografía de sus músculos.

Lo que importa en la danza, escénicamente, es un organismo atractivo, que convoque, que llame a la observación y contemplación, y este estado se puede configurar, es posible. Con la ayuda al acceso de estos conocimientos puedo crear una especie de chip que se ajuste a mi identidad, y permita la creación de una disposición corporal que despierta una actitud atractiva.

Está confirmado que cuando un organismo se involucra en el procesamiento de un objeto, éste causa una reacción en el organismo y lo cambia.

Al ser el cuerpo en la danza el objeto de su labor, ¿cuántas consecuencias hay por trabajar esa imagen física? La temperatura del cuerpo, concentración de oxígeno, PH en el cuerpo, todos estos elementos que generan en un momento específico un determinado estado, pueden ser estudiados aportando un sustento para que la danza no penda solamente de intuiciones.

Podría, además, tener la agudeza para distinguir la emoción con la que se origina el movimiento en otros, pues sabré que estos movimientos se originan por tal o cual estado, viviría el movimiento totalmente. Como en la pintura, un pintor puede distinguir en el cuadro de otro pintor detalles como la pesantez de pasta, o distinguir, por ejemplo, cuando lo pintado se hace realmente uno con el soporte. El bailarín podría tener un piso acertado sobre el origen de lo que hace, pues la reacción corporal es un lenguaje universal.

En un rango, quizás no menor, detener el origen a que escénicamente todo valga, pues sabríamos cuál es el síntoma de aquello que se observa, no tendría el mismo peso intelectual un individuo arrastrándose desnudo 30 minutos por el piso que un individuo que conmueva al desplegar movimientos que impactan por la proyección, sutileza, originalidad con la que se expresa. El ojo puede alcanzar tal nivel que, si accedo a mi universo mental, puede detectar todo lo que sucede en otro ejecutante.

Por otra parte, ¿cuánto más ampliaría el campo laboral, al tener consciencia no solamente de su cuerpo sino del funcionamiento que genera el movimiento del cuerpo, es decir, de este funcionamiento del sistema nervioso centralintegrando el estudio que otorga la neurociencia?

Con todo, y finalmente ¿no entendería el bailarín chileno, cabalmente, cómo se genera ese proceso llamado danzar?

Bitácora de una histeria

Verónica Poblete Villanueva

La histeria es una fuente inagotable de creatividad e inspiración para mi, posee elementos muy interesantes y atractivos para crear movimiento, escenografías o imágenes. En un principio me invadió la necesidad de construir lenguaje corporal, percibí mucha información para crear textos y gestos, para luego transformarlos en movimientos y frases coreográficas. Convulsión, contorsión, desmayo, dolor, deformidad, descontrol, tics, parálisis, síntomas y deseos relacionados con brujerías, demonios, enfermedades según el periodo histórico; La idea de que el útero era un animal deseoso que viajaba en el cuerpo femenino, y como estas teorías fueron apareciendo y desapareciendo conforme cambian los tiempos. Toda esta información me sedujo en la medida que iba profundizando y se transformó en insumos para la creación.

Jean-Martin Charcot considera que la Histeria es una enfermedad y, a partir de 1865, en la clínica Salpetrier, se dedica completamente a su estudio. Fue a partir de esta época que muchos artistas se inspiraron en la histeria para hacer su arte, sus manifiestos y observaciones e investigaciones que dieron paso a procesos creativos.

Danzando por la Historia de la Histeria

El origen de la palabra Histeria, deriva del griego Hyaterá, que significa "útero", ya que en la antigüedad asociaron este término con lo femenino. Aunque se ha descubierto que hay un importante número de hombres que padecen la histeria, pero socialmente, ésta parece estar más cercana a la mujer.

La histeria es tema desde las antiguas civilizaciones, se han encontrado papiros egipcios que la describen. En la época de Hipócrates, existió un mito que



On Hysteria
2010-2011, Berlín
Roberto Duarte - Verónica Poblete



Histeria Dulce - Bitter
Sala +18, Biblioteca de Santiago, 2011
Claudia Sánchez – Verónica Poblete

relataba que el útero era un órgano que recorría el cuerpo de la mujer ocasionando enfermedades. En el siglo II, se creía que la histeria era una enfermedad a causa de la privación sexual. Más tarde, fue asociada a la brujería, la posesión y los demonios. En el siglo XIX, cualquier dolencia que no tuviera diagnóstico era considerada histeria, como consecuencia de la tensión que provocaba la vida moderna en las mujeres, lo que desencadenaba en desórdenes nerviosos. Hasta acá siempre se consideró una enfermedad y la forma de sanarlas era a través de masajes de clítoris hasta producir un orgasmo, lo que producía un aplacamiento de su mal.

Lo que ha caracterizado a la histeria a través de su historia es la capacidad de variación que presentan sus manifestaciones, su esencia, el fenómeno, sus síntomas que se han ido ajustando a cada época, lo que provoca una visión distinta de la histeria, que afecta en la interpretación que se realiza en cada período histórico y su contexto social. Un ejemplo de esto, es como la histeria ha pasado de estar relacionada con la posesión del demonio y las brujas, a una enfermedad femenina que se convirtió en plaga a principio de siglo XX, hasta pasar a ser una estructura de personalidad, que posee ciertos rasgos y comportamientos, lo que en ningún caso se acerca al concepto de enfermedad, sino más bien, a una forma de ser.

Histeria y Cuerpo

La histeria es vista como una estructura de personalidad, que se caracteriza por generar síntomas, es decir, hay una alteración psíquica que se manifiesta en el cuerpo, lo que sugiere un trastorno físico a raíz de un conflicto o problemática psicológica no resuelta, lo que desenlaza en una enfermedad con características histriónicas, que inconscientemente intentan ser percibidas por el otro, de hecho, los síntomas están orientados a llamar la atención del entorno. El síntoma es un aviso útil de que la salud puede estar amenazada, sea por algo psíquico, físico, social o combinación de las mismas. Generalmente los síntomas histéricos, se manifiestan de manera intermitente o duradera, donde se destacan trastornos motores y sensoriales.

Las manifestaciones de la histeria, también están sujetas a cambios según el paso del tiempo. En la época de Freud los cuerpos convulsionaban, en la actualidad podemos encontrar la histeria en las anoréxicas o las mujeres que se someten a cirugías plásticas para lograr un cuerpo ideal que le permita cumplir con los requisitos que exige el mercado de la moda o el que ellas se inventan. Más allá de cuál sea la forma en que se manifiesta la histeria, se generan dos elementos característicos para el diagnóstico de un síntoma histérico:

1. Se presenta un déficit del tono neurológico sin que exista ninguna patología orgánica en el sistema nervioso central o periférico.
2. Los síntomas aparecen en relación con situaciones de estrés o conflicto psíquico.

Esto se confirma en el momento de los exámenes que se realizan para encontrar la causa de la enfermedad. En el caso de la histeria, los exámenes siempre

otorgan resultados normales, lo que expresa que existe una dolencia imaginaria que, por supuesto, no significa que estos trastornos sean simulados o inventados de manera intencionada por el paciente o que no se pueda comprobar que el "enfermo" sufrió la experiencia de hallarse amnésico, ciego o paralizado. Muchas veces los médicos son testigos de los ataques histéricos, pero no pueden ser comprobados médicamente.

Corporalidad Histérica

La histérica goza en el cuerpo, y esto incluye las categorías de placer y displacer, porque es un conflicto y es un intento de solución y por eso, también, se concibe como una situación de compromiso, se trata de que el síntoma emerja porque hay una presión inconsciente, un deseo que quiere expresarse, por ende, la necesidad de comunicar simbólicamente.

La histérica posee un cuerpo que está dispuesto para el otro, para eso hay que ser atrayente, de acá se desprenden los grados de sutilezas, que varían y transitan entre lo sutil y lo burdo. Desde el ejemplo cotidiano y actual, podemos observar diferentes "estilos de histéricas", con esto nos referimos a los diferentes parámetros estéticos, desde lo bello a lo grotesco. La histérica no es siempre una mujer exacerbada, recargada, de grandes escotes, exceso de maquillaje y muy voluptuosa. También podemos encontrar una forma de histeria más sutil, con una actitud pasiva e inocente, pero siempre existe la necesidad de captar la atención del entorno.

Tampoco podemos olvidar, que dentro de este cuerpo dispuesto al otro, se encuentra el aspecto comunicacional, que no sólo se vincula con la necesidad de seducir y ocupar un espacio del deseo o la atención del otro. También está esta característica de comunicar al otro, un conflicto psicológico, que no es capaz de comunicarse de forma verbal y en forma consciente. El objetivo del ataque histérico es el otro, por eso se habla del histrionismo, porque hay una representación, y es esto, lo que ha desvalorizado los síntomas histéricos, ya que se asocia con una manipulación emocional que pretende producir una reacción en el entorno.

Y en cierta medida, es un cuerpo manipulador y manipulado por si mismo, un cuerpo que busca expresar su conflicto de manera más abstracta, es un cuerpo que representa y que es sintomático según las nociones comunes del concepto de cuerpo y según las asociaciones personales que hace de su propio mundo psicofísico. Curiosamente, cuando una histérica se desmaya y tiene estas crisis similares a la epilepsia, no cae como un epiléptico que sufre una desconexión en su cerebro y pierde toda noción de su cuerpo, sino que cae levemente y con control, sin dañarse para comenzar su representación inconsciente.

Por esto, se sabe que el cuerpo histérico esta fragmentado, disociado. La manipulación de que se habla en el párrafo anterior no es algo consciente, es algo no controlado, porque no hay una comunicación equilibrada entre la mente y el cuerpo. Y esto último provoca una búsqueda de cómo comunicar a través de su

propia manera de simbolizar. Por esta razón, hay manifestaciones muy espectaculares, como las crisis de Anna O, quien se ponía tiesa, con los ojos mirando hacia arriba y gritaba enajenada, como también otras manifestaciones somáticas, que se explican como un simple dolor de cabeza.

Estas características de un cuerpo histérico, gozador, seductor, fragmentado, disociado, silenciado, reprimido, histriónico, enfermo, somatizado, imitador, creador de símbolos, inconsciente, contradictorio, real y ficticio, son particularidades que me ofrecen un millón de motivaciones para continuar en la búsqueda de la histeria como inspiración para la creación coreográfica. Porque la histeria es cuerpo, lo involucra, lo envuelve y lo expresa, porque la histeria es movimiento (psicológico, social, corporal, energético), simplemente, porque para mi la histeria y más aún el ataque histérico se vincula al arte de la danza.

Todo el trabajo de investigación sobre la Histeria, y cada proceso creativo vinculado a esta temática, se pueden seguir en el blog https://histeriacolectiva.jimdo.com

Correspondencia de un proceso

Isabel Torres

30-05-2016

Hola Valentina, ¿cómo estás?

Nuestra primera conversación me dejó como pulpo descoordinado. En un sentido positivo, ¡muy positivo! Tus preguntas y experiencias me ayudaron a ordenarme y querer llevar el proyecto y mi propia experiencia a un lugar mas complejo pero tremendamente revelador.
Desde que hablamos mi idea se ha vuelto mas flexible por lo que el convenio de la ONU (Convención de los Derechos de personas con discapacidad) se ha transformado en un referente, más que un protagonista, tenías razón, ¡es un tedio muy latero!
En estos momentos mis referentes son multidisciplinarios: Amanda Cachia (curadora), Marina Garcés (filósofa) y la tesis doctoral de Eliza Chandler sobre: La discapacidad y el deseo de comunidad.
La unión de las artes, la filosofía y el activismo me regalan preguntas prestadas y propias que quisiera compartir contigo.
¿Qué puede hacer un cuerpo? ¿Qué puede hacer un cuerpo "discapacitado"?
¿Cómo pueden liberarse las percepciones del cuerpo discapacitado de las clasificaciones binarias: habilidad - dishabilidad?
¿Cómo desestabilizar representaciones reductivas del cuerpo discapacitado, para avanzar hacia conceptos de encarnación más complejos?
Respecto a nuestra colaboración, propongo que se base en dialogar a partir de preguntas: tuyas, mías y de otros. En busca de diversas perspectivas para construir una futura panorámica.

Isabel





31-05-2016

Hola Isabel, ¡veo que ahora va tomando forma tu proyecto!

Después de que hablamos por teléfono, me quedé pensando en cómo podría concretarse nuestra colaboración y, al igual que tú, intuí que la única manera de ayudarte era conversando, así es que parece que estamos súper alineadas desde el principio.

V.

06-06-2016

Hola Isabel, ¿cómo estás?

Vi tu mensaje del sábado motivado por la lluvia y, claro, si no entramos en diferencias filosóficas, seguro que el viento es un cuerpo, si hasta del cuerpo del vino se habla!
Creí entender que me ibas a mandar un correo pero no encontré nada...
Saludos,
V

06-06-2016

Hola Valentina, ¿qué tal?

¡Me hablas del cuerpo del vino y es mucha la coincidencia! Ya que el fin de semana estuve recolectando definiciones y conceptos respecto al cuerpo y llegué a la: "Teología del Cuerpo" de J.P II.
Me ha llamado mucho la atención la teoría - creencia del origen del ser humano.
La creación del hombre en compañía de los animales y su sensación de soledad con y ante ellos. He ahí la creación de la mujer, apareciendo ella como un doble modo de ser persona, en pos de una comunión de personas.
Se que el texto se refiere a la unión carnal entre el hombre y la mujer, pero si cambiamos la procreación por la convivencia podemos relacionar esta teoría con nuestra conversación del viernes, (o así lo intente yo...).
El sujeto (hombre o mujer) nace en "soledad primera" y es en la comunión con otro que supera esa soledad.
Pensando la comunión como un encuentro socioafectivo, recuerdo tus reflexiones sobre la libertad del otro a querer acercarse, a descubrir como piensa y a querer que esté.
Lo ultimo que escribí en mis apuntes ese día fue: El otro te hace existir o no.

Me pregunto sobre nuevas maneras de estar juntos. ¿Cómo podríamos crear y com-

partir sistemas de comunicación transversales a todos?
Para así ganar la libertad de desarrollar nuevas perspectivas del lenguaje, el cuerpo y la identidad.

¿Qué piensas tú?
Nos vemos el jueves en la tarde.

Isabel

07-06-2016

Hola Isabel!

¡Pero para reflexionar con el Papa Juan Pablo II no es necesario cambiar el sentido de las palabras! De hecho, cuando se refiere a la comunidad y al estar juntos del hombre y la mujer, el Papa no se refiere ´unicamente a la relación carnal´. La comunidad cristiana tiene el mismo sentido que le diste a tu correo anterior, el acompañarse de los seres humanos en una común unión, de ahí la palabra comunidad. Más aún, si entramos ahora sí en disgreciones teológicas, como la persona es unión de cuerpo y alma, aquello en que esas personas se unen más allá de sus cuerpos e incluso si no están físicamente juntas, es la comunidad.

Saludos,
V.

08-06-2016

Hola V,

He continuado leyendo sobre el concepto del otro, la otredad.
Una lectura breve por wikipedia me entrega diversas aproximaciones:
El Otro:
A. Es una idea opuesta a la identidad.
B. Es considerado siempre como algo diferente.
C. El otro es parte de lo que explica a uno mismo.
D. El otro es un concepto para comprender el proceso por el cual la sociedad excluye a otros que no encajan en su sociedad u ocupan un lugar subordinado en ella.
E. El otro como todo aquellos que no es yo.
F. El otro es el fundamento para la existencia del sujeto.
G. El infierno es la mirada del otro.
H. El otro es una minoría.
I. El otro como distinto.

A la vez me pregunto sobre nuevas maneras de estar juntos...creo que tenemos conversación de sobra para el jueves, ¡llevare galletas!
I.

08-06-2016

Hola Isabel, sí, ¡con el otro tendremos una conversación buenísima mañana!

De hecho, en antropología se habla del otro como el distinto, pero en psicología se lo usa para construir identidad. Especialmente en la adolescencia, construyo identidad porque me parezco a otro o bien, porque me quiere diferenciar.
Y en teología, incluso se habla de Otro, con mayúscula, para referirse a Dios.
¡Bienvenidas las galletas y nos vemos mañana!

Saludos,
V.

(Entre estos mails nos enviamos una seria de audios)

17-06-2016

Querida Valentina,

Tu audio de anoche fue realmente iluminador, ahora sólo pienso en el unicornio, ¡en ser un unicornio! ¡Gracias!
Te adjunto (Merleau Ponty: La Filosofía del Nosotros por Marina Garcés) el texto del cual te hablé, he descargado el pdf de internet.
Avísame si es necesario que te lo envíe en otro formato.
Por mi parte descargaré el texto de los animales racionales y dependientes.

Un abrazo.
I.

28-06-2016

Valentina, ¿cómo estás?

¿Has podido leer el texto: La filosofía del Nosotros? Para mi esta lectura ha sido tremendamente reveladora, me hace sentirme acompañada y esperanzada.
Antes de nuestro encuentro del viernes quería comentar algunas cosas contigo.
La frase: “La certeza injustificable de un mundo común”, me dejó pensando días.
Esto de lo injustificable lo entiendo más o menos así: No tengo un cuerpo, porque soy un cuerpo. No puede ser mío porque no puede dejar de ser mío.

O como dice Marina: No podemos decidir estar o no estar en un mundo juntos.
Pero ese estar juntos de estado natural: planeta tierra- humanidad, no significa ser un “nosotr-s” y mucho menos en la práctica mas allá de la teoría.
El texto me permite comprender que la filosofía es una práctica y el pensamiento es un trato y la visibilidad de este trato se da en una reciprocidad.
Te comparto mis preguntas de la lectura:
¿Cuándo encuentro al otro?
¿Cómo legitimamos una organización social común si somos todos sujetos individualistas?
¿Qué mundo puedo tener por medio de ese cuerpo que soy?
¿Qué sujeto político es este sujeto encarnado?
Tenemos para 4 paquetes de galleta, jajaja.
Si tienes tiempo, feliz de que me envíes tus reflexiones.

I.

28-06-2016

Hola Isabel,

sí, leí el texto y me quedó dando vueltas el tema del nosotros. En general, tengo la impresión que los filósofos reflexionan sobre el individuo, entonces que cambie el centro hacia el “ponerse juntos en un nosotros”, no es un detalle menor.
Conversamos el Viernes.

26-07-2016

Valentina, hola!

Estoy expectante de juntarnos el jueves, ha pasado mucho tiempo y muchas cosas en este tiempo.
Te envío dos documentos.
El primero es una carta que escribió Barak, un compañero que tuve en el seminario de performance y discapacidad en el encuentro “Hemisferic”. Barak es coreógrafo, invitado a mostrar su pieza en la U. de Chile.
El tuvo grandes problemas de acceso al teatro para ensayar y mostrar su obra, ya que el lugar no contaba con ascensor o rampas decentes para su acceso en silla de ruedas.
También te adjunto el primer boceto del texto. Por ahora es más bien como una carta-propuesta, para invitar a otr-s a ser parte de este proyecto. A pensar, escribir, conversar, documentar un debate y un dialogo junt-s. También agregué preguntas que quisiera responder en grupo.

No he querido avanzar sin ti.

Hasta el Jueves
I.

26-07-2016

Hola Isabel,

leí las dos cartas y me tomé la libertad de comentarlas e ir poniendo reflexiones...

1. En la carta de Barak, marqué una frase que me llama la atención porque siento que representa la gran problemática de la inclusión y la discapacidad, ¿por qué siempre tienen que prepararse para recibirme? Y por otro lado, ¡si no están preparados... no puedo entrar!

2. En tu texto, me tomé tres libertades, puse los acentos que faltaban, sugerí algunos cambios en la redacción que marqué con negrita y cursiva, y también introduje reflexiones.

V.

(Invitación a colaborar en el proceso)

02-08-2016

Queridos amigos y amigas,

Les escribo para pedirles una colaboración pequeña y nunca ajena a ningun- de ustedes. Al momento me pregunto sobre el significado del concepto identidad, me doy cuenta que su definición me confunde aunque supuestamente es algo instalado, se lo que significa y aseguro que la tengo, identidad.
Les pido que no lo piensen mucho sino que compartan lo primero que se les venga a la cabeza o lo que siempre han tenido en mente.
A través de WhatsApp o nota de audio, me envíen su voz con su pensamiento.

Gracias,
Isabel

02-08-2016

Súper,

¡en la tarde sin el ruido de la oficina te mando el mío!

V.

10-08-2016

Estoy en la maratón de la escritura.

Me atrevo a pensar que está casi listo, ¿qué piensas tu?

I.

11-08-2016

Hola Isabel,

sí, creo que ya estamos bastante listas, no sé si para el punto final pero más de la mitad seguro!
Nos faltaría una parte sobre comunidad, ¿cierto?

V.

15-08-2016

Valentina,

Te envío el texto final o casi final.
Todas las citas que van en negrita serán leídas por otras voces, otros animales.
Expectante de tu opinión.

13-08-2016

Hola Isa,

¡ya no queda nada para el estreno!

Saludos.

20-08-2016





(Audios por Whatsapp el día del estreno en Valparaíso)

I por chat: ¿Hola V, irás hoy?

V por audio: Hola I, si voy ,voy a irme como a las dos a Valparaiso, una amiga de mi mamá me va a acompañar porque se entusiasmó cuando le conté de la performance. Una pregunta, ¿este es un centro cultural que queda arriba del cerro Cárcel? un abrazo.

Reseña:

Poc -s, Algun -s, Tod -s es una lectura - performance que cuestiona las categorías binarias que nos definen, en particular la fractura entre cuerpo capacitado - cuerpo discapacitado.

La obra habla de un cuerpo olvidado y muchas veces descartado, desde nuestras políticas públicas a nuestra escena local en la danza contemporánea, en donde el cuerpo fuera de norma no es invitado a participar.

Bailando en carnavales en Santiago

Vivencias, memoria y presente, 1997 a 2017

Rosa Eugenia Jimenez Cornejo

Antecedentes ...

Cuando comenzó el año 1991 tenia 18 años, esta época denominada transición cultural, la viví siendo estudiante de Trabajo social y simultáneamente a ese camino, me iniciaba como aprendiz de múltiples danzas en el Centro de danza Espiral, dirigido por Joan Turner y Patricio Bunster. Cada uno de ellos tremendos artistas y maestros de importantísima trayectoria en la cultura Chilena. Ambos habían vuelto a Chile ya hace un par de años atrás, después del exilio, con el anhelo de derrocar la Dictadura, y naturalmente el arte de la danza era una de sus herramientas. Durante este año por primera vez tomo una clase de Danza Afro, impartida por Verónica Varas en el Espiral, en una época donde no existían más de dos profesoras que daban este tipo de danzas en todo Santiago, de estas clases de afro no salí hasta 1997.

Durante este ciclo de múltiples aprendizajes y oportunidades, se fue reafirmando en mi la importancia del desarrollo integral del ser humano, del derecho al arte, junto con la constatación diaria de conocer contextos de desigualdad social como estudiante de Trabajo social. Por este camino llegué el año 1994 al municipio a realizar prácticas profesionales de desarrollo comunitario a la Población El Rodeo, a orillas de los cerros de la Pincoya. Durante esta experiencia sentí la natural resistencia de algunos pobladores por estar en la administración pública, y a su vez fui testigo y me involucré del trabajo de múltiples artistas locales, animadores

culturales del territorio, muchas personas de gran conciencia social y política, que trabajaban por contrarrestar los impactos de la pobreza y también de todos los coletazos de la dictadura. Era una joven de 23 años que sin duda agradecía ver la convicción y amor de esos pobladores por el trabajo comunitario que levantaban.

Simultáneamente en este periodo en Santiago ya se estaban generando nuevos espacios culturales, que respondían a un nuevo ambiente de apertura cultural. En 1992 se había creado la Corporación Cultural Balmaceda 1215, y en 1994 se realizó allí el primer taller de batucadas en Chile, impartido por Joe Vasconcellos. A este taller acuden un grupo de estudiantes de música, que prontamente adoptan las técnicas de la batucada, arman la propia, y comienzan a dar talleres.

Los tambores salen a la calle… se inicia el llamado para danzar

Y así fue que en 1996 se arma una batucada en la Pincoya. En este año también conozco una murga callejera, de nombre La Ventana ; yo aún no conocía la murga uruguaya; esta murga hacía música nortina y como a mi me gustaba el baile, tuve la posibilidad de danzar con ellos por primera vez en la calle a ritmo de Morenada; tampoco sabía la historia de la morenada, solo sabía que me hacía feliz recorrer las calles de la Pincoya bailando. Es en este compartir el arte y el deseo de hacer cosas en la Pincoya que observo, por primera vez en Santiago, una Batucada, conformada por más de 50 personas, hombres y mujeres con cascos de obreros y overoles. En esa iniciativa participaban varias agrupaciones como Cerro Negro y Kurumapu. Esta fuerza me impactó, pues veía a jóvenes empoderados haciendo cultura popular y callejera, en una población marginal y combativa. Como yo hacía danza afro hace ya varios años, comencé a compartir lo que sabía con algunas chicas de la población, que se ligaban con el impacto de los tambores. El año 1997, promovido por la Agrupación Cerro Negro estuve en el primer carnaval de la Pincoya, año que coincidió con mi inicio de estudios formales en la escuela de danza, y mi primer año formal de profesora de Danza Afro. El ser parte de este Carnaval fue fundamental pues me emocionaba ver niños, señoras, jóvenes, danzando, jugando , haciendo música, todos motivados creando algo nuevo como este carnaval urbano y poblacional, un pasacalle lleno de colores y vitalidad.

Al año siguiente viajé a Arica por primera vez en la vida, y como ya tenia el bichito del carnaval, cuando supe que se hacía el carnaval de Azapa, me fui para allá solita y feliz. También fue una experiencia impactante, pues era mi primer carnaval andino, donde la expresión intercultural era evidente y hermosa, escuchar las Tarkas, las bandas de bronces, los bailes andinos y los juegos carnavaleros de harina y agua, fue otro despertar. En esa oportunidad seguí a unos Caporales, que finalmente me invitaron a su convite, donde conocí la tradición del abuelo Carnavalón. Yo, una joven del centro de Chile, nunca había experimentado esto y de verdad me fui muy agradecida de la alegría y reciprocidad vivida.

Así llegaba al final de los 90, todos los hitos mencionados hicieron que los años

posteriores me mantuviera ligada al movimiento afro y batuquero por bastante tiempo. El año 1998 nacía la primera escuela de samba, llamada Kawin, después en 1999 la Sirigidum y la Pacha Batu. Ese mismo año se creaba el Carnaval de los Mil tambores y la Capoeira tenía sus primeros aprendices en Chile, que ya hacían presencia en algunos carnavales de Santiago. Estos espacios convocaban a nuevas personas a hacer danza desde el soporte del tejido social, saliendo de las lógicas tradicionales de aprendizaje de un baile en una academia y presentación de un escenario. El bailar en la calle por más de dos horas seguidas, en recorridos que permiten habitar sensiblemente un territorio, junto a un contexto de significación colectiva pues hay un sentido de celebración, comenzaba a generar una nueva identidad de danzantes, surgían los bailarines de carnavales en Santiago.

Fue así como continué colaborando en el Carnaval de la Pincoya, mediante el traspaso y creación de danzas inspiradas en la cultura afro brasileña, vínculo que me dio la oportunidad de dirigir la comparsa de bailarines de la Pincoya por tres años 1999, 2000 y 2003. Durante ese periodo también comencé a invitar a mis estudiantes del Taller Afro FECH que hacia por esos años (1998 al 2003), a que fuéramos a improvisar a la Pincoya y desde el año 2001 a los Mil tambores, nos poníamos de acuerdo con alguna ropa, y nos íbamos a danzar libres y gozosos por las calles. Progresivamente veía como más personas y danzarines se involucraban en esta experiencia de danzar por las calles con libertad y convicción.

En ese tiempo también era conocido el Carnaval de San Antonio de Padua, pues era el único carnaval de barrio en el centro de Santiago. El año 2000 fui por primera vez como espectadora, era su octava versión. El primero había sido en 1992. Ahí vi por primera vez danzas andinas ejecutadas en pasacalle carnavalero, como Caporales o Tobas, junto a comparsas de estilo carioca.

Durante este periodo, como profesora de afro, me pidieron si podía dar clases al cuerpo de baile de la Batucada Pachabatu. Se juntaban en el Quinta Normal, fue una gran impresión al ver que habían más de 100 batuqueros , y no más de 20 bailarinas. Yo quería que inventáramos pasos con los ritmos batuqueros, fusionados con los pasos de afro que yo había estudiado, pero válidamente las chicas querían aprender a bailar samba y ojalá con una brasileña. Sólo participé en un carnaval en el Parque O´Higgins, que tampoco olvidaré, pues se hacia canciones al estilo brasileño, pero con temáticas de contingencia local.

El año 2000, con financiamiento de la FECH, hicimos un proyecto con una percusionista, que había estado en los primeros Talleres de batucada de Balmaceda 1215, proyectos que le llamamos Comparsa comunitaria. En este proyecto participaron estudiantes de la Universidad de Chile, y se trató de hacer cueca, cumbia y algunos ritmos propios con batucada, e inventar coreografías. Fue un espacio de experimentación e hibridez, que fue estrenado por el paseo peatonal de Estado y Ahumada en Santiago Centro.

Durante todo este tiempo seguía conectada con el Carnaval de la Pincoya,

pues hice talleres de danza en Huechuraba e iba a improvisar al carnaval. Llegaba el año 2003, y comencé a cuestionarme el porque hacia danza afro, más allá del gusto, me preguntaba cuál era la pertinencia cultural de esta expresión en mi territorio. Sin duda me parecía importante el movimiento de batucada, pues la oportunidad de cohesionar a personas en los espacios populares, pero a su vez me percataba que las personas en general no prendían con el ritmo para danzar colectivamente, no era algo propio de la cultura, si no que estamos en un proceso inicial de apropiación.

Desde esa inquietud, el año 2003, ya egresada de la carrera de Licenciatura en Danza conversé con el maestro Patricio Bunster sobre mi deseo de profundizar en los bailes de comparsa, en la manifestación de la danza colectiva en la calle, del potencial social y político que veía en el Carnaval. Patricio fue muy receptivo a lo que le exponía, y me motivó a seguir investigando este camino, compartiendo su mirada particular de las expresiones de las artes populares, y en especial el de la danza. Fue así que me señaló que tenía que ir a la Fiesta de la Tirana, para tener más antecedentes en mi búsqueda. Ese año 2003 se me permitió ser ayudante de Juana Millar en el viaje de estudios que hacía la escuela de danza de la UAHC, en el ramo de folclor. Ir a la Fiesta religiosa de la Tirana, fue una nueva revelación de cultura popular y festiva del Norte Grande. Sabía que no era Carnaval, pues había ley seca, y habían misas constantemente, muy distinto a lo que había vivido en Carnaval de Azapa. Ver los bailes religiosos, compartir con personas que vivían la Fiesta desde hace ya varios años, me permitió reconocer y comprender mejor el peso de la tradición, la fuerza de la creatividad popular reflejada en diversidad de danzas y músicas. Todas estas experiencias me seguían hablando de un pueblo vivo, movido por su fe y convicción. La ritualidad, el oficio de los danzantes, músicos, la entrega de las familias y el esfuerzo comunitario para sostener tan intensa y larga Fiesta, fue una inspiración más para seguir pensando en nuestra cultura. En febrero del 2004 también tuve la oportunidad de vivenciar el Carnaval en Salvador de Bahia, Brasil. Observar su tradiciones danzarias y musicales, sincretismos, arte popular, institucionalidad y masividad, fue otro referente para comprender la fiesta y carnaval como expresión humana.

Al regreso de estos viajes, sentí que seguir improvisando para ir a los Carnavales, era valioso, sin embargo había que darle más consistencia al hecho para que finalmente se convirtiera en una práctica con soporte comunitario y con el sueño que algún día dicha práctica se convirtiera en una tradición, que se pudiera traspasar de generación en generación en el territorio de Santiago.

La Comparsa carnavalera, comprometiéndose con un hacer

El año 2004, después de muchos años de andar carnavaleando en las calles, tomo la decisión de convocar abiertamente entre mis redes para crear una comparsa carnavalera, que generara un repertorio para el Carnaval de la Pincoya, Mil Tambores



Montaje Wetripantu, Escuela Chinchintirapie, Marcha de los Pueblos Originarios, Santiago, 2013

y la Marcha de los pueblos Originarios. Las razones eran claras, darle oficio a este trabajo, generar rito-rutina, junto a la necesidad de fortalecer un espacio de creación comunitaria de arte popular, pues eso había visto en la Pincoya, en Azapa, en la Tirana, y en Bahia. En este tiempo ya estaba instalada en mí, la expectativa y necesidad de hacer coreografías grupales con ritmos festivos que había bailado desde niña en las fiestas familiares, la cueca y la cumbia tenían que estar en este proceso de creación.

A la convocatoria de danzantes llegaron estudiantes de los Talleres de afro que hacia en la Universidad de Chile y también danzantes de la Pincoya. En la música, llegaron amigos y algunos novios de las bailarinas que se interesaron en ser parte de este proyecto. Habían percusionistas aficionados y otros con mayor experiencia. En este momento se involucró Juan José Lazcano, el "Jota", que ya era mi compañero hace 4 años. Los instrumentos que teníamos eran los que estaban en sintonía con el momento, zurdos, yembé, timba, agogó, caja, afoche. Nos juntamos por dos años los domingos en la tarde en la explanada inicial del Parque Bustamante, donde esta la estatua del Manuel Rodriguez, y en los inviernos en un espacio facilitado por la Fech.

Así iniciamos una organización colectiva que siempre le llamamos "La Comparsa", sólo una vez, después del carnaval de los Mil tambores del 2004, comiendo entre todos una gran chorrillana porteña, uno de los integrantes dio la idea de que nos llamáramos "pan comparsa", nos reímos pues de alguna manera interpretaba la mezcla y la rareza de la propuesta. Habíamos iniciado un camino de creación y asociatividad, con el fin de ir encontrando códigos de identidad carnavalera, que tenía el propósito de ir aprendiendo desde la experiencia, y desarrollar colaborativamente el soporte material y los recursos expresivos, para canalizar la necesidad de prepararnos para los carnavales. Hicimos cuatro propuestas dancístico –musicales diferentes que se iban sucediendo una a otra a través de la interpretación de las siguientes expresiones: Danza afro de orixas de agua, Danza de Huayno, Cueca carnavalera, Danza afro de orixas de fuego - tierra. Al final del proceso comenzamos a montar de manera cantada, la cumbia La temporera y Daniela. A esta propuesta le llamé Carnaval Mestizo. Usábamos un vestuario que se adaptaba de manera abstracta a cada ritmo. Ese año también invite a una amiga bailarina, Viviana González, a que pudiera ser figurín de la comparsa, necesitábamos tener una personaje enmascarado que interactuará con las personas que nos veían bailar por las calles. Ella aceptó alegremente.

A fines del año 2004, con la motivación de darle constancia a la práctica carnavalera, asumiendo su potencial educativo desde una perspectiva integral, y la posibilidad de ahondar en la identidad musical y danzaria ligado a un territorio y a una historia sociocultural común, formulo un proyecto que llamé Escuela carnaval mestizo, para presentarlo a un fondo estatal. Esta fue la primera vez que sistematizaba las ideas en un papel, fundamentaba una necesidad y proyectaba



Chinchintirapié, Carnaval de la Challa 2008

una organización. Sin duda, tenia la necesidad de formarme en contenidos que la academia no me había dado con la profundidad esperada: La cueca, la cumbia, los oficios del carnaval, ya acuñada la idea de la práctica y la cultura carnavalera. Se inició el año 2005, y comenzamos a trabajar en marzo, no nos adjudicamos el proyecto, pero seguimos creciendo, de 15 personas que éramos el 2004, al año siguiente la duplicamos siendo 30.

Yo tenía la idea de hacer escuela para los carnavales, el concepto se recogía por el referente de la escuela de samba, y así seguíamos pensando en nuestra identidad festiva y musical junto a mi compañero Juan José.

Fue en este transitar que, en la víspera del 18 de septiembre del 2005, estando junto a mi compañero Juan en la plaza de armas de Santiago, vimos a una familia de chinchineros trabajando: un hombre, un niño de seis años aproximadamente y una organillera. Mientras admirábamos sus talentos, se acercaron dos carabineros para que dejaran de tocar, el corte fue abrupto. Esta situación nos indignó profundamente. Nos acercamos a los pacos para reclamarles por la situación y manifestarles a su vez toda la solidaridad a la familia. A los pacos les dijimos abiertamente que considerábamos injusto y prepotente el hecho, que era inusual que les impidieran trabajar, siendo que el oficio del Chinchin era y es una expresión popular y tradicional de nuestra cultura, más encima en un clima ya festivo como era la víspera del 18. Naturalmente los pacos, sólo tenían en su cabeza resguardar el orden público y esa manifestación hacía que se aglutinara gente y generaba desorden. La familia resignada nos dice que no sigamos reclamando, que la situación es así, que no hay nada que hacer. A nosotros nos dio mucha impotencia, les volvimos a manifestar el valor de su oficio y nos despedimos. A los minutos de nuestro andar y conversando de la situación con el Jota, llegamos a la conclusión que ese bello tambor que era el chinchin, había que rescatarlo y promoverlo, que era un tambor con identidad propia. Fue ahí donde se nos prendió la ampolleta, y pensamos en una escuela carnavalera donde se enseñara el chinchin, como tambor de base, y con el desafío de que quién lo tocá es un músico danzante.

Danzando con lPa Escuela Carnavalera Chinchintirapié, 2006 al 2017

Después de 9 años de baile carnavalero ligado al afro, fui observando como progresivamente se sumaban nuevas fuerzas al movimiento de Santiago, ya comenzaban a presenciarse la danza de Tinku y se reafirmaba la proliferación de batucadas por varios territorios. Fue así que desde el año 2006 soy gestora y fundadora junto a otros, de la Escuela carnavalera Chinchintirapié, la cual tiene como tambor base en su montaje de carnaval el bombo chinchinero[1], tambor que nos permite diferenciarnos de las batucadas. Desde ese tiempo hasta hoy he estado vinculada a la formación de bailarines para el carnaval y a la creación desde el lenguaje de

1 Bombo desarrollado de manera genuina en el centro de nuestro territorio (Santiago- Valparaíso)

la danza, con el fin de potenciar el movimiento en comunidad desde la expresión carnavalera. La base de este lenguaje ha sido el reconocimiento de nuestros gustos danzarios mestizos y populares, resignificando ritmos que hemos bailado en Fiestas de año nuevo, en el dieciocho de septiembre, así aparece en la calle la cueca, la cumbia y la ranchera en formato de comparsa. También hemos danzado ritmos base del tambor chinchinero, como el vals, foxtrot, baión, donde rescatamos melodías antiguas. Nos hemos dado la posibilidad de bailar músicas que escuchamos por décadas, reactualizando jolgorios, generando unión y comunidad mediante el paso común y la creación colectiva en torno a la danza. Todo esto ha permitido ir fortaleciendo procesos identitarios a partir de la hibridez y mestizaje de nuestra cultura, en la cual se expresa la diversidad del repertorio de bailes en la fiesta chilena. En toda esta ruta he sido coreógrafa, como también facilitadora de coreografías colectivas, aprendizaje que potencia valores de convivencia, libertad y que me reafirma el derecho a sentir que todos podemos ser creadores y danzantes cuando hay necesidad y convicción.

Ser bailarín carnavalero en Santiago, en el siglo XXI, es ser parte de un movimiento relativamente nuevo y creciente en la cultura centrina y popular de Chile. Ya han pasado 20 de años (1997-2017) en el cual he visto como se han ido ampliando la diversidad de danzantes de manera significativa en las calles de Santiago. En el año 2006, una veía samba, afro mandigue, tinkus, posteriormente se fueron sumando a más espacios las danzas de huaynos, Caporales, Tobas, Morenedas, y ahora en el 2017, podemos contemplar Danzas Gitanas, Cumbiambas (comparsas de cumbia), danzas afroperuanas, madres que danzan con sus bebes en brazos, Tinkunazos y mixturas nuevas. Las calles florecen de bailarines que escogen este escenario para expresar su derecho al arte, a sentir, a expresar y resistir un modelo que atomiza en el juego del consumismo, la individualidad y los valores del capitalismo descarnado.

Todos estas comparsas asisten a diversos carnavales que son convocados por comunidades territoriales los cuales nos invitan a danzar, a carnavalear con diferentes sentidos tales como el: Carnaval de Wetripantu –Intiraymi; Carnaval de aniversarios Poblacionales[2]; Mil tambores en Valparaíso, Carnaval por la Tierra en Cartagena; la llegada de la primavera y el verano en la población la Legua, La Pincoya; el carnaval de la Challa en enero, entre tantas convocatorias que existen.

En fin, ser bailarín carnavalero implica asumir una convivencia social y práctica danzaria inclusiva por excelencia, pues todos pueden bailar. Nuestra danza se basa en la construcción de comunidad, una aventura que permite reafirmar sentidos rituales y políticos, fundamentos que nos hacen bailar en diversos contextos y lugares. Implica vivir y reconocer las memorias de las personas en sus cuerpos,

2 El Carnaval de Población La Victoria es uno de los más emblemáticos, la población surge de una toma de terreno de 1957 y celebran su aniversario desde el año 1958.

sus calles y territorios. Es vivir la experiencia de bailar en pasajes chicos, calles grandes, caminos de tierra, con adoquines, con hoyos, en día de sol intenso, o fríos caladores. Significa en mí ofrendar la danza y el rito del carnavalear en comunidad a la comunidad. Es reciprocidad danzada, experiencia emancipadora en una sociedad enfocada a la producción y especialización, y no en la liberación del ser humano en su integralidad, junto a otros y con otros. Ser bailarín carnavalero, es reconocer la danza como un mecanismo de transformación cultural y puente para promover mayor tejido social, implica empoderarse del propio cuerpo desde el colectivo, despertando memorias ancestrales, mestizas y contemporáneas.

La danza como construcción de conocimiento

Aproximaciones y fundamentos para el campo educativo

Natalia Sánchez Saavedra[1]

Cuando se habla de danza en la educación y su justificación para incorporarla dentro del currículum escolar, surgen argumentos que revelan la importancia que posee dentro de los procesos y experiencias pedagógicas de los estudiantes, entre los cuáles se menciona mejorar la autoestima, fortalecer el trabajo en equipo, expresar emociones y sensaciones, entre otros.

Pero, cabe mencionar que sustentar la incorporación de la danza dentro de la educación, significa ir más allá del sentido común, de lo experiencial, incluso ir más allá de esta vertiente psicologizada respecto a su justificación. En este sentido, ¿qué otros fundamentos pueden considerarse y cimentar un camino más amplio para su discusión, aportando nuevas posturas y enfoques?

1 Profesora de danza de la Universidad ARCIS, Magíster en Educación mención Currículum Escolar Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha desarrollado su labor como docente desde el año 2003 en diversos colegios, principalmente municipales y subvencionados. Este documento correponde en su mayoría a un fragmento del Marco Teórico de su tesis de Magíster "La danza como disciplina formativa. Una mirada comparativa entre los currículos de la educación secundaria de Chile, Provincia de Buenos Aires y Ontario", terminada el año 2016, bajo el título de "La danza como construcción de conocimiento: fundamentos".

Partamos por lo esencial, la danza tiene como sustento el cuerpo; cuerpo que nos permite experimentar el mundo, percibirlo, sentirlo. En este sentido Le Breton (2002) señala "vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna. La existencia del hombre es corporal" (p. 7). De acuerdo a lo anterior, los sujetos son cuerpo, no sólo mente, y en este sentido "la danza (...) nos recuerda que somos Homo ludens mucho antes de ser Homo faber" (Le Breton, 2010, p.97). Esa experiencia de sentir, experimentar, observar antes de razonar frente a un fenómeno dado, aquella parte lúdica del hombre que experimenta en los primeros años, cuando se es bebé, cuando se es niño, y que paulatinamente, a medida que crecemos, va quedando cada vez más atrás priorizando el hacer.

No es novedad que en el currículum de las escuelas tienen un mayor "estatus" aquellas asignaturas dónde predomina el desarrollo cognitivo por sobre el corporal, donde el plan de estudios favorece disciplinas del área de las ciencias y las humanidades, por sobre, por ejemplo, las artísticas, desarrollando más lo "mental" que lo "corporal". En este sentido, Damasio (2010) se detiene en esta reflexión y nos recuerda que:

Pero mucho antes del alba de la humanidad, los seres eran seres. En algún punto de la evolución, comenzó una consciencia elemental. Con esta consciencia elemental vino una mente simple; con una mayor complejidad de la mente apareció la posibilidad de pensar y, aún más tarde, de utilizar el lenguaje para comunicar y organizar mejor el pensamiento. Así, pues, para nosotros en el principio fue el ser, y sólo más tarde fue el pensar. Y para nosotros ahora, a medida que llegamos al mundo y nos desarrollamos, seguimos empezando con el ser, y sólo más tarde con el pensar. Somos y después pensamos, y sólo pensamos en la medida que somos. (p.284)

De acuerdo a ello, nos podemos preguntar ¿Qué podría aportar la danza al sujeto en tanto torna la mirada hacia el desarrollo corporal, considerando primero el somos antes que el pensamos? Y, a partir de ello, ¿podría la danza fomentar en el sujeto la construcción de conocimiento a través del trabajo corporal?

Tradicionalmente se ha considerado la danza como un área para la terapia corporal, la recreación, la expresividad de emociones y sensaciones. Pero a través del cuerpo, a través de las posibilidades de exploración, del trabajo kinético, de la conciencia, podemos construir conocimiento fundamentado en la idea que Damasio (2010) plantea, dónde "el cuerpo proporciona una base de referencia para la mente" (p.258), partiendo del supuesto que los organismos a través del tacto, audición, moverse por el espacio adquirieron conocimiento, ya que esto se representaba con referencias cuando el cuerpo está en acción. Si bien al principio de los tiempos no existía el tacto, la vista, el movimiento por sí mismo, existía una sensación del cuerpo en la medida que se movía, que tocaba, que veía, y esta fue la base referencial que aportó conocimiento para luego ser procesado. Dicho de

otra manera, primero experimentamos el fenómeno a través del cuerpo para luego ser racionalizado.

En este camino, la percepción juega un rol importante para la sensación corporal, donde Le Breton (2010) considera que "la percepción es acontecimiento sentido" (p.51), y por lo mismo es un camino para el conocimiento. Sumado a ello, el sujeto se encuentra conectado al mundo a través de un complejo tejido de sentimientos y emociones, afectado constantemente por los acontecimientos que suceden; por lo mismo la afectividad encarna un refugio de la individualidad de éste y la emoción surge de una significación, no de un aspecto biológico, y por lo mismo es un conocimiento en acto (Le Breton, 2010). Por consiguiente, dentro de este complejo proceso de referencia para la mente aportado por la sensación corporal, la percepción juega un rol importante para la construcción de conocimiento.

Pero no sólo la percepción aporta a la construcción de conocimiento a partir del ámbito corporal, sino que para Varela, Thompson & Rosh (1997), la experiencia no está al margen de esta discusión, sino que por el contrario, la experiencia está imbricada en el desarrollo de la relación entre cuerpo y mente, cobrando de esta manera un rol fundamental en el proceso de construcción de conocimiento, ya que a través de aquella experiencia que tengamos del mundo, de nuestro entorno, de nuestras relaciones vívidas en primera instancia a través del cuerpo, generamos conocimiento de este mundo vivido, ¿cómo sabemos que el algo es frío o caliente? ¿Que el fuego quema? ¿Cómo nos damos cuenta que estamos enfermos?, todo pasa en primera instancia, por el cuerpo. En este mismo sentido, comparto el planteamiento de Le Breton (2010) quien indica que a través del cuerpo el sujeto se apropia de su existencia, según una serie de arbitrios como su condición social, sexo, edad, personalidad, siendo un vector de relación entre el hombre y el mundo, y de acuerdo a ello "la única manera de conocer el cuerpo –escribe Merleau Ponty- es viviéndolo (...) Yo soy, pues mi cuerpo, por lo menos en la medida en que tengo una experiencia" (p.22), y por tanto, el sujeto toma consciencia de su cuerpo a través del sentir.

Extrapolando esta idea al campo de la danza, precisamente éstos son los principios fundantes de esta disciplina, ya que a través del movimiento, de las sensaciones, del tacto, del contacto, de la exploración, de la consciencia, de la experiencia, vamos racionalizando los procesos e integrando información respecto a nuestra propia corporalidad. En la danza, toda experiencia pasa en primera instancia por el cuerpo, el conocimiento de la disciplina se funda en la relación corporal que el sujeto establece con sus procesos internos, en cuanto a que yo siento y vivo mi cuerpo y donde yo me relaciono con otros a través de él, pero ¿qué entendemos por cuerpo? ¿cuál es la idea de cuerpo que consideraremos dentro del campo de la danza? Y para este caso ¿cuál es la idea de cuerpo que consideraremos para abordar en el proceso educativo de niños, niñas y jóvenes? Considerando los aportes de los diversos autores, hay ciertas pistas o luces que ayudan a definir qué entenderemos por cuerpo no sólo para el campo de la danza, sino además para la

educación corporal. En este sentido, la idea de cuerpo se basa fundamentalmente en el cuerpo vivido, el leib –como diría Husserl-, este cuerpo que percibe, que siente, que experimenta, que se relaciona con el mundo, y que mediante esta acción corporizada (Varela, Thompson & Rosh,1997) vincula lo interno con lo externo, aportando referencia del mundo a nuestra mente para luego racionalizar los fenómenos. De esta manera ocurre o fomenta la construcción de conocimiento.

Para Varela, Thompson & Rosh (1997)

Esta acción corporizada, expresa que "al hablar de corporizada", deseamos subrayar dos elementos: primero, que la cognición depende de las experiencias originadas en la posesión de un cuerpo con diversas aptitudes sensorio-motrices; segundo; que estas aptitudes sensorio-motrices están encastradas en un contexto biológico, psicológico y cultural más amplio (...). Al usar el término acción, deseamos enfatizar nuevamente que los procesos motores y sensoriales, la percepción y la acción, son fundamentalmente inseparables en la cognición vivida (Varela, Thompson & Rosh, 1997, p.203).

El rol que juega la danza en este sentido, fue abordado por Rudolf von Laban, quien citado por Hodgson (1988), plantea que el movimiento permite la relación entre el cuerpo, la mente y el espíritu, afectando recíprocamente a esta triada, en un continuo dar y recibir, además que a través del movimiento se refleja el interior de la persona. Pero asimismo para Laban, el movimiento es la base de la experiencia, porque -para él-, el mundo lo descubrimos a través del movimiento, a lo que Damasio (2010) agrega que "la consciencia es un estado mental en el que se tiene conocimiento de la propia existencia y de la existencia del entorno" (p. 241). De acuerdo a ello, el desarrollo de la consciencia es otro de los pilares para la construcción de conocimiento.

Damasio (2010) critica la confusión que suele darse entre consciencia y mente. Para el autor:

Los estados mentales conscientes ponen de manifiesto propiedades cualitativamente distintas relativas a los diferentes contenidos que uno llega a conocer (...) la consciencia es un estado mental que se produce cuando estamos despiertos y en el que se da un conocimiento personal e intransferible de nuestra propia existencia, sea cual sea el entorno en el que se halle situada en un momento determinado (...) Los estados mentales conscientes son "sentidos" (pp.242-243).

De acuerdo a ello, no es lo mismo movilizar un brazo a movilizar el brazo sintiendo e identificando la cualidad kinética (si se mueve lento o rápido, si activa o no los centros articulares, si el tono muscular es fuerte o es débil), su trayectoria y cómo repercute en otras partes del cuerpo, por tanto "las representaciones primordiales del cuerpo propiamente dicho, en acción podrían desempeñar un papel

en la consciencia" (Damasio, 2010, p.271). Esta consciencia, en el campo de la danza puede desarrollarse desde lo corporal, pero también lo espacial, donde para este último "la representación de lo que ahora construimos como un espacio con tres dimensiones se engendraría en el cerebro, sobre la base de la anatomía del cuerpo y de las pautas de movimiento en el ambiente" (Damasio, 2010, p. 270). Por tanto, si bien es importante el desarrollo de la conciencia corporal, conjuntamente es posible desarrollarla con la conciencia espacial, ya que no es solamente la relación interna que establece el sujeto con su cuerpo, sino además la relación que el cuerpo establece con el espacio, donde el movimiento interviene o interactúa con la espacialidad; para así entender, conscientizar y percibir la relación del sujeto con el espacio.

Entonces, la danza reúne dentro de su campo de acción la experiencia a través del trabajo corporal, congregando los sentidos, la percepción, las emociones y la conciencia, siendo pilares para la construcción de conocimiento, y que son elementos fundantes dentro del proceso pedagógico. Le Breton (2010), en relación a la danza en sí, expresa que "la danza es infinita, pues encarna siempre provisoriamente un segmento de la infinidad posible de recursos corporales. Ella transforma el cuerpo en instrumento de conocimiento y de lenguaje, en un campo de sensaciones [y por lo mismo] la danza nos muestra un cuerpo bastante distante del modelo cartesiano" (p.105).

Desde lo pedagógico, el proceso de aprendizaje de la danza, pasa por dos instancias: lo espontáneo donde se rescata los ámbitos de exploración y expresión corporal abordando el mundo sensible del cuerpo, y la imitación, considerando que dentro del proceso educativo de la danza, y tal como lo plantea Le Breton (2010) "es el primer modo de aprendizaje, que se cristaliza a través de la identificación con el profesor. Permanentemente, la búsqueda de comprensión, la imaginación, en torno al movimiento y a su experiencia, la preocupación por acercarse al modelo, conduce a que la imitación se transforme poco a poco en experiencia personal y no en una pura y simple repetición" (p. 34).

Por tanto, la danza en la educación no es aquella que simplemente repite patrones de movimiento o estructuras coreográficas, sino que es aquella que construye conocimiento a través del trabajo corporal consciente, perceptivo y sentido, donde la idea de cuerpo es la de un cuerpo vivido.

Considerando lo anterior, ¿por qué la danza tiene una baja visibilidad en el currículum escolar? Para responder esto, volvamos a la situación de la educación artística.

La educación artística en Chile tiene una presencia en el currículum hace aproximadamente dos siglos, considerada principalmente con un carácter instrumental, es decir que apoyen otras áreas o disciplinas como historia, matemática, entre otros (Errázuriz, 2001). Eisner (2012) critica esta lógica que también operaba en Estados Unidos, donde el arte en sus inicios fue considerado como un área funcional para desarrollar habilidades que permitiesen desenvolverse de mejor manera en el trabajo, y en contraparte señala que el arte puede dar aportes únicos al proceso

educativo de los niños y por lo mismo no debiera ser un instrumento para otros fines. A través de un estudio realizado en colegios de Estados Unidos, concluyó que si bien tanto para profesores como apoderados el estudio de las artes aporta la calidad de vida, la escuela seguía dedicándole más tiempo a aquellas disciplinas o áreas que son consideradas "productivas" (ciencias y ciencias sociales). Por tanto, con esta idea situada en la educación, los niños aprenden cuáles son finalmente aquellas asignaturas más importantes y cuáles son aquellas a las que deben dedicar menos tiempo. Entonces, la lógica instalada culturalmente es que las artes son menos importantes que las ciencias, y por lo mismo se le debe dedicar menos tiempo. Criterio que también es posible observar en nuestra sociedad.

En ese sentido Goodson (1995), concluye que "en la sociedad, como en el cuerpo, la cabeza es reflexiva, manipuladora y controladora, mientras que la mano es irreflexiva, mecánica y está determinada por las instrucciones" (p. 79). Esta idea de fomentar el desarrollo de la mente por sobre el cuerpo, ha primado en la educación hasta nuestros días, evidenciado en los planes de estudio, donde asignaturas ligadas al ámbito de las ciencias, por ejemplo, tienen una carga horaria mayor que asignaturas como música, artes visuales o educación física. Esta diferenciación denota que la construcción de conocimiento se enfoca en un desarrollo más bien intelectual que prima por sobre lo "corporal", es decir que no es labor de la escuela que sus estudiantes aprendan a utilizar sus "manos". Por tanto, en la construcción del currículum escolar hay una clara jerarquización de las mentalidades, interiorizándose en la estructura curricular y definiendo de esta manera cuáles son aquellas disciplinas más importantes y cuáles son más prácticas.

Pero Eisner, (2005) en el artículo "El Arte en las Ciencias Sociales", busca evidenciar que en el campo científico es posible encontrar modos artísticos de pensamiento, es decir que hay experiencias estéticas y artísticas dentro de las formas de investigar científicamente. Si bien en sus conclusiones declara que lo expuesto es sólo un abordaje preliminar a su objetivo, es posible develar que la diferencia entre ciencia y arte no es tan absoluta como tiende a ser considerada, por tanto la riqueza de sus indagaciones apunta precisamente a que el arte no es un ámbito que actúa separadamente de los otros procesos cognitivos del sujeto, sino que finalmente todo está "entretejido", y que es aquello lo que construye experiencia y conocimiento. En este sentido, la educación artística no es un área que actúe de forma separada de las otras disciplinas impartidas, sino por el contrario, todo opera conjuntamente en el proceso formativo de los niños, niñas y jóvenes. De esta manera, la educación artística tiene procesos que son tan complejos como los realizadas en el campo de las ciencias.

A pesar de ello, el estatus de la educación artística está por debajo de otras áreas del currículum escolar, las perspectivas y enfoques a los cuáles apunta tienen un valor fundamental y transversal dentro del proceso educativo de los niños, niñas y jóvenes. Frente a este escenario, la danza tiene una mayor desventaja de-

bido precisamente a lo expuesto anteriormente: el desarrollo de lo "cognitivo" prima por sobre el desarrollo de lo "corporal", aun cuando cuerpo y movimiento son condiciones naturales del ser humano, que mente y cuerpo dialogan constantemente en este proceso, que construye y aporta elementos fundamentales al proceso formativo de los sujetos, a raíz de lo cual surge la importancia de considerar la danza dentro del ámbito educacional, en relación a sus fundamentos y enfoques.

En este sentido, el proceso de construcción curricular es un complejo camino que está influenciado por ideologías políticas, sociales, económicas, entre otras, basadas en la idea de identidad y de sujeto a formar, porque finalmente el currículum es una construcción social y una selección cultural de aquello considerado válido para ser enseñado [Da Silva (2001); Sacristán (2010); Gvirtz & Palamidessi (2011), Goodson (1995)].

Si bien en el diseño curricular confluyen una serie de elementos, Rosenmund (en Benavot A. & Braslavsky, 2008) considera que el currículum no debiese ser visto únicamente como una solución "tecnócrata", es decir que mejore la productividad en el sistema educacional, sino que debe ser considerado "como una medida política que reconfigura las relaciones entre los individuos y las instituciones del Estado-nación a través de la selección y organización del conocimiento escolar" (p. 287). En la misma línea, para Terigi (1999), el currículum es "una herramienta de política educativa con un valor estratégico específico: comunica el tipo de experiencias educativas que se espera que se ofrezca a los alumnos en las escuelas. [De esta manera] obliga al Estado a generar las condiciones que permitan concretar las experiencias educativas que en él se prescriben para toda la población en el sistema educativo" (pp. 30-31).

Ahora, ¿cuál es el tipo de experiencias educativas que el Estado quiere instalar en las escuelas y declararlas a través del currículum nacional? Como se ha planteado, estas experiencias serán fruto de decisiones, las cuáles pasan por diversas instancias, escenarios y actores sociales que influyen en su definición. A raíz de esto, se evidencia una clara jerarquización de los saberes o disciplinas, dónde tradicionalmente ciertas asignaturas tienen una mayor relevancia por sobre otras.

Aun cuando las reformas educacionales apelan a mejorar la calidad de la educación, desde una mirada donde las acciones que se realicen tengan como objetivo adecuarse a los nuevos escenarios culturales que la sociedad vive, mejorar la calidad de los aprendizajes y repensar el hacer pedagógico (Ruiz y Llona, 2011), la educación artística continúa operando en una marginalidad (Ruiz y Llona, 2011) aun cuando es sabido y se reconoce como tal que la educación artística "es clave para la construcción de ciudadanía democrática y desarrollo humano de las sociedades (...) La dimensión de la cultura se entrelaza con la factibilidad de desarrollo de un Estado democrático, de derecho y participativo, y por ello las políticas públicas en cultura se entrelazan con la cohesión social y las políticas sociales inclusivas" (Llona, 2007 citado por Ruiz y Llona, 2011 p. 8). Dentro de las once metas educati-

vas que planteó la OEI, la quinta meta general se refiere a mejorar la calidad de la educación y el currículum escolar, puntualizando que debe ofrecerse un currículum donde la educación artística tenga una relevancia entre los estudiantes (OEI, 2010).

Por lo mismo, la educación corporal debe tomar fuerza y ser considerada un área fundamental dentro del proceso formativo de nuestros estudiantes, ampliando sus experiencias educativas y permitiendo (les) sentir, experimentar, comprender (se), construir conocimiento a partir de sí mismos, de lo que ellos y ellas viven día a día. Pero es importante que aquella educación corporal sea vista desde la metodología de la danza, que permite no solo el desarrollo físico, sino que fomente algo mucho más trascendental: el desarrollo sensible y perceptivo de sí mismo, desde su propia corporalidad, porque -como mencioné al inicio de estas líneas-, el cuerpo es el sustento de la danza, sustento que se aborda desde el Leib, no desde el Körper.

Bibliografía:

Benavot A. & Braslavsky C. (2008) El conocimiento escolar en una perspectiva histórica y comparativa. Buenos Aires: Editorial Gránica .

Damasio, A. (2010) El error de Descartes. Barcelona: Crítica.

Damasio A. (2010). Y el cerebro creó al hombre. Barcelona: Destino.

Da Silva,T Tadeu. (2001) Espacios de identidad, nuevas visiones sobre el currículum. Barcelona: Octaedro.

Errázuriz L. (2001) La Educación Artística en el Sistema Escolar Chileno. Brazil. Recuperado en http://portal.unesco.org/culture/es/files/40444/12668488733errazuriz.pdf/errazuriz.pdf.

Eisner E. (2012) Educar la visión artística. Barcelona: Paidós educador.

Eisner E. (2005) El arte en las Ciencias Sociales. Extracto de la exposición en la European Association for Research on Learning and Instruction. Nijvenen, The Neverlands, 1995. Santiago, Chile: Publicado en la revista Enfoques Educacionales 7 pp.81-91.

Gimeno S, J (2010) ¿Qué significa el curriculum? En Gimeno S, J (Comp) Saberes e Incertidumbres sobre el curriculum. Madrid: Morata

Goodson, I. (1995) "Historia del currículum". Pomares-Corredor: Barcelona.

Gvirtz, S. y M. Palamidessi (2011) El ABC de la tarea docente: Currículum y Enseñanza. AIQUE Editores, Buenos Aires.

Hodgson, J. (1988). Mastering Movement. Londres: Methuen.

Laban R. (1978) Danza educativa moderna. Argentina: Paidós.

Le Breton, D. (2002) Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión.

Le Breton, D. (2005) Cuerpo sensible. Santiago: Metales Pesados.

Le Breton, D. (2002) La Sociología del cuerpo. Buenos Aires: Nueva Visión.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura (2006) Hoja de ruta para la Educación Artística. Conferencia mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI. Lisboa. Recuperado en http://portal.unesco.org.

Organización de los Estados Iberoamericanos (2010) 2021 metas educativas. Madrid. Recuperado en http://www.oei.es/metas2021.pdf.

Ruiz V., Llona E. (2011) Estudio sobre el Estado Actual de la Educación Artística en la Región Metropolitana. Recuperado en http://www.idea-educa.cl/descargas/educacion_artistica.pdf.

Sánchez, N (2016) La danza como disciplina formativa. Una mirada comparativa entre los currículos de la educación secundaria de Chile, Provincia de Buenos Aires y Ontario (tesis de Magíster) Pontificia Universidad Católica de Chile: Santiago.

Terigi F. (1999) Currículum. Itinerarios para aprehender el currículum. Buenos Aires: Editorial Santillana

Varela, F., Thompson, E. & Rosh, E. (1997) De cuerpo presente. Barcelona: Gedisa.

Apología a mi danza, tu danza, nuestra danza

Almendra Isabel Melodía González Berríos

Las danzas coloridas

¡Danzar yo quiero y sentir que vuelo!,
Danzar yo quiero y que ¡juntos estemos!
Danzar yo quiero y sentir que vuelo
Alejando los dolores con las danzas de colores
Sentir nuestros latidos y unir los corazones
Conocer el mundo lleno de esperanza
Vivir cada momento
Descubriendo, nuestra propia danza
Danzar todos queremos
Emprendiendo nuestros vuelos
Danzar todos queremos y que juntos estemos
Poesías y alegrías
Llenan nuestros días
Que nunca falten en tu vida
Las Danzas coloridas

Apología a mi danza, tu danza, nuestra danza

Cómo describir la hermosura de esta acción tan pura, libre y fugaz, ni con mil palabras podríamos resumir la profundidad e inmensidad en la que nos sumergimos cuando danzamos.

Sensaciones indescriptibles, acciones reflejadas del alma, movimientos claramente definidos en la paradoja del tiempo y el espacio.

Aquel que danza rompe con toda ley, para dar espacio a la libertad del imaginario, trasladándose a los rincones más ocultos de cada ser y trayendo al exterior aquellas emociones que nunca se dejan salir por el temor al qué dirán.En mi danza no importan las formas, la hermosura y fealdad no son parámetros, para mi danza no existen definiciones estéticas, pues, es tan mía y al mismo tiempo de todos.

El cuerpo entra en una especie de transformación, las glándulas del cuerpo se involucran para producir hormonas de placer, los músculos desencadenan los movimientos, la sangre fluye más rápido, se aceleran los latidos y el cuerpo fluye, como si mil estrellas explosionaran dentro de ti creando nuevos universos.

La poesía aflora a través de las apéndices, un vomito de magia y locura se apodera del ser danzante, los relojes se detienen y el tiempo observa nuestro devenir danzado.

Entonces aparece el temblor, así, desde el centro del ser, todo vibra tal cual como la madre tierra se manifiesta, el ser vibra, y una música interna acompaña dicho temblor, se siente miedo y asombro de lo propio y lo ajeno.

La identidad danzante se define, vibrante, intenso, grandioso, infinito.

El cuerpo escribe su apología y se defiende ante un mundo tan cruel y vaciado, donde los demás cuerpos no importan, donde el ser es desechado y reemplazado por maquinas que replican una y otra vez la misma acción. Eso no es mi danza, ni la tuya, es la danza de las maquinarias modernas.

Y aquí va de nuevo, la maquina funciona por la danza todos, entonces la retórica se contradice, pues, somos maquinas dentro de una maquina que se mueve por nuestras danzas. Si, las acciones repetidas, cotidianas e imparables son la danza de un mundo empobrecido de emoción, sin embargo, sin querer queriendo la maquina moderna es una danza en sí misma y tú, yo, él y ella somos danza.

Sólo falta fluir, dejar ser, ser y ser más...

La vida de una danza/movimiento es tan corta, existe a la velocidad de la luz, para nosotros es efímera, para ellas es la eternidad. Así mismo la vida.

La danza son las vidas extraviadas, donde aparecen otros seres que habitan en nuestro interior, los que reflejan quien somos en realidad, no quienes quieren que seamos.

Aparece el alma...
Se apodera del yo
Del tú y del mío y el de él
Y entonces me pertenece y te pertenece a ti y a ellos
Fractales de la existencia del todo
Si me preguntan eso es la danza, mi danza, tu danza, nuestra danza.

Prácticas del archivo performativo en danza

De los materiales objetivables al recuerdo corporal y sus restos[1]

Andrés Grumann Sölter[2]

"La tradición no es el comportamiento de la ceniza, sino la trasmisión de la llama"
Tomás Moro

A lo largo de estas páginas quiero presentar y poner en discusión tres puntos cuya vinculación es evidente y necesaria. En primer lugar, deseo proponer que las prácticas del archivamiento en artes escénicas, particularmente en danza, ponen en tensión y movilizan los modos de recolección, tratamiento (restauración), documentación y difusión tradicionales. En segundo lugar, quisiera remarcar que son las propias prácticas artísticas de la danza, las que encargan de escenificar un giro en la perspectiva metodológica en

1 Ponencia leída en la Jornada "Desclasificar el archivo: teorías, materialidades y proyecciones". Casa Central PUC y GAM, 27 y 28 de marzo, 2014. El escrito que forma parte del proyecto de investigación Fondecyt de Iniciación, nr. 11130532. Versión extendida para presente publicación.

2 Es académico de la Escuela de Teatro, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Además dicta seminarios de posgrado en el Magíster en Teoría e Historia de las Artes y en el Doctorado en Estética de la Universidad de Chile.

torno al ejercicio del archivamiento a través de una puesta en valor del recuerdo corporal como generación y traspaso de conocimiento. Finalmente, en tercer lugar, quiero dar cuenta que aquel giro desde las prácticas artísticas de la danza tiñe y fomenta un giro para el modo de analizar las prácticas dancísticas cuyo eje, entre muchos otros posibles, se concentra en virar desde los restos objetivables que rigen la tradición archivística hacia la "contemporaneidad viva" (Louppe) que despliegan las estrategias de la reconstrucción y la re-creación (reenactment) en danza contemporánea.

1. Des-clasificar el recuerdo corporal o la dimensión performativa del "archivo"

Guiándome, en primer término, por el nombre que se le ha dado a esta instancia de encuentro y reflexión en torno al problema del archivo (y teniendo muy presente que el ejercicio de desclasificación requiere, en nuestros contextos, de una tarea titánica y urgente de clasificación previa sustentada por políticas del archivamiento transversales claramente definidas por órganos estatales), quisiera partir dando cuenta de los significados y usos que nuestro idioma le da a la palabra "desclasificar". La RAE, por ejemplo, entrega dos entradas respecto a este verbo: 1. Sacar una cosa del conjunto ordenado en que se hallaba y 2. Hacer público lo que está declarado secreto o reservado. Traspasando estas entradas de la RAE a tema del archivo, resulta sugerente comprender el carácter *performativo* -en el sentido de un realizarse, de un llevarse a cabo- que subyace a ambas definiciones. Desclasificar refiere a un particular tipo de movimiento que saca y desplaza una cosa u objeto (experiencia) de lugar y que, al mismo tiempo, este desplazamiento produce una alteración -con potencial transformativo- tanto en la conciencia y el conocimiento social (que se desprende de la idea de lo privado a lo público) que se tiene de tal cosa u objeto (o experiencia) como de la estructura o del sistema que se puede ver alterado por el uso al que se puede ver sometido aquella cosa u objeto (experiencia). Esta alteración de la conciencia y de la estructura o sistema es co-sustantiva al cambio de lugar y de conciencia que proponen las definiciones en torno a la noción de desclasificar.

Me parece interesante tener presente este carácter *performativo* que subyace al ejercicio de desclasificar dado que le imprime un sugerente lugar de enunciación a las prácticas del archivo y, particularmente a los modos en que éstas prácticas se vinculan al quehacer de las artes escénicas (recordemos que en inglés se les llama artes performativas) del teatro, la performance y la danza. Parafraseando la cita a Tomás Moro con la que comencé esta lectura, se podría decir que la potencia de un archivo en torno a las tradiciones dancísticas no se deben resguardar (clasificar), sino que ellas deben (también) vivirse y reactualizarse en un ejercicio que involucra al recuerdo corporal (no a la memoria que funciona como recipiente o archivo

en el decir de Aleida Assmann [3]), su traspaso a la escritura y los archivos del conocimiento que se desprenden de él. La investigadora ecuatoriana Mónica Alarcón pone énfasis en un entendimiento de la memoria corporal para la danza cuando, recuperando la tradición de una fenomenología del cuerpo desde Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Bernhard Waldenfels y Hermann Schmitz, define "la condición háptica del cuerpo, su sistema cinestético y el reconocimiento de que el espacio se constituye a través del movimiento del cuerpo humano" (Alarcón, 2009: 3) no como "una repetición muscular automatizada, sino en el recuerdo de una dinámica corporal sentida" (6)[4]. A propósito de esto, la coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmeaker nos dice:

"Es sobre todo el cuerpo, el que recuerda cosas y el que se hace responsable de ese recordar. Cuando fijábamos nuevamente las frases en un ejercicio coreográfico, el olor, el color, el ambiente se transformaba de repente en algo nuevo, al igual que se han ido siguiendo los movimientos, uno tenía que ver con lo otro. De este modo, no estábamos siendo estimulados por un recuerdo mental, sino por el movimiento de las cosas" (Schultze, 2010: 85).

Aunque las palabras de Keersmeaker enfatizan que es más bien el movimiento, y no tanto el recuerdo, el que vuelve a encontrar aquella "contemporaneidad viva" (Laurence Louppe) en la que se mueve la danza, me parece fundamental rescatar la relación entre recuerdo corporal, escritura y conocimiento que proponen sus palabras porque una de las razones por las que el concepto de "archivo" genera bastante ruido hoy en día, especialmente en relación con los modos en que se presenta el arte contemporáneo de la danza, estriba en que el ejercicio de desclasificar el archivo se ha entendido, de un modo bastante generalizado, como un problema

3 La investigadora en estudios culturales Aleida Assmann distingue entre Gedächtnis (memoria) y Erinnerung (recuerdo). Desde el punto de vista de Assmann, el recuerdo remite a la acción de mirar hacia atrás evocando un acontecimiento pasado, mientras la memoria es la responsable de que esas actividades del recuerdo se hagan "operativas", ella está anclada en el órgano biológico del cerebro y la red neuronal. Esto quiere decir que sin memoria nadie puede realmente recordar, mientras que el recordar refiere a el conjunto de los actos concretos y descontinuados que llegan a mi memoria. Assmann también llama la atención de la palabra en inglés memory toda vez que sus usos remiten a un espectro mucho más abarcador y amplio. Memory refiere a "remembrance, recall, recollection, reminiscence, souvenir, commemoration, memorization" (184) por lo que las dos palabras que rescataba el idioma alemán tienden a transformarse en sinónimos en el inglés. Este punto es justamente el que, según Assmann, por ningún motivo deben camuflarse entre sí. Ver Assmann, 2008: 184.

4 Memoria/recuerdo corporal que se debe entender, junto a Victoria Pérez Royo, como un conjunto de "ejercicios de memoria corporal, marcando posiciones y gestos que el bailarín recuerda y que va integrando paulatinamente dentro de su movimiento, de forma que sitúa el archivo en el cuerpo mismo"… De este modo la "concepción de cuerpo del bailarín como almacén de informaciones es donde reside otro de los factores fundamentales por medio de los cuales se cuestiona el proceso de reconstrucción mismo" (Pérez Royo, 2010: 60).

que compete al seleccionar, clasificar, conservar y almacenar "obras" dancísticas que son o eran contextuales y efímeras en su naturaleza. El carácter performativo del arte de la danza, pasa, en este último caso al ejercicio de preservación o manipulación de objetos. En este sentido surgen preguntas en torno al modo en que se deben plantear las prácticas del archivamiento en danza, toda vez que el ejercicio de "preservación" (al menos que nos decidamos a coleccionar y conservar objetos como vestuario o imágenes) que sustenta gran parte de lo que se denomina como patrimonio material de una cultura determinada, queda ciertamente entre dicho cuando pensamos una práctica del archivo en el contexto de la danza. Es aquí donde quiero detenerme unos minutos, no con el afán de cuestionar la necesidad de desclasificar "objetos" en el marco de un archivo de danza, sino con el ánimo de complementar esas visiones con otras influyentes posibilidades de pensar un archivo de danza, en este marco institucional, vinculado a las prácticas artísticas con, desde, en el cuerpo y las formas de conocimiento que de ellas se desprenden.

2. Del "archivo" en Danza: entre historia y los restos

Si uno hace el ejercicio de transferir los protocolos de archivamiento tradicional a la formación/enseñanza de un archivo en danza, resulta de toda naturalidad el que nuestras prácticas de archivamiento se concentren en profundizar aspectos relacionados con el intento de poder manipular/trabajar con los documentos y/o objetos que componen la colección del archivo. El archivo, entonces, cumple la función de "ser tanto huella de la contemporaneidad como residuo del pasado", de un pasado donado por un artista, un autor o por un teórico en el que se intenta capturar y profundizar en aspectos referidos a los modos de documentar las fuentes, los métodos de analizarlos, inventariarlos y valorizarlos. Detrás de todo esto emerge una loable y necesaria tarea: la de respetar el archivo como huella del trabajo artístico/teórico, así como también de la actividad de documentación con la que éste circula.

Así, entonces, la problemática de generar las políticas y los protocolos de un archivo institucional de la danza (como lo es el Archivo de Teatro Municipal de Santiago) podrían girar en comprenderlo como un lugar de almacenamiento de diversas fuentes para generar una historia de la danza. Desde esta perspectiva, la función de un archivo de danza se concentraría en el almacenamiento de las reliquias que deja el acontecimiento escénico de la danza con el objetivo de su cuidado y la trasmisión de esas reliquias bajo el halo de lo que podríamos denominar cartesianamente un conocimiento objetivo del pasado danzado. De interés a esta forma del archivo en danza son materiales objetivos tales como los programas de funciones, los cuadernos de ensayo de los artistas, las cartas, las notas coreográficas, entrevistas, los esbozos de vestuario, la planificación de la planta de iluminación y de la escenografía, así como también las fotografías, los videos, dibujos, las criticas y la recepción de los espectadores. Todos estos materiales pretenden obje-

tualizar el acontecimiento escénico de la danza e instalan una estrategia concreta del recuerdo a propósito de cierta nostalgia de la vivencia/experiencia.

Paralelamente se abren preguntas referidas al tratamiento de fuentes audiovisuales: ¿cómo se puede sacar conocimiento, generar escritura y finalmente analizar el registro guardado en formatos como el dvd o el vhs? En qué medida estas fuentes se incorporan a las prácticas del archivamiento en danza o cómo las re-visionamos con fines investigativos teniendo presente su distancia del acontecer del acontecimiento escénico? No pretendo responder aquí todas estas preguntas, pero para los estudios teatrales y de danza resulta de gran interés aquella tensión que emerge entre pasado y presente, así como el de la temporalidad efímera que pone en disputa tanto a las prácticas artísticas de la danza como su quehacer archivístico. O dicho como pregunta: ¿cómo podemos lidear con aquella tensión entre el *aparecer del instante* que caracteriza a artes como la danza o el teatro y su registro en la duración? Y entonces, ¿cuál es el lugar y la función que cumple un archivo en danza (o teatro)?

En su ensayo "Los restos de la escena (una reelaboración)" [5], la investigadora y teórica de las artes escénicas estadounidense, Rebecca Schneider, sitúa una interesante discusión en torno al carácter efímero de las artes escénicas y se hace las siguientes preguntas:

"...si consideramos que lo escénico es "de" la desaparición, si pensamos en lo efímero como aquello que "se desvanece" y si pensamos en las artes escénicas como la antítesis de la preservación, ¿no nos estamos limitando a una comprensión de lo escénico predeterminada por una adaptación cultural a la lógica del Archivo, patrilineal e identificada con occidente (y, podría decirse, culturalmente blanca)? ¿Qué relación existe entre el archivo y lo que experimentamos en directo? ¿Y cuándo y de qué manera nuestro apego a una categoría (los restos) o a la otra (la que existe en directo) se convierte en un exceso de implicación que nos lleva a olvidar la necesaria inter(in)animación entre lo "en directo" y lo "no en directo" o "ya no en directo"?" (Hacer historia, 175).

La relación que existe entre los "supuestos" polos opuestos que ha sostenido en el tiempo la cultura occidental entre, lo efímero y lo conservado, entre el archivo y las experiencias vivas, o entre el monumento y el acontecimiento con las que se suele identificar a las artes del teatro y la danza que presenta la investigadora y teórica de las artes escénicas estadounidense Rebecca Schneider, problematiza aquel lugar que ocupa la desaparición en una construcción cultural que valida y difunde "al archivo como lugar de permanencia histórica" (175). La pregunta que

5 Ver en De Naverán, Isabel (Ed.). Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza. Ediciones del Mercat dels Flors, Barcelona, 2010, pp. 171 a 198.

se hace la investigadora estadounidense es clave al respecto: esta desaparición "¿es un elemento esencial del ser de las artes escénicas o, por el contrario, es un papel que se le asigna a la cultura archivística? Entonces ¿qué ocurre cuando, en el marco de un acontecimiento pasado el aquí y el ahora se desplazan radicalmente hacia un ni aquí, ni ahora?

Ya en el año 1985, el director teatral y inaugurador de los Performances Studies en New York, Richard Schechner daba cuenta de esta desaparición de la performance, y podríamos hacer extensible su definición de las artes del teatro y la danza, rescatando que "en la performance los originales desaparecen tan deprisa como se crean. Ninguna notación, ninguna reconstrucción, ninguna grabación de cine o video puede conservarlos" (Schneider, 173). El canon con que Schechner equipara a la performance (y en su efecto al teatro y la danza) fue descrito como "ontología" por su discípula Peggy Phelan y ponen énfasis en su desaparición. En palabras de Phelan: "El performance no puede ser guardado, grabado, documentado, sin que participe en la circulación de la representación [...] El ser del performance, como la ontología de la subjetividad propuesta aquí, deviene performance a través de la desaparición" (Phelan, 30, en Taylor, 2012: 143)[6].

Discípulos posteriores, particularmente provenientes de países de habla castellana, va a cuestionar el exclusivo y excluyente énfasis en el carácter eminentemente efímero de la performance denotando las fugas (Blau) y los restos (Schneider) que toda performance deja en su acontecer. A este respecto cabe destacar la propuesta de A lo que José Muñoz responde, cuando en su ensayo "Ephemera as Evidence: introductory notes to Queer Acts" sostiene que "lo efímero no desaparece, sino que es algo claramente material" (Schneider, 174). A este respecto, y pensando en las artes escénicas del teatro y la danza, es que Schneider, revisando las teorizaciones en torno a performance, rescata "la cuestión de los restos que dejan las artes escénicas y el debate sobre si lo escénico desparece o permanece [...] se encuentra entre las más fecundas que ha generado la expansión del estudio de las artes escénicas" (174-5).

Esta situación eminentemente transitoria de las artes escénicas o performativas contrasta -hasta cierto punto, como veremos a continuación- con el imaginario colectivo que rodea al archivo. Para efectos de los temas que introduzco aquí resultan pertinentes las preguntas que se formula Rebecca Schneider, a saber: "¿La desaparición es un elemento esencial del ser de las artes escénicas o, por el contrario, es un papel que se le asigna en la cultura archivística? Dicho de otro modo: ¿La

6 "El discurso de la performance (y de las artes performativas del teatro y la danza) marca un vacío, una pérdida. Como objeto disponible, con el cual se llega a dialogar, discutir, que puede hasta juzgarse, se asume el precio de su desaparición y esa experiencia presupone la aprobación de condiciones disponibles (...) El arte de la performance precisamente no pregunta por el programa artístico o por la experiencia subjetiva del cuerpo del artista, sino que por el espacio entre la presentación y la percepción que surge de los documentos y textos recordatorios articulados por el observador".

desaparición forma parte de la ontología de lo escénico, con la presencia medida únicamente a través [de] una función de una adaptación cultural, un compromiso discursivo con el archivo (con el discurso archivístico centrado en la pérdida)?" (175). Lo que aparece en la formulación de estas preguntas está directamente relacionado con una construcción ideológica entorno a la estructura, el sistema y los usos del archivo. Desde esta perspectiva, el archivo se entiende, en general, como una instancia que tiene como principal función el fijar en objetos, documentos lo que escenifican las artes escénicas. Inmerso en una cultura moderna en la que los libros y su lectura se transformaron en el eje articulador del conocimiento, el archivo fue instalándose por las cúpulas del poder, el peligro y el saber (sigo aquí una línea argumental similar a la expuesta por Walter Benjamin de sus *Tesis sobre la Historia* y Jacques Derrida en su *Mal de archivo*). En una línea similar argumenta Diana Taylor cuando establece la distinción entre el archivo y el repertorio. Para Taylor, el archivo se caracteriza por desplegar un ejercicio de preservación a través de "fotos, documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio", mientras el repertorio "tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral; movimiento, danza, canto, en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible. El repertorio requiere presencia" (Taylor, 2012: 154-5). La pregunta que surge aquí es si este "repertorio" no termina siendo una práctica del archivo, en términos de Taylor, encubierto, pero de un orden otro, complementario al tradicional de la preservación de objetos, una dimensión performativa del archivamiento situada en la memoria corporal.

Entender, como lo he hecho la cultura occidental, a las prácticas del archivamiento como el modo de seleccionar y almacenar un conjunto de documentos que se transforman en los "restos de la preservación cultural" que, como lo recordaba el historiador Jacques Le Goff, son transformados en documentos ya que "el documento es lo que perdura" (Schneider, 177), implica entender la función y el uso del archivo como el lugar de los recuerdos objetualizados y manipulados y en ello subyace lo que Derrida denominaba como el mal de archivo: la subordinación del archivo a estructuras y acciones del poder representadas, para el filósofo francés, por la figura del arconte o jefe del estado quien, en nombre de la ley, objetualiza y manipula estos restos según su interés. La pregunta, entonces, se sitúa en lo que Rebecca Schneider denomina los "restos", pero no como los restos que deja el acontecimiento en vivo, la performance, sino las prácticas con que los propios artistas han tratado de responder escénicamente a preguntas en torno a la historia de sus disciplinas. La sentencia de Schneider es la siguiente: "la recomposición de los restos *en directo y como directo*" (178). Escenificar la historia como archivo a través de la "contemporaneidad viva" como enfatiza la investigadora de la danza francesa Laurence Louppe. El giro (complementario) de los restos objetuales y ma-

teriales hacia el acontecer escénico como modo de conocimiento.

3. Estrategias del "archivo" performativo: prácticas de reconstrucción y recreación.

Hasta este punto espero quede claro que al pensar un archivo de las artes escénicas, particularmente de la danza no estoy pensando única y atemporalmente en, como remarca Anna María Guasch, "un complejo físico que guarda, almacena, atesora, selecciona una colección de documentos" (303), sino que en un campo expandido de posibilidades metodológicas que amplíen el campo de conocimiento en torno a formas artísticas en las que la fugacidad y transitoriedad marcan sus prácticas. Rebecca Schneider, con el ánimo de expandir el problema de la desaparición que, en apariencia, inscribe a las artes escénicas, formula la siguiente pregunta: ¿no estamos ignorando otros modos de conocer, de recordar, que precisamente se podrían identificar con las maneras en las que lo escénico permanece, aunque lo haga de forma distinta? La expansión se encuentra en las estrategias de reconstrucción y re-creación coreográfica que se ha posicionado en la escena de la danza desde ya casi una década a la fecha.

A propósito de estas inquietudes, ha surgido entre los académicos del Departamento de Danza de la Universidad de Chile la necesidad de incorporar problemáticas referidas a la historia de la disciplina a nivel internacional y nacional con su producción y/o trabajo artístico. Tanto el problema de la reconstrucción como el de la recreación coreográfica se han transformado en un área de investigación-creación al interior del departamento. Como lo menciona el bailarín y coreógrafo ecuatoriano Fabián Barba, el término recreación es una de las posibles traducciones a castellano de la palabra inglesa *reenactment*. La fundamental diferencia entre la reconstrucción y *reenactment* estriba en que reconstrucción remite a la *recuperación de un objeto previamente elaborado por otro*, mientras que *reenactment* refiere a *la repetición de un acto elaborado con anterioridad*. Esta repetición no tiene la función de *conservar fielmente el original*, pero si poder *observarlo críticamente* desde el contexto y las prácticas que se llevan a cabo en la contemporaneidad. De este modo, el trabajo de reconstrucción, como lo recuerda Fabián Barba, implica una negociación entre dos polos. Por un lado, una reproducción fiel y exacta podría ser buscada con vistas a ganar un entendimiento exhaustivo de la actuación original[7]. Por el otro, existe la posibilidad de destacar la brecha interpretativa que existe entre la reconstrucción y la obra original: las dificultades en el remontaje, la lectura y la encarnación del material histórico que pueden ser reflejadas dentro de la puesta en escena o escenificación. Estos dos enfoques convergen al reconocer

7 Cosa que, en rigor, es imposible debido a que todo ejercicio de reconstrucción es un ejercicio contemporáneo de reconstrucción e implica, pone el juego un conjunto de intereses y perspectivas contemporáneas a una producción del pasado.

que la reconstrucción exacta es imposible: algunas alteraciones de la actuación original no pueden ser evitadas. Con esto en mente, la pregunta es entonces: *En lugar de lamentarse por la pérdida de una supuesta obra original, ¿cómo podemos convertir la tensión entre el original y la reconstrucción en una propuesta artística positiva y constructiva? ¿Cómo podemos hacer de las inevitables modificaciones la materia expresiva misma de la reconstrucción?*

El posicionamiento de las problemáticas que abre el archivo en danza ha sido planteado de diversas maneras y con diversos conceptos en las propias prácticas artísticas. Estas últimas se han concentrado en recordar y recuperar la historia de la disciplina reconstruyendo y re-creado coreográficamente o también entendido al cuerpo, su principal y mutable herramienta de creación artística, en documento. Así entonces la recuerdo corporal, que podemos denominar ya, junto a autores como Aleida Assmann[8] o Alfonso de Toro[9], como *performativo*, cobra nuevas líneas de investigación y conocimiento en torno o con la historia de la danza. Proyectos artístico-coreográficos como "The last Performance" o "Veronique Doisneau" de Jerome Bel o la recuperación del conjunto de coreografías de Dore Hoyer "Afectos Humanos por parte del Martin Nachbar y últimamente la "A Mary Wigman Dance Evening" por parte del joven bailarín ecuatoriano Fabián Barba, son solo un par de ejemplos que recorren la línea de investigación en torno a la recuperación de la historia de la danza hacienda uso de estrategias de reconstrucción y re-creación coreográfica posicionando al cuerpo como documento.

a) Lo que recuerdo (2011), Daniela Marini

Un ejemplo concreto del giro que han experimentado las prácticas del archivo respecto al problema del recuerdo en el marco de la elaboración de una historia de la danza, o de la pregunta ¿cómo contar una historia de la danza en Chile?, surge de la unión entre la memoria corporal, los recuerdos (entendidos como mentales) y el trabajo con objetos directamente vinculados a vivencias coreográficas. En esta línea de investigación ha estado trabajando la intérprete y coreógrafa chilena, miembro del Colectivo de Arte La Vitrina y profesora del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, Daniela Marini. Tanto el archivo de la memoria corporal (que de Toro denomina como "la performancia de la memoria-cuerpo") (el recuerdo de sus sensaciones físicas) como el recuerdo estimulado por un trabajo con objetos, conducen a Daniela Marini a proponer Lo que recuerdo (2011). El proyecto de investigación y creación escénica, como lo dice la propia Daniela Marini,

8 Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. (Munich: C.H. Beck, 1999). También Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen (Berlin: Erich Schmidt, 2006) y Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. (Munich: C.H. Beck, 2007).

9 "Memoria performativa y escenificación: 'Hechor y Víctima' en El desierto de Carlos Franz", en TALLER DE LETRAS N° 49: 67-95, 2011

"indaga en el cuerpo como documento, específicamente, mi cuerpo como documento de 20 años de historia del Colectivo de Arte La Vitrina". Surgen preguntas tales como: "¿quién cuenta La Historia? ¿qué historias son parte de La Historia? ¿qué historias guarda mi cuerpo? ¿qué pertinencia tienen mis recuerdos, aquí, hoy? Cuando comencé esta investigación pensé la posibilidad de mi cuerpo como archivo, pero mi cuerpo no guarda todo, no es un almacén, más bien podríamos hablar de lo que mi cuerpo recuerda, considerando lo que queda fuera, considerando lo que se atrapa, para guardarlo. Me ha movido el hacer una reflexión acerca de quién está autorizado a contar La Historia, y qué es lo que puede decir un cuerpo que ha transitado por esta historia, la de La Vitrina. Me mueve el deseo de conocer qué es lo que guarda mi cuerpo de estos 20 años, con qué se ha quedado, y cómo puede dar cuenta de ello, hoy".

Plantear una indagación del cuerpo, de su cuerpo, del cuerpo de Daniela Marini como documento tuerce el modo en que tradicionalmente se entiende y manipula el documento en la archivística, al menos en su versión canónica. El documento, desde esa fundamental perspectiva, es definido como,

"toda expresión testimonial, en cualquier lenguaje, forma o soporte (forma oral o escrita, textual o gráfica, manuscrita o impresa, en lenguaje natural o codificado, en cualquier soporte documental así como en cualquier otra expresión gráfica, sonora, en imagen o electrónica), generalmente en ejemplar único, (aunque puede ser multicopiado o difundido en imprenta)" (Francisco Fuster).

El tratamiento que la archivística le da al documento en sus prácticas adquiere un particular lugar de enunciación si se traspasa al cuerpo, y particularmente a los modos en que las prácticas de la danza han intentado "manipular" (por no decir "jugar") escénicamente con esta definición, me hace recordar las Piezas Distinguidas de la artista española *La Ribot*. En ellas, se escenifica el carácter objetual del cuerpo enmarcado en un conjunto de definiciones y usos del espacio para el arte. Tanto en una sala de museo como en el teatro se inserta y problematiza el lugar del cuerpo como monumento. Un ejemplo de lo anterior (minuto 28:34 hasta 30:07) es trastocado desde la doble perspectiva del cuerpo desnudo desplegando un ligero trote al interior de la sala blanca de un museo y la enumeración extensiva de su voz en la que define una tipología del cuerpo o de los cuerpos. En sus palabras:

"Una pregunta: si hablo de un cuerpo que sirve para tapar, bailar, no tapar, destapar, suponer, ver, no bailar, desvelar, no contar, cantar, parir, pensar, mirar, decir, contar, volver, sufrir, hablar, leer, estar, sacar, relatar, mamar, otear, juntar, agitar, deshacer, olvidar, emprender, cansar, llenar, rellenar, ver, desfrutar, alucinar, juntar, decidir, disfrutar, jugar, ¿de qué cuerpo hablo?" (La Ribot, Piezas Distinguidas).

El "texto" que emite la voz de La Ribot es acompañado por el suave trote de su cuerpo desnudo que va aumentando en intensidad y cambia a saltos mientras se desplaza hacia el fondo de la sala de exposiciones. Es allí casi pegada al muro, como un cuadro, que se pregunta: "¿de qué cuerpo hablo?". Una de los problemas que se está poniendo en tensión aquí es lo que entendemos por obra de arte, la enunciación de un conjunto de palabras que significan, clasifican el accionar del cuerpo y el carácter performativo que emerge de aquel cuerpo en movimiento (trote, saltos, movimientos de brazos, gestos, jadeos, etc.). Aquí vale hacerse nuevamente la pregunta por el documento: en esta escenificación ¿a qué le daremos el valor de documento? Al cuerpo que se mueve o a las palabras que fijan el movimiento?

A propósito de esta pregunta, enfatizo el cuestionamiento de la noción de "obra" que rodea a estas escenificaciones dado que uno de los elementos que instaló La Ribot con sus *Piezas Distinguidas* es que estas "piezas", como el *El Nacimiento de Venus* (1484) de Sandro Botticelli, son objeto de "exposición" e incluso están a la venta (minuto 33:45 a 38:30). Es el cuerpo de La Ribot que se apoya en la pared con un cartel de "Se Vende", que le cuelga del cuello desnudo. El objeto "silla" es accionado incesantemente con las manos por La Ribot mientras su cuerpo desciende lentamente rozando el muro hasta reposar en el suelo del salón del museo. ¿Qué es exactamente lo que está a la venta? ¿Los objetos, el video de la performance? Se vende cada una de las *Piezas Distinguidas* en su totalidad a un "propietario distinguido" (Lepecki, 2008: 141).

¿Cómo recordar, "sin fotos, sin videos", la construcción coreográfica que Daniela Marini ha llevado a cabo por 20 años en el marco del Colectivo de Arte La Vitrina? Transformar las fotografías, los registros en video en el cuerpo como documento escarbando en las principales influencias coreográficas haciendo uso de una instalación de vídeo con animación stop-motion.

b) Trio C (2010), Daniela Marini y Germán de la Riva

El año 2011, en el marco del estudio de su magíster en prácticas escénicas en Murcia, España, la coreógrafa, interprete y docente chilena Daniela Marini y Germán de la Riva propusieron un ejercicio coreográfico con el título *Trio C* que se deja describir como un *reenactment*. Digo sugerente porque lo que llama la atención de inmediato es la referencia del título a la famosa coreografía de Yvonne Rainer *Trio A*. Frecuentemente definido como danza inteligente o danza conceptual, la propuesta que Rainer presentó por primera vez el año 1966-8 en el Judson Church de New York se basaba en una actividad motriz simple y cotidiana. Además se enfatizaba una distribución homogénea de la energía en la que no hubiese énfasis estilísticos con ritmos sin mayor acentuación. En el fondo, lo que perseguía la Rainer es plantear una práctica de objetivización del movimiento entre mente y musculatura. Recordemos su frase: "the mind is a muscle". En consonancia con el movimiento minimalista de la época, las estrategias del Trio A de Rainer se con-

centran en eliminar o minimizar el expresionismo y abstraccionismo proponiendo la repetición desnaturalizada del movimiento para, de este modo, evidenciar los recursos. En sus escritos, Yvonne Rainer deja claro que la formulación de un Trio B se debe entender y practicar como una variación y repetición del *Trio A*.

La propuesta coreográfica y audiovisual de Marini y Riva se inserta en estas prácticas de la variación y repetición a las que invitaba Rainer proponiendo un tránsito entre un lugar de la memoria, del recuerdo corporal y del movimiento. Trio C emerge como un proceso de investigación que comprende una revisión del material audiovisual disponible de *El lago de los cisnes* de Marius Petipa y Lev Ivanov, *CRWDSPCR* de Merce Cunningham y *Veronique Doisneau* de Jerome Bel. De este modo un archivo de danza debería, como lo describe Laurent Sebillotte, "ser tanto huella de la contemporaneidad como residuo del pasado" (Schultze, 2010: 12). O, en palabras de Tomás Moro: "la tradición no es el comportamiento de la ceniza, sino la trasmisión de la llama".

Tocar

Javiera Asenjo Muñoz y Nicolás Cottet Soto

¿Qué es la fisicalidad?[1] Cuándo empieza y termina lo físico. Cómo se percibe. En esta experiencia de ser humanx, la fisicalidad pareciera revelarse como caminos y señaléticas de nuestras experiencias corporales, como una condición en la cual podemos interpretarnos y conocernos en el acto presente, pudiendo percibirnos como seres vivos multisensoriales. Permitiéndonos tener referencias tangibles de nuestra infinita finitud en el fenómeno perceptivo, nos ofrece la posibilidad de sentirnos, pensarnos y emocionarnos de una y varias maneras a la vez. Somos atravesadxs por la necesidad de entendernos íntegramente, donde mi cuerpx no es una herramienta de la que dispongo para crear mi realidad, no está escindido de mi ser entero tanto físico como no físico. Más que tener un/una cuerpx con unas partes dentro de él/ella, más que ser dueñxs de un/una cuerpx, de ideas o emociones, cada una por separada, podemos percibir que somos todo eso al mismo tiempo, en diversas intensidades, dentro y alrededor de nosotrxs. En cada acción que realizamos estamos, sin necesariamente darnos cuenta de ello, tejiendo decidida e improvisadamente diversidad de sucesos, emociones, adaptaciones y sensaciones, para realizar lo que nos proponemos. De maneras más o menos disociadas puedo ser y hacer cada momento, por ejemplo, cepillar mis dientes y

1 Physicality. Aunque su traducción literal no está aprobada por la RAE, es utilizada en filosofía para referirse a la cualidad de físico (tangible).

no sentir o pensar algo respecto de esa acción específica. La fisicalidad nos proporciona, además, la posibilidad de discernir entre lo que podría ser llamado real y fantasía. ¿Cómo es la fisicalidad de lo real, y de la fantasía? Describir la primera parece más sencillo, los sentidos nos informan sobre espacios, texturas, temperatura, humedad, pero también sobre nuestra disposición espacio temporal, nuestro tono muscular, emocional o mental, etc. La percepción de lo real puede generar reacciones motoras, como abrigarse, caminar, bailar; o ajustes autónomos, como cambio del ritmo cardíaco, apertura de la pupila, etc. Hablar de la fisicalidad de la fantasía pareciera ser un poco más difuso, si bien esta no se manifiesta necesariamente como una realidad concreta compartida entre varixs, ella es percibida por nosotrxs como sensación, pensamiento, visión o audición, generando estados emocionales e impulsos para la acción voluntaria.

En este punto es posible entender la fisicalidad como un terreno liminal[2] el espacio mismo de la frontera como lugar de observación, donde la brecha entre realidad y fantasía se extiende como una geografía, donde podemos encontrar una diversidad de formas, especies, ritmos, matices, etc. Así, la primera pregunta abriría un espacio de exploración constante, donde podemos situar ciertas respuestas como puntos de referencia en nuestro mapa de navegación. También podríamos decir, que aquello que hemos nombrado como fisicalidad es un territorio donde constantemente confluyen realidad y fantasía, relacionándose para desarrollar subjetividades momento a momento.

Cuántos sentidos tenemos es una conversación abierta. En la convención de los cinco sentidos hay uno que pareciera más ligado a la percepción de lo real, por relacionarse estrechamente con la materia, sus cualidades y las fuerzas físicas que nos atraviesan. El tacto es un sentido que tributa a la fisicalidad, un variado repertorio de sensaciones, emociones e ideas que colaboran en la expansión de nuestra auto percepción. Lo táctil es una experiencia a la que podemos acceder gracias a la piel, nuestro órgano más grande, que mantiene constante interacción con el resto de órganos, indica y revela dolencias y disfunciones que nos afectan, nos permite acceder a diversas sensaciones placenteras, cambia de color, etc. Es también una vitrina de nuestro mundo interno: cuando estamos nerviosxs, sudamos. Ciertos estímulos nos provocan "piel de gallina" y si algo nos da vergüenza, nos sonrojamos. Tiene la cualidad de regenerarse, es flexible, impermeable y resistente, respira y se mantiene activa durante toda nuestra vida, facilitando todo tipo de acciones fundamentales para nuestra sobrevivencia. No es casual que a medida que lxs bebés crecen reciben información vital a través del tacto.

2 El concepto de liminalidad es una noción desarrollada por Arnold Van Gennep (Folclorista y etnógrafo francés de origen alemán 1873 - 1957). Tomada posteriormente por Victor Turner (antropólogo cultural escocés; estudioso de símbolos y ritos de las culturas tribales y su rol en las sociedades, 1920-1983) y alude al estado de apertura y ambigüedad que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito (una fase preliminal o previa, una fase intermedia o liminal y otra fase posliminal o posterior) – Wikipedia.

Sin embargo nuestra experiencia táctil cambia y se desarrolla a lo largo de la vida, a medida que vamos creciendo se va delimitando por necesidades de convivencia y sociabilización, quizá no es su única posibilidad, pero el tacto y su despliegue se va anquilosando y restringiendo a áreas bien específicas. Tocamos a otras y otros para ayudar, puedo ofrecer mi brazo a una adulta mayor para cruzar la calle, tocamos para generar protocolos sociales, saludo estrechando la mano y dependiendo del grado parental o de amistad puedo besar en la mejilla. Tocamos, o no, para informar sobre nuestros afectos. Dependiendo de la cualidad del toque, este puede ser fraterno,- como la caricia de un padre a su hijo-, pero si esa misma caricia está en un contexto de dos personas que se besan y acarician, el toque pasa de fraterno a erótico. Tocarse unx mismx es un ámbito menos incentivado y puesto a disposición para la conversación y aprendizaje, nos tocamos sólo si algo nos duele o molesta y en total secreto nos tocamos para el auto placer.

¿Cómo puedo cultivar mi fisicalidad? ¿Cómo puedo buscar, colaborar, crear espacios de exploración personal y colectiva, practicar sentirme e imaginarme en estar presente? ¿Cómo puedo acompañar el momento en que una emoción se vacía dentro de una sensación o cuándo soy completamente piel y al mismo tiempo la piel es otra cosa? ¿Qué prácticas corporales puedo articular en mi cotidianidad que me permitan hacer crecer mis referencias sensoriales, investigar en mi fisicalidad? Desde hace algunos años hay personas que han venido preguntando estas y otras cosas más, desde distintas disciplinas y vivencias. Desde las artes esta inquietud crece cuando la necesidad de la representación muda hacia la necesidad de presentar, de experienciar. Podríamos situarnos en la danza, hacia fines de 1960 en la Costa Este de los Estados Unidos, y en conjunto a otras muchas manifestaciones artístico culturales de cuestionamiento a los sistemas de creencias y organización social, un punto de inflexión donde nace el Contacto Improvisación. Desde la danza contemporánea, emerge como una investigación corporal y escénica guiada por el artista e investigador del movimiento Steve Paxton[3] que viene a fractalizar la concepción de danzar.

El Contacto Improvisación puede ser una herramienta con la cual indagar y abrir espacios entre las maneras convencionales de tocarnos, creando nuevas combinaciones de relación entre ellas, ampliando las posibilidades de sensaciones táctiles. Pone a disposición la re significación de lo táctil como una manera de danzar con aquello que nos rodea, sean humanxs o no. Aparece un movimiento que se nutre de reconocer nuestras estructuras biológicas y culturales, e investigar en las posibilidades de expandirlas. Como si al conocer los límites, lo simple, lo primario, encontráramos lenguaje, insumos y energía para crear.

Autarco Arfini, Rosarino (Argentina) cultor y maestro de esta manera de mover-

3 Steve Paxton, bailarín, coreógrafo e investigador estadounidense de danza contemporánea, nacido en Phoenix (Arizona) el 21 de enero de 1939.

se, plantea que el Contacto Improvisación no existe, cada vez que es nombrado, pensado, aplicado, bailado, vuelve a versionarse. Es quizá esta cualidad plástica lo que nos permite practicarlo fértilmente a favor de una investigación sobre las diversas posibilidades de emocionarme, pensarme y sentirme integralmente. Indagando en la ampliación de mi repertorio de sentidos táctiles convencionales y crear otros, se abre la posibilidad de dibujar nuevos caminos para la concepción de mí mismx como ser corpórex, con una fisicalidad en tensión y articulación con otras.

Movimiento 360º

Práctica en el cuerpo y teoría para la danza contemporánea desde el territorio sudamericano

Alena Arce & Omar Campos[1]

Resumen/Abstract:

Movimiento 360º propone una práctica dancística a través de la Capoeira, rescatando sus patrones en los que fundamenta su origen histórico y su relación con el cuerpo. Abriendo un campo investigativo que cruza la exploración corporal, la danza y la antropología en el cuerpo. De esta manera lo que sucede representa un desafío en su abordaje, dado a las diferentes capas que permiten su estudio a nivel teórico-práctico. Así aparece un cuerpo no escindido, dotado de una dimensión motora, donde la anatomía confronta la relación con la gravedad, en que los brazos son tan importantes como las piernas, permitiendo un encuentro con la circularidad y mirar desde otra perspectiva el espacio. Además, su vínculo con el tiempo, y la energía, propone un estado de alerta, cumpliendo una función primordial y simbólica. Siendo esto último investigado desde un contexto propio, que se sitúa desde lo latinoamericano, apareciendo angularmente la identidad y el territorio. Rescatando el sentido de libertad que tiene como dogma la capoeira, además de potenciar el reconocimiento con la danza. Entregando dispositivos en un aporte teórico-práctico que busca complementar una experiencia de la danza de hoy en nuestra región.

Palabras Claves: Movimiento 360°, capoeira, danza contemporánea, territorio, latinoamericano, interdisciplinario.

1 Alena Arce Licenciada en Artes Escénicas de la Universidad Mayor, Creadora Movimiento 360°, Directora Espacio Arte Nimiku. Omar Campos Licenciado en Antropología Socio Cultural Universidad de Concepción, Miembro Equipo Plataforma DanzaSur

Introducción

Abarcar una problemática desde las dimensiones o lecturas que se pueden ir realizando por medio de una perspectiva de un equipo interdisciplinario que incluya la danza y antropología en Latinoamérica, constituye un nicho de estudio relevante en el contexto chileno, dado que la mayoría de estas temáticas están siendo trabajadas desde comienzo de siglo, y desde hace poco llevadas al trabajo investigativo situado en Sudamérica*.

De esta forma vincular diversas preguntas que se está realizando él/la hacedorx[2] de danza contemporánea, como él/la investigadorx en Latinoamérica, nos lleva un terreno fértil para cualquier conocimiento, saber o práctica. En un momento, que luego de un periodo de recopilación, y generación de una "historia de la danza en Chile", junto con diversos archivos de temáticas relacionadas, podemos sustentarnos para reflexionar y mirar con lentes críticos el acontecer de un arte del cuerpo, y sus implicancias simbólicas, fenomenológicas, estéticas, representativas y sensibles, sobre lxs sujetxs danzantes en colectividades o de manera personal.

Es así que desde diversas preguntas hemos podido sintetizar o acercarnos a una suerte de problemática, pero que también la podemos entender como un espacio, que dependiendo de quien la mire, ya sea un lente académico o quienes pertenecen a este medio laboral-artístico de la danza (artistas-gestores-docentes, etc.), visibilicen en su observación individual una intensión sensible o una problemática que invita a una gran reflexividad.

De esta manera, nos planteamos una inquietud, más que una problemática propiamente tal, la que se suscribe a temas relacionados con el post-colonialismo, la identidad y el Cuerpo. Conceptos que son fenómenos en la genealogía del movimiento 360° como su traspaso formativo. Así nos preguntamos ¿Cuáles son los aspectos simbólicos, prácticos y teóricos que se mejoran al realizar la sistematización y análisis enfocado en una investigación procesual del movimiento 360°? ¿Qué sitúa al movimiento 360° como una práctica en danza en un territorio sudamericano? ¿Es el movimiento 360° una práctica descolonizadora?

Antecedentes

Nos situamos desde una investigación procesual, en el sentido constructivista, por lo que se expande según el proceso del contexto. Del cual se recogerán datos que son

2 "…uso de la x. El empleo de este elemento se dará para reemplazar cualquier marca gramatical con la que se denomine el sexo de sustantivos o determinantes de referencia personal y pronombres personales, excepto en aquellos que el género sea invariable (véase el miembro), cuando se trate de una cita literal sobre otro texto y/o las palabras de alguien, o en el caso de querer remarcar, a través del lenguaje, actitudes estereotipadas y arquetípicas. El fin de ello es no dar información sobre el sexo biológico asignado y/o el género de los sujetos, ya se hable de ellxs de forma genérica o específica". (Lara,2014), para el empleo de un lenguaje no sexista e incluyente de géneros.

dinámicos y complementan la teoría y práctica del desarrollo del movimiento 360°.

De esta forma nuestro primer antecedente es el Archivo personal de Alena Arce[3] que se encuentra desordenado entre los diversos materiales gráficos y escritos que ha recopilado desde el 2009 a la fecha. Por lo que ponemos en mi primer lugar la atención en el desarrollo intuitivo de la investigación; tanto en la exploración para generar la práctica y su traspaso formativo.

Un segundo antecedente es la interacción de la práctica a lo largo de estos años con distintos bailarinas y bailarines que han aportado enormemente al desarrollo de la práctica, los cuales llamaremos para trabajar en grupos focales en diferentes temáticas, aportando al mejoramiento y nivel de análisis de la exploración del movimiento y al perfeccionamiento de la metodología formativa, dándole especial énfasis en la coherencia entre la praxis y la teoría.

Un tercer antecedente es el contexto territorial y la definición identitaria que toma Alena Arce al plantear la creación de este lenguaje corporal como una "danzabilidad que surge de la capoeira" (Arce, 2012), asumiendo todo el valor simbólico que posee la historicidad y memoria de dicha práctica corporal, relacionándonos directamente hacia el trabajo de los conceptos de territorio e identidad los cuales profundizaremos en el marco teórico y el que situaremos dentro de referencias directas de la Capoeira.

Un cuarto antecedente, es la circulación del movimiento 360° en territorio Nacional y sudamericano, donde se presenta como un referente y un fenómeno que propone creativamente una mixtura consciente entre la fusión de distintos lenguajes corporales, los cuales se originan desde paradigmas distintos, pero que tienen en común el cuerpo y la práctica situada en este territorio.

Se nos hace prescindible generar un marco epistemológico que logre sostener los distintos discursos que den cuenta de los tipos de relaciones tanto de técnica y teória que ha propuesto movimiento 360° en este lenguaje desde su inicio hasta la fecha. Pues los cruces de distintas cosmovisiones dejan entrever en el tratado del cuerpo en la danza, que ha tendido la capoeira como la danza contemporánea. Permitiéndonos comprender el aporte de los distintos saberes que se han involucrado en este quehacer.

Contexto

El contexto es dinámico y lo delimitamos al campo de acción que tenemos como artistas gestores en Chile y en Sudamérica, el cual se encuentra en un momento fecundo dentro de la investigación sobre cuerpo y danza, desarrolladas en este

3 Elena Arce se bautiza en la capoeira con el apodo de "Alena" en el año 2000. Bautizo que se realiza dentro de la capoeira, en el festejo conocido con el nombre de batizado. El batizado simboliza la entrada del capoeirista en la comunidad de la capoeira. (Archivo)

último tiempo. Apareciendo espacios de difusión en revistas autogestionadas, la apertura en el acceso a este conocimiento más específico por internet y el diálogo entre distintos hacerdorxs de danza en la región. Construyendo un lugar inédito para el compartir y formular prácticas que se fundamentan desde nuestra historia, cuerpo y sentido.

De esta forma relevamos como antecedente de nuestro contexto el Asymetrical Motion de Lucas Condró en Argentina y el FlyMoon de Clara Trigo en Brasil. Cada una con una genealogía distinta que involucra el hacer inventivo de la danza.

Y en cuanto a teoría ha sido un aporte la aparición de la plataforma para la difusión de la danza Contemporánea DanzaSur y el acervo bibliográfico construido por el equipo de antropología del cuerpo en la Universidad de Buenos Aires.

Hacia una teoría para el mov. 360°

"La danza contemporánea está construyendo un cuerpo susceptible de cambiar el orden de las cosas a partir de la consciencia de las fuerzas. Estas se manifiestan artísticamente bajo la forma de tensiones, tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena y su relación con el espectador, pero sobre todo en sus cuerpos. El discurso causalista de algun@s historiador@s que perciben el cuerpo, y por tanto a la danza, como un simple vehículo ideológico de una época, es tajantemente denunciado, pues "la danza contemporánea ha dado, por primera vez en la historia, una visibilidad de estas fuerzas" Crisóstomo, F. (2015).

De este cruce entre la resignificación de la contemporaneidad sobre los cuerpos, no sólo amarrado a una época, si no como fenómeno que visibiliza fuerzas tanto hegemónicas como diversas, existente en espacios íntimos y públicos, invita a reconocer la autenticidad que logra cada investigación en danza, no sólo como apertura de un campo de estudio, sino como un quiebre ontológico de un pensamiento occidental hacia un pensamiento fronterizo o descolonizado, que habla desde las cosmovisiones propias de un territorio e identidad(es) colectiva(s), capaz de construir su propio conocimiento, sin la separación del cuerpo de la mente, si no desde la vivencia y sensaciones individuales y colectivas que se ve envuelto.

De esta manera reconocemos las dos líneas de abordaje de la investigación la cual tiene que ver con la genealogía del movimiento 360° por un lado y la metodología formativa de traspaso de la práctica. De este modo presentaremos a grandes rasgos los conceptos que se han sostenido desde el génesis de la exploración corporal y las propuestas conceptuales que se han originado en la metodología formativa.

Genealogía del Movimiento 360°

Movimiento 360°, surge tras el análisis corporal y la necesidad de fusionar dos técnicas corporales; la Danza contemporánea y la Capoeira, cuyas disciplinas nos muestran una gama de posibilidades tanto en lo corporal, conceptual, social, psi-

cológico, antropológico e histórico, apareciendo un primer concepto que es la circularidad que la toma desde la Roda de Capoeira, la cual es una "práctica cultural afrobrasileña que combina lucha y danza, y que fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial por la Unesco en Paris, el 26 de noviembre de 2014.

Actualmente, esta manifestación íntimamente ligada a la práctica de la Capoeira, es desarrollada en más de 116 países en todos los continentes. En Chile existen alrededor de 40 escuelas de Capoeira con más de 5.000 alumnos" (Arce, 2012).

De esta forma el génesis se instala sobre la Capoeira la cual definiéremos en la noción sintética de Lucrecia Greco y Gabriela Luso (2010), quienes señalan:

"Para hacer justicia a las múltiples definiciones que se dan de la capoeira podemos definirla como un "género cultural complejo que incluye elementos de arte marcial, danza, música, ritual y teatro (Lewis, 1992, citado por Reed, 1998a:524). La capoeira es en este sentido multidimensional por incluir diversas expresiones que desde una perspectiva occidental tienden a pensarse como expresiones autónomas y segmentadas" (Frigerio,2000).

El campo de la capoeira alberca diversas tendencias marcadas por la adscripción a los distintos "estilos" o "escuelas" y por las aproximaciones diferenciales según su contexto de inserción: las trayectorias de cada grupo, las características de los modos de entrenamiento, etc. Sin embargo, existen dos "estilos" dominantes de capoeira: Angola y regional. El primero se caracteriza entre otras cosas por su mayor teatralidad, tiempo de juego más prolongados y el uso de diversas intensidades en los movimientos. Por su parte, la capoeira regional tiende a asociarse al deporte o al arte marcial y el uso de movimientos más acrobáticos, veloces y estilizados. Las diferentes narrativas históricas que circulan en el campo de la capoeira suelen asociar al estilo Angola con las "raíces" afro y la regional a su proceso de institucionalización y difusión.

Quedan planteados diversos temas que se han ido trabajando a lo largo de estos años sobre la Capoeira. Aún así, se hace relevante evidenciar en este marco, los desafíos de la práctica, que tiene relación directa con el génesis, y la aproximación teórica a los conceptos que desde allí se levanten correspondientes a la exploración corporal en relación a la Capoeira.

El primer desafío se vincula con la poca identificación de la Capoeira en Chile, viéndose ajena, y solo vinculándose su pertenencia de los brasileños, ignorando el reconocimiento que tiene a nivel mundial. Pues aquí radica la aparición de las nociones de identidad y de territorio. Siendo esta última en función de la investigación, considerada como "un concepto teórico y un objeto empírico que puede ser analizado desde la perspectiva interdisciplinaria (...) que existe porque culturalmente hay una representación de él, porque socialmente hay una espa-

cialización y un entramado de relaciones que lo sustentan y porque política y económicamente constituye una de las herramientas conceptuales más fuertes en la demarcación del poder y del intercambio" (Llanos-Hernández, 2000). Por lo tanto "el territorio no es una realidad constituida fuera de la historia y las prácticas de los sujetos, por el contrario, se trata de una realidad creada a partir de la apropiación y representación que las personas hacen del espacio" (Bello, 2011).

Aparece el segundo desafío el cual se relaciona entre el juego y el miedo en la práctica donde por medio de distintos dispositivos da cuenta de las situaciones corporales que son indispensables para lograr el estado circular, identificamos los siguientes:

Dispositivo del Juego. Buscando la analogía con el juego, o jogo del capoerista. Este dispositivo propone la relación entre lxs practicantes, en dinámicas y lúdicas formas en relación al cuerpo, buscando el desarrollo del estado alerta.

Dispositivos Centrales. Dentro de la práctica reconocemos ejes corporales. La cabeza o 1er segmento corporal, la pelvis o centro inferior, 2do segmento corporal, unión coxofemorales. Profundizando en la relación del peso con cada segmento.

Dispositivos Múltiples – Soportes. En la capoeira se utiliza todo el cuerpo para atacar y defenderse. En la práctica fijamos el estudio en esta relación, proponiendo la búsqueda de Múltiples soportes.

Dispositivos – Niveles. El desarrollo de niveles bajo, medio, alto, y propone el sobre alto. Este último tiene su relación en saltos que se establecen como giros completos, llevando al cuerpo al giro de 360º.

Dispositivo – Foco y estado de alerta. El foco se relaciona con el 1er dispositivo central y el primer segmento cabeza. Como se menciona el foco, es un comunicador de expresión en la danza, y a la vez cumple la función de ubicación en el espacio en el estado lábil que propone la práctica.

Dispositivo Experimentación. En cada sesión se establece un momento para la experimentación, improvisación.

De esta forma queremos abordar los diferentes conceptos que surgen de la genealogía desde una metodología en perspectiva comparativa, utilizando en el análisis las distintas estrategias metodológicas expuestas, focalizándola en la examinación de "la historia de los géneros dancísticos, las genealogías del movimiento o sus vinculaciones con las prácticas cotidianas u otros estilos cultu-

rales" (Citro,2012), complementado en la estrategia de indagar en "las funciones, las finalidades o consecuencias que las danzas poseen (en este caso mov. 360º) sea en la subjetividad, en las posiciones identitarias de sus performers y/o en las relaciones, procesos o contextos sociales más amplios" (Idem.).

Metodología formativa:

La comprensión de la idea de formar el cuerpo desde una epistemología diferente. Permite obtener varios puntos de vista en la relación a la idea de componer el cuerpo; desde luego hay más voluntad en lo que pertenece a la idea de formar el cuerpo. En la Capoeira su principal dogma tiene como principio fundamental la libertad. O sea el cuerpo es usado, modificado, entrenado con el fin de conseguir la libertad de su pueblo, familias, y recuperar la dignidad. "En la práctica Movimiento 360º se entregan patrones que tienen que ver con el concepto de formar, constituir, componer el cuerpo a partir de este concepto, 'libertad' a través de situaciones que aluden a un contexto, que los participantes van en busca de respuestas, transformando el significado resultante, para ellos entender y vivenciar en sus cuerpos 'la libertad'" (Arce,2012).

Se nos hace "fundamental develar la función política de los procesos educativos en términos de dominación de clase, raza, género, de alienación científica y tecnológica, entre otras cosas, y cómo el modelo educativo oculto, que impera en ellos, construye una hegemonía cultural. Todo modelo educativo responde a un modelo político, a un modelo económico" (Aguilar,2011). Es por ello que en la construcción metodológica formativa tenemos que tener en consideración las relaciones interpersonales, las jerarquías implícitas generacionales y la voluntad de generar una construcción de conocimiento personal en relación a una colectividad. De esta forma se propone un desarrollo orgánico de la inducción al movimiento 360º, descrita a continuación:

"Movimiento 360º, se ha creado un programa que estará dividido en unidades temáticas, con el fin de entregar y abordar los contenidos de forma más específica en cada sesión, profundizando en cada uno de ellos, y así permitir el ordenar y organizar mejor el material teórico-práctico que utilizaremos. Estas unidades están ligadas en cada sesión. Acá se presenta un orden, pero puede variar, según las necesidades de los practicantes. Además de incluir los dispositivos explicados en la primera parte del programa movimiento 360º" (Arce,2012).

De esta forma identificamos:

I Unidad "Raíz" La identidad del cuerpo dentro de la práctica de Movimiento 360º se plantea desde el estudio de la propia identidad corporal del practicante. Identificandonos a partir de los factores; energía tiempo, espacio. 14

segmentos corporales, explica la relación con el eje. Este se encuentra definido por dos puntos característicos que generalmente coinciden con las articulaciones. Además, la relación con la historia de la capoeira y el enlace entre la historia de los movimientos.

II Asimilación "El cuerpo colectivo". En esta unidad, comenzaremos a llevar nuestra atención hacia los apoyos de nuestro cuerpo. La sucesión de apoyos como explicamos en el dispositivo múltiples soportes, es cuando realizamos el traspaso de un apoyo a otro, éste no sea "torpe", por lo tanto, en la sucesión de apoyos, trabajaremos como pasar de un apoyo a otro de manera fluida y orgánica, cuidando nuestras articulaciones. Y la relación con un otro.

III Unidad "Crecimiento". Para poder analizar desde este punto de vista, los movimientos que existen en la Capoeira, y así poder ir potenciando el lenguaje. El contenido de Acrobacia I, lo tomaremos en cuenta en esta unidad para desarrollar otras habilidades que en la danza no se abordan de gran amplitud como sucede en la Capoeira. Siempre recordando la raíz de donde vienen los movimientos de la Capoeira. Reconociendo a los cuatro animales en que se cree se basa la Capoeira. El mono, la araña, la onza, y el zorro. La conciencia grupal, es importante para Movimiento 360°, porque todo el tiempo estamos trabajando en equipo, comunicados.

IV Unidad "Maduración". En esta última unidad, nos enfocaremos en avanzar en las posibilidades acrobáticas de los participantes de Movimiento 360°, para lograr el desarrollo de movimientos de mayor complejidad y seguir el sentido de circularidad permitiéndonos el riesgo y cambios en las velocidades.

Acercamiento

El camino que plantea la capoeira frente a su realidad histórica, no deja de sorprender a la hora de proyectar un proceso de investigación. La relación que se establece con el acontecer político, cultural sudamericano pone en común un cuerpo que es diverso y que posee un enorme pesar histórico. Es pues de la resignificación de la práctica del movimiento 360° como un lugar que sintetiza muchos lugares de observación que creemos dilucidar a través de esta investigación. Generando la reflexividad en un contexto contemporáneo de las practicas corporales. Denotando lo importante que es fijar un pensamiento teórico frente a lo que se plantea, no sólo en la escena creativa, sino en lo que se acontece a través de la corporalidad.

Bibliografía:

Arce. A (2012) "Proyecto final para la obtención del grado académico de Licenciado en Artes Escénicas" Universidad Mayor, Facultad de Artes, Santiago de Chile.

Crisóstomo, F. Maxwell, A. (ed.) (2015) Lecturas Emergentes sobre danza contemporánea, "un gesto y una práctica" N.I.C.E, Santiago, Chile.

Bello. A (2011) "Espacio y territorio en perspectiva antropológica. El caso de los purhépechas de Nurío y Michoacán en México", Universidad Catolica de Temuco, Revista CUHSO volumen 21 Nº 1, Temuco-Chile.

Lara, G. (2014)"Prosposición X. Género y sexo en el lenguaje escrito", Universidad Complutense de Madrid Facultad de Bellas Artes, Master Universitario en Investigación en Arte y Creación, Madrid-España.

Llanos-Hernández L. (2000) "EL CONCEPTO DEL TERRITORIO Y LA INVESTIGACIÓN EN LAS CIENCIAS SOCIALES/ THE CONCEPT OF TERRITORY AND RESEARCH IN SOCIAL SCIENCES" Universidad Autónoma Chapingo. Chapingo Estado de México. 56230. (luisllanos2000@yahoo.com.mx).

Fuster F. (1999) ARCHIVÍSTICA, ARCHIVO, DOCUMENTO DE ARCHIVO... NECESIDAD DE CLARIFICAR LOS CONCEPTOS. Facultad de Ciencias de la Documentación Universidad de Murcia, España.

Aguilar C. (2011) "CONOCIMIENTO LIBRE Y EDUCACIÓN EMANCIPADORA FREE KNOWLEDGE AND EMANCIPATORY EDUCATION. Revista EDUCARE, Volumen 15, Número 1, Enero-Abril 2011. ISSN: 2244-7296

Citro. S (2012) "Cuando escribimos y bailamos" en "Cuerpos en Movimientos, Antropología de y desde las danzas", editorial biblos/culturalia Buenos Aires, Argentina.

Creco. L & Iuso. G (2012) "En la Roda, entre Brasil y Argentina" en "Cuerpos en Movimientos, Antropología de y desde las danzas", editorial biblos/culturalia Buenos Aires, Argentina.

Laboratorio enmarañado

Rescritas en con/red/en/sobre danza
Gabriel Machado *(BRA)*

Camila Luco

¿Por qué formalizar el lenguaje abstracto?
¿Cuál es la manera de escribir un lenguaje vivo?
¿Por qué la danza busca justificarse intelectualmente?
¿Cómo seguir de aquí adelante?
¿Cuál es el cuerpo del futuro?

- Existe un predominio de escritura formal ligado al paradigma científico que es muy distante de la práctica corporal. Condicionados a un lugar de comunicación occidental donde no hay espacio para la sensibilidad del cuerpo.
- Surge una necesidad del sentido de la identidad de las prácticas escénicas/corporales.
- Hay que escribir como artistas para crear un registro que llegue a otras personas. Nosotros por nosotros.
- Crear un soporte para la práctica. Otros modos.
- El registro como la búsqueda de un motivo para pensar el trabajo con autenticidad.
- Tenemos que hablar sobre lo que nos pasa.

En la Integración entre el cuerpo y el pensamiento se hace vigente pensar la performance escrita como modo de entender o como contorno de producción literaria. No sólo como el "contexto de una obra", más como algo que mueve a esa obra a lo largo del tiempo en sus diferentes niveles de integración o desintegración de cuerpo-pensamiento de los artistas en sus ideas de la escena; literarias, plásticas, visuales, musicales, corporales o todas juntas.

En el campo de escritos literarios podemos percibir la invasión de aspectos teatrales u orales y un cúmulo de situaciones cotidianas, hecho que requiere escucha del proyecto existencial del autor. Proyecto existencial como las posibles redes de presencia. No el texto. Un sujeto portador de varios sentidos que dramatúrgicamente está reorganizando una obra.

Los escritos requieren un acto de intensificación y extensión de una experiencia ficcionalizada, pero no falseada, porque toda ficción es una verdad personificada, no un acto de literatura. Así como podemos afirmar que todo dato biográfico presente en el texto es una ficcionalización de una realidad disuelta en las redes de la subjetividad.

Este juego de los cuerpos paganos enmarañados anarquistas enamorados deseosos cayendo y empujando desde la mirada, los sueños compartidos y las alucinaciones democráticas del ser uno mismo. Soltar el miedo del no saber. El juicio en los tobillos quebrando los tejidos capa por capa hacia adentro y hacia afuera, entre medio de la piel. Pliegues, ondulaciones, inestabilidades, imposibilidades, límites.

La imposibilidad de un lenguaje de ser otro lenguaje es el sin sentido de ser ese otro que nos dijeron alguna vez cuando niños. ¿Cuál es la necesidad de pegarse en el estado de la nada por el intento agotador de ser ese ejemplo de perfección impuesta que NO queremos ser? Nos movemos para manifestar ese descontento, esta es nuestra revolución.

El verdadero trabajo del movedor que manifiesta el poder de la escena como la intensión de compartir un sentir/pensar/actuar para el encuentro con uno y con otras debiese de ser además la posible manera de escritura de su ficción encarnada para poder nombrar su única e irrepetible traducción de los deseos y alucinaciones.

Carta/manifiesto: Urgencias para la danza

La revolución del cuerpo como totalidad que transforma y deviene constantemente es manifestar el descontento de no querer pertenecer más a un sistema que banaliza, privatiza, objetualiza, masifica, inhibe y domestica al cuerpo. Siendo este el principal contenedor del manifiesto del movimiento necesita (mos) potenciar y actualizar nuestras fuerzas, nuestros modos que nos hacen ser y estar en este momento y lugar. Me urge acelerar el trabajo de investigación y registro del poder visibilizar mi propia práctica escénica/corporal con la intención de ser compartida. Con esto, liberarse al fin de esa idea de cuerpo estereotipado de occidente, de la noción de representación, de decidir sobre lo bello y lo que

no, el fin al conductismo como traspaso de conocimiento, el fin a la marioneta intérprete, el fin de las relaciones verticales en las prácticas artísticas y cotidianas, el fin del cuerpo herido, maltratado, abusado y roto.

Quisiera darle la bienvenida a todos los modos que sean posibles desde el estudio y la honestidad de sus prácticas, quisiera ser parte de esos encuentros que serán la danza, los posibles espacios de integración de los cuerpos múltiples, la vinculación misma de ese pliegue como algo que está viajando, absorbiendo todo y todas para regalarnos a nosotras mismas autonomía, amor y vínculo. La piel querrá tocar y ser tocada, la escena será la vida misma de migración y movimiento constante, de conexiones múltiples que no nos pertenecerán a ninguna pero serán nuestras, para poder soltar... soltar hasta el olvido, hasta la muerte.



"El hombre cabeza de papel"/Instalación performática

A partir de la investigación construimos la apertura del proceso como una instalación en la que exponíamos nuestras preguntas sobre la relación entre el cuerpo y el pensamiento, entre la escritura y la danza.

Llenamos las paredes de papel kraft con preguntas y palabras que surgieron durante el encuentro y dejamos muchas hojas en blanco en el piso para que los que entraban a la sala pudiesen dejar sus propias impresiones. Proyectamos un video que grabamos previamente con nuestras cabezas de papel que se repetía como un loop. Habíamos tres movedores en diferentes secuencias y planos del espacio. Yo estaba sobre la pared frente al vidrio con un plumón escribiendo la frase "Las palabras nos ayudan a sentir lo bailado no siendo este el fin sino el comienzo una muerte enamorada". El método fue composición en tiempo real en base a nombrar/escribir toda palabra que se me venía a la mente mientras me movía.

La geometría de la distancia

Rodrigo Benitez Marengo

Proyecto de investigación, creación y vinculación, La Geometría de la Distancia. Surge el 2013 en Valparaíso, Chile y continúa el 2014 durante un proceso de residencia en creación e investigación realizada por Rodrigo Benítez Marengo en el festival internacional de artes escénicas, LODO, en Buenos Aires, Argentina. Desde entonces surge la voluntad de seguir trabajando en procesos creativos, que puedan ir dialogando con distintas propuestas, formatos, personas y países. Actualmente entre Chile, Argentina y España, desarrollándose como un proyecto en base a una red de trabajo, creaciones y acciones artísticas colaborativas en donde han formado parte diferentes colaboradorxs, artistas escénicos y visuales de Argentina, Costa Rica, México, Perú, Alemania, Italia y Francia.

Rodrigo Benítez Marengo (Valparaíso, Chile), docente y creador en danza contemporánea de la Universidad ARCIS, músico con formación en los conservatorios de música de la Universidad de Valparaíso y Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Arte y espacio público, Universidad de Chile.

Como músico se ha desempeñado en diversas áreas y estilos, presentándose tanto dentro como fuera de Chile, creando música para danza, proyectos audiovisuales y teatro. Posteriormente ingresa a estudiar danza, formando parte del primer egreso regional de Danza en Chile, dirigido por la maestra Carmen Beuchat (bailarina de la primera compañía de Trisha Brown). Desde entonces ha estudiado y se ha relacionado con distintos coreógrafxs y bailarinxs de diferente países. Desarrollando experiencias en diversos proyectos, creaciones e iniciativas en diferentes contextos e impartiendo talleres, seminarios, coordinando y participando en residencias e intercambios con espacios, festivales, compañías, organizaciones sociales e instituciones de países como Chile, Argentina, Bolivia, Costa Rica, El Salvador, Italia, Francia, Inglaterra y España donde actualmente reside. Forma parte de la plataforma Latinoamericana DanzaSur como antena internacional. Docente invitado al VII festival de contacto improvisación de Valencia 2018 en España donde actualmente reside.






PH ANA GRIMBER





Lo que siento/ pienso/hago mientras bailo (100% político)

Daniela Marini

encuentro tu mirada con la mía
escucho tu respiración
siento la temperatura de la sala
percibo mi ropa, rozando mi cuerpo
siento la planta de mis pies abrazando el piso
siento mis huesos, tocándose unos con otros, dulcemente
dejo mi cabeza flotar
dejo mi cabeza pesar
pliego mis articulaciones para entrar al suelo
toco el suelo con la piel de delante de mi cuerpo
siento mi aliento moviéndose desde mi boca, al suelo, a mi rostro
siento la piel de los dedos de mis pies acariciando lo que tocan
empujo con los dedos de mis pies el suelo y siento ese empuje recorriendo mi estructura hasta mover mi cabeza (a veces no lo siento y lo tengo que buscar, a veces aparece, a veces trabajo mucho en dejar que aparezca)
abro mis metatarsos
empujo con mis abdominales a mis intestinos y dejo que ellos muevan mi columna, mi piel, mi boca
dejo caer mis vértebras hacia el lado, dejo que se abra un espacio entre cada una de ellas

me dejo sonar
dejo que el esfuerzo de mis músculos empujen el aire acariciando mi cuerpo por dentro
y me dejo sonar
empujo el suelo con mi pelvis y dejo que mi cabeza salga del suelo, miro lo que tengo alrededor
miro el mundo a ras de suelo
miro el mundo a ras de suelo
miro el mundo a ras de suelo
exhalo
me dejo ser
hasta perder la forma humana
(si es que eso es posible)
amar la forma humana para abandonarse a ella
notar lo que hay
lo que está aconteciendo
ahora
y dejar que entre
me atraviese
ser una cosa
ser un humano
ser
ser con las cosas
ser en
ser entre
...
vibrar
...
dejarse caer, por partes, dulcemente
...
expandir-se
...
abandonarse
y retornar justo antes de llegar
no permanecer juntos
no permanecer quietos
(amar la fugacidad)
dejarnos mover
dejarnos chocar
dejarnos imantar
...

encontrar-nos
...
escuchar el latido, agitado, de un corazón
sentir el calor, inmenso, de un cuerpo
de otro
de otro
de otro
de otro
de otro
...
anclarme a tus ojos
...
ceder
...
percibir el sudor, el olor, la espesura de los cuerpos
tocarlos
rozarlos
friccionarlos
acariciarlos
envolverlos
abrazarlos
...
disolverse en el nosotros siendo intensamente yo
...

La “especificidad” de la danza contemporánea en Chile

Adeline Maxwell

El hecho de que las identidades sean fluidas y estén constantemente en proceso de cambio es una inevitable limitante para una política que pretende fidelidad al individuo basándose en una noción fija de la identidad pues los desafíos radicales frente al ‘status quo’ son siempre relativamente efímeros e inestables.
(Burt, 2007: 209) [1]

He pensado mucho sobre cómo concebir este texto: ¿Desde qué lugar, qué postura, qué punto de vista? En un principio escribir para *El Libro de la Danza Chilena* me parecía un ejercicio complicado porque suponía una contradicción con algunas de mis ideas más recias: Escribir sobre “la danza chilena” -como si pensara que existe realmente **una** danza chilena-, escribir desde un lugar único, definido e incuestionable, siendo que es algo en lo que ya no creo, me generó muchas preguntas molestosas. Pero, como siempre, son esos cuestionamientos, esas dudas que desequilibran un poco, desde donde aparece lo más interesante -al menos en lo personal.

En este momento estoy viviendo en la ciudad de Montpellier en Francia, llevo un rato viviendo en este país, regresé de Chile a principios del 2014 y he comenzado a implicarme con el contexto en el que habito. No puedo hacer otra cosa que

1 La traducción de esta cita y las siguientes son mías.

escribir desde aquí, aunque escriba para *El Libro de la Danza Chilena*, sólo puedo hablar de "danza en Chile" desde Francia. Entonces busco la manera de hacerlo...

Empiezo recordando el comentario que me hizo un amigo al ver en qué estaba trabajando cuando editábamos el documental DanzaSur, Escena Contemporánea: "Es raro que hablen de danza contemporánea chilena o boliviana o uruguaya... Creo que aquí no hacemos eso, no decimos danza contemporánea francesa, para mí, si se auto-denomina contemporánea, es danza contemporánea venga de donde venga".

Me llamó la atención esa observación... Es como si Chile, Bolivia, Uruguay, etc., no fueran parte de "lo contemporáneo" y necesitáramos hacernos un hueco en esa categorización. Y como si "lo nacional" nos resolviera una búsqueda identitaria -que en realidad va muchísimo más lejos- llevándonos a ponerle a esa categorización un apellido con designación de país: "La danza chilena" -cuando inclusive hablar de "chilenx" da remordimiento en el contexto de un país tan centralizado como éste.

Sin embargo, a pesar de su supuesta "llegada como influencia europea y norteamericana"[2], la danza contemporánea permite una adaptación a diversos contextos culturales, sociales y geográficos, dado que se basa en la experimentación y pasa del cumplimiento de las reglas a la posibilidad de jugar con ellas. Nos referimos a un tipo de danza que nace de una "crisis de la representación", una crisis respecto a las técnicas clásica y moderna -aunque sean retomadas y transformadas por cada quien a su modo-, también provenientes del extranjero. Podríamos pensar entonces que se trata de una crisis que no nos pertenece, pero, comprender lo contemporáneo en la danza como "una relación con el tiempo que se adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo" (Agamben, 2011: 18) y no como un sinónimo exacto de "aquí" y "ahora", nos invita a percibir que los cuestionamientos de la postmodernidad no han quedado fuera de los terrenos de producción artística en Chile. En un collage de reciclajes, rupturas de códigos escénicos y corporales se ha generado un proceso que da cabida a la danza contemporánea en nuestros escenarios -y otros espacios-, agudizándose cada vez más con el pasar del tiempo llevándonos muchas veces a la feliz incapacidad de clasificarla, circunscribirla o separarla de otras prácticas.

Si acepto esa necesidad de encontrarle una especificidad a la danza contemporánea en Chile -o a laS danzaS contemporáneaS en Chile: ¿Por dónde la busco? Esa pregunta es aún más válida si pensamos que ese proceso que da cabida a la danza contemporánea en nuestros escenarios también ha sido experimentado en muchos países, por ejemplo en Francia con lo que ellxs llaman "danza contemporánea" (Germain-Thomas, 2012), "danza(s) performática(s)" (Roux, 2007), *Non*

2 Lo que me parece un tanto artificial pues más que una "influencia unilateral" -cosa que ya para mí no existe- pienso que se han creado movimientos con sus propios antecedentes que se suman a intercambios varios.

Danse[3] o *Nouvelle Danse*[4] desde los años 1970[5].

Entonces, si la danza en Francia -y, repito, la danza contemporánea en general de manera global- efectúa un cuestionamiento general de los parámetros espectaculares de la misma manera que lo podemos observar en ciertas corrientes en Chile con algunos años de desfase: ¿Qué es lo que se podría indicar como "propio" al universo de la danza contemporánea en Chile? No puedo entrar en materia sin tener en cuenta lo que la investigadora especializada en antropología de la danza Andrée Grau indica:

Nuestro tiempo es el tiempo de lo "post-identitario" [...]. En un artículo del año 2000 sobre el estado del arte en la teoría, la sociología y la estética de la danza, el investigador en danza Ramsay Burt sugiere que "examinar a los coreógrafos y sus obras en función de parámetros de identidad sería reductor y podría implicar la negación de su complejidad" (Burt, 2000: 125-130). Según Burt, sólo una posición post-identitaria permitiría tomar la distancia necesaria del hermetismo ligado a las cuestiones de la identidad y pasar hacia nuevas formas que permitan un consenso general que funcione contra la hegemonía de lo "normal" [...]. Hablar de un periodo post-identitario es similar a considerar nuestro tiempo como el de la "post-raza" porque los conceptos de raza y de género son construcciones sociales, están ideológicamente connotados, cargados de significación histórica, y no deberían seguir existiendo (Grau, 2007: 199-200).

Adoptando así una posición post-identitaria, particularmente pertinente cuando hablamos de un país fuertemente afectado por problemáticas postcoloniales, no voy a intentar aquí "caracterizar" rasgos de una identidad específica a una "generalidad", que sería la danza contemporánea en Chile, sino exponer su lazo con su contexto, un contexto globalizado del que decanta una nueva pregunta: ¿Cuál es la diferencia entre la práctica de la danza en Chile con el modelo europeo que parece continuar impregnándola?

Como en Francia, la danza contemporánea en Chile de estos últimos años comienza a adherir a la valorización de las singularidades de lxs creadorxs-intérpretes, a la descentralización del poder y al interés suscitado por una organización comunitaria de la creación en danza, así como a tematizar sobre la escena, su operación deviniendo su propio objeto. No obstante en Francia:

3 No Danza. Cf. ADOLPHE, Jean Marc, MAYEN, Gérard, « la "non danse" danse encore », Mouvement, N° 26 mai/juin 2004, p. 72.

4 Nueva Danza.

5 Es importante recordar que en Chile el término "danza contemporánea" ya se empleaba durante los años 70, evidentemente con otras nociones estéticas que las que supuestamente "caracterizan" a la danza contemporánea actual.

Es bajo la impulsión del estado que esta nueva danza va a conquistar su legitimidad. La política cultural llevada a favor del arte contemporáneo, a través de una política de vastas subvenciones, en particular bajo el ministerio de Lang[6]*, institucionaliza la danza contemporánea en Francia [...]. A partir de mediados de los años 80 son implantadas instancias de formación y sitios de dedicación específicos. En 1984, la apertura de los Centros Coreográficos Nacionales marca una etapa muy importante para el desarrollo de la danza en Francia* (Sorignet, 2012: 19-20).

Así es como la práctica de la danza es institucionalizada[7] en Francia: Apoyada por financiamientos públicos, enseñada en escuelas, estudiada en universidades (públicas y gratuitas), conservatorios, centros coreográficos, etc. Esto es prácticamente lo contrario de lo sucedido en Chile y, al observar las políticas culturales chilenas actuales, no se deja presagiar gran cambio en ese ámbito. La danza contemporánea en Chile -aquella que pertenece a lo que en Chile muchxs denominan "danza independiente"- al opuesto de la Nouvelle Danse[8] en Francia, encuentra su fuerza en su distancia de la institución, al menos en sus inicios, cuando la dictadura constreñía a resistir en la obscuridad, y continúa a existir a pesar de eso y gracias a eso. En el fondo, es una corriente que pudo existir y desarrollarse desde esa independencia forzada que la constituyó en tiempos de contextos sociales y políticos extremos.

Puedo observar aquí entonces un primer punto que vuelve a la danza contemporánea en Chile completamente disímil de la Nouvelle Danse en Francia y que nos puede dar indicios de su "especificidad": Durante los años 80, mientras en Francia la danza se institucionalizaba, es decir, beneficiaba y se volvía dependiente de los diversos dispositivos gubernamentales para la cultura y las artes, en Chile la danza contemporánea se desarrollaba y encontraba medios para sobrevivir, para seguir creando, para rebelarse y resistir lo más alejada posible de la institución. Evidentemente esta es una generalización bastante bruta: Tanto en Francia existieron y existen artistas desligadxs de tal institucionalización, autonomxs que buscan sus formas creativas fuera del modelo cultural francés, como en Chile ciertas compañías se cobijaron bajo el alero de unas mediocres y oportunistas migajas otorgadas, no por "políticas culturales" sino por intermitentes fondos sorteados

6 Jack Lang fue Ministro de Cultura del gobierno francés de 1981 a 1986.

7 Por lo tanto, alojada en un sistema normado que le quita cierta libertad creativa y su independencia: Los financiamientos de las compañías están subordinados a la obligación más o menos forzada de producción artística que la aparenta a un real 'encargo público'.

8 "Entendemos por Nouvelle Danse toda una corriente coreográfica que se desarrolló en Francia a principios de los años 1970" (Guigou, 2004: 9). La socióloga Muriel Guigou describe en su libro a la Nouvelle Danse como aquella que correspondería a la "danza contemporánea" según Germain-Thomas y a la "danza performática" según Roux. El hecho de que mencione su aparición durante los años 1970 no influye en esta concordancia pues su discurso trata más bien de: "Un proceso de institucionalización de la danza a mitades de los años 1980" (Ibid., 53-54), lo que corresponde con las observaciones de lxs otrxs autores mencionadxs.

entre artistas adeptxs al régimen militar -sin olvidar mencionar la generosa contribución que ciertos organismos extranjeros aportaron para el desarrollo de la danza en Chile. Pero esta generalización puede servir para esbozar un panorama que nos habla de una diferencia de contextos importante, que evidentemente influye en la propia creación artística.

Inclusive si hoy en Chile existe una suerte de dependencia respecto a un financiamiento para las artes que opera por concurso y de manera insuficiente -FONDART y algunos otros fondos menos conocidos o de menor acceso- lxs artistas chilenxs se ven obligadxs a buscar sus propios medios de producción y lo hacen la mayoría del tiempo por convicción, lo que nos podría llevar a cuestionarnos sobre la relación entre creatividad y precariedad. Lo que es específico en Chile no es, por supuesto, la precariedad, pues en muchos países, si no en la mayoría, las situaciones precarias para la creación artística están bien presentes. ¡Pero existe precariedad y precariedad! Está, evidentemente, siempre relacionada con su contexto. En Francia, por un lado:

La danza contemporánea ha ampliamente beneficiado de la subvención indirecta que representa el seguro social de cesantía que, asociado a una política voluntarista del ministerio de Lang y sus sucesores, ha permitido el auge considerable de una disciplina artística casi desconocida a finales de los años 1970 (Ibid.: 27-28).

Esta realidad haría soñar a lxs artistas chilenxs, pero por otro lado inclusive para la mayoría de lxs profesionales de la danza en Francia las cosas no son tan fáciles: "La ayuda a las compañías coreográficas se dirige a aquellas ya consagrada" (Ibid.: 23) y "la remuneración de lxs bailarines es bastante modesta" (Ranou, Roharik, 2006). Existen también dificultades para insertarse en el mercado del arte francés y europeo, así como para tener autonomía y plena legitimidad en las políticas culturales francesas lo que deriva en una lucha constante para que "la danza no quede relegada" (Gand, 2005: 29-30). Sería entonces justificado preguntarnos si, con diferentes grados, el oficio de la danza pudiera caracterizarse, con numerosas excepciones, por la precariedad de sus condiciones de producción, por supuesto manteniendo la relatividad de la noción de precariedad.

Otro aspecto que diferencia la danza contemporánea actual en Chile, de lo que la investigadora Céline Roux denomina "danza con actitud performativa", son los años de intervalo entre su aparición en Francia y en Chile. Se podría hacer la lectura siguiente: Bajo la influencia europea en Chile se comenzó a producir este tipo de danza que demoró un cierto tiempo en llegar a lxs artistas de este país. No obstante, no estoy de acuerdo con la simpleza de tal lectura. Realizar la ruptura que efectúan hoy una corriente de artistas chilenxs no es lo mismo que realizar una ruptura hace, por ejemplo quince años, en Francia. Creer eso sería hacer prueba de un olvido fundamental que iría contra los principios de la comprensión post-iden-

titaria a la cual me acerco, el olvido de la complejidad de las obras y la variable de sus contextos geográficos, temporales, sociales, políticos, de actualidad estilística y también económicos:

Aunque la cultura mundializada parezca ofrecer libertades infinitas para una auto-invención creativa, no todo el mundo tiene el mismo acceso a éstas, y las modas cada vez más estandarizadas y normalizadas del pensamiento y de la percepción ofrecen posibilidades de concebir soluciones alternativas que la mayoría del tiempo son invisibles e imperceptibles. La agencia[9] *individual está, además, limitada por la manera en la que hemos ya caído en la trampa de las relaciones de poder, lo que hace que la oposición no puede venir sino del interior*(Burt, 2007: 209).

La "especificidad" de la danza contemporánea en Chile, más allá de las transferencias culturales existentes que la enriquecen, proviene efectivamente de su interior. Del interior de su comunidad, del interior de los individuos que la practican, del interior de sus propias tácticas -aunque puedan ser compartidas e intercambiadas con aquellas de otros lugares, pero también del interior de su memoria colectiva. De esto decanta un nuevo cuestionamiento sobre la especificidad de la danza contemporánea en Chile: ¿Cómo actúan hoy en día en ella los traumas de su pasado y su origen tan enrevesado?

En lo que respecta a la memoria justamente, es posible distinguir en la danza contemporánea actual en Chile ciertos modelos de creación de los tiempos de la dictadura que han sido retomados y que, de cierta manera, han sobrevivido. Por ejemplo, el trabajo en colectivo, la reaparición de una comunidad que se "desatomiza" y que experimenta el trabajo colaborativo donde no existe el rol de autor(a) único(a). Esto, como si fuera un patrimonio inconsciente dejado por aquellxs aventurerxs de la danza de los años 80.

Sin embargo, "no hay necesidad de fundar esta coexistencia en una homogeneidad de rasgos o identidades" (Pouillaude, 2014: 357), hoy en día el trabajo y la creación en colectivo no responde más a una búsqueda de una identidad común sino que se alimenta de la diversidad, de las diferencias, en una pluralidad que vuelve enriquecedora la experiencia creativa compartida por diversos individuos. La "recuperación" del modelo de colectividad, aunque con nuevas formas, está acompañada de la recuperación de la ruptura con el mensaje implícito, con la expresión enardecida de subjetividades que buscan "su lenguaje" y de modos de composición cercanos a las vanguardias postmodernas heredadas de las visitas de Carmen Beuchat y de las experimentaciones de los miembros de *Andanzas*.

9 Cf. BUTLER, Judith, Le Pouvoir des mots. Politique du performatif, Paris, Ed. Amsterdam, 2004. Este libro evidencia la centralidad en la obra de Butler de la noción de agency: "agencia" individual o colectiva, es decir, la "capacidad de actuar" o "el poder de actuar".

No obstante, ese legado: ¿Cómo ha sido reelaborado, reutilizado o simplemente olvidado por las nuevas generaciones? Ha sido transformada en algo ligado a la mundialización, pues de eso es lo que se trata hoy, pero sin dejar de ser resistencia -muchas veces contra la coerción de esa misma mundialización- desde su sistema de intercambios y esa problematización de la identidad que acarrea.

El crítico, teórico literario e iniciador -entre otrxs- de los estudios postcolonialistas Edward Said sugirió que los procesos de mundialización han tenido efectos muy conservadores sobre el sentimiento de identidad en los individuos: "Una de las maneras de defenderse contra la opresiva sensación de una atmósfera global que lo envuelve todo [...] es la vuelta a cómodos símbolos del pasado." (Barenboim, Said, 2004: 12) No obstante, mientras este filósofo indica que "hoy existe una gran tendencia hacia la afirmación de la identidad, la necesidad de raíces, los valores de una cultura propia y un sentimiento de pertenencia" (Ibid.: 13), muchas obras de danza han problematizado esas nociones de identidad y se han interrogado sobre la normatividad de ciertos valores culturales "haciendo que estos confortables símbolos del pasado parezcan extraños e inquietantes" (Burt, 2007: 209).

Hoy en día, la danza contemporánea en Chile, con su tiempo, a su ritmo, a su manera "específica" -local, micro- ya no busca resistir contra situaciones específicas encerradas en su territorio -por ejemplo, ya no se trata de resistir contra un enemigo reconocible, con nombre y apellido, como lo fue durante la dictadura- sino contra tendencias generalizadoras cuyo objetivo es el de estandarizar. Ya no se trata de buscar una "identidad propia", luego de que Chile viviera su apertura al mundo desde su "democratización", sino de exponer diferencias y diversidad, principalmente frente a la hegemonía en la creación dancística:

*En vez de reaccionar contra la mundialización como lo describe Said, es decir, buscando volver a lo que eran antes las cosas (o a como la gente se imagina que eran las cosas), las vanguardias en las obras de danza mantienen abiertas las posibilidades de experiencias nuevas e imprevisible*s (Ibid.: 210).

Entonces, ¿cuál es la especificidad de la danza contemporánea producida en Chile? Evidentemente los individuos que la crean y su contexto de producción, pero más allá de esa evidencia, luego de una enumeración de ciertas diferencias con danzas producidas en otros lugares -principalmente en Francia pues es desde donde escribo- como paralelo para buscar lo específico "en la diferencia", me doy cuenta que esa pregunta se vuelve interesante más que nada por las reflexiones que suscita y que no tiene realmente una respuesta, y si la tuviera... Creo que no me interesaría tanto.

Interesa su historia y su capacidad de cambio, interesan los debates que pone sobre la mesa, interesa saber que somos mucho más de lo que creemos que podemos describir, enumerar y clasificar. Y claro, interesa entender que la especi-

ficidad se va construyendo en cada obra, en cada manera de hacer obra, en cada proceso creativo, en cada encuentro humano para danzar: Que estamos todxs en el mismo mundo pero creando mundos propios. Entonces podría ser que en vez de una identificación por la similitud o disimilitud, no solamente aceptemos las diferencias visibles sino que también reconozcamos las posibilidades de resistencia frente a la estandarización que, por una razón u otra, son generalmente imperceptibles pero que pueden ser la oportunidad de multiplicar la potencia de la danza contemporánea en Chile.

Referencias bibliográficas:

ADOLPHE, Jean Marc, MAYEN, Gérard, "la 'non danse' danse encore", Mouvement, N° 26 mayo/junio 2014.
AGAMBEN, Giorgio, Desnudez, Barcelona: Anagrama, 2011.
BARENBOIM Daniel, SAID, Edward, Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society, Londres: Bloomsbury, 2004.
BURT, Ramsay, "Dance Theory, Sociology, and Aesthetics", Dance Research Journal, vol. 32, n°1, 2000.
"Resistant identities. Anderson and Ruckert", NORDERA, Marina, FRANCO, Susanne (eds.), Dance Discourses: Keywords in Dance Research, Londres, Nueva York: Routledge, 2007.
BUTLER, Judith, Le Pouvoir des mots. Politique du performatif, París: Ed. Amsterdam, 2004.
GAND, Amélie, VERRIÈLE, Philippe (eds.), Où va la danse ?, París: Seuil, 2005.
GERMAIN-THOMAS, Patrick, La danse contemporaine, une révolution réussie ?, París: Ed. de l'attribut, 2012.
GRAU, Andrée, "Dance, identity, and identification processes in the postcolonial world", NORDERA, Marina, FRANCO, Susanne (eds.), Dance Discourses: Keywords in Dance Research, Londres, Nueva York: Routledge, 2007.
GUIGOU, Muriel, La nouvelle danse, París: L'harmattan, 2004.
POUILLAUDE, Frédéric, Le desoeuvrement chorégraphique, París: Vrin, 2014.
RANOU, Janine, ROHARIK, Ionela, Les danseurs, un métier d'engagement, Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), París: La documentation française, 2006.
ROUX, Céline, Danses performatives, París: L'harmattan, 2007.
SORIGNET, Pierre-Emmanuel, Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation, París: La découverte, 2012.

Interior abierto/ wide open ensayo

Marisol Paulina Vargas

La subjetividad en la coreografía (interior), entendida como producción creativa puede estudiarse reconstruyendo no tan sólo contenidos, sino fundamentalmente operaciones, procesos de creación, trabajo técnico y formas de dinámicas artísticas, mediante análisis que permitan abordar actos de posicionamiento subjetivo, a partir de marcos creativos culturales.

Este ensayo describe estudios de creación y observación sobre subjetividad en Coreografía, realizados en las residencias artísticas en Nueva Zelanda (2010-2015), en Europa (2001-2002) y en Chile (2003-2004-2008-2016) y orientados a identificar claves conceptuales que permitan abordar los procesos creativos de subjetivación contemporáneos. Se ha estado analizando el discurso coreográfico y posicionamiento subjetivo de bailarines intérpretes de danza, de diversas culturas y condiciones sociodemográficas, y se ha estado realizando un análisis sobre sus formas subjetivas para aproximarse a entender una composición y las influencias interculturales vistas en ello.

En este ensayo se describen los resultados de un análisis, elaborados como productos conceptuales de la investigación. Se concluye que, las diversas formas de subjetivación de componer danza contemporánea, difieren de manera significativa en función de las alteridades que involucra el posicionarlo como propio, y que dicho posicionamiento se realiza a través de un número acotado de tipos de trabajo de creación subjetiva, que se mezclan selectivamente y conducen a

conformaciones de sujeto- artista, sociocultural-económicamente diversos.

En este ensayo se discute en torno al concepto de subjetivación en la coreografía, producido y relacionado, tal vez en pequeños hallazgos reflejados en la aproximación a la visión del mundo del artista, pero, visto desde mayor distancia, de la extraña figura de movimiento que se pierde en el mundo real. En el interludio de estar dentro y fuera del mundo. Entonces hemos de esperar pacientemente por la acción resultante. Entonces se revelará una experiencia en cuanto a la creación del movimiento, que busca evolucionar y que aplica a las historias de los demás y a las de él mismo, como algo diferente; a un original de la expresión, en un modo de coreografía y de cuerpo bailando dentro de un contexto intercultural.

A partir de entonces, de esta subjetividad para que aparezca desde el INTERIOR ABIERTO de un cuerpo en el espacio y el tiempo, y para ser vista por el mundo.

En el mundo actual del arte, los artistas se enfrentan a innumerables corrientes existentes que pueden influir sobre cómo (cómo y desde que punto) componer y bailar coreografía.

Analizar este sentir INTERIOR y ver en los bailarines de danza contemporánea una propia interpretación coreográfica, ha hecho recuperar el aliento y volver a tomar aire, para observar el rendimiento, especialmente dedicado por la honestidad en sus ejercicios coreográficos, construidos en sus experiencias de la vida, de la familia y de sus memorias y lugares de origen.

Han personificado en sus presentaciones experiencias, creencias y valores, y han hecho sentir cercano un ambiente creativo y subjetivo, pero que a su vez hace ver y sentir un espíritu opuesto al linchamiento detestable del consumo del arte como es el mercado, del arte actual. Veo en este modelo de producción, una visión subjetiva del "INTERIOR- PROPIO", aceptada en una puntuación de rendimiento particular responsable del desarrollo de la creatividad y en correspondencia con señales honestas a un poema coreográfico.

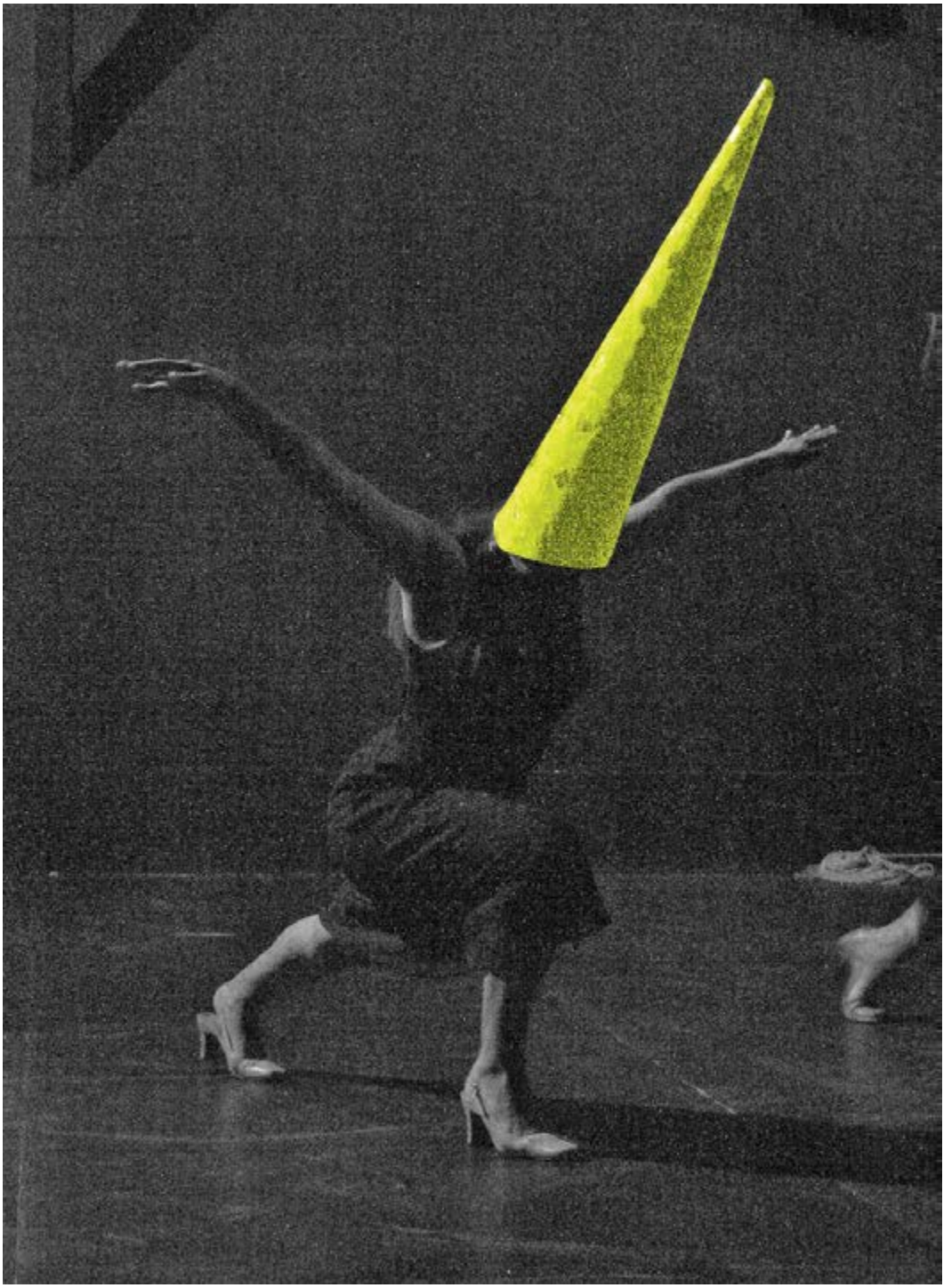
En esta experiencia los lenguajes interculturales, surgen como un reto al modelo coreográfico que realza el respeto hacia la diversidad, y, aunque en su proceso ha sido inevitable el desarrollo de conflictos, éstos se resaltaron para ser resueltos a través del diálogo y el encuentro.

En este sentido, los principios de cooperación entre artistas y sus coreografías están contenidos desde una visión coherente.

Podríamos decir que se comporta como una asamblea general, que tiene vínculos entre las personas participantes y también con la vida contemporánea, y respondería, en directrices básicas, hacia una relación con la obra del arte coreográfico en particular, como un producto subjetivo en su forma y contenido intercultural. Respecto a las relaciones coreográficas interculturales, todo lo que permanece subjetivo en ellas, es porque a las concordancias que se corresponden entre el intérprete, su interioridad, y el razonamiento del coreógrafo, que permite combinaciones, cruces y la fabricación de las frecuencias creativas.



Obra
ESTRATOS Y CUMULOS.



Obra
MIGRACIÓN 3

La lógica atrae la mirada de una creación subjetiva, que es más que un coreógrafo que se adentra en el cuerpo como en un laboratorio de formas y figuras objetivas para ser proyectadas en el espacio y el tiempo. No necesita de un imaginario que crea composiciones vírgenes, como se dice. En este estudio se usa acercarse a un contexto de coreografía de un INTERIOR ABIERTO, diferente, a un campo de formas cercanas al subjetivo híbrido inter-cultural, que le permite a la danza aplicar desde danzas tradicionales a danzas postmodernistas de conocimientos alternativos, para producir una nueva identidad, en un contexto demográfico social intercultural.

Luego, deliberadamente la subjetividad se expandea un nuevo contexto de transformación en los modos coreográficos de producción, lo que permite ver una forma de trabajar con estas características y lo hace consiente. En el momento, emana y se genera un vocabulario estético propio. Está más cercano a la revelación de una operación que permite entender el mundo interior del intérprete en la coreografía y en el contexto de un universo de relaciones organizadas en una comunicación vital con la comunidad.

Donde ciertos puntos de vista emanan del significado de una danza de tradición que precede sus costumbres, memoria, sus historias de vida y biografía, posiciones ideológicas, y comunidad. Produciendo coreografías desde la subjetividad de introducción de fusiones entre estilos contemporáneos de danza.

El lenguaje subjetivo de la danza no es intangible. Son hábitos y métodos de producción coreográfica, peculiares e interesantes.

El proceso coreográfico, así como el resultado a destajo, materializa técnicamente un acuerdo entre dos o más mundos culturales, que se interrelacionan a un modo de un paisaje, donde ninguno de los conjuntos de la coreografía está por encima de otro. Así emana una condición que favorece la integración y la coexistencia pacífica de todos los materiales, objetos, y los artistas involucrados que componen la obra de arte. Se expresa a través del INTERIOR ABIERTO del cuerpo, navegando en medio de muchas culturas diferentes.

El conocimiento del coreógrafo yuxtapuesto al contexto de danza, como marco subjetivo que proporciona al artista intérprete la posibilidad de navegar en su INTERIOR y encontrar más libertad para expresar, en el cruce y significado que determina posiciones ideológicas y culturales inherentes a su autobiografía cultural fusionada, y con desplazamientos de materiales técnicos de la danza contemporánea, siendo el COREÓGRAFO un creador colaborador para estas yuxtaposiciones, con la tarea de fusionar un lenguaje que sea una combinación para articular un nuevo contexto intercultural para entender el mundo.

Este desplazamiento técnico de material coreográfico, borra la noción de un cuerpo perdido en el mundo real e invita a entrar al baile del cuerpo presente y para hacer emerger un lenguaje y una estética. La lengua de la danza que existe en una producción coreográfica trae como significado subjetivo, metafórico y



Obra
UTOPIA

simbólico, una combinación de elementos heterogéneos para que funcionen.

El cuerpo baila desde el INTERIOR y está presente y desde este marco se puede desarrollar un sistema de creencias sobre el mundo. Una ficción de la danza para ser comunicada en el espacio, y aparecer como imaginaciones extrañas. En este sentido, no hay conflicto en la coreografía entre los mundos INTERIOR y EXTERIOR, una tensión entre una sucesión de movimientos y otras, que presenta la relación entre ambas. Lo subjetivo INTERIOR PROPIO o primitivo del cuerpo se alinea en el mundo real del lugar, y está presentado en el espacio, encarnado por una serie de formas que proporcionan una coreografía.

A través de la coreografía surgen los acontecimientos del mundo para transformar el sentir y a los ojos de la audiencia.

Los bailarines proceden y contribuyeron en construir un nuevo contexto subjetivo, intercultural desde el que se presenta una práctica artística coreográfica. Anima al público a sentir y mirar fuera de teorías establecidas, más allá de la ilusión del propio cuerpo. La coreografía es una conexión con los sentidos. Son ellos los que aumentan la idea de verdadera ilusión significativa del mundo real, y son los bailarines los que hacen visibles el INTERIOR ABIERTO, con la fuerza de la acción y la inmediatez propia, los que enfatizan una visión de la vida.

La fuente coreográfica como ilusión, aparece ciertamente en la entrada del mundo creativo y usa los símbolos de la danza y los sentidos para que exista en forma real y bailada por el cuerpo teniendo así una finalidad.

SUDA # I

Aproximaciones fisicas para el encuentro de lo vivo / Encuentro Internacional // Danza Contemporánea

Vanessa Torres Pita

SUDA Encuentro Internacional // Danza Contemporánea, se llevó a cabo del 2 al 8 de Abril en las instalaciones del Parque Cultural de Valparaíso. La programación conto con artistas nacionales e internacionales, invitados a compartir espacios de laboratorios, workshop, muestras de procesos, obras y otros puntos de encuentro. Suda, Encuentro Internacional // Danza Contemporánea, es una invitación a entrar en la acción de sus cuerpos, agitar las ideas, agudizar y problematizar la cuestión de la improvisación, la composición y otras prácticas y así descubrir posibles modos, procedimientos y estrategias para abordar la escena hoy.

SUDA es una especie de operación/ una especie en extinción/ efímera/ biológica/ cardiaca /amor atemporal/ infernal/ se deja arrastrar/ se deja tocar/ bailar/ /sudar.

Suda es parte/ líquida/expansiva/ extendida/ suda parece una palabra que no alcanza a terminar/

Suda no produce/ se deja inventar/ improvisar/ trastocar/ correr/ sudar / se pregunta/ se agita/ ser/ existencia/ existir /suda es nihilista/ antigua y nueva / suda es una correspondencia/ una ficción/suda cambia/ su/ suda/ sudan/ sudamérica/ sudaka/ sur.

SUDA surgió como una excusa hacia el encuentro, a forcejear(nos) e insistir en crear espacios de convergencia, desde diferentes miradas: investigaciones, prácticas y quehaceres, desmenuzar ideas y conceptos en torno a las prácticas artísticas que hoy desarrollamos. Entre sus objetivos, estaba la necesidad de abrir más espacios de encuentro entre artistas y potenciar los lazos entre colaboradores de Valparaíso, Santiago y otras regiones, así como generar continuidad a una línea de investigación, que comenzó con la organización de "Improvisaciones Temporales", encuentros para la práctica de la improvisación.

Esto a la vez con la intención de poder propiciar en Valparaíso, un cruce entre diferentes artistas, compañías de Danza Contemporánea y lenguajes afines (teatro, performance, etc.)

Laboratorios de Prácticas / Workshop

Sensocomposiciones
Carolina Silveira - (URG)
Aventurarnos en lo simple, como refugio cálido y sabroso de nuestras complejidades.

El tiempo del Estado
Cristobal B. Corvalan (CH)
¿Como el tiempo modifica una acción? ¿Cuál es el tiempo en que se modifica mi cuerpo?
¿Que emerge del cansancio?

Improvisar- Componer- improvisar
Alejandro Cáceres - (CH)
Ejercitaremos en el hacer y en el ver -siempre de modo colaborativo para promover la interacción, la escucha y lo imprevisto.

Espacio en Blanco

Espacios fuera de la programación, espacio para otro posible encuentro, espacio para bailar espacio para conversar, espacio para sudar, espacio para componer, espacio para co-crear, espacio para inventar, espacio para no hacer nada, espacio para ir a comer, espacio para compartir, espacio para discutir, espacio en blanco, espacio para a-mar.

Improvisaciones Temporales.

Espacio para la práctica de la improvisación, desde la creación o no de una partitura como disparador, en el que se invita a participar de una creación colectiva y sus posibles modos de relación, confusión, transgresión.

Es una improvisación de 4 horas de duración que es sostenida por el libre juego de las interacciones entre cuerpos presentes y sonidos que se organizan al mismo tiempo.



Exhibiciones

Copy/Paste

Copy/Paste es una obra, un procedimiento, que se desarrolla a partir de la idea del plagio como punto inicial para la creación de una instancia escénica nueva.

Dirección/Concepto: Ignacio Vargas
Compañía de Danza Postcontemporánea
Intérpretes: Poly Rodríguez, Francisca Espinoza, Macarena Campbell,
Soledad Medina

Accidental

Tres cuerpos en una declaración de intenciones y una voluntad de resistencia como adaptación y auto- organización. Solo por el hecho de estar, fue imprevisto, pasó y ya está, sin más y sin menos

Idea: Pita Torres
Creación / Interpretación: Jairo Urrutia,
Claudio Díaz, Pita Torres
Sonorización: Marco Zambrano

CIERVO

Ciervo / Ejercicio Para Un Dúo, es un proyecto de investigación escénica que toma como punto de partida el Tacto y el Contacto para indagar en la posibilidad de re-significar el cuerpo a partir de la idea de un cuerpo sin rostro y de la pregunta por la transformación que se experimenta estando con un otrx.

Idea/ Concepto: Cristobal B. Corvalán - Soledad Medina
Diseño Sonoro: Vicente Espinoza

Creemos en el estado vivo de la materia y sus materialidades, cuerpos y corporalidades, al sujeto y sus subjetividades, lo visible e invisible para experimentar con lo efímero, lo casual y lo accidental del presente, a fracasar en los intentos, acoger preguntas sin respuestas, y que el lugar común, sea reconocernos a través de nuestras prácticas.

Pita Torres – Marta Nuñez – Soledad Medina – Hugo Navarro – Marco Zambrano - Cristobal B. Corvalan Carolina Silveira – Alejandro Cáceres – Paola Santander - Valentina Menz -Claudio Díaz – Paz Marin Milca Galea - Jairo Urrutia – Daniela Villanueva – Rocio Rivera – Nicolás Aud – Bárbara Trejo - Claudio Clavija – Francisco Sancalvar - Jaime Torres -Ali-on – Pedro Palma- Laura francisca-art- Parque Cultural de Valparaíso – Consejo Nacional de la Cultura y las Artes - La Salvajeria – Sindicato de Valparaíso – Espacio Tres Lecheros – Cocina Puerto - Pizzería Ecuador

La danza del norte con sabor a mar

Natalia Gutiérrez Domínguez

La danza del norte es una danza a pulso, donde se unen los esfuerzos de todos los que la componen y somos bailarines, coreógrafos, gestores, directores, maquilladores, sonidistas y un sinfín de cualidades que necesitamos poseer para la creación.

En el norte hay ganas de aprender, de participar, de hablar la danza, pero falta tanto en términos de cultura, se abren muchos espacios para el fútbol y no para el arte, hay mucho que aprender, todavía hay un número elevado de personas que no conocen más allá del ballet y la danza árabe, pero de contemporáneo no se sabe mucho. Existe una falta de espacios, no sólo para practicar danza, si no para ver obras, video-danza o para realizar conversatorios.

En puestos de cultura, tenemos personas que no tienen conocimientos de arte, no conocen los profesionales de la región, ni las Compañías destacadas, entonces me pregunto yo, ¿Cómo ellos pueden decidir quién puede tener el puesto? Y ahí podemos ver falencias reales y concretas en el ámbito artístico de la región.

Y a pesar de todo esto, la gente baila, disfruta cada movimiento, con sus cuerpos distintos, con sus verdades, sus pudores, sus complejos, sus libertades, bailan con el viento, sintiendo ese olor a mar, y las chispitas que rozan la piel, bailan sobre la arena, sobre el cemento, sobre la tierra, sobre el desierto, bajo el sol imponente del norte, que a veces sofoca y otras te abraza.


NIÑO

Rescate de juegos y rondas infantiles

Marlene Venegas Poblete

Cuando quise desarrollar la planificación de mis clases, donde me presentaron a los más maravillosos estudiantes de una escuela de un pueblo pequeño del sur de Chile, Toqui Lautaro de Nacimiento. Decidí observar con quienes trabajaría, en el patio trasero de las salas correteaban a atraparse y eso causaba las maravillosas sonrisas, pero entre esos niños y niñas, había un pequeño que sufría de discapacidad visual casi total, sin embargo lograba jugar sentado en un rincón con otros chicos, sin desplazarse por temor, entonces decidí que debía realizar algo como incluirlo en mi terapia musical, a través de un programa que había llevado a ese colegio, ACCIONA, donde realizaría rescate de danzas y rondas infantiles y mi nuevo amigo estaría participando como todos sus pares.

La educadora de ese curso me ayudo a ser parte de la vida de todos mis niñ@s y trabajando con el movimiento, sintiendo el viento , la temperatura de las paredes, tomando nuestras manos junto a mis estudiantes, sintiendo casi rosando la piel de su rostro, transmitiendo mi cariño por ellos; entendí como todo lo aprendido en mi perfeccionamiento en la interpretación de la danza y convertirme en bailarina debía ser reflejado en este rescate cultural y más aún con quienes más nos necesitan para que todos seamos iguales, comprendiendo que no existen límites, explorando la creatividad y creando espacios de confianza y otorgando las herramientas necesarias para que cada quien pudiese sentir lo maravilloso que es la danza. Con esto se facilitó el aprendizaje y el rescate de danzas y rondas infantiles de antaños que debíamos desarrollar y que disfrutaron cada día de este taller, donde no existían barreras para nadie, todos fuimos iguales en condiciones de trabajo.

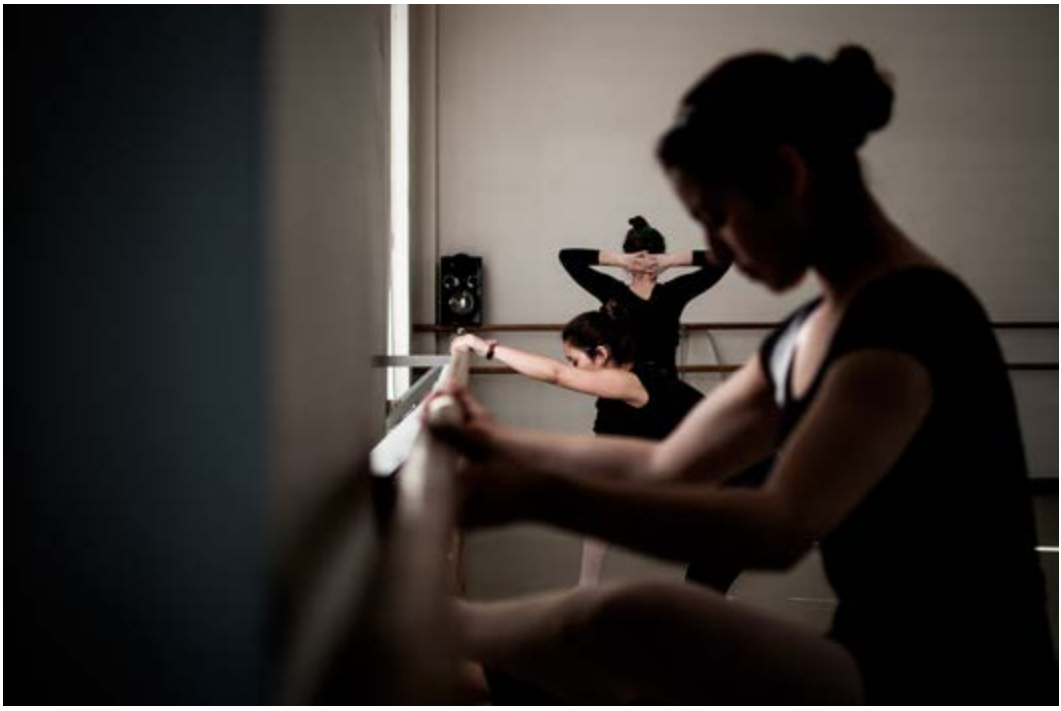

VIDA
CHILE



Cuerpos vivos

Diego Figueroa













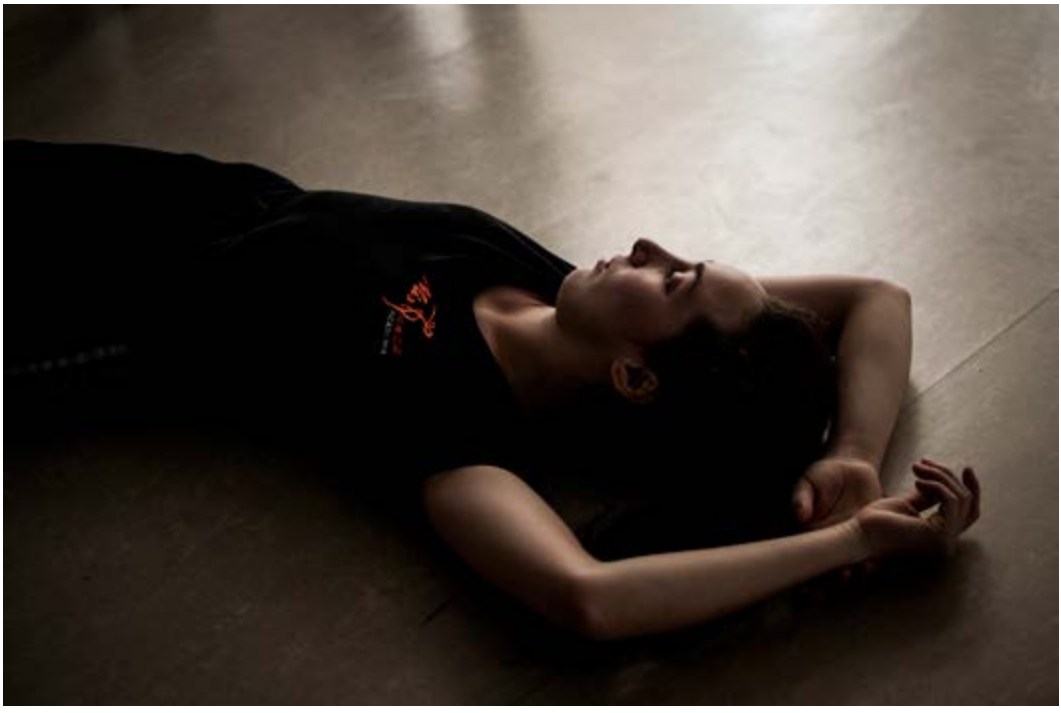























No
Fumar

Tejidos humanos de respiraciones unísonas

Texto y Fotografía: Carolina Echeverría

"Tejidos humanos de respiraciones unísonas. Pasión levitativa de la noche devorada. Desear, amar, sentirse en el cuerpo del otro como el propio. Cielo de estrellas que caminan, reptan, provocan. Mar de corriente que atrapa. Circulan las aguas arrasantes. Lo prohibido permitido. Ángeles demonios. Unos mueren ahogados, en el fuego eclipsado, otros danzan hasta el orgasmo. Explosión cósmica del abismo. Aquí nacen los nuevos seres, los que han trasmutado hasta el final de los tiempos".

Jose Vidal & Cía en los Museos de Medianoche 2016, en el interior del Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo.





























Agrupación Danza Joven

La Serena

Agrupación constituida hace 8 años, con el objetivo de enseñar, practicar y difundir la danza como herramienta de integración y de identidad. Destacada por su trabajo en el folclor nacional, folclor latino, danza moderna y danzas de salón. Cuenta actualmente con elencos mixtos de pre-infantil (de 6 a 9 años) y juvenil (de 13 años a 25 años de edad), alcanzando un total de 19 integrantes, logrando un excelente nivel y desempeño humano y artístico. Sus participaciones a nivel nacional e internacional le han llevado a recibir numerosas invitaciones a festivales y competencias internacionales de danza. Su última presentación internacional fue en septiembre del 2017, en el "Mundial de Danza", realizado en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. En dicho campeonato obtuvo 6 primeros y 4 segundos lugares de un total de 10 coreografías presentadas.

Agrupación Danza Joven se encuentra trabajando en el sector Vista Hermosa de La Serena, en locación propia.



Compañía de Danza Infantil *La Payaya*

María Teresa Almarza Nazar

"Salgo a escena vestido de la cabeza a los pies, sin un solo poro sin maquillar, transformado en un ser extraño, dispuesto a mostrar todo lo ensayado majaderamente en las últimas semanas, tratando de escuchar la música y ver más allá del corpóreo la escenografía para no chocar con ella y hacer un papelón... Es entonces cuando descubro que me observan atentamente unos ojitos redondos de sorpresa, con un inocente espíritu ávido de comprender el cuento, tratando de descubrir cada truco que hago en escena, atentos a cada uno de mis gestos, celebrando exageradamente cada uno de mis chistes, comentado con su nuevo amigo, de la butaca vecina, cada uno de los detalle de la escena... Es ahí donde olvido el calor del traje, es ahí donde olvido el cansancio del viaje, es ahí donde comprendo que la danza ya no es mía sino de ellos... Eso es La Payaya".





Paso a paso

Maira Muñoz Saravia


DOPE:
Coro 1:
¡¡CHOMCHOROM!!
Fin.
correr en círculo

Arch ip i él a g o

(Relatos fragmentados de una práctica[1])
Escribir(se), grabar(se), documentar, mapear.

Paula Montecinos

notas_ Sobre la presencia/ No hay encuentro sin presencia. La presencia tiene/produce efectos internos y externos, los cuales son manifestaciones corporales de emociones, sensaciones, sentimientos, acciones. Estos efectos o afectos, nos permiten rastrear procesos de conocimiento experiencial, donde la comparación - asociación - asimilación son formas de relación con eso que se presenta. Estos adquieren realidad en un cuerpo vivo, que cambia, y que percibe esos cambios, basándose en la habilidad de discriminar una cosa de la otra. Para entender la diferencia es necesario vivir el estado de presencia, desarrollando un

1 Agrupo aquí materiales que a modo de mapas, han pasado del cuerpo al papel, a la palabra y la imagen, para transpolar una práctica de movimiento con enfoques somáticos al texto. Estos son parte de una investigación coreográfica orientada por los principios de craniosacral practice y Klein Technique desarrollado en Berlín entre el 2013 y el 2016). Consultar también http://www.paulamonte.cl/procesos/

sentimiento de implicación, con un otro o algo que presenta la propia materialidad. La presencia a sí mismo, presencia al otro, presencia al mundo. Estas se puede reconocer también desde el conocimiento por contraste, que permite notar desde el espacio negativo la realidad actual. En esto un estado anterior es revelado por un estado nuevo. "En realidad, no hay nada asignable o perceptible: cambios moleculares, redistribuciones del deseo de tal manera que cuando algo ocurre, el yo que lo esperaba ya está muerto, o el que lo esperaría aún no ha llegado. El crack-up sucede casi sin que lo sepa, pero se da cuenta de repente" Deleuze y Guattari, "Mil mesetas".

notas_

El acto de presencia genera efectos que hacen aparecer elementos que no estaban ahí antes. Al crear nuevos elementos de percepción, se pone en la base de la exploración creativa. Una presencia abierta, que se deja informar por lo que viene, por lo que está en su entorno cercano, creando nuevas posibilidades y umbrales, en un estado de apertura sensible que desestabiliza el statu quo. La presencia genera el sabor de la experiencia y el pensamiento que se da en lo inmediato (Embodied Thought). Conocimiento inmanente, se presenta a nuestra conciencia; siento que siento, el sujeto aparece. El pensamiento crítico-reflexivo por otro lado, necesita un lapso. La percepción siempre está, al igual que la representación, en la base de toda actividad cognitiva. La palabra sensible, pensamiento, es algo que también se puede sentir en el cuerpo. Todo acto de percepción solicita: atención, memoria, dimensión temporal y espacial ¿cómo hacer que la sensación se vincule con un conocimiento?. (En el tiempo intermedio de los actos, surge la reflexión y la transformación de las representaciones)

Presencia y acción/

Un Archipiélago es aquel conjunto de islas que se forma a partir de los residuos de magma dejados por erupciones volcánicas que sucedieron en la prehistoria, cuando la tierra era un

planeta inestable y en formación. No se le pueden llamar formaciones rocosas, porque son un pequeño territorio fértil, solo que esta segmentado por el mar, divididos en islas e islotes.

"lo bueno de darse vueltas y vueltas,
es que luego de un tiempo te das cuenta
que las montañas siguen siendo montañas"

notas_ experiencias de toque/ Punto de apoyo momento de encuentro en los campos de presencia. Contacto físico, sensorial a través de las manos con distintos tipo de toque, para activar la escucha del cuerpo. La movilización de estados interiores de atención-intención- empatía, posibilitan el desarrollo de una experiencia basada en la percepción del toque justo: lugar/ dirección / orientación/ presión. Algo comienza a aparecer y la suave tensión aumenta y luego se desliza. Atención que se recibe, no solo se le hace algo a alguien, algo va pasando; lo objetivo es el movimiento que se está haciendo, lo subjetivo es lo que va aconteciendo. *movilización atencional sobre lo que estoy haciendo / parte objetiva *movilización atencional sobre lo que estoy haciendo, mientras hago / parte subjetiva. La desviación de una atención focalizada tiene como resultado un efecto de mayor presencia. Al haber mayor esfuerzo la presencia disminuye. La presencia como lo que entra por la puerta de atrás, lo que se filtra ... La plasticidad atencional entre la atención focalizada, atención compartida, atención multifocal permite la posibilidad de escoger, y esto genera efectos positivos en el cuerpo. No hay tabula rasa, la experiencia no habla del sí o el nó de manera esencialista, sino de cuánto de hay de cada cosa en la otra. No es blanco y negro, todo o nada. Son la variedad de posibilidades entremedio lo que cuenta en la atención.

Transcripción de una grabadora_ más acá / *"Nunca me sentí más cerca del*

suelo como ahora. Estamos tan cerca que casi no hay espacio entre nosotros. La piel casi, dejó de existir y casi, siento las moléculas de agua escaparse de mí. Casi, siento los pasos de esa pequeña hormiga, y es muy extraña la sensación mapeable del universo en el cuerpo. Casi, siento el derrame total y la porción de aire concentrada dentro de cada tocaída que. ¿Abismo, o flote?; prólogo de Jacques Costeau ; antestrología del agua. Sentir el suelo y todo lo que tiene ofrecer. Mi cuerpo se organiza de pie. Ahí logré traer mi talón a su lugar ...., extraña composición de letras aparecían desde la ventana."

Transcripción de una grabadora_ estado pulsátil /

..... exhalación profunda y laaaargaa... soltarrr. Línea media se extiende, laargaaa. Muslos caen pesados. Siento el suelo, recibo el suelo, el suelo me recibe a mí. Suave mi cabeza se mece lado a lado.... Respiración larga, corazón pulsando, aire en el cóccix, diafragma dilatado. Pequeñas algas .... Pulsos internos, estómago tuku tuk , tuk tuk tuku... tuku tuk, tuku tuku, ... tuku tuk... Pulsa mi escápula izquierda, y mi occipital, todo atrás, caigo, caigo adentro. Extraña rotación y ondulación ... ooooon- ddasssSSSSsssSS ... tukutuku tuku tuku ... un lado y otro.. un lado y otro. Un ritmo que cambia y mece sarcal mi oído. Subo-bajo, lado lado... tukutukut tukut tukutt ... pelvis se expan- deeee, cierra y abre. Centro, middline... pulsaciones internas. Rodilla, suelto abro, cierro expando. Cráneo respira, se expande al dedo gordo, los pies siguen, elástico crece... suenan pies, suena pie. Sangre; bombea, absorbe, sangre, respira. Respirar... Palpita, pulsa. Sangre y agua. Agua blanca, amarilla-roja. Abre, suelta, encuentra. Ritmos, ritmia, cae, cae, cae. Seguir y sentir como respira la piel y toda la piel más adentro... mandíbula suelta, el temporal bone deslizando sobre/bajo/en mi frontal-parietal. Esfenoide mueve ala menor.. mayor?.... Mis manos en mi cuerpo, sentir el pulso en el contacto. Diafragmas ayudan a

sentir: hyoide, pulmonar, pélvico, paraguas abiertos y suaves. Dejar el sonido aparecer, el ritmo de mareas. Sensibilizar tacto, yema de dedos en los párpados, la piel más fina del cuerpo. Piel suave, vocalización del pulso y movimiento de diafragmas.

notas _ Gravedad, el suelo y el más acá / Empiezo a sentirme en medio del enigma de la sensación y la explicación. Los lenguajes se mezclan y se hacen oír voces distintas. Ayer fue un buen día; el movimiento llegó antes de lo esperado y logré encontrar las palabras justo después de la detención. Tomé la grabadora acostada cerca mío, cerré los ojos y dejé salir palabras. Moverse, decir(se), escucharse, escribir(se), leer, leerse, y al revés. Leer, leerse, escribir(se), escucharse, decir(se), moverse y al revés. Recursivo, pensar en el hacer, hacer desde el no hacer, activar en el estar. La escucha activa y la emergencia de voces colectivas.

Transpolación_ sesión craneosacral biodinámico / Confiar y permitir que algo se manifieste.Todo el pensamiento y las preguntas presentes, pero una fuerza subyacente está allí en el fondo,pulsando, para recordar el estar vivo. Y ahora el movimiento. La maravilla de una cierta materia corporal, aún desconocida, pero que sentimos en un nuevo orden de ritmos. Nuevos tiempos pre-post se mezclan en el momento en que todo en la historia está aquí, y estoy en todas partes, compartiendo huesos y agua. Túyo-interser-nos, no sabemos quién o qué somos pero podemos sentir algo más allá de nuestra propia cueva. El momento en que el agua fluida nos habla un lenguaje. Derretida en la mesa, se diseminó el hechizo. Me convierto en una ballena moribunda de cuerpo masivo, cayendo en tal descanso, que necesita el abrazo del fondo marino. Todos esos cuerpos yacen ahí fuera de la luz. Mis pies, la propulsión !! Mis oídos dentro de los cuerpos llenos de saber. Alguna luz blanco-dorada en la esquina de mi lado parietal siguiendo el giro diagonal sin parar. Confiar aquí adentro, las medusas en mi boca, chupando las venas que bombean, todo resuena adentro.

notas_ La escucha como activadora de presencia / El silencio como práctica activa de la escucha/ Escuchar es una posibili-

dad de estar en el adentro como en el afuera, e indica un estado de recepción, una experiencia personal que necesita una acción descentrada. Un hacer desde el estar. Una atención menos voluntaria, pero siempre intencionada, en el otro, o en lo otro que puede ser, también una misma. Escuchar implica un silenciar adentro, para recibir, siempre más acá, esa información de lo que acontece, suena, de lo que se mueve, de lo que está. ('Háblame cuerpo, cuando escucho estoy'). Sin presencia no hay escucha, y con estas se pueden comprender micro-temporalidades fisiológicas, de cambio y movimiento en el continuum perceptual. Desde el estar constante, la mente recorta al cuerpo en flujo. La mente elige, discrimina y representa, se(le)ccionando pedazos de ese continuum. Escuchar el/los tipos de silencio en distintos espacios.

notas_Coreografías de la presencia/ son experiencias íntimas e inmersivas de pequeño formato, en las cuales a través de dispositivos sonoros portátiles, pequeños gestos y acciones, despiertan un nuevo interés por el movimiento. Una experiencia donde el espectador es agente de su propia experiencia y es gatillado a unificar la mirada, el movimiento y la escucha en una percepción integrada, dejándose mover por el sonido y sentir como éste se desplaza. En una caminata en reproceso, la percepción se hace más aguda, la visión periférica se acrecienta y la acción crucial de cambio de peso entre un paso y otro, envuelven al grupo en un estar y avanzar conjunto. Se sincronizan y desincronizan, se detienen, sienten y retoman su ritmo.

Transcripción_ AUDIOSCORE/ ***"Cuenta 10 pasos y camina donde tu ojos te lleven. Aquí estás!!, siente el apoyo que el suelo te ofrece. Deja que tu espalda absorba el espacio detrás. Recorre con tu mirada todo el espacio a tu alrededor. Lo que está lejos y lo que está cerca... lo que está más cerca, y aún más acá. Lo que se mueve y lo que no. Ahora cierra lento tus ojos mientras exhalas. ¿Es oscuro,.. el cuerpo humano por dentro? ... ¿cómo es? ¿de dónde viene?. Busca sonido en las cavidades óseas de tu cuerpo y siente como pulsa la membrana de tu paladar. Abre suavemente los ojos y deja que la imágenes recorran hasta atrás de tu cráneo. ¿Qué es ese paisaje que está allá afuera? Acércate a la partícula más pequeña de materia que puedas encontrar. ¿Cuánto pesa?. Sientes***

el peso de tu cadera derecha sobre tu pierna derecha.
Acoplate a cualquier movimiento
externo y síguelo. Siente
como tu pies percuten el
suelo. Vuelve a tu punto de inicio y
apaga el dispositivo."

LEER MOVIENDO LA BOCA / o espacios negativos. No soy el ensayo en mi cuerpo No soy las notas de color en la pared No soy el espacio domesticado entre nosotros No soy el caos sensible No he abandonado esta isla a nado No soy el terremoto ni el naufragio No soy lo que lees del papel No he dado mil besos en performance No soy la transición de una especie No estoy más cerca de ti que ayer ni más segura de mí misma que a los veinte No soy las mujeres que han matado No fui educada para heredar No soy la nieve del Himalaya No soy la dualidad coloreada de experiencias No tengo una lista de cosas de las que me arrepiento No soy la misma piel que ayer No quiero ser resultado de mi porfía No soy Chtlulucene No me he aún confundido con el agua No creo en el dilema de Shakespeare No soy el espacio negativo de mi espalda No soy la hippie-punky.hipster*terca=sola#electronica! No soy las películas que no terminamos de ver No fui la primera en partir No soy el homólogo de la canción de Nina Simone No soy lo que no tengo No soy el sueño de Antoine No soy la que compra frutas de a tres No soy solo mientras hablo No soy la espía de tus recuerdos No soy la frontera en disputa No soy el líquido viscoso que me calma No soy mi historial de búsqueda No soy las horas perdidas en facebook No soy un lista de cosas de lo que no soy No soy la roca ambulante de millones de años No soy un trabajo en proceso No soy la esquina de mi casa No soy la casa en llamas No soy el Manifiesto No de Ivonne Rainer No soy la contorsión Ni la contradicción No comparto óvulos con escorpiones No soy la palabra agotada No soy el refugio anhelado No soy el autorretrato No bailo para mí No estoy más allá de mis pies.

Una danza silenciosa

Dagoberto Huerta

Soy Dagoberto Huerta, bailarín sordo de Chile. Hace muchos años que estoy ligado a la danza, la descubrí de pequeño y es la terapia que hoy me ha hecho ser, así tal cual, seguro, con más personalidad, disciplina y pasión. Era un chico tímido que soñaba con moverse en un escenario, para expresar lo que muchas veces no me atrevía a decir; lo que sentía ,lo que amaba y lo que percibía del mundo, mundo que hoy es silencioso.

Tenía 6 años y me descubrieron una otitis media crónica, a esa edad y en ese momento no sabía mucho de qué se trataba, ni las consecuencias que traía para mi vida. Hasta ese entonces y hasta los 14 años me trataba y todo marchaba bien, así lo veía el médico, mi familia y yo. A los 15 años se me rompió el tímpano, no recuerdo un momento doloroso, nunca lo tuve, excepto cuando me intervenían, con una pinza cada vez que tenia control. Me movían el oído interno por completo, como un mega terremoto, que curiosamente me hacia escuchar un poco más, lentamente estaba perdiendo audición y quizás en mi mente sentía que perdía sueños. Luego de dos intervenciones y de la baja significativa de audición se venía uno de los procesos más importantes para mí, el término de la enseñanza media donde debía elegir el rumbo hacia la educación superior, ya tenía claro que quería bailar, estudiar, perfeccionarme y tomar clases, pero como ser bailarín en un momento tan difícil en el que de a poco los sonidos se apagaban y no volvían a encenderse, porque no se trataba de escuchar menos, simplemente se trataba de

no escuchar y volverse todo más dificultoso. Con la ayuda de audífono, logré recuperar un poco de audición que duró un par de años, siete para ser exactos, muchos menos de lo que se pensaba. Con este audífono pude comenzar mi formación artística, en medio de una etapa difícil, con la preocupación constante de no poder seguir en el mundo de la danza, sin embargo la lucha siguió, y fue bastante difícil porque el oído y el audífono ayudante cada día se apagaba más, cada día escuchaba menos, cada día perdía el sentido del sonido, pero lentamente desarrollaba el sentido visual. Me fui volviendo un bailarín visual, a diferencia del resto. Un día tenía función, tocaba la presentación semestral, yo estaba feliz, como el resto de los compañeros, ya que cuando llegaba ese momento de mostrar los esfuerzos de meses, uno lo daba todo y contemplaba el escenario una y otra vez, escenario que por la tarde pisabas y te movías mágicamente, pero esa tarde fue distinta porque sentí una baja profunda, muy profunda, me sentí en otro planeta, fuera de lugar. Sólo me movía porque conocía la coreografía y podía seguir, salí del escenario con una sensación rara, con una mezcla de pena y rabia, pero también con una mezcla de alegría; había podido bailar sin oír ni siquiera una nota musical, nada de nada, y ese era el inicio de un mundo de silencio que desde ese instante iba ser mi mejor amigo, mi aliado, mi mano derecha y mi caballito de batalla, siempre pensé que el silencio y yo debíamos ser amigos, sentía que el complemento era mejor, no lo rechacé, aunque como cualquier amistad tenía sus altos y bajos.

La danza, el silencio y yo

Los años de estudiante de danza, fueron años de conocimientos y cambios, esfuerzos, penas y por sobretodo alegrías. Siempre a pesar de las dificultades auditivas he sido muy feliz, la danza es una terapia que me permite mantenerme en pie y con ganas de levantarme a diario para volver a bailar y llevar a cabo muchas ideas, muchos sueños y transmitir nuevas enseñanzas para mis alumnos.

Muchos se preguntan ¿cómo bailo, si no escucho? De hecho en variadas entrevistas que me han realizado, como también conversaciones con personas que he conocido, esa ha sido la primera pregunta que me han hecho, y pienso que para el mundo oyente debe ser súper difícil imaginar el mundo silencioso, debe ser difícil pensar ¿cómo puedo hacerlo si antes oía un poco y ahora no oye nada y sigue bailando? Hace un tiempo cuando mi audición comenzó a decaer, comencé a darme cuenta que la danza era lo único que me hacía sentirme bien y motivado por seguir luchando para conseguir mis objetivos propuestos; un día cualquiera descubrí y percibí que las vibraciones eran muy intensas en algunas partes del cuerpo, que me hacían sentir el ritmo, que me traspasaban por todo el cuerpo y llegaban a mi corazón, y que palpitaba, palpitaba tan fuerte que me daban unas ganas intensas de bailar, pero ¿Cómo podía saber que canción era la que sonaba si sólo sentía vibraciones? Es ahí donde se vino la mayor parte del trabajo y bueno, generalmente puedo percibir el bajo que me da el ritmo principal, cuando elijo una canción,

la trabajo desde la letra y la velocidad, realizando una investigación que no sólo incluye el ritmo, sino también en conocer el autor con el fin de conocer un poco su línea de trabajo, y tener referencias. Cuando tengo esos pasos completos, comienzo el trabajo matemático de la danza, la cuenta con la velocidad del bajo, y es para mí el trabajo más importante, porque al sentir la vibración, la velocidad y el ritmo, comienzo a imaginar un sinfín de pasos y frases, que me llevan a crear una o muchas coreografías diferentes entorno a esa canción. Cuando debo llevarla a la práctica me guio por la vibración y con previa coordinación con el técnico de iluminación, ciertos códigos que me permiten saber las entradas, tiempos y ritmos llevando la cuenta, para así bailar disfrutando, porque es lo más importante, disfrutar, objetivo principal y motivación al pararme en el escenario.

Trabajo y dedicación:

Actualmente trabajo como Director Artístico, Profesor y Coreógrafo en Danza, siendo el único bailarín sordo de nuestro país. Hace unos años tuve la oportunidad de recibir el reconocimiento del Consejo de la Cultura y las Artes por la destacada trayectoria y aporte Cultural de la Región de O Higgins y una distinción por la contribución al desarrollo cultural de la Comuna de Marchigüe, todo esto en marco del Programa Servicio País Cultura, que se ejecutó en la comuna de Marchigüe desde el 2011, entregándome la oportunidad de participar activamente de las actividades, tanto como líder cultural, como también en la muestra de mi trabajo artístico.

En 2016 el Fondart Nacional financió una pasantía de Teatro Musical y Danza en la destacada Escuela ACT & ART THEATER DANCE de Buenos Aires – Argentina, en ese mismo año también tuve la oportunidad de tomar una clase Magistral en Barcelona – España, donde adquirí herramientas importantísimas que se complementaron con mi formación adquirida en Chile, aportándome un crecimiento tanto humano como profesional, que hoy en día son primordiales para mi trabajo.

En el año 2013 decidí crear la Academia y Compañía de danza Dagoberto Huerta, agrupación que partió con la idea de entregar la oportunidad a niñas y niños de desarrollarse en la danza, en un pueblo que es mayoritariamente rural, y donde hasta ese instante la danza era prácticamente desconocida. Hoy en día la academia no solo imparte clases para niños y jóvenes, en distintos niveles y disciplinas, sino también da la oportunidad de impartir clases dirigidas a adultos, acercando la danza a todo aquel que tenga la inquietud de bailar y practicar las distintas disciplinas que se ofrecen. Este año se ha logrado implementar nuevas clases, entre ellas las clases de LENGUA DE SEÑAS y la danza Inclusiva, buscando ser un centro artístico dedicado a la danza, enfocado y visto desde la inclusión para todos y todas.

Dentro de los diversos montajes que hemos ido realizando también hemos logrado diversos premios y reconocimientos, entre ellos, el tercer lugar en el Certamen Latinoamericano de danza 2014 y dos primeros lugares y dos segundos lu-

gares en el Certamen Latinoamericano de danza en el 2015, organizados por la Confederación Interamericana de Artistas de la Danza.

Trabajo como profesor hace 10 años donde he ejercido en las comunas de Marchigüe, La Estrella, Peralillo, Valparaíso y Santiago, tanto en colegios, centros culturales y academias de danza, actualmente desarrollando labores en dos colegios rurales, un colegio urbano y el Centro Cultural de Valparaíso, destacando que en estos años han participado más de 500 alumnos en las clases, los cuales me han entregado trayectoria como profesor, no sólo de alumnos con capacidades diferentes, si no también de niños, jóvenes, adultos y bailarines profesionales. Donde cabe destacar la experiencia como bailarín y profesor de la metodología de danza seña (ideada desde la experiencia como bailarín sordo) en Encuentros y Festivales tanto nacionales como extranjeros, entre ellos el II Festival de Danza y Teatro en Maracaibo – Venezuela, el Encuentro de Arte Sordo en Medellín – Colombia y el Festival de Arte Sordo de Barcelona – España, actividades que han sido muy enriquecedoras para conocer la diversidad de personas y artistas sordos del mundo, donde he podido rescatar enseñanzas y experiencias muy valorables para mi quehacer como artista.

No sólo la danza me ha movido en este pasar por el mundo silencioso, si no que también la actuación y el teatro donde se me ha dado la oportunidad de realizar distintas labores en torno a las Artes Escénicas, trabajando como Actor en Obras Teatrales como la Silenciosa Historia de Chile, Surdus, Danza de Ogros, participando activamente en programas y documentales como (((RESONANCIA))) de la cineasta Ximena Quiroz, proyecto el cual hoy en día está comenzando a exhibirse en distintas ciudades de Chile, como también es Festivales y Muestras de cine Internacional, El Cortometraje “La voz de mis pasos”, dirigido por Erwin Retamales, el Video Clip “Feliz”, El clip “Bailando con tu sombra” y siendo además partícipe del programa Saberes Inclusivos de la Universidad de Playa Ancha.

Actualmente me encuentro participando de la Serie Extraordinarios (ganadora de un CNTV), que será exhibida en el 2018 y dirigiendo dos proyectos propios, uno es un proyecto de video clips de danza y actuación con lengua de señas, proyecto que se está llevando a cabo con diferentes actores y bailarines y en el cual participo como Productor Ejecutivo y Actor. El segundo proyecto es la Creación y Producción de “Victor, La mano danza”, obra creada e ideada por la metodología que utilizo como bailarín sordo.

Obras

Pablo Cortés

TOILET

2011

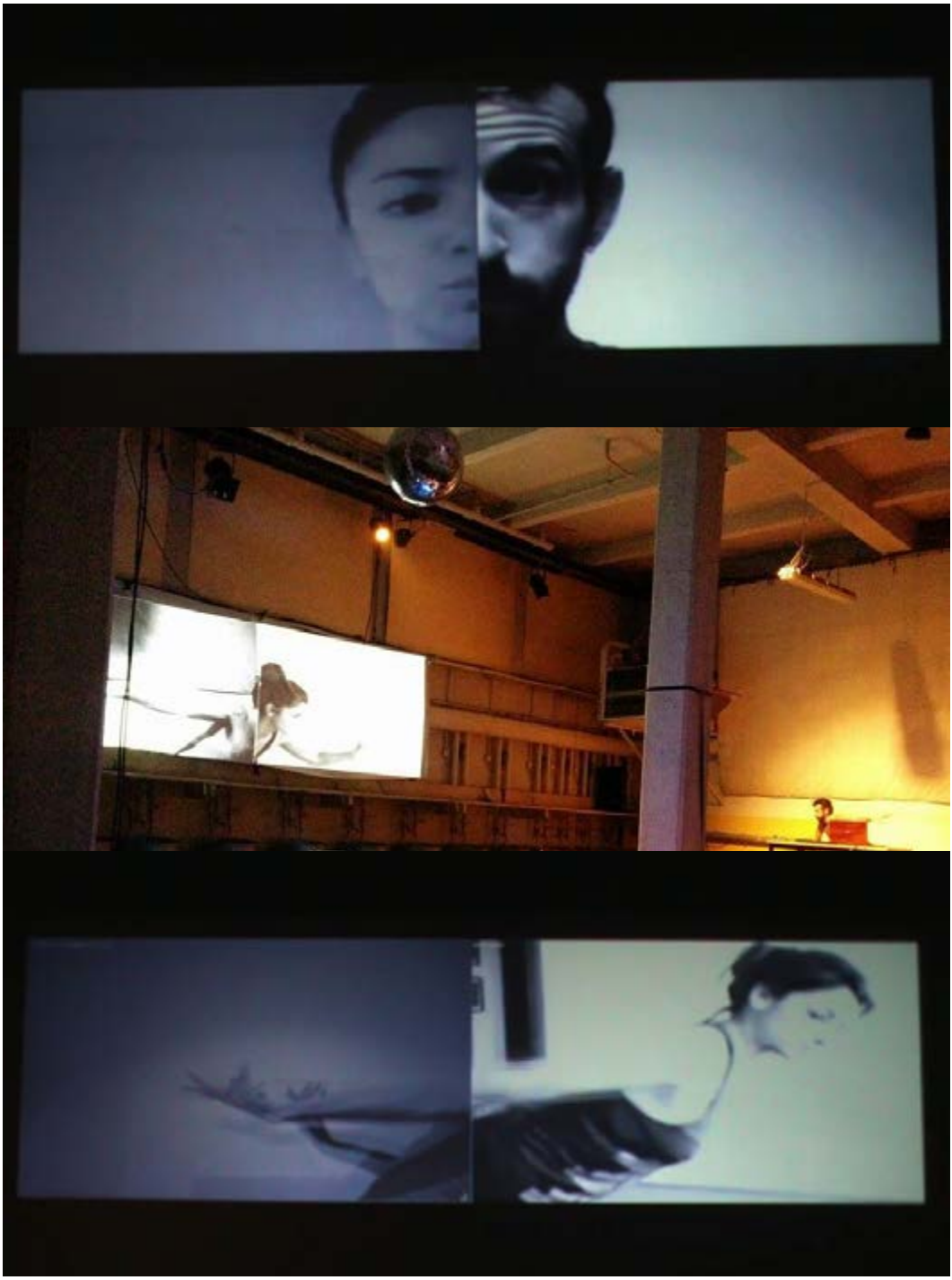
Creación y Performance: Pablo Cortés
Pastiche de la performance "Room Service (Help me make it through the night)" del grupo inglés "Gob Squad". La performance se basa en la intervención en tiempo real de un material audiovisual. Éste surge en la filmación de un auto-encierro realizado por el perfomer por 2 horas en un baño, en este caso el de su propia madre. El objetivo del auto-encierro fue vivenciar cómo desde el aburrimiento y las posibilidades del espacio y sus elementos comienzan a suscitar acciones y situaciones en el mismo performer, lo cual culmina con el fin de problematizarse a sí mismo proyectado en el futuro, surgiendo así la intervención del mismo video en el presente, haciendo cruces con lo identitario, el género y las relaciones amorosas.
audiovisual: http://toiletperformance.tumblr.com



Toilet
2011



Los Hombres No
Mayo 2011 (Fondart Regional 2010).



Ensemble. Creación vía telepresencia
2013-2014

Ensemble. Creación vía telepresencia

2013-2014

Creacion y Performance: Loreto Caviedes y Pablo Cortés
Composición Musical: Benjamin Gibert
Ensemble es un proyecto de colaboración a distancia para construir un diálogo coreográfico a través de la telepresencia. A través de computadores, Internet, programas de video-conferencia y de edición de video en tiempo real, dos performers en países diferentes, ofrecen una simple conversación corporal y estética interrogando la posibilidad de bailar por separado pero estando juntos gracias a la tecnología. Esta investigación es parte de un proceso de exploración sobre la manera en cómo las nuevas tecnologías tienen un efecto directo sobre el cuerpo, su movimiento y su lenguaje.
audiovisual: http://ensembletelepresencia.tumblr.com

Los Hombres No.

Mayo 2011 (Fondart Regional 2010)

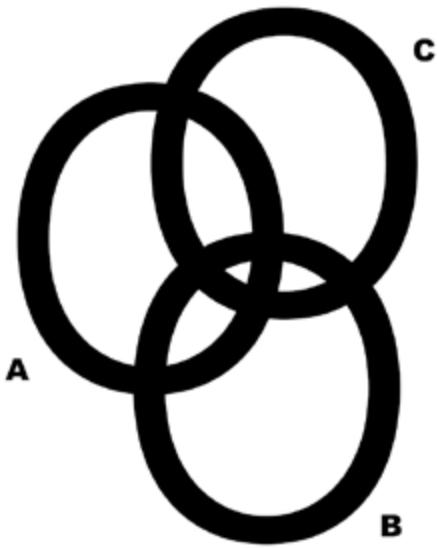
Idea y Dirección: Pablo Cortés
Interpretación: Magnus Rasmussen, Andrés Maulén, Betania González y Luis Leiva
Diseño Integral: Daniela Frésard
Composición Musical: Esteban Illanes
Vestuario: Alexandra Mabes
Iluminación: Marcelo Arancibia
Diseño Gráfico: Franklin Ruiz
Producción: Francisco Bagnara
Fotografía: Fabián Cambero
Puesta en escena de danza contemporánea que se elabora a partir de la investigación y reflexión sobre la identidad masculina chilena y su construcción contemporánea. La obra sitúa a tres hombres y una mujer que comparten un mismo espacio, quienes sin la pretensión de representar algo, se instalan para dar a conocer y mostrar diferentes situaciones, relaciones e imágenes respecto a lo masculino y a lo no masculino.
audiovisual: http://loshombresno.tumblr.com

Descomponiendo un performer

Sergio Valenzuela

BOLIVIA
MAR PARA




C
A
B


C
A
B

Bāllare

Estefanía Henríquez Cubillos

El trabajo fotográfico de Estefanía Henríquez Cubillos, es de corte documental y trata acerca de dos bailarines pertenecientes a la compañía de ballet del teatro municipal de Santiago, David Saavedra y Romina Contreras, realizado durante los años 2014-2015. Este trabajo es una pincelada y resumen de su rutina diaria; clases, ensayos, culto, cuidado y trabajo del cuerpo, disciplina, estrés y el resultado visible de años de trabajo, a través de su propia anatomía y de lo que son capaces de hacer arriba del escenario. Descubrir qué vida tienen estos personajes en el escenario y detrás del telón; la imagen que no se vende, que no es pública y que al final nos revela cuerpos cansados, pero al mismo tiempo personas felices; y que sin duda volverían a elegir la danza clásica como el destino de sus vidas. La pasión y lo que sienten al bailar es una sensación de plenitud y libertad que ninguna otra acción es capaz de entregarles.

Este trabajo fue expuesto en la Galería de Arte El Zaguán en San Fernando (2016) y en la Biblioteca de Santiago, en la Región Metropolitana (2016).














ANDREJA
RANDJELOVIĆ




SALIDA







Rito de Primavera

Juan Cristóbal Hoppe Ellicker





















2010-2014 territorios y archivos

Carla Bolgeri













Primeros intentos hacia una práctica artística consciente

Pablo Tapia

PARTUZA, una práctica de interpretación

Desde mi experiencia como intérprete en danza contemporánea presento una práctica que contribuye al desarrollo expresivo del intérprete escénico contemporáneo. Un estudio realizado en base a la traducción corporal de impulsos, categorizándolos y asociándolos a premisas de improvisación, que en su desarrollo conceptual permitieron generar una premisa primordial, "LOS IMPULSOS COMO RAZÓN DE MOVIMIENTO".

Este documento contiene el registro metodológico en sus tres etapas de desarrollo, aplicación, investigación y creación. La línea transversal que une a este proceso ha permitido mantener el vínculo con la interpretación en danza, entendido como la responsabilidad que cada participante ha tenido para corporeizar lo propuesto, el análisis y la conceptualización en cada una de las etapas de PARTUZA.

Esta investigación comienza en febrero del 2011 en un seminario en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, con la destacada coreógrafa, intérprete y pedagoga Eugenia Estévez, quien plantea un método de improvisación llamado S.I (siempre innovar), cuyo objetivo principal es renovar corporalidades constantemente desde premisas de improvisación que apuntan a distintas líneas de acción.

Al regreso a Chile, el realizador de este registro, utilizó como referente la metodología de Eugenia Estévez para llevar a cabo desde una inquietud personal, una práctica dancística apuntada a un sólo fin, "los impulsos como razón de movimiento". En un comienzo esta investigación no estuvo entendida como un producto o resultado concreto, el proceso fue el encargado de reunir los factores y posibilitar las dimensiones de profundización que este tema tiene.

Esta práctica se realizó a través de una convocatoria abierta a todo aquel que quisiera participar de una experiencia corporal, comenzando en el mes de abril del 2011 con 25 personas interesadas en la invitación. Las primeras sesiones estaban orientadas a identificar los impulsos como modo primario de movimiento, articular desde estos una acción o el desarrollo de una improvisación, utilizando el espacio público como sala de ensayo. Esta primera etapa de experimentación permitió comprender el universo corporal que este tema tenía, obtener algunas líneas para organizar la información y establecer las primeras conclusiones.

En el mes de junio el trabajo fue trasladado a sala de ensayo reduciéndose el grupo a 7 intérpretes quienes fueron seleccionados por su capacidad para ejecutar las indicaciones propuestas por el director y por entender que la reflexión entorno al tema propuesto permitía profundizar en aspectos que se relacionan directamente con la profesionalización de un intérprete en danza, siendo los interpretes parte fundamental dentro del proceso de conceptualización de la práctica.

Conforme avanzaba el trabajo aparecía la necesidad de escenificar nuestra propuesta, generar un producto artístico desde nuestra investigación. De esta manera surge el nombre PARTUZA, concepto que permitió albergar la infinidad de material que habíamos recopilado con el tiempo, además otorgaba a la propuesta, un sustento en nuestro interés por incorporar al público como un agente más dentro de la creación. Bajo este contexto nació una experiencia escénica que combina la composición instantánea y la creación coreográfica a partir de "los impulsos como razón de movimiento".

Impulso-cuerpo

Creo en una pulsión interna que nos dirige a plantearnos cuestionamientos esenciales que se relacionan íntimamente con nuestro desarrollo artístico, reflexiones que debaten el orden, el código, la manera y el lugar que cada sistema tiene.

Como seres sociales nuestra enseñanza y vida están orientadas a suprimir las necesidades internas, obviándolas y anulándolas en ciertos casos. Desde esta imposibilidad es que los impulsos como razón de movimiento abren la puerta a un universo deshabitado por el cuerpo, son lugares a los que no se llega debido a su forma inconsciente e irrepetible, su calidad de único no permite su reproducción.

Esta investigación ha indagado en esa imposibilidad, encontrar el impulso sin pretensión de retenerlo, sino lograr su expresión y desde ahí articularlo a una línea de acción que conduzca al desarrollo de sucesivos impulsos, permitiendo que





Partuza

desde esta corporalidad surjan relaciones espaciales y físicas con otros.

Sigmund Freud considera imposible entender la mente como un todo, la representó a través de un gran vestíbulo poblado por imágenes mentales. Todas esas imágenes quieren ingresar a una sala desde el vestíbulo, en esa sala reside la conciencia, donde los impulsos esperan ingresar. Entre el vestíbulo y la sala, existe un filtro cuya función es examinar cada impulso que quiere ingresar y decidir si es aceptable. Los impulsos que son devueltos de esta manera se reprimen (inhiben). Una vez que un impulso ha sido aceptado se externaliza hasta captar la atención de la conciencia.

Analizando esto entendemos que la traducción corporal es posible debido a que no todos los impulsos son físicos, sino que ocurren como imágenes mentales las cuales pueden exteriorizar una corporalidad particular.

Tomando como referencia para esta investigación, Friedrick Nietzsche postula como base de los impulsos la excitación "espontaneidad de la acción", se interpreta como una descarga de fuerza o una tensión corporal. Un planteamiento teórico, que define "...la satisfacción como la capacidad del impulso de apoderarse y transformar las excitaciones".

No se trata de una acumulación pasiva seguida de una nivelación, sino más bien de un proceso activo en el que tiene lugar una expansión y mal uso de fuerzas.

Nietzsche secciona los impulsos en 5 tipos, los que hemos relacionado con premisas de improvisación para cada uno.

Interpretación

El camino artístico recorrido ha permitido visualizar la interpretación como un terreno de constante investigación que se traduce en un espacio infinito de posibilidades en cuanto a conocimientos por adquirir en pro de nuestra profesión. Si este es el contexto bajo el cual entiendo mi práctica, planteo una investigación que aborda "los impulsos como razón de movimiento" como un espacio dentro de todas esas posibilidades, el que por si solo entrega un constante e inagotable material de trabajo.

En esta investigación la dirección es una guía transversal al proceso que propone intérpretes participativos y propositivos en lo que a HACER danza se refiere, dejando de lado el concepto de intérprete pasivo para llevarlo al de intérprete creador. No pienso en la interpretación como un ejercicio pasivo de ejecución física, sino que en ese hacer particular de cada intérprete está el trabajo que posibilita la amplitud de herramientas al enfrentarse a su trabajo.

Es posible asegurar que una metodología como esta contribuye al desarrollo de un intérprete debido a que el corporalizar desde un impulso genera cambios inconscientes en primera instancia que conducen a un camino consciente hacia el redescubrimiento del cuerpo como material de expresión, que no es un papel blanco, por el contrario posee, una historia y un discurso personal necesario para traspasar información.

Es imposible interpretar si no se sabe lo que se quiere comunicar, aplicando esta premisa a la práctica, es imposible desarraigarse de lo que nuestro cuerpo tiene.

Desde mi experiencia como alumno de una licenciatura en danza pude concluir que existe una cierta convicción en desligar al intérprete de su real corporeidad, abstraerla de su huésped para supuestamente obtener un mejor resultado interpretativo. Debato firmemente esta postura ya que creo importante señalar que la historicidad, las formas y los modos en que nuestro cuerpo se comporta es la principal riqueza, que no implica el no poder adaptar las formas, condiciones, estados y demases descripciones que la interpretación en danza tiene, sino que es utilizar lo que este cuerpo nos entrega y no otro.

Si no indago en mis posibilidades de discurso kinético, para la era que vivimos y el desarrollo que las artes escénicas tienen, se hace imposible vincular la interpretación con el desarrollo propio de la danza actual, es un camino absolutamente consciente y reflexivo, en la mayoría de los casos un estudio solitario.

Creo necesario profundizar en este aspecto, en el discurso desde mi cuerpo, me refiero al desarrollar mi manera de hablar corporalmente, podría ser entendido como sello personal, pero ese término lo limita a una maqueta corporal y no a un discurso kinético, lo que propongo es conocer cómo mi material de trabajo se transforma para discursar desde sí mismo.

PARTUZA

Práctica dancística

Durante la etapa de aplicación e investigación de esta práctica el director preparaba las premisas de improvisación y fundamentos que cada sesión contendría, en ningún caso la manera en que corporalmente se llevarían a cabo. Desde el diálogo y la reflexión grupal, la discrepancia primaria dio paso a una compresión que permitió, en la puesta de acuerdo entre los intérpretes y el director, disipar dudas e incoherencias generadas al trabajar con este tipo de conceptos tan amplios. El trabajo sostenido de estas sesiones de reflexión nos llevó a un lenguaje conceptual propio, conformando así PARTUZA como una práctica dancística.

¿Como empezar un proceso de investigación que comprende solamente un fin y no determina resultados esperados dentro de su metodología? Con esta pregunta inicial es que puedo desglosar cada etapa de PARTUZA.

Aplicación

Esta primera etapa estaba regida por la metodología que Eugenia Estévez utilizaba en su seminario, entonces la aplicación de los conocimientos obtenidos en ese seminario fueron los cimientos y estructura primaria para comenzar la práctica, extrayendo de esto, el moverse desde los impulsos a través de tres premisas que esta artista clasificaba como:

“Sin filtro”, Eugenia lo utilizaba como el medio para exteriorizar impulsos

sin preferir por ninguno en especial.

"Inhibir –permitir", identificar un impulso, exteriorizarlo o esperar uno nuevo.

"Seguir la acción", identificar una acción dentro de la improvisación y extenderla en toda su esfera de movimiento.

Estas tres premisas permitieron comenzar con la aplicación de la materia. Claramente el tener un referente tan importante como Estévez condicionaba constantemente mi forma de realizar el traspaso de los conocimientos a los intérpretes. La dificultad radicaba en comprender que usar un referente involucra decisiones que cambian dicha fuente, que lo propuesto en el seminario al cual yo asistí no tenía cabida en esta nueva propuesta que yo estaba generando, junto con esto yo no era Eugenia Estévez.

Al comprender este punto se abrió la posibilidad de reorganizar las premisas a mi parecer y a lo que en este contexto estaba ocurriendo con los intérpretes. Desde mi dirección existía un manejo en cuanto a conceptos y posiciones frente al tema, pero no existía absolutismo en lo que se proponía.

Al no tener precisión del fin de la práctica, comenzamos a utilizar distintas tipificaciones que permitían identificar un impulso de otro, animales, aromas, y demás categorías que no llegaron a mantenerse debido a que no comprendían lo que realmente queríamos definir.

La práctica no tenía condiciones ni reglas a seguir ya que sólo era el poder entender como exteriorizar los impulsos, por lo que dentro de esta primera etapa existían momentos de duda e incomprensión desde los intérpretes, principalmente en la materia que se les proponía, obligándolos a replantearse una y otra vez lo que ellos pensaban frente a un impulso, identificando cuándo, cómo y cuáles eran los impulsos y cómo ellos podían descubrirse en esa práctica.

Al proponer un task de improvisación, el resultado era una incertidumbre al momento de continuar el camino corporal, por lo que asumiendo el rol de guía, tuve que resolver la disyuntiva de continuar con la estructura que tenía pensada para cada sesión o utilizar los impulsos e imágenes que parecían al ver en los intérpretes las instrucciones entregadas, asumiendo los impulsos que desde la dirección emergían con la práctica.

Esta decisión de atenerse al impulso como una opción metodológica permitía abrir lo pensado, rompiendo con la preparación de ciertas estructuras, adaptando y cambiando in-situ lo que corporalmente ocurría, privilegiando la condición exacta que el individuo poseía en ese momento y sólo desde ese lugar reflexionar y categorizar el material corporal obtenido.

Como resultado final de esta etapa logramos redefinir las premisas iniciales, extendiendo su significancia, estableciendo ciertas conclusiones y conformando el primer grupo de trabajo.

Investigación

Hago la distinción entre aplicación e investigación debido a que la etapa descrita anteriormente fue una instancia de prueba, de implementar un conocimiento, lo que estaba de la mano con mi experiencia en Buenos Aires. Este nuevo proceso, posiciona mi postura frente al tema, redefiniendo las premisas anteriores, estableciendo el grupo y la manera en que trabajaríamos, redactando nuevas bases y reglas para la ejecución de las premisas aprendidas e incorporando nuevas dentro de la práctica.

En esta segunda etapa en sala de ensayo se volvió necesario redefinir también el grupo de investigación privilegiando el desarrollo óptimo con las personas que comprendían lo requerido y la disposición necesaria para enfrentar un nuevo proceso aun más reflexivo.

La primera de las premisas desarrolladas en esta etapa fue una manera de encontrar atmósferas de movimiento que condicionaran los impulsos, ciertas restricciones, que a la vez se convirtieron en nuevas posibilidades para exteriorizar los impulsos.

Estas atmósferas se incluyeron a partir de una reflexión personal, en la cual encontré en los colores un lugar para albergar determinaciones corporales, tales como cualidades, posibilidades espaciales y relaciones entre los participantes.

Una conversación con un diseñador, el cual vinculó esta inquietud a un test de personalidad expuesto por Max Luscher, quien utiliza los colores para establecer rasgos característicos de cada individuo. Desde esa definición es que implementamos cinco atmósferas en un comienzo, las cuales eran rojo, azul, amarillo, verde y rojo. Estas nuevas premisas de improvisación permitían al intérprete diferenciar el modo en que exteriorizaban los impulsos, sosteniendo, sorprendiendo y rechazando dependiendo de la atmósfera que se proponía.

Esto potenció la cohesión grupal y la interacción a partir de los impulsos, ya que las anteriores abordaban el cuerpo individual y no el colectivo. A través de este nuevo material pudimos indagar en las relaciones que surgen desde los impulsos condicionados.

Con el concepto de PARTUZA ideé un modo de composición instantánea a partir de una serie de acciones que son ejecutadas por el intérprete, desde la duración mental que esa frase tiene en combinación con la significancia que esa acción contiene. Dentro de estas acciones una se realizó aparte debido a su característica más sexual, LO BESO, hasta el momento de redactar este documento esta premisa no ha logrado ser definida en su plenitud, ya que veo en esta acción un gran material el cual debe ser estudiado detenidamente, por su contenido y ejecución.

Esto fue el inicio de un nuevo proceso el cual permitió pensar en PARTUZA como una puesta en escena.

PRÁCTICA

Las sesiones tenían una duración de tres horas, aumentando su frecuencia de una, a dos y luego tres veces por semana a medida que el proyecto avanzaba.

Cada encuentro estaba regido por un entrenamiento físico orientado a mantener el apresto del cuerpo a disposición de la práctica, otorgando a cada intérprete una condición física óptima que permitiera enfrentar cualquier impulso, ya sea propio o de los compañeros, entregando la confianza para utilizar el cuerpo a disposición de lo que estaba ocurriendo. Al término de cada sesión el grupo se reunía y conversaba frente a lo acontecido en el ensayo. Como lo he nombrado anteriormente, este feed-back ha sido el medio para lograr un lenguaje conceptual propio, enriqueciendo aún más el trabajo de este grupo. Comprendimos finalmente cómo estos encabezados adquirían una corporalidad identificable desde nuestros parámetros y sobretodo los términos que desde nuestras reflexiones emergían.

Desarrollo conceptual y descripción del trabajo práctico de PARTUZA.

Desde el marco teórico, presento la siguiente asociación entre las premisas de improvisación desarrolladas en esta investigación y los postulados con que Nietzsche define los tipos de impulsos.

1. “Apetencia de lo nuevo” - (Impulso general)
2. “Impulso dialéctico del seguimiento y el juego” - (verbalizar la acción)
3. “Impulso de contradicción” - (Inhibir- permitir)
4. “Impulso de sumisión” - (Impulsarse bajo un color)
5. “Impulso que surge del amor” - (PARTUZA)

En base a la tipificación que Nietzsche plantea, entendimos para esta investigación los impulsos de la siguiente forma:

1. Impulsos general (apetencia de lo nuevo): Se refiere a la interpretación de todos los impulsos posibles, sin filtro alguno, un despoje y entrenamiento básico que permite agudizar la primera etapa de este conocimiento nuevo.
2. Verbalizar la acción (impulso dialéctico del seguimiento y el juego): Desde los impulsos generales, identificar una acción en ellos, de ahí verbalizar mentalmente la acción que se está desarrollando, extenderla en toda su esfera de movimiento, y en eso descubrir una nueva acción. Constantemente el guía pregunta a los intérpretes qué acción están desarrollando obligándolo a tener pleno conocimiento de lo que se está realizando, sin dejar de lado las posibilidades que esa acción les está proponiendo. La duración de esta premisa es responsabilidad del intérprete ya que él evalúa el momento en que no es capaz de identificar la acción que está ejecutando y en ese momento abandona.

3. Inhibir-Permitir (impulso de contradicción): Esta premisa aborda la decisión como medio de expresión, ya que se ejerce la acción de seguir o inhibir el impulso identificado, ejecutarlo o concientizar uno nuevo.
4. Impulsarse bajo un color (impulso de sumisión): Se refiere a categorías generales de movimiento que condicionan el modo de exteriorizar el impulso. El modo de organizar estas categorías ha sido a través de la asignación de colores para cada una. La característica de cada color entrega la atmósfera bajo la cual el intérprete actúa. Las atmósferas-colores, que utilizamos son: Amarillo, rojo, azul y negro.
5. Partuza (impulso que surge del amor): Entendemos este momento como el instante de desinhibición total, no desde una condición bacanal, sino desde la libertad, haciendo la danza de las decisiones, el lugar único que permite el impulso.

El modo para comenzar este camino se desarrolla desde una serie de acciones que son ejecutadas por cada intérprete, desde la significancia de que esa acción contiene y la duración mental que esa frase tiene, lo que permite proponer una dinámica de movimiento para comenzar y desde ahí accionar en combinación con las premisas anteriores.

Serie de acciones: Lo giro- Lo freno- Lo sigo- Lo avanzo- Lo detengo-Lo suelto- Lo impulso- Lo agarro- Lo saco-Lo trasladamos- Lo continuamos lo bailamos, lo giro- lo freno- lo sigo...

A continuación presento la denominación de los colores-atmósferas bajo los cuales se someten los impulsos generales. Esta definición ha sido extraída desde el test de personalidad de colores de Max Luscher, ideado para evaluar el estado psicofisiológico de una persona, el modo para afrontar el estrés y otras características estables de su personalidad. En base a la interpretación que Luscher da a cada color, hemos asignado los conceptos y acciones que contengan una atmósfera más concreta para condicionar los impulsos.

Negro - Negación, limitado, abandono de la idea, ausente. Sin flujo. Inhibir.
Amarillo - Rupturista, espontáneo, excéntrico, regocijo, expansivo. Flujo energético cambiante. Avasallar
Rojo - Sexual, excitable (progresión), autoritario, locomotor. Flujo energético activo. Provocar
Azul - Moderado, asociativo, emotivo, situacional, neutro. Flujo energético constante. Mantener.

¿Si supeditamos los impulsos, es posible llamarlos impulsos? PARTUZA Puesta en escena

La investigación desarrollada anteriormente nos plantea una línea estética a seguir, entendiendo los impulsos como un lenguaje dancístico. Desde mi postura, entiendo PARTUZA no desde un sentido lineal, aristotélico de la escena, sino una composición que alterna imágenes coreográficas. Bajo esta perspectiva es que la composición general estará determinada en el proceso, por lo cual cada una de las imágenes coreográficas que se proponen a continuación son las líneas de trabajo, es decir, no comprenden determinantemente la estructura que esta obra tendrá, sino, el material que conformará la composición final, ya que ésta será completada con la materialidad (escenografía) de la obra y la correcta concordancia de las imágenes utilizadas, lo cual, sólo a través del proceso de creación es posible obtener.

La propuesta de dirección coreográfica nace de la descomposición de la palabra PAR-TU-ZA en tres líneas de trabajo, las cuales tienen como premisa transversal la multifrontalidad al trabajar en cada una.

Me planteo esta descomposición del término desde:

PAR como la duplicidad existente en cualquier aglomeración social. TÚ como la individualidad que participa en ella. PARTUZA como la multiplicidad donde ambas relaciones se unen en el todo.

PAR-Duplicidad

Esta imagen se plantea desde un universo que transcurre en cámara lenta. La inexistencia de la soledad, distintas "situaciones" que surgen a partir de la interacción primaria de los cuerpos que se manifiestan en ese encuentro desde los impulsos, repitiendo y adaptando el material escénico obtenido.

El modo de composición de esta imagen es la acumulación a partir de una estructura:

Cada intérprete elije un número del 1 al 10. Ese número fijará la cantidad de pasos en una trayectoria libre en el espacio, a través de líneas rectas y direcciones claras, el cual será desarrollado de manera descendente hasta llegar a cero. Esta estructura primaria es el dibujo espacial, el que tiene principio pero no fin, ya que el cero es el comienzo de un nuevo conteo y posterior devaluación.

Esta estructura de loop provocará cruces naturalmente entre los intérpretes producto de la libre elección, dándole el carácter a estos encuentros de "situaciones", los que serán abordados escénicamente desde la cámara lenta, enfocando el trabajo hacia una fragmentación progresiva en intensidad y narratividad corporal en cada cruce.

La composición de cada "situación" se realizará desde el impulso primario que ese encuentro tenga. Aspectos básicos que irán desarrollándose hasta encontrar una estructura propia para cada situación, la que será desfragmentada a través de sucesivos conteos y devaluaciones, que en su progresión llevarán al desarrollo final de cada encuentro.

TU-Individualidad

Esta imagen coreográfica contiene todos los aspectos de la investigación anterior, propuesta en modo de mapa corporal que cada intérprete debe seguir. La escenografía es parte de esta composición ya que el ritmo en que cada intérprete será denotado en la escena, será a través de la exposición lumínica. Concretamente hablando: Solos coreográficos compuestos desde las premisas de la práctica dancística, exponiéndolos y alternándolos lumínicamente en relación estrecha con la composición musical.

Estructura de composición de cada solo

Verbalizar la Acción → Inhibir / Permitir → Impulsos Generales en Amarillo → Inhibir/Permitir → Negro

Cabe destacar que esta imagen coreográfica sería una estructura fija para cada intérprete. El entrenamiento que cada uno de los participantes tiene respecto a estas premisas permite la composición instantánea, por lo cual lo establecido será el ritmo y el mapa a seguir, así la interpretación corporal será responsabilidad exclusiva de cada intérprete, fundamentando la idea de intérprete-creador.

PARTUZA

Multiplicidad 1

Primera imagen coreográfica que surge para PARTUZA es un juego entre los intérpretes y el público. Este juego coreográfico como una aplicación de la investigación anterior.

Los intérpretes accionan de acuerdo a las instrucciones (premisas) señaladas por el público, posicionándolo como responsable de articular la ejecución de la escena. Esta característica obedece a establecer un juego a partir de la relación sensible con el espectador, haciéndolo partícipe activo de su experiencia escénica, generando un diálogo desde los impulsos.

El modo ideal en cuanto a instrucciones, orden y desglose de las premisas y cómo serán escenificadas, además del modo en que serán expuestas, ya sea en una pizarra, un instructivo o en una proyección, serán probadas y establecidas al invitar distintas personas a algunos ensayos para probar este juego coreográfico. En algunas experiencias anteriores en las cuales hemos desarrollado este juego se ha logrado involucrar de manera activa al público presente, por lo cual existen referentes que respaldan el resultado de esta estrategia de composición.

Multiplicidad 2

El amor como impulso vital es un punto a retratar a través de la interacción sexual de los intérpretes de PARTUZA. El modo en el cual se trabajará esto será incluyendo a la serie de acciones, LO BESO. Acción que se desarrollará aislada del resto.

La premisa a trabajar es cómo una imagen global que retrata el amor, condiciona pudores, miedos y reales impulsos que esta acción contiene.

Impresiones de los intérpretes que participaron en PARTUZA

"Nacen preguntas infinitas día a día, ¿cómo dejar salir cada impulso de una manera fiel? ¿Qué es lo que impide localizarlos de manera concreta? ¿Hasta dónde soy capaz de sostenerlos? ¿Cómo ha llegado la forma a apoderarse de la comodidad, tanto así que lo más simple, lo más natural como un impulso es tan difícil de escuchar? Los impulsos son esencia, son mostrarse y decir, este soy, esto llevo dentro, así me muevo de verdad. Quedar desnudo, una descarga de energía gigantesca.

Cada impulso repleto de diversas emociones, un placer constante de despojarse de todo lo protocolar previamente establecido para sacar la verdad absoluta de lo que vive dentro mío. Cada movimiento acusa. No es posible aparentar. El cuerpo no miente, es carne, es sangre, es agua, son órganos. Es la naturaleza puesta en pie, perfección. Infinito. Un recurso inagotable maravilloso de explorar".

Javiera Gonzales Vial

"Entender el cuerpo de otra forma, no siempre mirada desde la estructura, que más que dejar ser, reprime al cuerpo sin dejarlo expresarse, siendo lindas figuras.
Primer día: "Impulso: lo que viene antes del conocimiento". Impulsos que se han convertido en este momento en una especie de Filosofía de vida, donde cada instancia es para cuestionarse si es o no lo que buscamos. Me impresiona cómo el cuerpo se libera y expresa, cambiando hasta tu diario vivir, premisas que han servido en este proceso. Cómo se van olvidando los pudores, dando paso a sólo dejar ser. Los impulsos son infinitos y las formas de sacarlos también y ahí es cuando tenemos el propósito de jugar. Jugando es la mejor forma de aflorar los impulsos".

Francisca Lillo

"Desde mi punto de vista, el trabajo impulsivo viene del autodescubrimiento de una energía que no tenemos asimilada y presente, pero que existe desde siempre. Esta energía lleva a moverte desde el más profundo y sensible movimiento hasta lo más extraño y brusco. Pero, desde donde proviene esta energía? de la mente, de los órganos, del alma, del flujo sanguíneo, del pensamiento, de la temperatura... es personal y una incógnita".

Carmen Gloria Venegas

"...de pronto surge el concepto "impulso" y comienza un camino que me desafía primero mentalmente y luego corporalmente, por que si, es un desafío el reentender, redecifrar, recomprender el impulso, es un desafío el redejar aparecer el impulso, redejar que se MANIFIESTE en el cuerpo..."

Mayo Rodríguez

"... Y ver cómo la conciencia de esto enriquecía la danza nuestra. Creo firmemente que con esto se nos amplía un universo infinito de herramientas y posibilidades de expresión de una forma mucho más honesta e interesante, ya que nos conecta con nuestra esencia, con nuestra multiplicidad de personalidades que también se van generando y degenerando en la temporalidad de las relaciones".

Daniela Santibáñez

Conclusiones

En este trabajo es destacable el desarrollo que cada intérprete tuvo. Gracias al registro audiovisual es posible afirmar esta evolución hacia el despoje que cada uno de los participantes pudo probar, comprendiendo que el impulso es un momento ÚNICO, que es imposible entenderlo en un solo momento y que la única forma es en el trabajo constante. En un principio se confundía el "bailar" con el impulsarse, adoptando el primer término como un terreno conocido y cómodo para enfrentarse al trabajo. Esta comodidad imposibilitaba la capacidad de asombro, ejerciendo firmemente una preponderancia en el grupo, la que yo interpretaba como cierta defensa a la incomprensión y a lo desconocido, la frustración era un tónico de cada sesión.

Mi experiencia personal frente al tema, era el precedente para afirmar que los participantes podían llegar al punto de comprensión que requería este camino, por lo cual nunca dejé de insistir en ello, jamás consideré un ensayo como tiempo perdido o las conversaciones extensas como un devenir frente al algo que no contenía una importancia para cada uno, al contrario, direccioné todo para que las dudas y necesidades de cada intérprete tuvieran cabida.

Mi desarrollo artístico ha estado marcado por la interpretación, no así por la dirección o la pedagogía, por lo cual comprendo desde dentro lo que intérprete significa ser, existen variados códigos y puestas de acuerdo dentro de cada proceso que son necesarios para realizar una labor satisfactoria como individuo. El autoritarismo extremo dese mi guía no tenía cabida, por lo cual la horizontalidad fue la forma de direccionar esta práctica. Mi desarrollo interpretativo permitía probar cada uno de los acontecimientos que emergían, corrigiendo desde la experiencia y no desde la autoridad que el carácter de director supuestamente me entregaba. Para mi crecimiento personal este trabajo ha significado una puerta hacia la investigación, comprendiendo la importancia de generar un proceso sin objetivo escénico, anulando la pretensión por sobre lo acontecido. Creo que esto fue lo que permitió continuar durante casi 10 meses un trabajo sostenido, consolidar un grupo de trabajo y posicionar esta investigación en una puesta en escena desde mi experiencia como intérprete.

De esta investigación comprendo la real dimensión que presenta el detenerse, plantearse, actuar y volver a plantearse, en ningún caso estandarizar nuestro que hacer, ya que esta constante búsqueda es lo que lleva a generar nuevas formas de abordar la danza. Al hablar de nuevo no lo hago de un lugar egótico como creador, sino como un descubrimiento personal de posibilidades expresivas, aspecto que permite enraizar nuestra esencia y nuestro que hacer como artistas.

Auroras

Bestias Danzantes Festival Cine de Danza

La oscuridad era completa en los primeros tiempos sin tiempo. Alrededor del mundo, rastreando algunos inicios de la escritura, aparecen los relatos que lo cuentan. En el comienzo todo era oscuridad y nuestra naturaleza humana puede comprender ese estado porque lo experimenta. La noche oscura del alma es un tiempo dentro de la vida humana donde se transita por un camino sin rumbo en las regiones más ocultas e inconscientes, donde todo parece ir mal y no se ve una salida. Aquello que se ha querido ocultar para olvidarlo aparece con toda su fuerza acumulada, así como nuevas imágenes y sensaciones desagradables a quienes solamente es posible transmutar enfrentándolas. Cada noche, cuando accedemos a los territorios del sueño, tenemos también acceso a esas zonas ocultas y puede ponerse a prueba lo anterior. El momento de lucidez en el sueño se puede leer como un estado particular dentro de la psicología humana similar a la aurora. Es un momento de conciencia dentro de la inconciencia, donde de pronto se tiene la certeza de estar dentro de un sueño. Hay que ser valiente para sostener esa lucidez y hacerse cargo de aquella situación que entonces se transforma en libertad absoluta. Más el alma se alimenta también de oscuridad, como hizo con Juan de la Cruz quien dio nueva vida a este concepto en su poema. Él y otros buscadores espirituales, sobre todo desde el sufismo y el budismo, comunican oralmente y por escrito cómo han padecido los mismos síntomas en algún momento de sus vidas, llegando después al despertar como en un fulgor.

El dios bíblico dijo que se haga la luz y en ese momento apareció toda la vida. Es a partir de entonces cuando éste creador podría comenzar a construir cosas, ya que antes la tiniebla impenetrable se lo impedía. Fue bajo los rayos solares que surgieron las montañas y los mares, peces y venados, árboles y el aire que respiramos, tierra germinada brotando alegremente. Pero qué sucedió un momento antes, en el espacio donde la luz aun no era completa y la noche se iba alejando con su manto de colores. El primer amanecer de todos los tiempos fue también la primera aurora, donde la vida de la tierra aún no se levantaba pero ya se movía, palpitando con fuerza.

El dios Viracocha, creador del mundo inca, hizo todo el trabajo a oscuras. Comenzó tallando en piedra a una mujer y un hombre en los bordes del lago Tiahuanaco, quienes cobraron vida dentro de esa forzosa ceguera. Este dios postergó la creación de la luz un tiempo incalculable hasta quedar satisfecho con los seres humanos que estaba creando para que poblaran la tierra. Cuando esto sucedió por fin puso el Sol en el cielo junto a la Luna y todas las estrellas. Entonces comenzó la vida y la primera pareja de la creación tuvo a cargo los dos costados de los Andes respectivamente, dando nombres a las plantas y animales a su paso. El Manuscrito de Huarochirí relata que fueron los primeros hombres de estas zonas los que aprendieron a bailar como parte de los rituales para aplacar a un dios cuya ira era terrible. Bailaron una vez, se hizo la luz pues antes, en la oscuridad completa, nada que los hiciera humanos había nacido en ellos.

Hubo un tiempo originario en el mundo azteca cuando el Sol se detuvo y no salía. Cuentan los poemas del Códice Cuauhtitlán que así pasaron cuatro días pero el Sol seguía detenido en el cielo, mientras la tierra entera padecía temor bajo ese estado de las cosas. Mandaron los dioses un gavilán como mensajero. Desde su trono el Sol decretó su sed de sangre humana, de hijos, de prole sacrificada. Los dioses se congregaron para ver qué hacían. Tlahuizcalpantecuhtli, dios de la aurora, se adelantó amenazando con darle un flechazo, y el primer intento falló pero dejó un rastro de plumas de color solar. Luego, con una flecha de plumas color de fuego lo consiguió. Entonces, gracias a la llegada de la aurora y su gran puntería, se pusieron en marcha los nueve cielos, el Sol salió y el mundo se puso a girar.

Hay danzas nocturnas, así como danzas que suceden de día, y en los territorios de la aurora se encuentran a unir sus pasos por unos instantes. Este juego de luz y oscuridad vemos en “Cold Storage”, film de danza de Thomas Freundlich (Finlandia). Dos hombres bailan en el interior de un refugio donde el calor se acumula, mientras tanto afuera la nieve los rodea y durante casi nueve minutos hay tiempo para que los diferentes niveles de realidad surjan ante el hallazgo de un alma afín. La oscuridad del sitio donde se encuentran es apenas resuelta con unos hilos de luz que entran por las ventanas pequeñas, creando así un estado que también recuerda al de la aurora y al de las plantas bajo tierra, esperando estirar en cualquier momento, sus brazos a la superficie.

Aurora era antes Eos "La de sonrosados dedos", así le llamó en un comienzo la Ilíada de Homero. Desde la Greca Arcaica, ella tenía su hogar en la línea curva que cubre la superficie del mar, y salía en la víspera de las mañanas abriendo las puertas del infierno para anunciar a su hermano Helios, el Sol. La vemos retratada con alas, avanzando tras dos pegasos que tiran una carroza desde donde ella vislumbra el infinito, imagen que se inmortalizó en un cántaro del siglo V. Era muy antigua, perteneciente a la era de los titanes. También es hermana de la Luna, y madre entre otros de Céfiro y Boreas. Con él, cuyo nombre significa en nuestro idioma norte, juegan a crear el fenómeno que hoy llamamos aurora boreal. También se encargan, quizás, de generar las auroras de Júpiter, Saturno y Marte, puesto que se trata de un fenómeno no sólo terrestre.

El despertar de la conciencia es cuando la noche oscura del alma termina. Llega entonces la claridad absoluta. Se trata de una experiencia extrasensorial, muchas veces extracorpórea, desde donde las perspectivas son aéreas y todo emite su luz natural. Este momento es llamado también epifanía, que en griego significa manifestación. Se interpretan visiones y premoniciones que vienen desde otra dimensión, así lo comprenden los religiosos. Esto, tal como se describe desde la poesía, pasando por el misticismo hasta la psicología, se contiene entre otras cosas en la danza. Dionisio hace bailar a las ninfas y a los embriagados, generador de los bailes frenéticos y fiestas divinas. Es similar a Hathor quien como diosa egipcia representaba por igual a la danza, la dicha, la sexualidad, la música y los estados alterados. En un cuerpo esto se traduce también como el instante en que es poseído por la danza para crear movimientos puros, espontáneos, que en un estado cercano al trance trascienden los movimientos premeditados con que hemos sido educados los seres humanos en sociedad. Eso es la danza, finalmente. Un despertar de la conciencia corporal en su calidad artística. Pero si miramos al interior de lo que hubo de ocurrir antes en ese cuerpo, en esa conciencia, en ese baile, encontraríamos los resquicios de la oscuridad absoluta. Diluyéndose, la noche se va como un sueño. Los círculos infernales con que se relatan estos caminos llegan a lo más profundo y tocan fondo para que el caminante pueda despertar una vez más.

Puede ser justamente por la búsqueda de luz y claridad que una manifestación artística nace. Cuando aún no estaba por completo instalado el concepto de cine de danza, el Journal of Audience & Reception Studies, notó ya en el 2010 una gran presencia de una ampliación de la danza en la pantalla. Ciertamente este arte no puede ser considerado como un sólo género experimentado de manera única, y tal cosa lo refleja el creciente derroche de términos utilizados para describir la experiencia: video danza, danza en la pantalla, danza medial, cine danza, coreocinema, por nombrar unas cuantas. El problema de categorización que surge al juntar la danza y la pantalla y las nociones de hibridación que resultan deberían hacernos considerar si necesitamos replantearnos también las formas de ser espectador y de pensar las experiencias artísticas.



Sin Pretextos
Felipe Lira, Chile, 2015



Juan Celofán - Dos palabras
Juan Pablo Faus, Chile, 2016

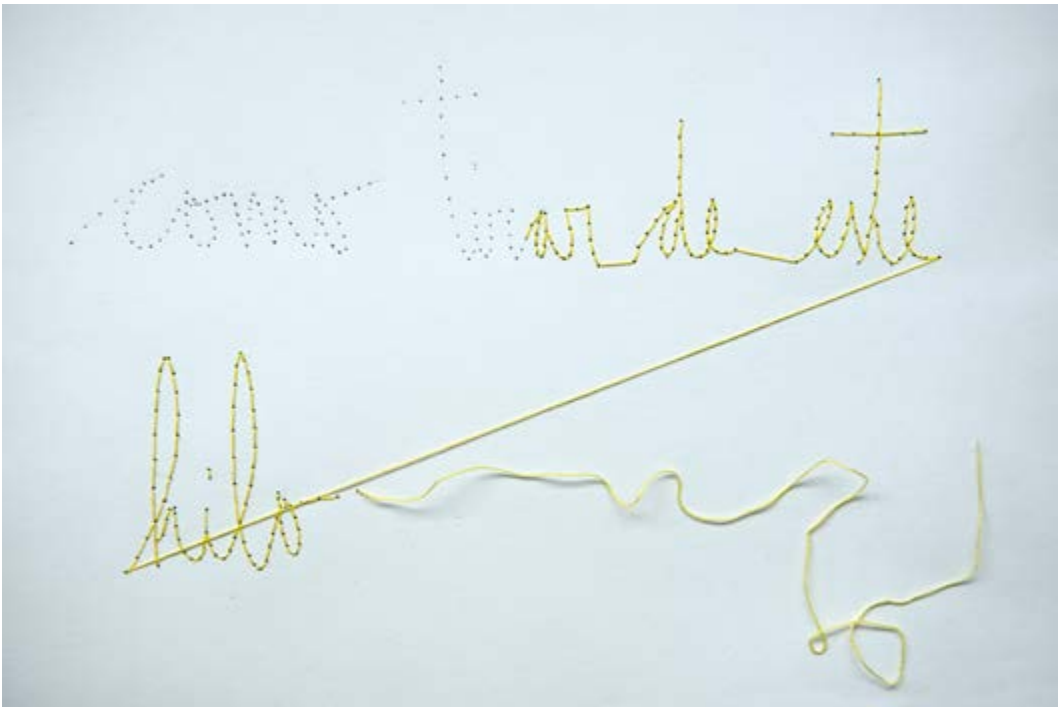
Interesante es que esto disloca tanto al mercado del arte tanto como del pensamiento. Hace mucho que la danza como disciplina se ha visto apresada en un contexto bastante elitista, convirtiéndose en una de las menos accesibles manifestaciones artísticas tanto para practicarla profesionalmente como para consumirla. Lejos de la realidad, se volvieron inalcanzables las obras. Por su parte, los cuerpos que danzan profesionalmente deben competir en prototipos rigurosos creados, dentro de cánones físicos inalcanzables que se han hecho estándar. Todo esto contribuye a una necesidad de ampliar las miras, sacudirse de encima las construcciones oficiales que hacen del arte un mercado difícil de consumir.

Si se están inventando tantos conceptos para nombrar los cruces entre disciplinas es en gran parte porque nos habíamos metido en una camisa de fuerza. Descartes abrió una puerta hacia la luz al presentarnos el método científico en su Discurso del método. El problema es que el ser humano se encargó de endiosarlo, cerrando así todas las antiguas puertas, poniendo bajo llave otros caminos que le mostraban respuestas de mundos fantásticos, inexplicables, sutiles, formas que piden un lenguaje poético para ser comprendidas a profundidad. Hoy la dominación del cartesianismo impide penetrar en esos mundos. Las palabras se agotan, los conceptos ruegan ser refrescados, y esto sucede porque el arte va más rápido que nuestro entendimiento. Pero algo verdadero es que las puertas están ahí, esperando siempre ser abiertas, muchas veces fuera de nuestra visión inmediata. La cámara comenzó siendo una puerta. Una inesperada posibilidad de entrar en espacios y presenciar la danza de otra manera. El soporte se transforma, la elasticidad de los materiales ilumina zonas inexploradas, los escenarios se multiplican. Es un lenguaje donde las formas en su variedad son posibles y significativas.

Damos paso a la nueva versión de Bestias Danzantes desde la aurora, plantándonos en un fenómeno que está en constante movimiento, y que pertenece a la naturaleza así como al mundo interior. Despertamos como el monstruo de Frankenstein, como la Bella Durmiente, mas aun recordando los rasgos del sueño. Danzamos como lo hace la pareja de “Personal Pronouns”, el film de Jan Sevcik (Eslovaquia), entre sábanas blancas, árboles y campo verde, dentro y fuera de la casa donde por momentos se conoce la oscuridad que afuera no logramos percibir. Ella baila de blanco encarnando esta claridad. Ambos bailarines muestran muy bien que el tránsito de un estado a otro es posible. Este y los films de danza aquí citados fueron parte de las obras que conformaron la etapa anterior, y ahora aparecen para anunciar la llegada de algo nuevo. En el mundo entero y en todos los tiempos, pensamos dentro de sincronías inexplicables. Este es uno de los medios para convocar obras que mantienen a teóricos, espectadores, creadores y amantes del cine de danza con mucho trabajo entre manos. Junto a ellos convocamos a los dioses de la Aurora para que nos acompañen en esta ocasión. Es momento de traer a la luz aquella bestia nocturna, despertarla para que observe la mañana y se mueva con un baile que ningún lenguaje puede contener.

Cómo tirar de este hilo

Bárbara Pinto Gimeno





Sin Título I



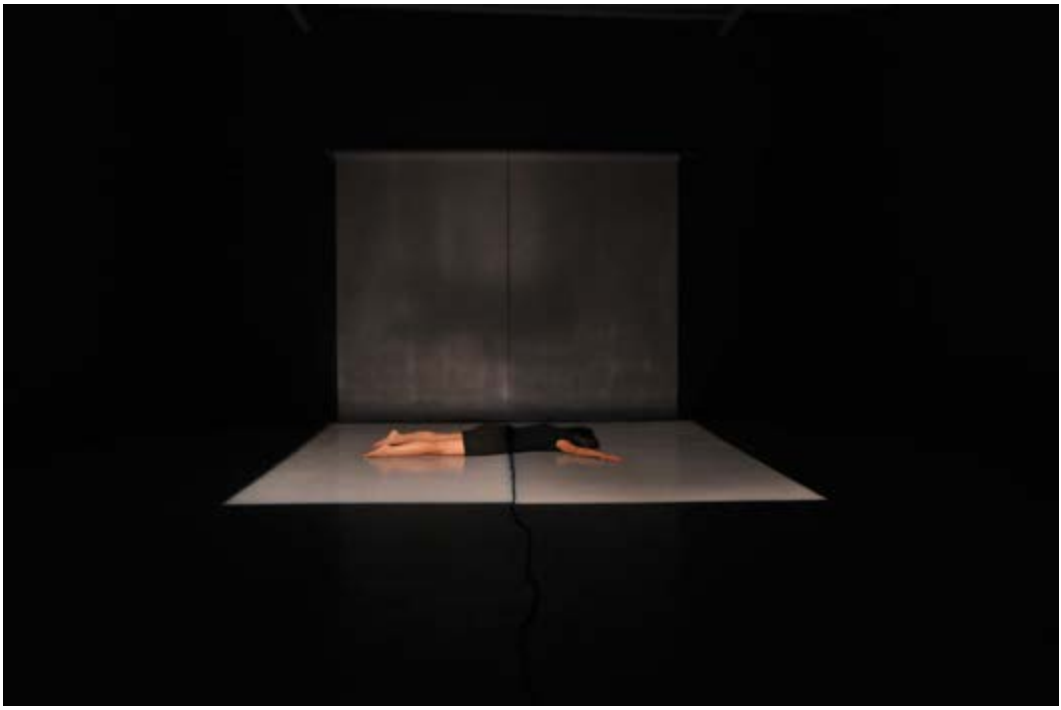
Sin Título II



Toros I



Toros II



Un Solo I



Un Solo II

La danza en Atacama

María Isabel Neyra Rojas

La danza en Atacama tiene una larga vida desde diferentes experiencias, han sido diversas personas gestoras y bailarinas que han sumado y aportado a que este hermoso arte se mantenga presente y con mucha fuerza. Desde la danza académica hasta la danza urbana conviven diariamente con el esfuerzo y porfía de quienes han dedicado sus esfuerzos a mantener la danza siempre presente.

Al igual que otras líneas de expresión, el camino no ha sido fácil. El año 2003 logramos agruparnos con mucha ilusión, sin embargo la demanda laboral fue provocando que en el plazo de cuatro años no siguiéramos funcionado como tal. Logramos juntar energías, ideas, fuerzas, que a pesar de no continuar como AGRUPACIÖN DE DANZA DE ATACAMA, sí logramos visibilizarnos y marcar presencia en el ámbito cultural. Debo decir que en el área de la danza hay muchas personas con capacidades increíbles para gestionar, organizar y por sobre todo entregar. Atacama así lo demostró el año 2015 cuando luego del Aluvión fuimos capaces de unirnos y danzar en la plaza con el eslogan "Atacama no está muerta, sólo está herida".

Aún nos queda camino por recorrer en cuanto a gestionar mejores condiciones para todos(as) los(as) compañeros(as) en cuanto a espacios y garantías para poder realizar puestas en escena con las mejores condiciones. La mayor cantidad de agrupaciones, compañías y escuelas se concentran en Copiapó, falta sembrar con mayor esfuerzo en las comunas más pequeñas de la región, pero sí, existe el potencial humano de profesionales que han regresado después de terminar sus carreras de danza en Santiago a fortalecer esta región en la danza.

No puedo no agradecer a Nelson Avilés quien desde su experiencia nos instó a formar nuestra AGRUPACIÖN DE DANZA DE ATACAMA, el 26 de Septiembre del 2003.

Atacama danza todos los días, y lo seguirá haciendo mientras estemos todos comprometidos con ello, hasta ahora en eso estamos con las mismas ganas y energía.



Desde la vereda del frente
Compañía de Arte de Atr3s, 2015



Desde la vereda del frente
Compañía de Arte de Atr3s, 2015



Desde la vereda del frente
Compañía de Arte de Atr3s, 2015



Desde la vereda del frente
Compañía de Arte de Atr3s, 2015

Con la piel

Perspectivas de una transitoriedad

Rocío Celeste y Sofia Muñoz Carneiro

"Hay que hablar con. Escribir con. Con el mundo, con una porción del mundo, con las personas [...] estar en el medio, en la línea de encuentro de un mundo interior con un mundo exterior."

Gilles Deleuze ~ Claire Parnet. Diálogos.
Editorial Pretextos, 1980. Pg. 62

"La piel es un órgano, pero es un órgano descentrado por excelencia, nada de corazón, nada de centro, nada de orientación fija, solo queda el límite entre lo interior y lo exterior que tiende a perderse en su materia dérmica [...]"

Marie Bardet. Pensar con mover.
Un encuentro entre la filosofía y la danza.
Editorial Cactus, 2012. Pg.187

Luego de dos años de trabajo en equipo, Sólido fue estrenado en la Sala de Arte La Vitrina, el 07 de noviembre del 2014. Nuestra apuesta consistió en la creación de un montaje de danza contemporánea que pudiese interrogar y discutir la noción de lo "sólido", en tanto una forma de explorar los intersticios, de escudriñar la piel expuesta a los contactos, al devenir de los encuentros. Desde distintas perspectivas disciplinares, y junto a tres intérpretes masculinos en escena, buscamos perdernos en los umbrales de la transitoriedad del cuerpo, involucrando tanto una dimensión sensible como social de la experiencia relacionada a la danza.

A través de este escrito y fotografías, quisiéramos compartir y comentar principalmente nuestro proceso de exploración y creación escénica, donde se buscó abarcar distintas posibilidades de percepción, comprensión, discusión y deconstrucción de la noción de lo sólido desde la danza.

1. Proceso de exploración/investigación

1.1 La idea de lo sólido y del objeto térmico

El primer asunto que nos impulsó a explorar y a trabajar con la idea de lo sólido fue el hecho de que una buena parte de sus propiedades parecían poner en crisis su propia definición, lo que nos permitía plantearnos una serie de interrogantes respecto a un "cuerpo transitorio". En tanto uno de los estados de agregación de la materia, que ofrece resistencia a los cambios de forma y volumen, lo sólido posee a su vez propiedades tales como la elasticidad, fragilidad, maleabilidad y transitoriedad, entre otras, que revelan una cierta inestabilidad de este estado, una cierta oscilación. Lo sólido, de este modo, se volvía cada vez más indiscernible mientras más nos acercábamos a mirar, sobre todo al considerar su relación, por ejemplo, con los organismos vivos, donde lo líquido juega un rol central en su composición. Comenzamos a concentrarnos en estas propiedades para generar una nueva comprensión de lo sólido en distintos niveles, sobre todo en relación al cuerpo y a su performatividad. Por ejemplo, nos pareció interesante explorar las diversas relaciones entre el movimiento del cuerpo humano y estas propiedades, así como también el contacto y encuentro entre los cuerpos. ¿Cómo es un cuerpo sólido? ¿Existe un movimiento sólido? ¿Cómo danzar lo sólido? ¿Qué cuerpos emergen? ¿Hay algo así como un encuentro sólido? Siguiendo estas inquietudes respecto a la imperceptibilidad de estos estados y su vínculo con el movimiento del cuerpo, relacionados más bien a la fluctuación, oscilación y plasticidad al interior de una noción tal como lo sólido, comenzamos un proceso de investigación combinando aspectos de la biología, antropología, filosofía y, por supuesto, la danza. De este modo, descubrimos paulatinamente una gama de posibilidades creativas y discursivas, así como también un mundo metafórico y simbólico que era posible no sólo proponer a partir de la noción de lo sólido, sino también interrogar con la danza y con el cuerpo en movimiento.

Siguiendo este recorrido, decidimos trabajar con una materialidad que no fuera sólo la del cuerpo de los intérpretes. Comenzamos a buscar un objeto a través del cual fuera posible profundizar aquellos conceptos que ponían en crisis la noción de lo sólido. Necesitábamos, en definitiva, una materialidad sólida pero que a la vez pudiera cambiar de forma y volumen, una materialidad que nos arrojara en el devenir de lo incalculable y lo inestable, que pudiera modificarse en las diversas interacciones a través de la danza y que a su vez interpelara la danza misma. Fue así como finalmente el hielo nos pareció interesante y coincidente con la deconstrucción del concepto de lo sólido que estábamos pensando. Comenzamos, de este modo, a trabajar con hielo en distintas formas y tamaños; cuadrados, esferas, escarcha, etc. así como también en distintas cantidades, explorando las diferentes posibilidades de interacción y de transformación tanto de la materialidad y de los cuerpos en movimiento, como de los distintos niveles de sensibilidad experimentados por los intérpretes.

El hielo nos pareció portar una serie de cualidades estéticas y sensibles que nos concedía distintas posibilidades de exploración. La transitoriedad constante, la temporalidad que emerge, su movimiento, su transparencia, sus diversas tonalidades, su cambio constante de estados hasta convertirse en líquido, etcétera, se nos presentaban como una infinidad de alternativas para indagar con la danza. Por otro lado, en tanto que se trata de un objeto de intensidad térmica, el hielo nos exigía detenernos en el sentido del tacto, en la intensidad del contacto con la piel y las reacciones corporales que podían tener lugar, dando lugar a una exhaustiva exploración sensible y estética con la temperatura. Todo ello nos condujo a examinar con atención una suerte de belleza cruda y penetrante del hielo, una belleza que hasta entonces no nos habíamos detenido a observar.

A raíz de lo anterior, lo sólido aunado a este objeto térmico nos permitía pensar en un tipo particular de creación en relación a la danza contemporánea, donde se entrecruzaría una dimensión metafórica y simbólica de lo sólido con una dimensión estética y sensible, vinculada particularmente a una intensidad háptica.

1.2 Trabajo corporal y de exploración con la materialidad

El primer trabajo de exploración corporal fue realizado en relación a algunas propiedades de lo sólido, pero sin la materialidad térmica en cuestión, es decir, aún sin el hielo. Trasladamos algunas nociones, tales como la transitoriedad, elasticidad, fragilidad, etcétera, a un trabajo de exploración e improvisación corporal junto a los intérpretes. Nuestro propósito fue descubrir qué corporalidades podían emerger. Fue una fase de juego y de búsqueda que llevó a los intérpretes a sumergirse en el cuerpo en movimiento, tomando como punto de partida los distintos campos conceptuales vinculados a lo sólido. Jugábamos, por ejemplo, a pensar en un cuerpo sólido y en un cuerpo líquido a través de improvisaciones, y qué tipo de relacionalidad podría tener lugar. Los intérpretes se envolvieron en un trabajo de

investigación personal del movimiento, que les permitió entretejer distintas propuestas dancísticas desde un lenguaje corporal autónomo. Fue así como comenzó a aparecer un primer "cuerpo transitorio", que desde el movimiento recorría los más diversos estados.

El segundo trabajo de exploración corporal consistió en un paulatino acercamiento al objeto térmico, al hielo, y tuvo distintas fases.

La primera consistió en un trabajo de sensibilización corporal, con el fin de descubrir cómo los cuerpos de los intérpretes se transformaban al entrar en contacto con una temperatura extrema y cómo a su vez el hielo pasaba de un estado a otro, cambiando sus dimensiones y cualidades. Se trató de un trabajo con la piel, con la intensidad de la sensación de la piel, donde cada intérprete tenía la posibilidad de explorar su propia sensibilidad corporal y tomar consciencia del abanico sensible que podía experimentar. Esta primera etapa de sensibilización tuvo una larga duración, en la cual probamos con distintas formas y tamaños del hielo, así como también diferentes propuestas de investigación corporal, para poder conocer y profundizar un lenguaje dancístico, esta vez en relación a esta materialidad. Fue una fase de intimidad con la propia sensibilidad, que implicó un redescubrimiento del cuerpo, antes de pasar a una etapa de interacción entre los intérpretes. En ciertas ocasiones, por ejemplo, decidimos trabajar con los ojos cerrados, para que el intérprete pudiera sumergirse en su sensación interna con la mirada hacia adentro, y descubrir paulatinamente un movimiento auténtico en relación a su corporalidad, impulsada por la relación personal con el hielo. Por ejemplo, al comienzo de uno de los ensayos, les pedimos a los intérpretes que se recostaran sobre el suelo, con los ojos cerrados. Cerca de cada uno de ellos pusimos hielo en distintas formas y tamaños, sobre todo esferas y cuadrados. La pauta era que comenzaran a moverse en busca de la materialidad, sin necesariamente interactuar entre sí. De este modo, los intérpretes se movilizaron por el espacio para buscar la intimidad sensible con el material, dando lugar a una suerte de danza de sensaciones.

En esta fase dedicamos especial atención a los distintos procesos de transformación y transitoriedad. Por un lado se trató de los procesos de transformación corporal de los intérpretes; cómo el cuerpo reacciona, cómo se estremece, cómo aparecen diversas cualidades corporales y de movimiento. Por ejemplo, notamos que aparecía un cambio de tono radical en los cuerpos al contacto con la materialidad térmica, que respondía a una cierta afectación corporal y que se volvió posteriormente un valioso material creativo. Como uno de los intérpretes señaló en un ensayo: "La densidad del movimiento, el cuerpo adolorido, quejumbroso, la respiración intensa, la tonicidad que aparece". Por otro lado, se trató de la transformación de la materialidad térmica, que cambia de estado aún más rápidamente en la medida en que se manipula, es decir, su transitoriedad en el contacto, cómo cambian sus cualidades, cómo comienza a tener movimiento, a tener vida,

a transformarse a su vez en una corporalidad con la cual investigar. Por ejemplo, en diversos ensayos trabajamos con hielo en forma de esferas, de tamaño un poco mayor que una pelota de tenis. Éstas comenzaban a derretirse al ser manipuladas, a gotear, cambiando su forma y adquiriendo una nueva transparencia. Tanto el hielo como los intérpretes se transformaban físicamente en una suerte de afectación mutua, que nos hacía pensar en las transformaciones y transitoriedades del contacto en sí mismo. En este sentido, el redescubrimiento del hielo y de la relación con éste nos arrojaba a su vez una multiplicidad de interrogantes y de posibilidades para seguir trabajando, que luego habrían de llegar a una fase de creación de una suerte de coreografía de la transitoriedad, en el sentido amplio de la palabra. Fue así como decidimos trabajar con el hielo como si fuese un intérprete más.

En una segunda fase, una fase de interacción, buscamos distintas formas de relación entre los intérpretes, contemplando el contacto con el hielo. Nos dimos cuenta que cuando los intérpretes comenzaban a sentir el frío del hielo con mayor intensidad, comenzaban a buscar el contacto entre sí, pues sentían la necesidad de estar juntos, de acercarse, de darse calor, protección, de querer estar en contacto. Decidimos, entonces, abarcar también esta problemática del sometimiento del cuerpo a niveles bajos de temperatura y la necesidad de refugio, cómo es que en estas circunstancias se genera el contacto y qué corporalidades pueden de allí emerger. En este sentido la noción de tocar nos pareció interesante para una nueva exploración al interior de las dinámicas grupales que intentábamos generar. Buscamos, de este modo, sistematizar estas experiencias a través de pequeños ejercicios. Por ejemplo, en uno de ellos, que exploramos en diversas ocasiones y que luego pasó a ser parte del proceso creativo, fue un ejercicio con el hielo en forma de esferas, que denominamos como "tocar-hielo". Consistió en una cadena corporal entre los tres cuerpos masculinos. Cada uno de los intérpretes debía sostener entre sus manos una esfera de hielo. Luego de un instante de intimidad y de tacto, donde las esferas comenzaban a derretirse y a adquirir una cierta transparencia, y donde las manos se volvían heladas, debían uno a uno buscar un lugar en el cuerpo del otro para tocar en la intensidad de un toque helado y recibir de este modo el calor del cuerpo y de la piel del otro. La idea era también ofrecer el calor del cuerpo al otro. El tacto se volvía intenso y perceptible, la piel se tensaba y aparecían las huellas del tacto en el cuerpo, en la piel, jugábamos con la piel. La respiración se agitaba y generaba una multiplicidad de formas relacionales y cualidades de movimiento entre los tres. Surgía de este modo, una cierta intimidad y un cierto carácter emocional vinculado al refugio del calor de los cuerpos. Luego decidimos realizar este ejercicio no sólo con las manos, sino buscando enfriar distintas partes del cuerpo que posteriormente buscarían el calor en el cuerpo del compañero, así como un hombro, un pie, un codo, la frente, el torso, etc. ampliando de este modo las posibilidades de movimiento.

En este proceso quisimos buscar los límites y profundizar las posibilidades corporales. Trabajamos con propuestas de improvisación en relación a un cuerpo presente y consciente a partir de su sensibilidad, y no desde una forma preesta-

blecida. A su vez, la comprensión del material por el intérprete no debía impedir la espontaneidad y sorpresa constante. ¿Cómo lograr que los cuerpos no se acostumbraran del todo a esta temperatura? ¿Cómo lograr que cada vez fuera como si tocaran el hielo por primera vez?

El reconocer en cada ensayo diversas formas relacionales con la materialidad térmica nos entregaba más posibilidades dancísticas, pero también nuevos desafíos. Fue así como lentamente, a través de estos procesos, comenzó a aparecer una poética escénica propia, sustentada en distintas perspectivas de una transitoriedad.

2. Proceso de creación

El proceso de creación consistió básicamente en la elaboración y organización de los distintos momentos que configuraron un montaje escénico. A partir de los procesos de exploración e investigación respecto de lo sólido en distintos niveles, comenzamos un trabajo creativo colaborativo, orientado por nosotras en tanto directoras del proyecto.

En el transcurso del proceso anterior, nos encargamos de tomar nota de aquello que emergía al interior de los ejercicios o situaciones, y que podría transformarse en material escénico para poder posteriormente crear y organizar estos momentos. A su vez, definimos una estética en particular vinculada a la transitoriedad, que nos interesaba desarrollar a partir de la puesta en escena, contemplando el trabajo tanto de la codirección como aquel desarrollado en conjunto con los intérpretes, la diseñadora y el audiovisualista.

2.1 La codirección

El trabajo de codirección tuvo lugar desde el comienzo del proyecto, tanto en la etapa descrita anteriormente, como también en la fase de creación escénica. Ambos procesos fueron decididos en conjunto, cada paso y etapa meticulosamente organizado y discutido. Nos interesaba que los diferentes materiales escénicos, así como las distintas corporalidades de los intérpretes, pudieran realmente emerger de la exploración que fuimos guiando cuidadosamente. Nos dimos el tiempo para eso, para descubrir esa emergencia y generar estrategias de escenificación. Buscamos crear y organizar los distintos momentos, que fueron en definitiva fruto del proceso de exploración. A suerte de pequeñas escenas independientes, armamos una especie de relato sin comienzo ni final. Queríamos encontrar la mejor manera de transmitir la intensidad de la fase de exploración al espectador.

Podríamos decir que el trabajo de codirección fue un trabajo de diálogo interdisciplinario constante. Entre la danza, el teatro y la antropología, fuimos generando un entretejido conceptual que fue nuestra guía para generar un trabajo dancístico que abarcara las distintas posibilidades discursivas de comprensión, discusión y deconstrucción de la noción de lo sólido.

2.2 El trabajo audiovisual

El trabajo audiovisual estuvo conformado tanto por la creación de imágenes en movimiento, que serían proyectadas, como por la composición musical y organización sonora.

La creación de imágenes consistió en una profundización del entretejido conceptual que estábamos trabajando a nivel dancístico. El trabajo visual sería propuesto como otro lenguaje al interior de las escenas, ofreciéndole al espectador diferentes posibilidades de lectura en relación a la obra. De este modo, el audiovisualista David Quezada desarrolló una propuesta estética experimental y abstracta, a partir de imágenes que dialogaban con las propuestas conceptuales y los sucesos de las distintas escenas desde una perspectiva ampliada. A su vez, la luminosidad de la proyección y las gamas de colores elegidas contribuía a la generación de una atmósfera y estética particular, relacionada con el tipo de interacción, el ritmo, la temporalidad, la temperatura y los niveles de intimidad de cada momento.

El trabajo en torno a la composición musical y sonora de la obra estuvo a cargo de la codirección. Fue un proceso experimental donde se utilizaron sonidos, se mesclaron e intervinieron canciones. Utilizamos una gama sonora que oscilaba desde sonidos duros y metálicos hasta sonidos más blandos y líquidos. Buscamos trabajar a nivel sonoro una transitoriedad que apoyara las distintas escenas y contribuyera a la construcción de un ambiente más bien frío, a través del cual pudiera emerger a su vez un cierto calor.

2.3 Trabajo de diseño

El trabajo de diseño estuvo orientado por el desarrollo de una estética y atmósfera en particular muy vinculada al color y a la temperatura, que atravesó la selección de los materiales a utilizar, el vestuario, la iluminación y la disposición espacial. Por otro lado, el trabajo de diseño se orientó en resolver ciertos asuntos de carácter práctico, como por ejemplo, cómo trabajar con el hielo que, en el transcurso de la obra, se transforma en agua.

A partir de una labor en conjunto con la diseñadora Valeska Dutten, la puesta escenográfica fue construida al interior de una suerte de piscina cuadrada, muy baja, hecha de polyester recubierto de pvc impermeable de color blanco. Sus bordes estaban compuestos por una estructura de tubos, envueltos por este mismo material, permitiendo que el hielo se mantuviera dentro del espacio escénico al transformarse en agua, dando lugar a diferentes posibilidades exploratorias y creativas respecto a su transitoriedad. En este espacio blanco, de aproximadamente veinticinco metros cuadrados, se encontrarían los tres intérpretes y el material térmico distribuido por el espacio.

Dos lados contiguos del cuadrado blanco estarían rodeados por galerías de espectadores, formando un ángulo de noventa grados. En los otros dos lados res-

tantes, que se hallaban contiguos a las paredes de la sala, se proyectaría el trabajo visual utilizando dos proyectores. Cada campo de imágenes tenía una extensión aproximada de cinco metros de largo por dos metros y medio de alto. Entre las galerías y la proyección de imágenes generamos un espacio escénico más bien cerrado, envolvente e íntimo.

Por otro lado, el trabajo de iluminación estuvo orientado por las mismas premisas estéticas audiovisuales. Dos focos spot fueron colocados en dos esquinas a ras de piso, con tonalidades celestes y azules, que realzaban la textura del hielo y del agua, potenciando a su vez el trabajo de piso realizado por los intérpretes. Dos cenitales y cinco elipsos apoyaban la atmósfera y ambiente íntimos, a partir de un guión lumínico acorde a la propuesta audiovisual.

La disposición de los elementos buscaba provocar cierta intimidad y cercanía con respecto a los espectadores, es decir, que se pudiera percibir la temperatura del espacio escénico, y descubrir desde cerca los cambios de estado, la transitoriedad tanto de los cuerpos de los intérpretes como el de la materialidad térmica.

2.4 Nuestra apuesta con el espectador

Uno de nuestros desafíos fue el de ofrecer una experiencia sensible al espectador en conexión con la sensibilidad del intérprete escénico. Para ello nos preguntamos cómo podíamos transmitir la diversidad de sensaciones que tendrían lugar en la esena, en particular aquella intensidad relacionada con la temperatura. A partir de allí, comenzamos a idear estrategias de escenificación para que el espectador pudiera ser alcanzado y viajar con nosotros en esta transitoriedad térmica.

Una de las estrategias consistió en el diseño del espacio. Como señalabamos en el punto anterior, construímos un espacio escenico cerrado, donde se creaba un lugar muy íntimo para que los espectadores pudieran sentir la temperatura de la escena. Así, dada esta intimidad y cercanía, buscabamos ofrecer una vía de acceso a las sensaciones y corporalidad de los intérpretes.

Bajo esta misma intención, comenzamos a tomar decisiones con respescto a la interpretación y la construcción de las escenas, orientando las improvisaciones hacia un lugar profundo, donde el intérprete pudiera compartir su afectación.

Por otro lado, decidimos compartir la temperatura de la escena de modo concreto y literal, en un determinado momento de la obra, a través de dos modos. El primero consistió en ofrecer hielo en forma de esferas y escarcha a los espectadores. Los tres intérpretes atravesaban el espacio escénico hacia el público para entregar hielo, compartiendo de este modo la sensación de la intensidad de la temperatura al contacto con la piel. Los espectadores comenzaban a pasarse las esferas entre sí y éstas comenzaban a cambiar de estado a través del contacto. Por lo demás, se veían obligados a resolver qué hacer con esta materialidad que se derretía mientras la tenían entre sus manos. El segundo consistió en ofrecer al tacto los cuerpos frios de los intérpretes. En distintas ocaciones por ejemplo, los intérpretes se acercaban a tocar al público o inci-



Sólido



Sólido

taban a ser tocados por él, por ejemplo, cogiendo una mano y colocándola en el rostro, o en un brazo, generando un momento de intimidad háptica, vinculado a tocar y a ser tocado. Por último, dada las características del espacio, el público podía aún recibir el hielo que, transformado en agua, atravezaba el espacio escénico a partir de la danza de los intérpretes. Nuestra apuesta fue que, a partir de estas estrategias, el espectador podría sentir y ser parte de estas distintas perspectivas de una transitoriedad.

SÓLIDO

Obra de danza contemporánea que pone en discusión la noción de lo "sólido" a partir de un acontecimiento sensible. Tanto la materialidad del cuerpo como la de la escena, transitan constantemente entre lo líquido y lo sólido, donde lo sólido se vuelve cada vez más indiscernible mientras más nos acercamos a mirar. La escena explora esta imperceptibilidad de lo sólido a partir de los cuerpos en movimiento y el trabajo audiovisual, desde distintas perspectivas. El trabajo escénico profundiza constantemente en una intensidad de la sensación, ofreciendo al espectador una experiencia abierta a sus sentidos.

Equipo de trabajo:
Francisco Muñoz, José Tomás Torres y Patricio Chávez (intérpretes)
Valeska Dutten (diseñadora)
David Quezada (audiovisualista)
Javiera Segura y Simón Farías (técnicos)
Sofía Muñoz y Rocío Celeste (codirección)

Danza Maule

Valeska Alejandra Minchel Lisboa

Gran intervención del espacio público en el centro de Talca, dando visibilidad a un lugar patrimonial a la comunidad, enmarcado dentro de las actividades del proyecto Danza Sur, que motivan a encuentros para el Fortalecimiento de Núcleos Regionales y Red de Vinculación de la Danza en la región. Este proyecto tuvo como finalidad potenciar, y dar continuidad al trabajo realizado por estas agrupaciones, fortaleciendo el desarrollo e implementación de estrategias de difusión, colaboración y vinculación de los actores de la danza de la región del Maule e invitados de otras regiones.

Esto se llevó a cabo en el paseo peatonal de Talca a las afueras del Mercado Central, el día viernes 21 de Octubre del 2016, desde las 10.00 hrs. hasta las 22.00 hrs.

La organización estuvo dada por Erika Bravo (Compañía Danza Etcétera Talca/ Liceo de Cultura y Difusión Artística Talca), Javiera Gómez (Danza Nengüen), Carolina Belmar (Liceo Santa Marta Talca) y Valeska Minchel (Danza Vorágine/Liceo de Cultura y Difusión Artística Talca).

El encuentro comenzó con muestras de ejercicios coreográficos de talleres de colegios, por ende, sus pequeños bailarines eran estudiantes, y por la tarde mostraron academias y grupos independientes de diversos estilos como por ejemplo; danzas folclóricas, danzas académicas, danzas urbanas, danzas africanas y danzas contemporáneas. La actividad también incluyó en los espacios libres, jam de improvisación donde el público ingresaba al linóleo a danzar con los cuerpos de otros participantes, interviniendo la calle e incorporando a los transeúntes a dicha improvisación colectiva.

Diseño: Javier Tiznado
Producción: Carlos Fuentes
Auspicia: Proyecto DANZASUR 2016












MYRIAM
HERNANDEZ
TOUR 25 AÑOS



500



La danza en Atacama

Sheyla Araya Cofré

La danza en Atacama está en permanente movimiento, búsqueda de expresiones y exploración de temáticas cada vez más propias del territorio abriendo paso a creaciones que han tenido una maravillosa resonancia y aporte para nuestra memoria individual y colectiva. Siento que en el desarrollo de esta disciplina se destaca la unión, rigurosidad, generosidad y proyección de sus exponentes, lo que invita a que nuevas generaciones se atrevan y quieran sumarse a este importante movimiento artístico de la región.

Grupo H

Prácticas poéticas 1925–1927

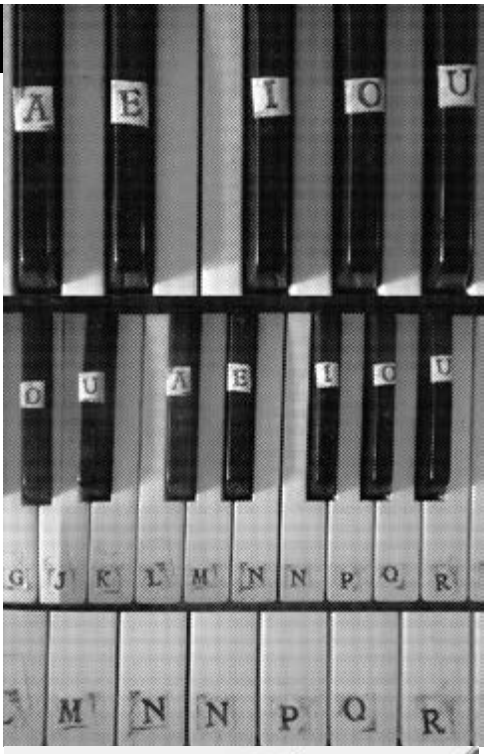
Matilde Amigo
Pablo Schalscha Doxrud
Natalia Ramírez Püschel
Hugo Castillo Marchant

Está investigación presenta hallazgos e interpretaciones sobre una práctica artística dedicada a la danza y la performance a comienzo del siglo veinte en Santiago de Chile, y poco conocida hasta hoy: Grupo H. Elementos recogidos sobre las vanguardias de ese periodo revela a los H, que a través del cuerpo, el lenguaje, el sonido y el movimiento, generan ejercicios y manifiestos que, desde el juego, proponen una corporalidad lúdica y lúcida políticamente. El equipo de investigación instala un documento audiovisual y un espacio para mostrar aspectos fundamentales de este grupo que entre 1925 y 1927, genera acciones de escritura en el espacio (rutas caligráficas), sonorización y movimientos creados con letras formando palabras (movemas/caja abecedario), entre otras. Este descubrimiento de la letra invisible, explorado como una ucronía, se realiza a través de archivo y reconstrucción de experiencias que actualizan ¡y celebran! las inspiradoras poéticas cultivadas por los H.



PRÁCTICAS

MANUAL DEL PRACTICANTE



Movemas:

·Elija una palabra.
·Ubíquese en la mitad de la sala de letras.
·Señale consecutivamente con distintas partes de su cuerpo cada letra hasta completar su palabra.
**la ´n ´esta en su ombligo*

Fonemas:

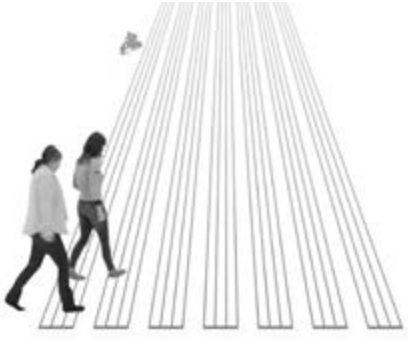
·Elija una palabra.
·Escríbala en el teclado.

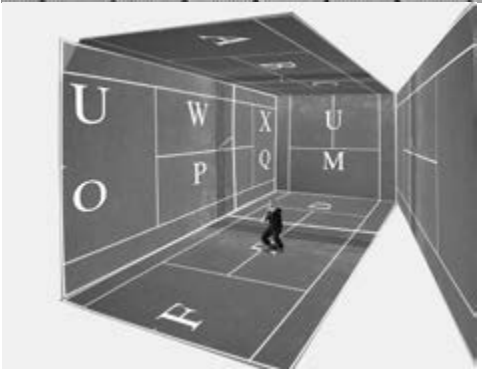
Rutas caligráficas:

·Elija una palabra.
·Tome como punto de partida el fondo de la sala dejando espacio a su derecha.
·Comience a caminar dibujando el trayecto de la palabra elegida en manuscrita minúscula.
**se recomienda probar esta práctica con una o más personas a su lado escribiendo la misma palabra.*

Fonemas + movemas: *(para dos personas)*

·Elijan una palabra.
·Una persona la escribirá en el teclado y la otra en la sala de letras al unisono.



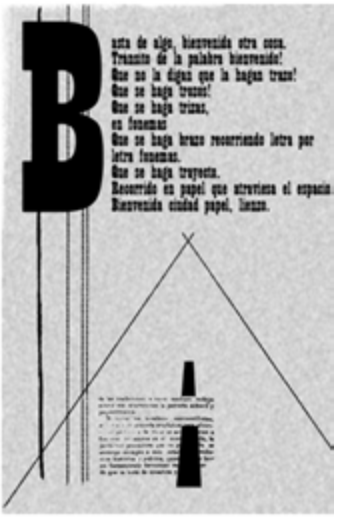


MATERIAL DE ARCHIVO

De izquierda a derecha:
Reportaje a Rosario Sepúlveda, integrante Grupo H. Revista Ercilla 1938
Portada y Manifiesto doceavo, Revista ARIEL 1925.







Manifiesto Doceavo

‘Basta de algo, bienvenida otra cosa.
Tránsito de la palabra bienvenido!
Que no la digan que la hagan trazo!
Que se haga trozos!
Que se haga trizas,
en fonemas
Que se haga brazo recorriendo letra por letra fonemas.
Que se haga trayecto.
Recorrido en papel que atraviesa el espacio.

SUPERFORMAS[1]

Por Natalia la Blanca Ramírez-Püschel

Antes de muchos contextos delirantes y asoladores durante la segunda mitad del siglo veinte, y atravesados despliegues de lógicas estructuralistas afligidas en la teoría y lenguajes[2], y específicamente, en relación a la danza en nuestro país en su viaje desde el modernismo hacia una especie de reificación de la práctica, que ha holgado hacia lo que existe hoy más dado en la situación de performance, existió Grupo H.

En el contexto del dadaísmo, y otras manifestaciones que salvan nuestra existencia del aburrimiento, como el movimiento surrealista, la Bauhaus, y en Chile, el creacionismo de Huidobro, Grupo H fueron personas vinculadas en el periodo de 1925 a 1927, a través de acciones poéticas corporales de movimiento basadas en el lenguaje. Hacían poesía danzaria y rutas de escritura corporal, entre otras cosas medio anónimas y sin registro. Su espíritu político mediante el juego, y la vívida relación con la ciudad, contenía el ánimo transformador de la insolencia de lo ingenuo, desarrollando deslenguados actos borde vías, tran(s) y líneas férreas, componiendo en telas de sastre, un próximo thelos, movema los cuerpos de un Santiago liebre y soñador.

En esos tiempos, en el país había hartos grupos con manifiestos de soltar el músculo y el habla fisgona de un lenguaje tropezón. Mucho, mucho, mucho antes que el músculo pensante de Norteamérica[3]. Grupo H realizó acciones que integraban la lengua/lenguaje como espacio de la letra y la palabra en sus cuerpos. Eran ejercicios del imaginario, ritmo, desplazamiento y sonido corporal (imagen acústica) como acción de enunciación discursiva; e igualmente por ahí, aparecen en jimnasias analfabetas. Una acción homonaciente fue "gatear", tal las guaguas[4]. Los H gateaban en sus fiestas como manera de estar en otro plano de la arquitectura y del habla ronroneante del animal sensible. Seguramente esta práctica derivó de los "Agú", otro grupo bizarro que por los años declaraba abandono a la sapiensa intelectual, y arrojó a la cepa del cardio y la emoción. Ese grupo entonces declaraba: "Agú no necesita aprendizaje. Ni lecturas. Ni erudición. Agú está".

Grupo H era de anónimos personeros ciudadanos educados como se educaba entonces, contactado a la palabra y a la escritura, en la literatura como voz política, en un país que estuvo ad portas a una asamblea constituyente (notable en vista al actual extravío de nuestro poder cívico); y es notable también como precuela de acciones venideras del feminismo y los derechos de la mujer. Eran inquietos profeso-

1 Texto para la 2da edición de fanzine Practicas Poéticas 1925-1927, diseñado por Pablo Schalscha en diciembre del 2015

2 El contexto de la lingüística y el campo teórico estructuralista que forjó un paradigma general en el siglo veinte.

3 Desde la danza, en los 70´ "The Mind is a Muscle" de Yvonne Rainer.

4 Actualmente las técnicas somáticas, en especial el Body Mind Centering (BMC), desarrollan la conciencia y memoria corporal retomando patrones de movimiento embrionarios y del primer desarrollo: el gatear y luego caminar (lateralidad, homolateralidad, contralateralidad…etc.).

res, ferroviarios y gentes de oficios diversos, y hubo quienes venían de hacer danza con las primeras partículas de la escuela europea en Chile: Andrée Haas, llegada de estudiar con Dalcroze; y del Pedregal, discípulo de la Mary Wigman. Estos pasantes movían las palabras en sus cuerpos. Y si bien al parecer no comprendían sus acciones poéticas como danza o coreografía, es muy interesante apreciar, en las súper formas que realizaban, un innovador potencial danzario (y un capital político) encaminado, exactamente, como espacio coreográfico y de performance.

Dada esta perspectiva, observar a los H sugiere fascinarse y reflexionar bastante. La práctica de los impronunciables se puede hilar en varios sentidos, notando su elocuente carácter vanguardista. Destaca la capacidad que tenían de implicar el lenguaje de las ideas en el movimiento y la acción, cuestión entonces incategorizable como danza. Su práctica manifestaba la capacidad del cuerpo para aunar el pensamiento consigo, más allá o acá del cuerpo emocional y expresivo del ritmo dado en el movimiento danzado. Era un sistema de movimiento fluctuante de juego con la estructura lingüística constitutiva de la subjetividad, y por ello, un complejo político que a través de la presencia, y de manera lúdica, activaba un lugar de performatividad social y también, una práctica artística que recién hoi, puede ser interpretada y atribuida a un espacio de la danza que hoi, nombramos contemporánea.

En los años sesenta aparece por primera vez la noción de performatividad, aplicada al lenguaje refiriendo a los actos perlocutivos que hacen cosas con palabras[5]. Esto implica una atención hacia la palabra como creadora de realidad a través del cuerpo en acto. Por otros estratos, en las artes plásticas emerge el performance art respecto una situación creadora a través del cuerpo como materialidad, y la performance, donde el cuerpo es la expresión como actuación presente. En esto, atravesando nubes en sobrevuelos de azoteas neoyorkinas (Happening y Fluxus) hasta California, la atención a la constitución de identidad se explica desde la filosofía y el activismo como performatividad de género (el acto performativo)[6], también centrando en el lenguaje el poder para configurar subjetividades en la cultura. Y en el desborde de la danza que desde la danza–teatro inicia una evidente expansión en la escena, la idea de performance como espacio complejo de relaciones estéticas en la creación artística de las llamadas hoy "artes vivas", no es algo muy distinto a la práctica de Grupo H, visto hoy en la conciencia de los alcances de la presencia y la subjetividad como fenómeno de duración en un espacio de acción poética.

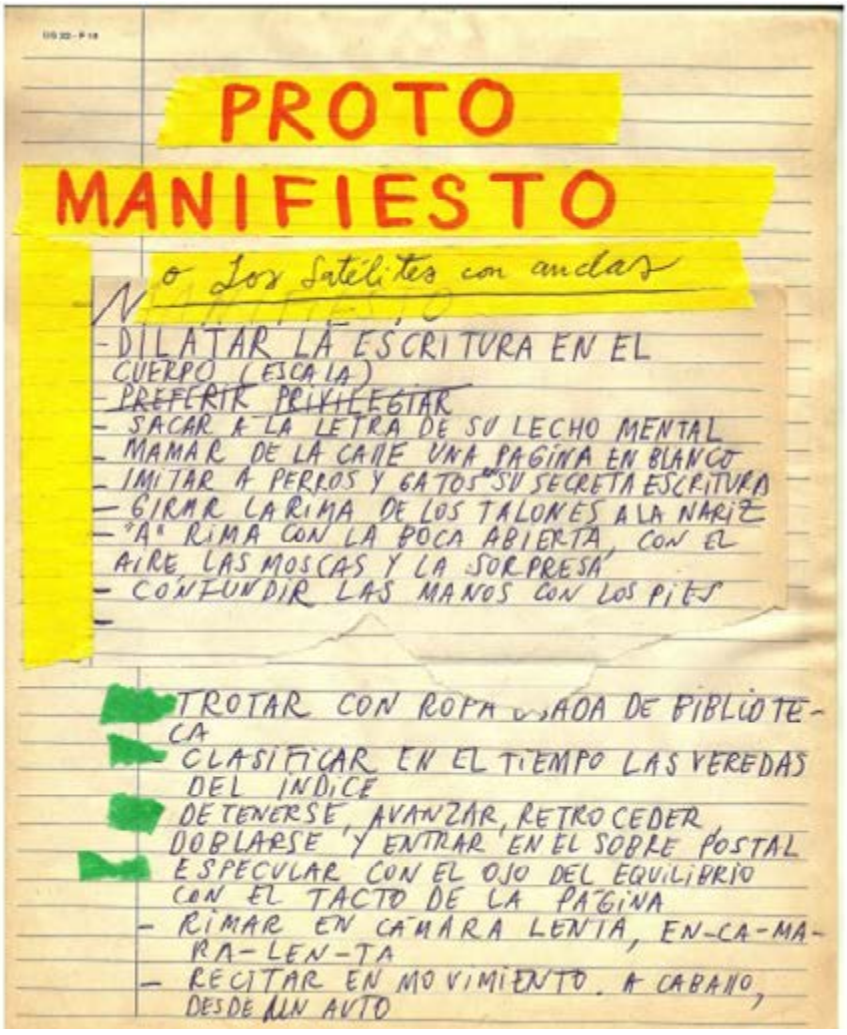
El hilván aquí presentado, dentro de las posibilidades de un género, delinea (apenas tizando), con admiración, lo que invita a considerar la práctica de esta Avant Garde chilena que, sin ruido, realiza el juego como orden liberador de la lengua, lengua que en nuestro cuerpo, sepa usted, une el atrás y el adelante; y un arriba y un abajo... el cerebro y los intestinos.

5 AUSTIN, Jhon "Cómo Hacer Cosas con Palabras".c.).

6 BUTLER, Judith "El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad

SITUACIONES INSPIRADAS EN EL GRUPO H

La investigación hizo foco en la historia, memoria y el archivo en danza, asimismo como metodología de trabajo respecto el cuerpo y la creación escénica, produciendo conferencias performáticas, laboratorios, fanzines y la exposición SIN TITULO. El proyecto se dedica a crear dispositivos y documentos que presentan los contextos históricos, las prácticas de cuerpo, movimiento, lenguaje, escritura y sonido de Grupo H, y explora en metodologías para recrear escenarios de prácticas artísticas. SIN TITULO es una versión instalativa del proyecto Grupo H/Prácticas Poéticas, realizado en el programa de residencia DenkTanz organizado por el Goethe-Institut Chile, NAVE y CIM/AE en el 2015.





Instalación “SIN TÍTULO”.
Espacio Off. Centro Cultural de España. Junio del 2016



Simposio: Danza, Memoria & Archivo Re-moviendo la danza Goethe Institut Chile / NAVE.
Diciembre del 2015. Conferencia Performática y Laboratorio Prácticas Poéticas.



Desde la vereda del frente
Compañía de Arte de Atr3s, 2015



Apertura residencia de investigación y creación
DenkTanz 2015 Goethe Institut Chile, CIM/AE y NAVE. Agosto del 2015

La danza que avanza

Felipe Arturo González Berrios

Nací el 24.12.1985 en Santiago de Chile, transcurrió mi infancia y juventud en las comunas de Cerro Navia y Quilicura. Actualmente resido en Colonia, una ciudad Alemana donde comparto amor, amistad y proyectos conjuntos con otros artistas independientes, abarcando en lo laboral diversas áreas que involucran al cuerpo y/o al movimiento. Me muevo cada día haciendo danza, cultivando una huerta, escribiendo proyectos y alcanzando poesías; entre estos hábitos, intento promover experiencias artísticas que alcancen nuevas plataformas.

A los 11 años y, gracias a mi familia, comencé a danzar en el Centro Cultural y Artístico Reencuentro en la comuna de Renca, junto a la maestra Sandra Jeria, profesora de Música y al director Fernando Zuñiga, un amante de la cultura y las Artes. Bailando cuatro años en este grupo pude conocer muchos festivales en diferentes comunas de Santiago y regiones, en aquellos años existían interesantes plataformas para la danza. Encuentros organizados por bailarines, coreógrafos, apoderados y voluntarios que sostenían una fuerte y conectada red compuesta de compañías independientes y estudiantes universitarios de danza.

Al cumplir 15 años inicié los estudios de danza en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, tres años más tarde la medicina me diagnostica VIH, condición que a los 17 años no me alejó del movimiento, continuando mis estudios y consi-

guiendo los diplomas de Licenciatura en Artes con mención en Danza (2005) y el diploma de Intérprete en Danza (2007). El año 2008, participando en un concurso de intérpretes de Danza organizado por la Universidad Mayor, recibo dos premios, dinero que me permitió viajar a Cuba para perfeccionar mis conocimientos en Técnica Académica y conocer la Técnica Contemporánea Cubana. Regresando a Chile la coreógrafa Isabel Croxatto me invita a participar de una gira a Singapur y Malasia junto a la compañía Abundanza, interpretando un rol en la obra "Pasajeros del cuerpo" compartiendo con bailarines maravillosos. Sucesivo a esta experiencia se suman otros viajes y nuevas obras con Abundanza: Pactos, Ritos de amor eterno, La revolución de las mariposas, Narciso el extasiado, compartiendo junto a Mabel Diana e Isabel Croxatto experiencias enriquecedoras en Chile y otros países.

El año 2008 las instituciones DAAD y CONICYT entregan para las artes tres becas de profundización en Alemania a tres diferentes expresiones artísticas. Un cineasta, un guitarrista y yo partimos a Alemania. Un curso fugaz de tres meses para aprender un poco de Alemán y luego una audición aprobada me permitió iniciar un interesante proceso de profundización en las técnicas modernas, contemporáneas y clásicas que extendí sin beca durante tres años en la Folkwang Universität der Künste en Essen, escuela donde se reúnen bailarines con una base muy fuerte en Técnica Moderna, institución conocida por la formación de bailarines que hoy conforman la compañía de Pina Bausch.

Alejado de la escuela y creando obras junto al artista italiano Alfredo Zinola co-creamos el año 2012 la obra "PRIMO", una pieza de danza contemporánea para niños de dos a cinco años que actualmente presentamos en diferentes ciudades del mundo. Este proyecto fue patrocinado por Kunststiftung NRW, Fonds Darstellende Künste y Small Side big citizens-European Network. Desde 2013 junto al artista alemán Konrad Bohley realizamos performances en la ciudad de Colonia participando en proyectos como: "Lenaulicht" en el espacio público, "Wohnen" performances en nuestra casa y "Garten eben" una plataforma para la performance conjunto a la artista Fenja Ludwig en Modemanufaktur Ludwig en Colonia.

La danza y sus efectos desde 1998 me ha permitido acceder a diferentes espacios, compartir y conocer a varios artistas como: Hilda Riveros, Patricio Bunster, Mabel Diana, Carola Sáez, Vicente Ruíz, Isabel Croxatto, Carolina Riera, Yasmine Lepe, María José Veragua, Roberto Parra, Francisca Espinoza, Bárbara Achondo, Betania González, Florencia Lagos, Daniella Soto, Andrea Torres, Rocío Celeste, Ninoska Valenzuela, Bárbara Pinto, Ocarina Murtag, Andrés Cárdenas, Pablo Zamorano, Felipe Fizkal, muchos creadores y cientos de intérpretes que siempre sorprenden a cada generación.

Hoy bailo en diferentes ciudades del mundo para niñas, niñes, niños y adultos, escribo cartas, proyectos y poesías, tengo amores y estoy creando un bosque en el intento de compartir trabajos grupales, encontrando entre los procesos y sus crisis, el placer y el momento para aparecer.



Foto: Almut Elhardt

POESÍAS

En los siguientes escritos he encontrando algunas danzas, cuerpos, espacios, dramas y algunos movimientos.

Romper la cinta roja se puede ver fácil
difícil es llevar el cuerpo bailando a diferentes lugares.
Volar, sonreír, viajar, volver, llorar y partir.
Ustedes verán que al regresar las piernas del bailarín
ya son de otros y las manos se las han llevado con la mirada mujeres, gays, lesbianas, transexuales, bisexuales, andrógenos introsexuales y hombres ancianos que necesitan otras manos para masajear sus tensiones de los músculos.
Bailando de aquí para allá se ha deshecho el pecho,
las veinticuatro costillas y la columna vertebral se hizo polen. La cadera derramada y flexible en estado de necrosis
escribe nuevas historias ahora que conoce el dolor
alejándose de tensiones y miedos.

Las maderas de nuestros puentes
nacen en una corta vida silenciosa bajo palabras que crecieron en el imaginario de una mente mentirosa, historias congeladas que navegaron durante años como canciones entre los rincones de un cuerpo sellado.
El alimento sobre nuestros puentes
era la sangre seca que entregaba vida a los cuadros imaginados más brillantes que la luz y más oscuros que un abismo.
Hoy las maderas del silencio se rompen porque el sol nos ha tocado con sus ojos, su voz y sus besos derritiendo la jaula
que sostiene a ese niñoniña que arde en el centro de la mente. Pensamientos, sentimientos y deseos
contemplan la muerte de mis mismos
sostenidos bajo, sobre, ante, con y tras la agitada respiración de un cuerpo que vuelve a nacer.

Tomar los momentos vividos con el cuerpo abierto
sobre el aire, los desiertos, en los mares, perdido en un bosque
o dentro del agua dulce. Busquemos soles en los ojos cercanos para alcanzar con fuerzas el momento del parto
instante donde serán conocidos cada uno
de los sueños impersonales.
Continuamos aquí encontrando, amando, naciendo
y chiflando con toda nuestra corporeidad
para no detenernos a enterrar lo que vemos cercenado, inventaremos juntos un cuerpo modificando el orden de sus partes hasta poder dar un nuevo sentido sobre aquello

que logremos rescatar. Tu cuerpo está siendo perseguido no intentes huir,
solo espera vivenciar ese momento
en que uno de tantos seres vivos se acerque a ti y con su mirada
toque tu hombro. No te asustes!
eso es lo que hasta ahora hemos creado, ojos como manos.

Derramadas las partes del cuerpo
vuelven a brotar desde el interior
inquietas secuencias de movimientos,
repetidas rutinas sin nombres y pocos gestos, campanas que acompañan al cuerpo haciendo memoria sobre aquellos ensordecedores momentos
donde cada uno se hace cargo del embarazado que va creciendo. Llegando el momento del parto aparecerán nuevas células,
otras extremidades que se extienden y flextan sin mirarse. Corriendo hacia abajo nuestros cuerpos humanos
encontrarán sangre, piel, cabellos, huesos,
extensiones afinadas a sensibles calores y precisos movimientos, reconociéndose en todos los sentires, honrando cada emoción, soltándose de lo divino para danzar en las bases de otros juegos.
Quién puede sentir o ver la elongación del mundo?
aquellos que se comunican sin palabras,
aquellos que se conectaron con la experimentación del cuerpo, esas personas concebidas como paradigmas culturales,
expertos derrumbadores de seguridades, abiertos a las aventuras y los devenires del cuerpo.

Vengo a dibujar un cuerpo que se esparce cambiando de posiciones me acerco elogiando al fuego como un buen sentir,
asumiendo que las llamas de los pensamientos
solo en movimiento encuentran calor y calma,
protegiendo la frente del frio,
acercándose sin pausa a los vientos, desprendiéndose de los miedos conservados en nuestros retraumatizados cuerpos.
El cuerpo canta una música de gemidos al extenderse, melodías que convencen respondiendo sí
a la venida de los gestos. Aquí el silencio
se ha hecho aire improvisando para detenerse, buscando un final donde volvamos a reencontrarnos jugando con el tiempo.
Y esta será nuestra acción
donde tal vez danzarías conmigo
en los rincones de una ciudad construida, destruida y re-construida mil veces.

Mis huesos hacen canción a la llegada de una pasión que aquí se ha derramado.

Frecuencias para una estimulación de lo entre

Javiera Peón-Veiga

Lo *entre*.

Las nociones de cuerpo que hoy me provocan y que, desde mi punto de vista, van construyendo sentidos y van posibilitando relaciones, me aparecen así:
Cuerpo <=> multiplicidad, entidad incierta, indefinida, inestable, fenómeno de múltiples capas, contradicciones, afectos, fantasías, proyecciones, deseos, ausencias, una zona de ambigüedad, de difusión, un proceso ilimitado, es una situación, no es algo fijo, un lugar de extrañamiento, es una virtualidad disponible, una relación de un interior con un exterior, se constituye en la relación, en ese espacio *entre*, existe en la potencialidad, es la potencia de sus capacidades, un poder de devenir, un poder de acción, transformación, posee una capacidad de afectar y afectarse, tiende a la reiteración, está perforado, es una zona intermedia *entre* el adentro y el afuera, un espacio transicional, una disolución de los límites, tiene la posibilidad de cambiar, de reconocerse, de volver a contextualizarse según el entorno, de resignificarse, coexiste *entre* lo activo y lo pasivo, es sujeto y objeto a la vez, es energía, es un acontecimiento, un espacio de sanación, una materia que vibra, un campo electromagnético, un ritual, una constante reinvención, es una ficción y una fricción.

Lo *entre* para mí tiene que ver con que somos seres relacionales y estamos constantemente siendo y apareciendo *en* relación al otro, al entorno, al medio. Practicar la danza hoy para mi tiene más que ver con buscar esa zona intermedia, ese movimiento que se da *entre* los cuerpos, ese movimiento que es cuerpo pero que va más allá del cuerpo, en conectarse con la dimensión de continuidad de la materia, en percibir la simultaneidad confusa de ser activos y pasivos a la vez, de estar permanentemente en un estado de cambio y afección, en una zona de difusión *entre* el adentro y el afuera, en un estado de sincronización de la materia, de feedback loop, de autorregulación, de escucha, de empatía.

Observo mi fascinación por empujar el cuerpo hacia estados no ordinarios de percepción, de manera de acceder a otros estados de conciencia y experienciar las relaciones y el encuentro desde campos de acción alterados o extraordina-

rios. ¿Cuál es la potencialidad del cuerpo, de la experiencia? ¿Cómo, a través de las prácticas de la danza, podemos expandir nuestra consciencia y empujar los bordes de nuestras posibilidades habituales de acción? ¿Cómo podemos inventar otros cuerpos y otras maneras de relación y transmisión?

El potencial de la danza pienso que reside en su capacidad para generar una consciencia colectiva y resistir al dominio de la normalización y homogenización de nuestras capacidades. Más y más me conecto con la dimensión de sanación que posee la práctica de la danza, su incitación hacia el encuentro, hacia la comunión, hacia el trance, hacia el exorcismo. ¿Cómo provocar espacios de espiritualidad desde la activación física? La carne como existencia de la subjetividad y de la experiencia. Rescatar la danza como una dimensión de lo físico hacia lo sublime. Nuestra fisiología como el hábitat desde el cual activamos una espiritualidad y trascendencia.

Lo *entre* podría tener que ver con generar espacialidades donde potenciemos la conectividad, la transmisión, la afección. Con imaginar campos relacionales compartidos, donde nos comuniquemos desde nuestros poderes electromagnéticos, telepáticos, desde nuestros zumbidos, y nos toquemos en tanto cuerpos vibrátiles, energéticos, orientándonos hacia una práctica de cuerpos más expandidos, desbordados. A lo mejor también, por qué no, orientándonos hacia una práctica de desaparición del cuerpo.

Frecuencias.

En los últimos años he notado cómo mi práctica coreográfica se ha ido desplazando hacia la producción de situaciones íntimas de inmersión, donde el encuentro *entre* públicos y performers emerge en diferentes marcos en los que intento enfatizar la experiencia perceptiva y una reorganización de la jerarquía de los sentidos. Intento habilitar situaciones en las que provocar al mismo tiempo una experiencia individual intensa y con-movedora como parte de una experiencia grupal, común, en donde el *estar juntos* se ponga en cuestión, o dicho en otras palabras, sea lo que se investiga, pasando la atención a estar más puesta en este cuerpo global que presenta una inteligencia propia, un comportamiento particular y un movimiento que va más allá de los cuerpos individuales.

Estas investigaciones escénicas han tendido a acercarse a experiencias de trance, a lo ritual, a situaciones casi alucinatorias sobre el estar juntos, donde concibo el movimiento como un fenómeno que acontece *entre* los cuerpos, *entre* el interior y el exterior, donde cada vez más busco aproximarme al movimiento como un campo de *afecto* [1], como una esfera relacional, un campo emocional. Me doy cuenta de que estoy tratando de borrar más y más los límites *entre* el interior y el exterior, trabajando con el

1 Afecto entendido como co-presencia de potenciales, como un movimiento del cuerpo desde el punto de vista de su potencial, de su capacidad de llegar a ser (Brian Massumi). Asimismo, propongo comprender los afectos como modos de conectar, con otros y con otras situaciones (Spinoza).

concepto de empatía y afecto para explorar más profunda y atentamente estos campos de acción y comportamiento grupal. Y aquí viene el sonido. Y aquí vienen las frecuencias. Me he dado cuenta de que el sonido es un medio, un material, un movimiento, un vehículo que tiene mucho que ver con todo esto.

Todo cuerpo o sistema tiene una, o varias, frecuencias características. Cuando un sistema es excitado a una de sus frecuencias características, su vibración es la máxima posible. Nuestro cuerpo está compuesto de sistemas y órganos que poseen distintas frecuencias, los cuales pueden ser estimulados y regulados a través del sonido de diferentes maneras. El sonido tiene la potencia de generar efectos sobre el sistema endocrino, nervioso, el estado anímico, mental, psíquico, energético. El sonido nos toca, atraviesa y cambia. Nos dispone de una manera determinada. Me pregunto ¿cómo son las marcas permanentes y repetitivas que genera el sonido en nuestros cuerpos y visión del mundo? Me inquieta estudiar al sonido como una materia vibracional con la potencia de transformar invisiblemente la biología de los cuerpos y su espacio relacional. El sonido como un conector *entre* los cuerpos, como una zona intermedial, como un portal, como un puente que tiende hacia la disolución de los límites *entre* los cuerpos, y que, a través de su vibración, los toca, los transforma y permeabiliza estados de sincronización y transmisión. El sonido como una potencia para la sanación y el encuentro.

Ejercitar el sonido como una danza del *afecto*, podría tener que ver con intentar hacer más perceptible el continuum de la materia, apuntando a disolver los límites *entre* interiores y exteriores, entrando en conexión y sincronía con la materia común de la que todos formamos parte, apelando a un estado de fusión o unidad más que de identidad, a un estado de confusión, quizá a un estado paranormal, donde la vibración del sonido posibilite una desaparición de la forma y la construcción de un movimiento que sea cuerpo sin ser del cuerpo. Ejercitar el sonido desde cuerpos entregados a la escucha, organizados por ella o en ella, que escuchan desde su multidimensionalidad y habilitan un tipo de corporalidad con la capacidad de conectar y conectar-se.

Me pregunto por los formatos escénicos que producimos y reproducimos, y hoy me moviliza provocar espacios de encuentro en formatos más ambiguos, indefinidos, donde el fenómeno escénico pueda experimentarse de diversas maneras, ya sea, por ejemplo, como una performance, una sesión terapéutica, una meditación, un masaje sonoro, un concierto, una siesta psicodélica, una zona de pausa, un portal, un exorcismo o una hipnosis. Ahora mismo, me estimula seguir testeando espacialidades, ambientes, microclimas, dispositivos escénicos, situaciones donde el vehículo de encuentro y de acción de los cuerpos sea el sonido. Estudiar y practicar al sonido como tacto[2].

2 Este texto ha sido adaptado a partir de la Bitácora Javiera Peón-Veiga, escrito para el segundo número de la Revista A.DNZ del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (2016).

- lo único constante a nuestras vidas es el cambio.
- hacer infinito (unidad) lo finito (ilusión de separación).
- ojos entreabiertos → atención compartida entre adentro y afuera.
- ¿cómo cambian las cualidades de una misma acción al cambiar la respiración?
- la lengua es ~~semi~~ propia y semiajena. ('Me hago cargo de lo que digo pero no de lo que los otros interpretan').
- Sincronía - la respiración es una herramienta de autoconocimiento, es individual y colectiva a la vez. Herramienta colectiva de constatación.
- Bocas Abiertas - Cadena de Bocas.
- Algo pasa a pesar de mí que al respirar de una manera mi cuerpo se transforma.
- Meditación de sonido con los 5 chakras.

  A - coronilla
  OM - garganta
  HUNG - corazón
  RAM - ombligo
  DZA - perineo

  Budismo tibetano → 5 chakras / 5 elementos: agua - aire - tierra - espacio - fuego.

- valia - ternura → x nariz
  alegría - tristeza → inh. nariz - exh. boca
  miedo - amor erótico → x boca

  ↓
  factor rítmico y tensional (tono) hacen la diferencia.

Cuaderno de notas del proceso de ACAPELA, Javiera Peón-Veiga 2014

→ Cada Emoción te dispone a percibir el mundo de una manera y a actuar de cierto modo específico. (entrar en la Acción).

→ Observador. Dar un step-out, dar un paso atrás para soltar y escuchar lo que está sucediendo.

golpes → estimulación del 4° chakra - ♡

→ Timo. glándula a cargo del sistema inmunitario. (pecho) en la tetillas derecha

En ese punto se une la ē de los alimentos (vista) con la ē del cielo (respiración) → hay que tonificar ese punto. jo.

→ Pulmones. Órgano de mayor contacto con el mundo. Mayor superficie (cancha de tenis).

(cada vértebra está asociada a un órgano: 3° dorsal - pulmones).

70 mt² (superficie de los pulmones)

1½ - 2 mt² (superficie de nuestra piel)

directo ← piel
indirecto ← pulmones
pero obligatorio
> órganos de contacto

Respiración ⇄ simboliza Ritmo
es una Superficie de contacto

contracción - relajación zona
dar - recibir / tomar
Contacto - repudio
Libertad - agobio

15 a 18 veces x minuto → inh. - exh.

¿cómo tocamos, nos contactamos, nos comunicamos desde nuestra Respiración?

Contacto / intercambio gaseoso.

Cap. 14, 26, 28

Pelvic Power

→ ¿los músculos del suelo pélvico se contraen o estiran al ponerse de pie luego de estar sentados?

→ Suelo pélvico
2 funciones < soporte para los órganos internos.
contiene un pasaje para la uretra, los órganos sexuales, el recto para el bebé durante nacimiento.

⊙ es el antagonista de importantes músculos de la respiración, ayuda en la coordinación de la respiración.
⊙ importante rol como facilitante en la coordinación de casi todos los movimientos, como para el balance, una postura, para el diálogo con la gravedad.
⊙ se busca elasticidad y adaptabilidad en el tejido del suelo pélvico. (fuerza flexible)
⊙ rol importante en la salud de los órganos sexuales → libre flujo de la E

- Principal diferencia entre Pelvis ♂ y ♀

♂	♀
2 orificios	3 orificios
- uretra	- uretra
- ano	- ano
	- vagina
+ fuerte	+ flexible

* evolutivamente → suelo pélvico es reciente. → bipedismo, en animales cuadrúpedos el suelo está en la pared abdominal y parte frontal del torax.
Para visualizar cómo se desarrolló el suelo pélvico, visualizar el desarrollo humano hacia la vertical.
Humanos, otros primates en principio fueron cuadrupes, y para llegar el peso de los órganos

Cuaderno de notas del proceso de NOSOTRES, Javiera Peón-Veiga 2012

internos dejó de apoyarse en la pared abdominal y ocurrió en la pelvis.
La cola, q' antes se estiraba hacia afuera alcanzando hacia la espalda, tuvo que ser tirada hacia adentro y acortarse para q' el nuevo suelo se cerrara para que nuestros no cayeran al piso.
Así, los músculos para mover la cola fueron reforzados y el tejido conectivo se hizo más grueso.

→ Desbloqueo y limpieza de ē / ch'i / prana.
- visualización guía la ē ayuda en la mejora de la fuerza, coordinación, flexibilidad a través del uso de imágenes internas.
- canales de ē : meridianos / nadis
- Muladhara : centro de ē, el chakra RAIZ, en el suelo pélvico.
↑ ! 7° chakra que ascienden en secuencia a través del cuerpo y representan nuestro potencial espiritual.
nuestra raíz, la tierra sobre la q' nos paramos.

* Imagina q' tu cuerpo está inundado x olas o ríos de ē. Estos flujos de ē son agradables, nutren cada célula, cada tejido, en tu cuerpo. Imagina q' esta ē puede fluir sin obstrucción y que todas las barreras se disuelven. Imagina q' a través de tu respiración tu ē se vuelve más liviana y se limpia
Deja tu respiración circular en tu cuerpo, armoniza tu flujo energético, equilibrio y purificalo.

* manos.
Frota manos hasta q' produzcan calor.
Mantenlas palmas frente a frente a unos cms.
Concéntrate en el espacio entre las palmas.
Mueve las manos un poco hacia afuera y luego vuelve a juntarlas un poco.
Probablemente sientes algo entre las palmas: ē, un cosquilleo, una sensación magnética, presión, algo q' tira.... Imagina las ilusiones.

Bonobos. Besos con lengua.

lengua → uno de nuestros órganos + sensibles.
Contacto erótico se mezcla libremente con cualquier otra cosa q' hacen.

comer → sexo
sexo → juego
Acicalar → beso
recolección ↔ sexo

En vida de bonobos sexo y vida social están intercalados y otras cosas

masturbarse en pies → con manos acicala sexo.

Genitales muy inflamados: ↓ multitasks.
machos → para retractil
bolas muy grandes
hembras → labia y clítoris prominente, prefiere tener sexo frontal.

2 o + acciones al = tiempo.

3/4 de su actividad sexual no tiene nada que ver con reproducción: sexo con = sexo, en periodos de infertilidad femenina.
patrones eróticos q' no apuntan a reproducción:
besos con lengua, felación, masaje de los genitales de otro.

Cuaderno de notas del proceso de NOSOTRES, Javiera Peón-Veiga 2012

Felación.

chupar, lamer, usar la lengua para generar movimientos circulares en la superficie y estimularla con la boca y los labios.

inmersión: boca quieta pasiva y es el pene (u otro) el que la penetra.

Cunnilingus:

se chupa, frota, lame o mordisquea (con grados variables de intensidad, y también pueden estimular o esnupir) con la boca, con la lengua y con los labios o los dientes los labios de la vulva, la entrada de la vagina y el clítoris.

humming: hacer 1 sonido gutural con la garganta para producir cosquilleo en la sensible mucosa genital femenina.

~~pegging~~: mujer penetra el ano de hombre con ayuda de 1 consolador sujeto a un strap-on.

BOCA: cavidad bucal o cavidad oral

- constituye en su mayor parte el aparato estomatognático y 1º parte del sist. digestivo.

Boca → faringe
labio superior e inferior / pared anterior (labios) / paredes laterales (mejillas) / pared inferior hasta lengua / Pared superior → paladar / pared posterior → comunica c/ faringe.

Zonas erógenas:
- Dientes
- encías
- muñecas

cuero cabelludo — Ano
ojos — pecho
oídos — espalda
labios — cintura
lengua — ombligo
cuello — muslos
axila — ~~pies~~

Aparato digestivo: ingestión - digestión - absorción - excreción

Oasis オアシス

Katalina Mella Araneda

Galeria Bloc
Festival Transforma



Manuel el Gitano

"Le comparto fotos de Manuel y su señora y el ballet Andalucía. En una de ellas es cuando hizo la misa flamenca, en Concepción, Santiago, en la iglesia sacramentino que queda en la calle Arturo Prat y el templo de Maipú. Con el coro de la Universidad de Santiago, en el cual participaban más de 20 personas. Todas con el permiso del arzobispado gestionado por el capellán de los artistas, el cual los apreciaba mucho.

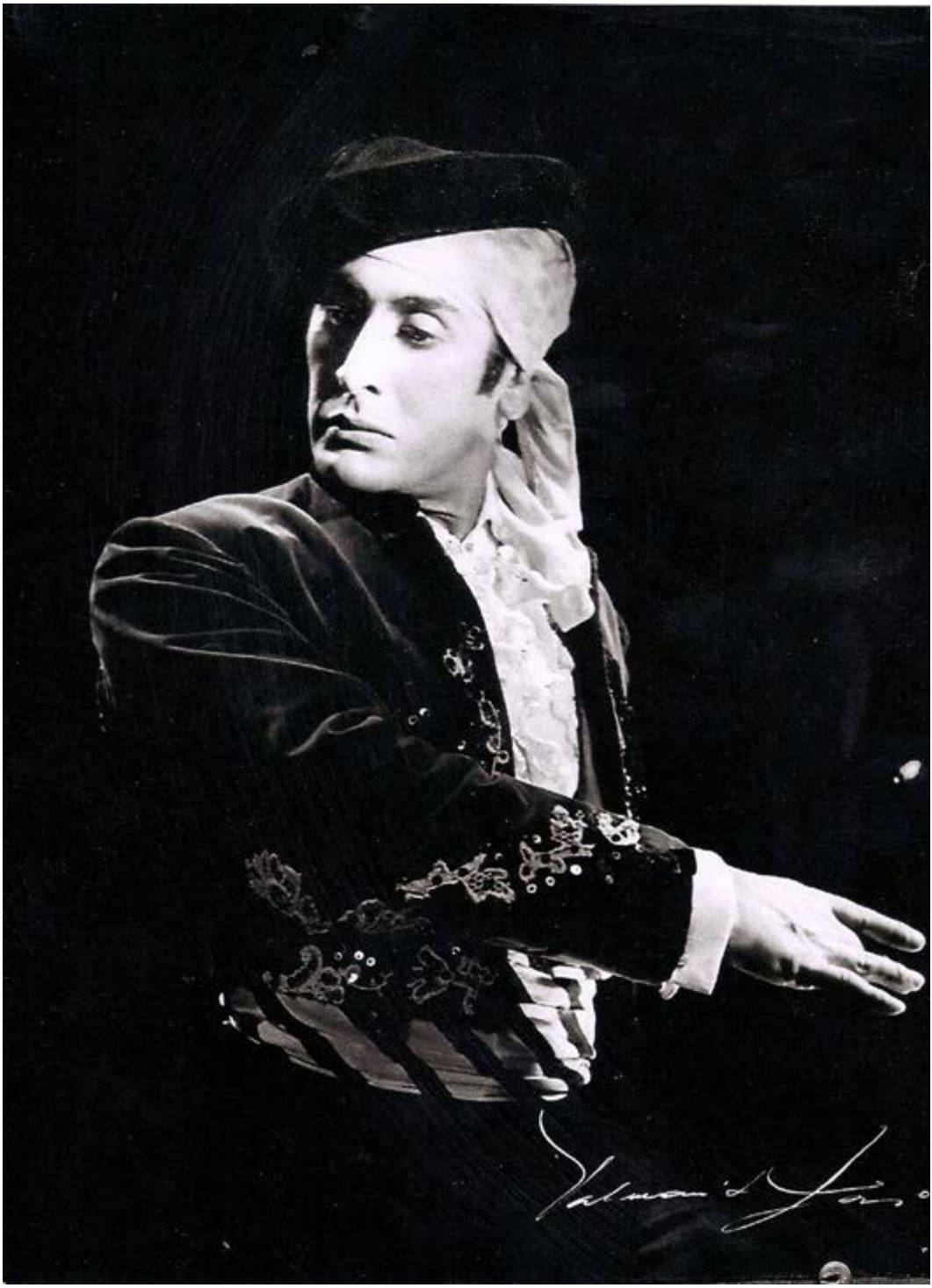
El siempre le pedía a Manuel que el ensayo general fuera en su iglesia que está en Av. Vicuña Mackenna, la parroquia de la Asunción. Los arreglos musicales fueron hechos por Vicente Biachi.

Su academia se inicia por los años 60 en el 5° piso del teatro Cariola en el cual estuvo más de 40 años."

Rosa María

(familiar que nos hace llegar el material
a través del área de danza del Ministerio
de las Culturas, las Artes y el Patrimonio)

















¿Danza independiente?

Lisette Schwerter

¿Cuán independiente es un colectivo o compañía de danza si sólo tiene como posibilidad de financiamiento la obtención de fondos concursables ofrecidos por el Estado? ¿Cuál es la percepción de los propios artistas sobre esta realidad?

Abrimos las preguntas a modo de provocación, sin afanes en esta ocasión de encontrar una respuesta única y satisfactoria, sino abrir un espacio para traer impresiones sobre esta realidad, particularmente en la danza contemporánea que se desarrolla en Chile y Argentina, y tejer juntos una reflexión sobre nuestras prácticas y modos de relacionarnos.

El concepto danza independiente surge para nombrar principalmente un modo de hacer que surge y/o se desenvuelve sin depender de una única institución pública o privada, pudiendo auto-determinar sus líneas de trabajo auto-gestionando recursos para su financiamiento. En el libro "Retrato de la Danza Independiente en Chile" (2010) de Lorena Hurtado y Gladys Alcaíno, las autoras especifican aspectos de este hacer y su rescate de nociones alternativas, recursos, conciencias y formas de expresión, indicando cómo la característica principal que lo diferencia de modos más convencionales de funcionamiento, su carácter de autogestión por sobre los contenidos y formas que aborda (ALCAÍNO; HURTADO, 2010). Dentro del movimiento de la danza independiente, surgen con fuerza colectivos artísticos como una "[...] manera más radical de subvertir la tradicional organización jerarquizada del grupo de danza [promoviendo] maneras plurales de crear en que cada integrante puede proponer ideas, consignas, modos creativos e herramientas para la producción danzaria" (MAXWELL, 2012. P. 5). Se abren así espacios de experimentación que aspiran a acoger de manera más igualitaria las inquietudes de sus integrantes, sean ellos permanentes u ocasionales, y que promueven la autogestión de los recursos financieros para la mantención de las prácticas artísticas con

la autonomía ideológica que traería implícito el no depender única y directamente de una institución. La danza independente en su desarrollo actual tendría entonces dos aspectos característicos principales: "la libertad creativa y la precariedad de la producción entendida como una relación costo/beneficio al respecto de las modalidades e implicancias de la producción oficial" (PRODANZA, 2010, p. 11).

La caracterización del profesional de la danza (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011), que busca posicionarlo como trabajador de una determinada área al respecto de un trabajo social más general en la condición de asalariado y productor de valor de algún tipo (DURÁN, 2012, p. 212), revela que sólo un grupo menor al 50% del total trabaja con salario estable, declarándose la otra parte como trabajador independiente:

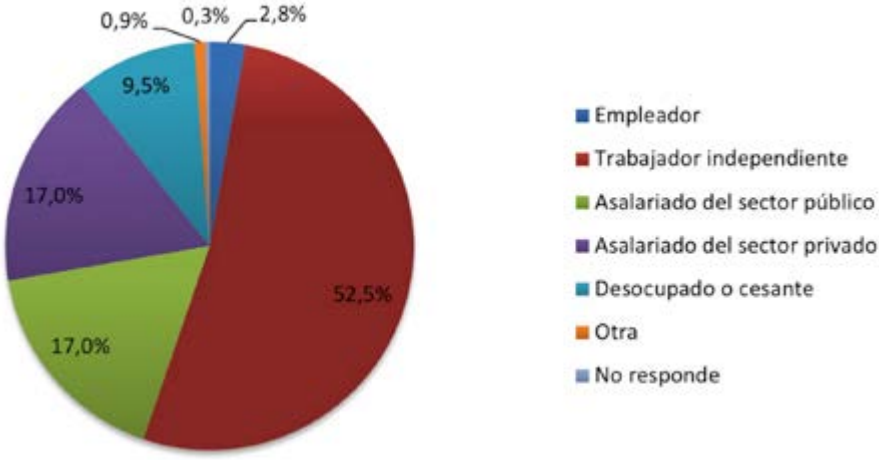


Figura 4. Categoría ocupacional[1]

En ese contexto del desarrollo de la danza contemporánea, mayoritariamente independiente y transitando entre la estructura de compañía, colectivo y proyectos personales de cada artista, la condición laboral y las prácticas artísticas posibles de ser realizadas en el ámbito profesional, revelan un conflicto expresado por los mismos artistas[2]:

"En algún punto nunca podés profesionalizarte, digamos...
es todo el tiempo errático."
(Gustavo Lesgart, 2011)

1 Catastro de la danza: perfiles en el campo nacional de la danza. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, p. 10.

2 En el documental "Danza contemporánea en buenos Aires: Catorce reflexiones en torno al presente y al futuro". Disponible en: < http://youtu.be/-xT3mvzyy0s> Acceso el: 13 de mayo de 2015.

"No hay nada más dependiente que ser independiente. Como que justamente el ser independiente tiene toda una cosa muy romántica, pero al mismo tiempo estar pendiente de que te den el dinero"
(Teresa Duggan, 2011)

"Me declaro independiente porque realizo mis proyectos libremente. Ser independiente en nuestro ambiente significa que no sólo contás con la libertad creativa, sino que además necesitás gestionar la búsqueda de recursos económicos que soporten tu proyecto, esto implica ser nuestros propios gestores, confeccionando proyectos y rindiendo los gastos ante las distintas entidades subsidiarias. Aunque no es una situación ideal, estamos acostumbrados a ello. En el ámbito independiente, tenemos el campo más abierto hacia la experimentación. Los tiempos dedicados a los procesos creativos son largos y costosos, pero nos permiten jugar varias aristas de la creación. [...] En cambio, en el ámbito oficial, bajo el peso de llevar una danza para un público más amplio, no se realizan búsquedas estéticas de lenguaje o dramaturgia por fuera de los cánones tradicionales. Aunque este ámbito cuente con más recursos que la danza independiente, esta se ve obligada a sumar recursos y buenas voluntades para concluir un proyecto. [...] Aprendí a sobrevivir en ese ambiente árido por la escasez de recursos económicos, pero inmensamente libre y activo."
(Gabriela Prado, 2011)

En las palabras citadas, los artistas de la danza en Argentina evidencian una problemática entre el hacer del profesional de la danza y su estado de independiente, situación laboral "errática" que según Gustavo Lesgart dificulta la profesionalización del artista, mientras que Teresa Duggan hace lo que parece ser una provocación refiriendo que ser independiente es la mayor expresión de la dependencia debido a la necesidad de "estar al pendiente" de los recursos, que al no estar garantizados por el Estado u otras instituciones, vuelve necesario el estarlos gestionando constantemente. Gabriela Prado, en una declaración más extensa, describe lo que me parece ser un sentir más generalizado entre los artistas independientes: la libertad creativa, de los tiempos, temáticas y de los abordajes artísticos, y un aprendizaje transformado en costumbre (y necesidad) de gestionar y producir recursos y condiciones para sustentar ese trabajo no dependiente ideológicamente de alguna institución.

El modelo de fondo concursable permanente y de subsidios parciales, instalados tanto en Chile como en Argentina para financiar proyectos artísticos a partir de los años 90', ha generado una situación de dependencia a estos apoyos que en su mayoría apoyan iniciativas de corta e mediana duración, y que difícilmente financian la totalidad del proyecto, en una llamada "falsa democracia" que entrega menos dinero a una mayor cantidad de proyectos, y que los artistas argentinos consideran la "administración de la miseria" (PRODANZA, 2010, p. 29).

Foto: Almut Elhardt

Se instala así una dinámica relacional al interior del área de danza donde prima la competitividad, dejando al finalizar los procesos de selección "ganadores y perdedores" y sesgando la percepción de la comunidad de la danza a la de un "[...] grupo de gente que tiene en común la consecución de recursos para la producción artística" (PRODANZA, 2010, p. 13), invisibilizando el potencial de alternativas asociativas y colaborativas para el desarrollo de ideas.

Desde la otra vereda y en sentido contrario, los Estados parecen independizarse cada vez más de las prácticas artísticas, precarizando las condiciones de los procesos creativos y de investigación, y demandando del artista un trabajo que además de ser raramente remunerado en su totalidad (gestión, producción, experimentación, creación de redes, etc.), no tiene mayores garantías de ser sustentable o realmente proyectable, dificultando la profundización de problemáticas y sus soluciones disciplinarias, y que contribuyan a la instalación y consolidación de la danza como un área de conocimiento y como un derecho de las personas al acceso a experiencias artísticas de calidad de manera permanente.

En este sentido, es interesante también el reconocimiento de parte de los artistas de la danza de una problemática en la relación entre la danza independiente, sobretodo la que se autodenomina como contemporánea, y la sociedad en su conjunto: el público de esa danza es mayoritariamente la propia gente de la danza, presentando entre las razones el trabajo con temáticas y lenguajes "difíciles" o excesivamente abstractas, enfrentándose así la visión de "falta de cultura da danza" y el sentimiento de que la danza como arte es "desvalorizada y desatendida por la sociedad" (PRODANZA, 2010, p. 14), con una formación y ejercicio "burgués" de los bailarines que deriva en una práctica "elitista" e inclusive "endogámica" (PRODANZA, 2010, p. 22-23), aún contando con un abanico amplio de propuestas.

Este distanciamiento entre la danza contemporánea y la sociedad ha gatillado el surgimiento de propuestas que consideran, dentro de sus ejes de trabajo, la necesidad de "democratizar" sus prácticas, generando:

> *[...] un nuevo espacio de conocimiento para la danza, nuevas relaciones con el público, con la gente que ve danza, más directa [...] es relacional, de la vida, cotidiano; o sea, es disciplinar porque es la danza, pero yo lo empujo desde lo que ocurre, casi que desde la amistad. Es de encuentro entre nosotros, de encuentro con el público, con la gente"*
> (BAGNARA, 2015)[3]

Camila Cavieres, refiriéndose al proyeto La Salvajería, comparte:

> *"[...] la necesidad que nos impulsa es abrir más espacios de danza que los*

3 Entrevista concedida a la autora el 05 de abril de 2015.

que tradicionalmente tenemos en Santiago, integrar a más gente, democratizar la práctica de la danza y tener un espacio semanal donde vernos y compartir lo que hacemos. También viene de las ganas de innovar, de ser creativos, de generar un espacio extraño y diverso donde siempre pasen cosas distintas"
(CAVIERES, 2015)[4]

"Si se habla entonces de democracia para estos cuerpos y estas danzas, se trata en lo profundo de una puesta en juego de la desjerarquización en este proyecto anunciado como democrático. En estas acciones comunes adoptadas en la danza, existe un desplazamiento en varios sentidos, un pasaje que se hace, un compartir como comunidad del com-partir en el doble sentido del término: pertenencia al mismo mundo que solo puede decirse en la polémica, reunión que solo puede hacerse en el combate."
(BARDET, 2012, p. 72)

En este hacer danza desde la vereda de la autogestión y de la búsqueda de la independencia ideológica, y pensando en alternativas a la competitividad en el desarrollo de la danza, la pregunta sobre la existencia y funcionamiento de la "comunidad de la danza" me parece viene a complementar estas cuestiones, sobre todo cuando nos referimos a un hacer danza común al compartir las circunstancias y problemáticas para proponer y mantener prácticas de danza contemporánea, particularmente en Chile y Argentina en este caso. El concepto de comunidad generalmente provoca una cierta disonancia, variando su apreciación de lo que es, la sensación de pertenencia a ella, y la importancia que su existencia tiene para el área.

"Me siento parte sí de una cantidad de artistas de la danza, eso sí, pero no sé si de una comunidad"[5]
(SERVERA, 2011)

"A ver...puede llegar a estar agrupado, pero no, no siento una comunidad"[6]
(DUGGAN, 2011)

"No, comunidad no hay, no, comunidad no hay, comunidad no existe"[7]
(ISSE MOYANO, 2011)

4 Entrevista concedida a la autora el 29 de marzo de 2015.

5 En el documental "Danza contemporánea en buenos Aires: Catorce reflexiones en torno al presente y al futuro". Disponible en: < http://youtu.be/-xT3mvzyy0s> Acceso el: 13 de mayo de 2015.

6 En el documental "Danza contemporánea en buenos Aires: Catorce reflexiones en torno al presente y al futuro". Disponible en: < http://youtu.be/-xT3mvzyy0s> Acceso el: 13 de mayo de 2015.

7 En el documental "Danza contemporánea en buenos Aires: Catorce reflexiones en torno al presente y al futuro". Disponible en: < http://youtu.be/-xT3mvzyy0s> Acceso el: 13 de mayo de 2015.

Propongo entender aquí comunidad como un circuito fluido y móvil, (GARCIA, 1990) que se estructura a partir de un sentido de pertenencia a determinada colectividad (SPINELLI, 2006), siendo más relevante la dimensión subjetiva que la relación con un territorio específico, y donde se puede generar una "identidad comunitaria" basada en la convivencia, en el trabajo común. Pertenecer a una comunidad implicaría entonces, primeramente identificarse y sentirse parte de ese grupo particular, participando de su construcción colectiva permanente.

El funcionamiento en red en Latinoamérica, particularmente con la creación de la Red Sudamericana de Danza (RSD) en el año 1999, instala desafíos y consigue crear nexos e intercambios entre los países de la región así como al interior de cada uno de ellos, proponiendo una "integración y colaboración entre diversos actores de la danza y de la cultura", promoviendo entre otras cosas una articulación y organización del sector. Son muchos los artistas que mencionan a RSD como una plataforma que impulsó fuertemente la asociatividad como modo de funcionamiento entre los practicantes de danza, y que nos parece contribuye todavía de manera importante en la promoción de un trabajo colaborativo.

Una de las dificultades relacionadas al concepto de comunidad en la danza, es que se tiende a pensar en ella como una imagen estática de un gran número de personas que se relacionan necesariamente de forma armónica y que se reúnen periódicamente en torno a temáticas comunes.

> *"Yo tengo la fantasía de que los otros, los que se comunican, que intercambian y que se yo, están en otro lado. Que debe existir, que deben estar...no sé...que se juntan y tienen grupos de pertenencia en donde comparten sus procesos creativos y sus pensamientos. Digo: yo, no, pero ellos deben estar en algún lado".*[8]
> (PATTIN, 2011)

Pensar en "una" comunidad de la danza con las características descritas, nos distancia de la realidad de su existencia. Lejos de la idea de ser un grupo numeroso e homogéneo, se pueden reconocer varias "comunidades" dentro del área de danza que efectivamente se juntan con cierta periodicidad para compartir inquietudes comunes, grupos dinámicos en su constitución y las metodologías de sus prácticas, y que mantienen temáticas e intereses comunes. Aún así, me parece de suma relevancia la instalación de instancias que convoquen de modo más general a representantes de los diversos estilos, contextos, y edades que hoy construyen el hacer danza en cada territorio, grupos algunos ya constituidos hace años y con enfoques laborales como los Sindicatos de trabajadores de danza, o la propuesta

8 En el documental "Danza contemporánea en buenos Aires: Catorce reflexiones en torno al presente y al futuro". Disponible en: < http://youtu.be/-xT3mvzyy0s> Acceso el: 13 de mayo de 2015.

de DanzaSur con sus encuentros regionales y nacionales. Sumar espacios para compartir experiencias y buscar soluciones colaborativas a las problemáticas comunes contribuye sin duda al desarrollo de la danza.

Paloma San Martín nos ofrece una propuesta para entender esta comunidad de la danza desde ese enfoque inclusivo:

> *"Comunidad de artistas que contribuyen al desarrollo de su disciplina [...] desde la creatividad que genera diversidad [...] Grupo de personas que se une en torno a una característica común, la práctica del arte de la danza".*
> (SAN MARTIN, 2011, p. 181)

Hacer danza conscientes del potencial de desenvolvimiento del área al trabajar en comunidad, genera mayores posibilidades de dar circulación a los conocimientos y saberes propios de este campo disciplinar, los que se actualizan, amplian y profundizan con cada nueva práctica en cada nuevo encuentro. Es desafío de los artistas de la danza mirar las dificultades actuales de sostenibilidad de las iniciativas y proyectos del área, tanto para demandar del Estado su responsabilidad para con el desarrollo de las artes, como para generar alternativas de crecimiento fuera de la lógica de la competitividad y del mercado, y más cercanos a la colaboración y el trabajo común.

> *Existe um compartilhamento das situações, das demandas, das necessidades; mas existe também uma proatividade num sentido assim de como estabelecer estratégias que sejam comuns a todos, que possibilitem benefícios a todos [...] Como é que a gente pode criar um estrutura neste sistema em que a gente vive, que possibilite a nossa loucura.*
> (SANTIAGO, 2013) [9]

9 "Existe un compartir las situaciones, las demandas, las necesidades; pero también existe una proactividad en el sentido de cómo establecer estrategias que sean comunes a todos, que posibiliten beneficios a todos [...] ¿Cómo es que podemos crear una estructura en este sistema en que vivimos, que posibilite nuestra locura? - Entrevista concedida al equipo "Danza Sur", disponible en https://youtu.be/Jae4Im2Naxo Visitado el 03 de abril de 2016.

Desde y hacia dónde

Cesar Cisternas Valdés

Cruzarse con la pregunta de dónde venía y saber que no podía cruzar una pierna hacia el lado cuando todos sabían hacerlo.
¿No trajiste nada más? 18, atrás.
Me tengo que ir... Tienes un minuto para decidir, te verá Patricio.
Una improvisación y vi la risa.
¿Será que será así?
Al parecer importa más el ímpetu que la trayectoria (al menos en ese momento).
De ahí las piernas chuecas, todo para afuera, nada para adentro.
Patricio, ¿esto es hacia acá?
Tú solo continúa...
Caer del vientre, la voz de Patricio en una sala sólo los 3: La madre, yo y Patricio.
Patricio sonando al oído.
Respira, te acabas de caer del vientre, acabas de ver recién La Luz.
¿Acaso puedes ver?
No, tú no ves, el que ve es tu cuerpo, el que ve es la sangre, el que ve es el vientre, es la invalidez, es la debilidad, es lo frágil, es la carne y la historia de los demás, al menos por ahora no es tu historia, es la de los que están detrás.
El fuego, el animal, la poesía, es De Rocka.
Todo de nuevo y vuelve a caer la sangre.
¿De quien?
De las prostitutas,
Los borrachos
Los mendigos.
¿Cuánto dolor necesitó la tierra para crearte, Dios?
Tragedia De Dios
La calle, la iglesia, el olor a suciedad y es ahí donde nuevamente aflora el cuerpo sucio... Un poco más seguro pero necesito que esté sucio.
¿Acaso un mendigo está en punta de pies?
¿Acaso un mendigo está en la suavidad del
Movimiento? él no... pero tú sí.
¿Y cómo lo hago para que no se me enrede todo? Despójate, vomita. La carne es débil sólo en algunos momentos, pero en la soledad y la transpiración se vuelven fríos, duros y valientes. El tuyo no... Al menos por ahora
Un círculo en la Plaza, Magdalena por los aires...

"Queremos estar en el corazón de todos los chilenos".
Tal ves la primera vez que escucho el clamor de ser oídos, de ser queridos, de ser parte de todos los mundos. No sabemos si aún lo somos, pero el canto de Teresa detrás de una silla hace creer en el valor de la súplica, hace creer en el valor de la presencia.
El moverse desde ahí es el aire y el suelo.
La historia de mi y de la cuerda,
de mi y del círculo,
de mi y de los vidrios,
de mi y de la desnudez,
de mi y del sexo,
de mi y de la pasión,
de mi y del suelo,
del aire,
del vómito y del corazón.
¿Desde dónde? Desde todo.... ¿Desde dónde? Desde la nada
¿Desde dónde? Desde donde él quiera
¿Desde dónde? Desde la historia... ¿Reciente? De toda, de todos y de todas.
¿Desde dónde? Desde la ignorancia
¿Desde dónde? ¿Desde la pulsación del corazón?
Del vientre,
¿Del vientre?... Yo no tengo vientre. Todos tenemos, por que desde dentro nace lo que debes, quieres y necesitas decir.
¿Desde dónde? Desde la valentía, el prejuicio, el orgullo, el ego, la vanidad, la humildad, el desapego, el latido y nuevamente desde todo.
Un minuto y todo se va... Te tengo un papel, ¿lo quieres? Por ahora no puedo, sólo por ahora.
Hasta que volaste y pude... Recién ahí pude, recién ahí supe quién eras, recién en el llanto, recién en el peso de tu ataúd, recién en el peso de tu historia, recién en el peso de tu amor, recién en el adiós en la multitud, recién en el abrazo de tu despedida, recién en tu última danza, recién después de todo.
La vida después del cuerpo
La vida después del ojo
La vida después de la foto, después del grito en el oído, después del cigarro, las botas y la boina.
¿Desde dónde? Desde el recuerdo, la historia, la pierna, la pelvis, la memoria, la carne, el sudor, la sangre, el pálpito, el dolor, el amor, la mano, la memoria, el olvido, el hueso, la soledad, la compañía... desde algún lugar
¿Desde dónde? Desde donde se te necesite.
¿Y desde ahí es necesario moverse?
¿Desde dónde es que se vuelve necesario moverse? Desde ahí es donde.



Foto: Stephanie Cabrera

Carnet de viaje

1984-2017

Esteban Gerardo Peña Villagrán Nahuel

Chile

Cuando comencé la danza en la Universidad de Chile, Bárbara Uribe me motivó muchísimo en la creación, gracias a ella me interesó mucho la historia de la danza y la creación coreográfica. Siempre me habló mucho de lo que estaba sucediendo con la danza en el extranjero. Gracias a ella nunca dejé la danza, fue una gran pedagoga y docente, fue una pérdida para el mundo de la danza y para nuestro Chile cuando desapareció.

Mi encuentro con Bárbara Uribe y los maestros Patricio Bunster y Joan Turner de Jara fueron los inspiradores del devenir creador y gracias a sus experiencias en la pedagogía, y en la creación y su apoyo a los jóvenes en un periodo tan terrible como vivir en dictadura, pude viajar al extranjero. Siempre se creó un vínculo fuerte con el "Espiral" que sigue hasta ahora.

Cuando Rodrigo Marquet me invito a crear su obra "Posteridad íntima" en 1987, era la primera obra en donde dos departamentos de la Facultad de Artes colaboraban juntos, así comenzó esta creación colectiva. En las noches improvisábamos, trabajábamos los actores y bailarines. Tuvimos que pedir dinero en las calles para la obra. Siempre pude mantener un contacto en la distancia desde el extranjero con Rodrigo. Mi primer viaje a Chile desde mi ausencia de 10 años. Él quería remontar "Vértebra". Su desaparición truncó nuestra intención de hacerlo, aún lo recuerdo como uno de los grandes del teatro chileno.



Foto de Bárbara Uribe Echevarría (1989) (archivo E. Peña).

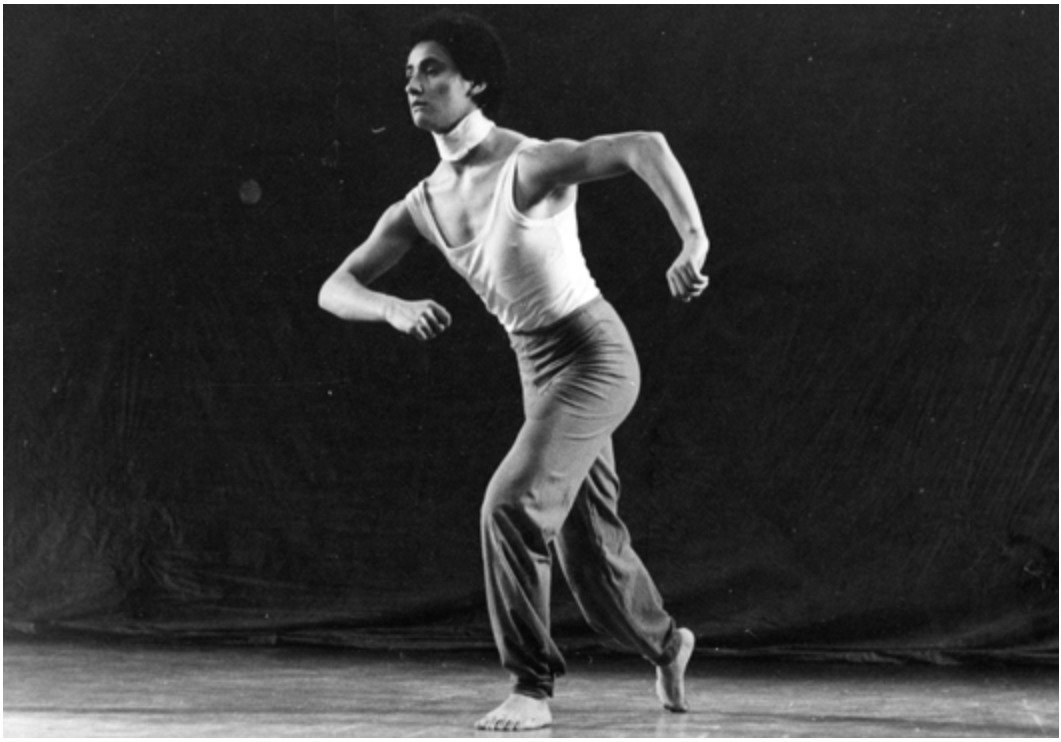


Foto de la Facultad de Artes, primer solo de danza “necesito tiempo” Sala Isidora Zegers
(Archivo facultad de artes de la universidad de Chile) - (1984).



Foto de grupo Espiral “A pesar de todos” Ulises Álvarez, Esteban Peña Villagrán, Nelson Avilés entre otros.
Primer festival de Víctor Jara. Foto: Kiko Fierro - 1986.



Inauguración “Calaucan” - Joan Jara de Turner junto a su hija Manuela Bunster
(Archivo E. Peña) - (2000).



Solo de Esteban
Café del Cerro 1986.



“Posteridad Íntima” sala Antonio Varas junto a Esteban Hernández, Nancy Vásquez y Verónica Canales entre otros
(Archivo E. Peña) - (1987).

Gracias a estos encuentros coreográficos, tanto como el del Teatro Apoquindo y el Teatro de La Católica y los intercambios internacionales, los jóvenes coreógrafos nacionales pudieron partir al extranjero. Antes de partir fundé la 7a Compañía y luego partí a Francia. Mí pedazo de mi Chile estaba siempre presente. Partí justo cuando estábamos en plebiscito y finalmente ganó el NO.

Francia

Cuando llegué a Francia, mi querido amigo y bailarín Rodolfo Araya me fue a buscar. Sin hablar francés me puse a trabajar con Dominique Petit y otros coreógrafos parisinos. El encuentro más bello fue con Hans Zullig, gran amigo de Patricio Bunster. Recuerdo que le traje una carta de su parte. Hans enseñaba a varios bailarines de Pina Bausch en el estudio 102 en Belleville en Paris. Trabajé varios años con él.

Mi primer solo dedicado a Chile fue trabajar sobre Neruda, en un lugar muy importante de la danza en los años 90, el "Studio Le Regard Du Cygne en Belleville» Paris.

La coreógrafa hindú Rukmini Chatterjee, me invitó a bailar con ella en su compañía. Luego con el tiempo me apasionó la cultura hindú y comencé a viajar en India (Bangalore, Delhi, Dharamsala) y en Tibet (Ladak).

Cuando Dominique Petit y Anne Carrie llegan a Chile crean "Cueca ola" y "Girasoles" creación coreográfica con puros hombres sin música, y la otra con puras mujeres en donde baila Nuri Gutes, entre otras. La obra "Girasoles" ya había sido creada en Francia en donde bailaba Rodolfo Araya (tornasol), la suerte que tuve fue en bailarla en Chile, remontarla en Francia y luego bailarla con el equipo de origen en Paris. A partir de esa experiencia Dominique quiso crear un dúo conmigo que luego nació "Roi de coeur".

Cuando conocí a Karine Saporta en Paris, nos vimos en su estudio de danza. En esa época yo tenía el pelo muy largo. Por azar de las cosas me invitó a una audición. Nunca imaginaría que trabajaría con ella casi 6 años. Después de partir de la compañía me fui a la compañía de Regine Chopinot, llegaron Marcelo Sepúlveda y Julieta Pávez. Ellos trabajaron con Karine Saporta. Me gustó mucho trabajar con Karine. Amé su estilo muy barroco. El surrealismo en sus obras y su locura imaginativa era increíble.

La compañía de Regine Chopinot, de una gran exigencia técnica y musical, pudimos viajar mucho al extranjero. Me gustó mucho Japón y Rusia.

Omar Porras hacia una audición. Había visto sus obras en el Théâtre de La Ville en París. Sabía que era colombiano y que le gustaba la danza contemporánea, así que pasé la audición y trabajé con él. Fue una experiencia muy fuerte e importante.Cuando creé "Mhen", me inspiré en los Selknam y en la ceremonia del Hain. Trabajé con el grupo Osaka Bondage de música electrónica. Fue un solo en donde sentí que había madurado en mi trabajo coreográfico. En ese momento quise crear coreografías con muchas más personas.

Nuevo viaje a Chile, Gigi Caciuleanu me invitó a crear para el Ballet Nacional

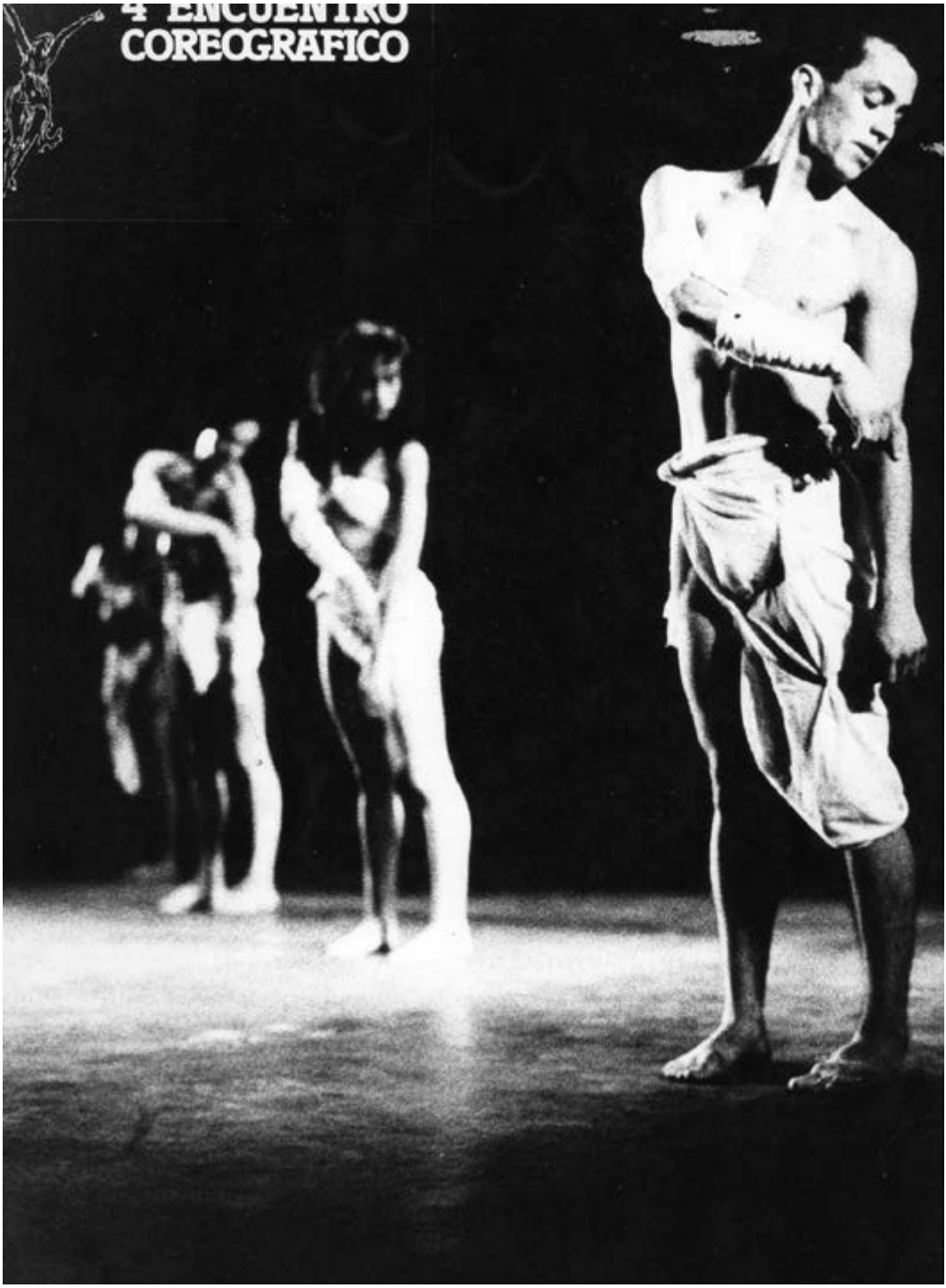
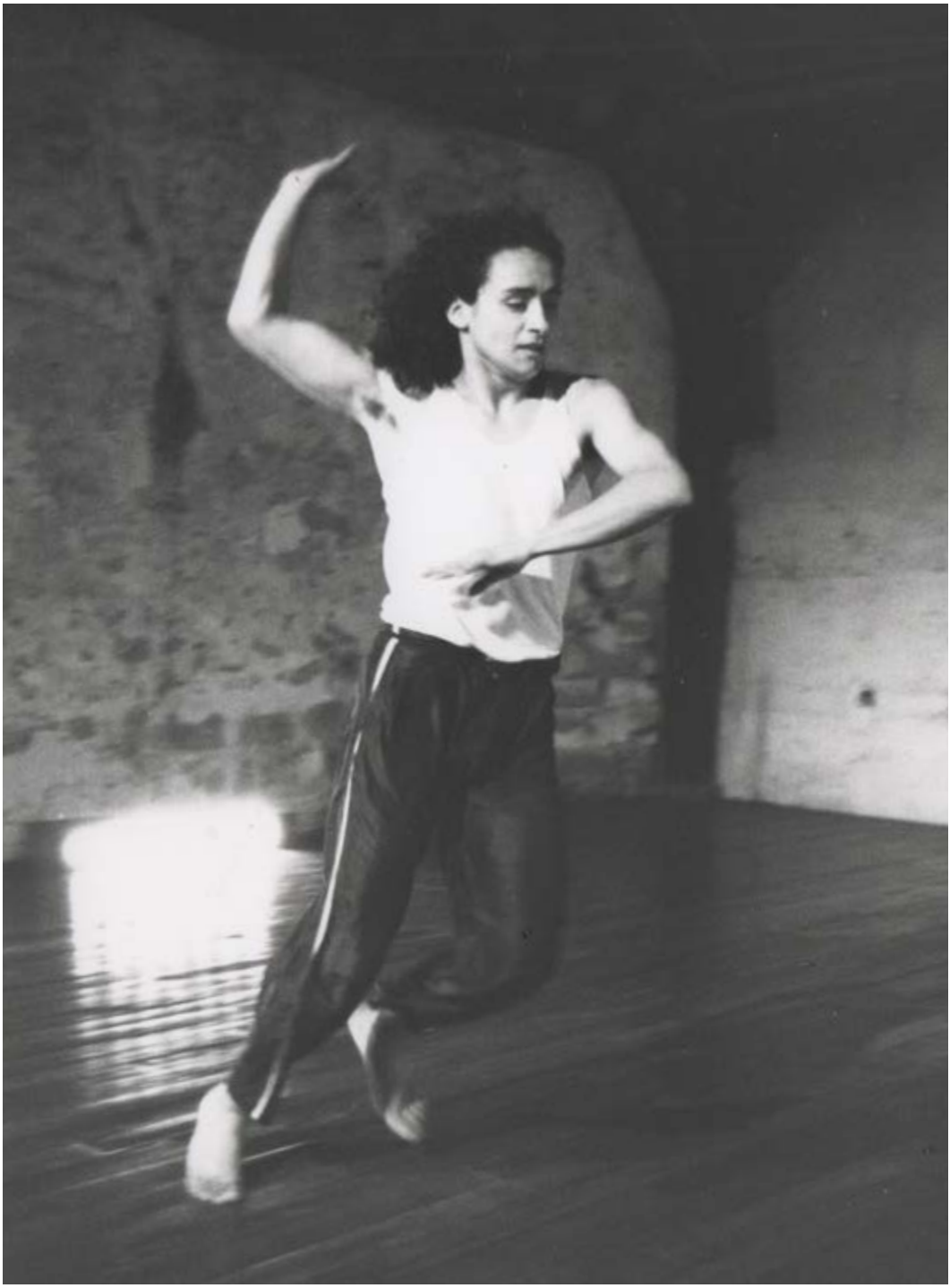


Foto encuentro coreográfico de la Católica. Obra “Ángeles en tierra de hoja”
Archivo encuentros coreográficos) - (1987).



Regard du Cigne à Belleville - Paris - (1990)
Foto: Jean Gros Abadie.



Dominique Petit y Esteban Peña - Rois de Coeur (1990)
Foto de Bruno Chalifour



Compañia Karine Saporta - La princesse de Milan
Foto: Archivo (E. Peña) - (1990)



Memoria de Quipu (2002)
Archivo Esteban Peña.



Fotograma del film “Le Souffle de vie” de Silvia Paggi (2017)
(Archivo de Silvia Paggi).

Chileno. Justo en ese momento fueron invitados también Luis Eduardo Araneda y Rodrigo Fernández. Tres coreógrafos hombres de la misma generación. Hicimos algo que creo que nunca lo olvidaremos. Bailamos al final de nuestras obras antes del saludo en homenaje de nuestro Andrés Pérez Araya, gran amigo que había fallecido.

Puedo decir que fue una de las experiencias más hermosas y fuertes que viví en el Espiral, al principio éramos 40 estudiantes, finalmente fueron como 8 que bailaron en Memoria de Quipu. Gracias a su fuerza y proceso fuimos nominados al premio Altazor. Memoria de Quipu es una de las obras que más admiro por su fuerza en su proceso y en su resultado. Recuerdo que bailaba mí solo Mhen como primera parte en la sala de la Fech. Mis agradecimientos a Manuela Bunster y al Espiral.

Cuando viajé a Cuba fui invitado al festival "Habana vieja: Ciudad en Movimiento". Recuerdo que mis amigos de la compañía "En Cruz" estaban también invitados" a La Habana. Finalmente me quedé un tiempo y me invitaron a crear con la compañía Co-Danza de la ciudad de Holguín. Así nació Espacio Gnóstico Americano, inspirándome de la cultura mestiza de esa ciudad.

Cuando creé el solo "L'exil du corp" en Paris había comenzado por un solo que hablara sobre la animalidad en el ser humano y sus transformaciones. Por increíble que fuera, el día que bailaba este solo, una persona del público dijo, "murió Pinochet", y seguí bailando con más fuerza mientras que todos estaban de fiesta. Luego quise crear una obra en Chile inspirada del solo "L'exil du corps" pero, tenía que crearla sin estar allá, así que hice todo para que sea creada y finalmente obtuve un Fondart. Viajé y trabajé con varios bailarines de diferentes compañías. Fue una bella experiencia. Me encontré realmente con la dura realidad de los trabajadores de la danza.

Siempre me he sentido como un artista pintor. Desde mis inicios de la danza había regalado algunos dibujos a Bárbara Uribe. Siempre me gustó pintar con óleo y pastel. Siempre aprecié las fotografías antiguas en un periodo en donde no bailaba. Con el tiempo coleccioné varias cartas antiguas de Chile en mis viajes al extranjero. Sería mi interés por la memoria de los pueblos originarios. Me puse a pintar así que realicé varias exposiciones en Francia y en Italia.

El día 13 de julio 2016 era mi cumpleaños en Niza, en la ciudad en donde vivo actualmente. Con mi compañera Federica Fratagnoli quisimos celebrarlo el día siguiente, el día nacional francés el 14 de Julio 2016. Desgraciadamente vivimos lo inimaginable. Un atentado terrorista, nos cambió nuestras vidas, pero sin embargo seguimos creando, seguimos respirando. Gracias a ello nació "El soplo de la vida" para homenajear a las 86 víctimas y 450 heridos del atentado terrorista el 14 de julio 2016. A mis 49 años nos adherimos a la Asociación "Promenade des Anges 14 juillet 2016". Una Asociación de víctimas en Niza. Pienso que era necesario bailar de nuevo a mis 49 años.

Con Federica, una gran apasionada de la danza hindú estilo «Bharatanatyam», bailarina e investigadora de la danza, quisimos crear un trio con el músico hindú

Trilogía Siluetas a la Calle

Colectivo de Arte, Cuerpo y Memoria Pájaro entre Púas - Myr Chávez

Siluetas a la Calle, es una trilogía de Danza Performance de intervención Espacio Público, que crea y problematiza desde el cuerpo y la memoria. Las siluetas como habla de aquellos cuerpos en soledad, desaparición y encierro, que a través de esta huella, como superficie de inscripción, entran en diálogo con la ciudad y los transeúntes para aparecer en su ausencia y dar paso al recuerdo, la memoria y el testimonio.

La obra la inspiran diversas mujeres violentadas por una sociedad patriarcal y relatos testimoniales de la desaparición forzada en estado de dictaduras como la de Chile con las mujeres detenidas desaparecidas.

Género: Danza contemporánea/intervención del espacio público/arte y memoria.

Obra 1. Siluetas a la Calle

Proceso de taller/laboratorio de expresión corporal y diálogo sobre la propia biografía, que finaliza con intervención del espacio público con siluetas de un grupo de internas de la cárcel. La actividad en la cárcel y posterior acción en la calle, busca generar un puente comunicativo entre quienes han perdido su libertad y las personas que transitan en espacio público.

Esta experiencia se ha desarrollado con internos o internas de la cárcel de Valparaíso en Chile y con Mujeres-Pacientes del Hogar Materno de Habana Vieja en Cuba.



Siluetas a la Calle. Festival Ciudad en Movimiento.
Hogar materno en Habana, Cuba.



Siluetas a la Calle.
Internas cárcel de Valparaíso, Chile.



Laboratorio Mariposas Contra el Olvido.



Intervención Mariposas Desde el Olvido. Valpraíso, Chile.



Ausencia Presente. Habana Vieja, Cuba.



Ausencia Presente. Habana Vieja, Cuba.

La actividad de estos espacios de claustro y posterior acción en la calle busca generar un puente comunicativo entre quienes han perdido su libertad o están en situación de exclusión o cuidado y las personas que transitan, invitándoles a escribir mensajes a estos seres ausentes. Finaliza con la devolución de sus siluetas a sus protagonistas y así se genera el intercambio de emociones y mensajes a través de la escritura y/o el dibujo. Arte y Reparación Simbólica.

Obra 2. Mariposas contra el Olvido

A partir de un trabajo de laboratorio de exploración emocional, corporal y escénica se interviene el espacio público, modalidad grupal de convocatoria abierta con mujeres de diversas edades y características, para señalar y manifestar las repercusiones de la violencia de género que terminan en femicidios, sean estos por motivos culturales, sociales y/o políticos.

Obra 3. Ausencia Presente

Estructura coreográfica basada en la memoria y el testimonio. Tres intérpretes nos cuentan a través del movimiento, el canto y la narración emotiva la ausencia y el dolor de cuerpos dañados y desaparecidos por la violencia política chilena. Intervención de espacio público, modalidad danza-teatro que muestra la soledad y el dolor de la desaparición de un ser querido. Esta intervención crea una situación de aparición a través de una silueta para poder danzar y rememorar.

Acompañando Kalfü Kütral

Agrupación Artística Sentires

Kalfü Kütral
Coreógrafía y dirección: Ricardo Curaqueo Curiche
Interpretación: Agrupación Artística Sentires
Estreno agosto 2016
Teatro Lo Prado, Santiago, Chile

Saludo a la madre tierra
que dio cuerpo a mi cuerpo y aliento a mi espíritu.

Solo sé que nací en primavera en algún lugar de Santiago...así comienza mi caminar en esta obra llamada Kalfü Kütral.
Una obra que me hizo pensar y encontrar mi sueño azul, donde el sentido de pertenencia y raíces que retumbaban en mi mente desde hacía mucho tiempo se detuvo.
Porque en cada paso que daba, en cada movimiento que mi cuerpo ejecutaba y en cada palabra dicha se iba impregnando en mí el ser mapuche que soy hoy.
...espíritu mapuche...orgulloso de pertenecer...

Sonia Orobia Retamales



Mari mari pu lamgnen
Mi nombre es Millaray Ruiz Conejeros
Yo debí haberme llamado Millaray Ruiz Hueichaqueo
Mari mari pu lamgnen
Inche Millaray Ruiz Hueichaqueo
Mapuche inche ta

Kalfü Kütral significó reconocerme, transformarme y revelar al ser mapuche que siempre ha estado dentro de mí; que nunca se avergonzó, pero que necesitaba una inspiración para empoderarse, liberarse y apropiarse.

Kalfü fue un bello camino de observación, escucha y reflexión. Recordar mi historia familiar fue sanador y mágico. Llevar a mis abuelos a la escena y compartir nuestro pasado con la audiencia, sin duda removió años de historia, nuestra historia. Somos los nietos que no aprendimos a hablar mapuche, hijos de aquellos que no recibieron ese legado tan importante por miedo, vergüenza y tristeza... pero hoy estamos aquí, reencontrándonos como pueblo, valorándolo y haciéndolo visible a través de un discurso poético, firme, claro y sensible.

Kalfü Kütral fue, es y será una invitación a la reflexión en comunidad, un viaje hacia nuestro origen.

Millaray Ruiz Conejeros

Ser mapuche.
Pensarse mapuche, sentirse mapuche, saberse mapuche.
Conocerse mapuche.
Mover mapuche.

Proponer un espacio de apertura es arriesgarse también al encuentro de lo que no se es. Invitar a un grupo de personas a pensar en su ser mapuche es abrir las posibilidades de lo común y la diferencia, del prejuicio y el idealismo, del encuentro y la distancia, de la danza. Durante el año 2016 la Agrupación Artística Sentires, dirigida por Álvaro Salinas y Millaray Ruiz, convidó a Ricardo Curaqueo a realizar un proceso creativo que aborde el ser mapuche, experiencia que tuve la posibilidad de acompañar, participando de sus ensayos y sosteniendo largas y cálidas conversaciones en torno a lo que fue ocurriendo en el transcurso de los ensayos.

¿Cómo huir de la folclorización de un pueblo originario en el contexto de la danza? me preguntaba constantemente en este desafío que para Ricardo parecía no ser un problema. Él es, se sabe y se vive mapuche, y el trabajar desde esa convicción, me parecía, no daba cabida a cuestionamientos estéticos, sino que en su lugar decidía bellamente abrir espacios, imágenes e historias latentes de familias negadas, ocultas; de campos olvidados, de abuelas presentes en el sueño azul - y yo pensaba en mi parto, en mis mujeres, en Faumeliza Santibañez naciendo en

Quilacahuín un siglo atrás, tan mapuche como yo...

¿Por qué no involucrarse? ¿Cómo no involucrarse? Dejarse envolver por la propia historia, permitirse una reapropiación del cuerpo perdido entre el exceso y la falta, entre la universalidad y la individualidad, en ese pesado y martilleante binarismo que nos ensordece. Kalfü Kütral, nombre de la pieza de danza, tuvo un proceso creativo que no estuvo centrado en ideas de paz o de guerra, de contemporáneo o folclor, de indio o mestizo; sino que en cada encuentro buscó movilizar experiencias de vida que hubiesen sido (re)mecidas por el mismo viento, inspiradas por la misma voz, nacidas en el mismo territorio, golpeadas por el mismo sistema.

En este viaje el bailarín y creador Ricardo Curaqueo Curiche comparte con los participantes de este proceso coreográfico sus preguntas y sus pasiones; algunos de los presentes le agradecemos la simpleza de la invitación, sin grandes aspavientos pero sí grandes aspiraciones: hacer danza mapuche. No sobre lo mapuche, sino en mapuche. De esta realidad forman también parte aquellos participantes que compartiendo los espacios y haciéndose partícipes de la obra manifestaron su dificultad de sentirse parte de las propuestas de reflexión, situación que me parece sólo refleja la diversidad de posturas y vivencias frente a las culturas de pueblos originarios en este territorio, y la urgencia de que sea parte constante de nuestra reflexión cotidiana.

Kalfü Kütral es una obra que fue constituyéndose como un acontecimiento: pasó a través de mi historia y la historia de otros y otras y con ello nos transformó. Un acontecimiento que conjuga parte del pasado individual y el pasado colectivo en un hacer memoria como acto común, y que ocurre como un "relámpago" siendo la memoria el cielo donde este ilumina [1], manteniendo latente un pasado vivo, que es presente en cada danza.

Lisette Schwerter Vera

Tratar la cultura mapuche desde las artes escénicas es uno de los grandes desafíos que he abordado. Kalfü Kütral se construyó desde la vida de cada intérprete, desnudando el recuerdo más íntimo de quienes somos en esta tierra y como nuestros antepasados influyeron en nuestra memoria, construyendo los cimientos de una identidad y un presente reconstruido.

Identificar el sueño azul de cada intérprete desde lo más profundo del ser, fue develar quienes somos en este mundo capitalista. Encontrar la manera de manifestar el nacimiento azul y lograr que un simple canto o un relato pudiese calar en lo más hondo de nuestro sentir, nos da cuenta de lo intrínseco del ser mapuche, de sentirse mapuche.

Álvaro Salinas Rebolledo

1 LISSOVSKY, M. A memória e as condições poéticas do acontecimento. Em: Gondar, Jô, Dodebei, V; "O que é a memória social?". Contracapa Rio de Janeiro, 2005.

DanzaSur

La Danza quiere tener un lugar

Constanza Cordovez
Equipo creativo DanzaSur

La Danza Contemporánea ha tenido un campo alternativo a la vida en Chile, en realidad gran parte de las artes lo ha tenido porque Chile es de los pocos países Sudamericanos que no tiene medios y prensa cultural, los espacios de difusión masiva han privilegiado los espectáculos y justamente, lo que se entiende sobre lo que supuestamente querían las masas. Gracias a Internet, las redes sociales y los canales culturales de cable, se ha podido contrarrestar esta condición, las llamadas masas de la comunicación se transformaron en comunidades de interés y estos últimos 10 años se ha visualizado un cambio profundo en nuestro campo y en la relación con el público.

Eso no significa que la danza contemporánea se haya transformado en pan de cada día, pero otras audiencias y sobretodo las nuevas generaciones tienen otro acercamiento a la práctica artística, ya que la danza y el baile ha vuelto a ocupar un lugar en nuestra sociedad como una práctica social, que puede tener innumerables formas de transformar la experiencia corporal, mental y emocional de las personas. La Danza como todo arte, nos da un claro espejeo de nuestro estado actual. Dicen que el cuerpo no miente, quizás porque manifiesta y expresa cosas que a la razón y a la construcción de nuestra personalidad se le escapan, tanto en el terreno personal como social.

La Plataforma DanzaSur en este contexto ha querido abrir espacios para el reconocimiento del valor de la danza, generando investigación, archivo, patrimonio y circulación de la información y reflexión de la Danza contemporánea.

Comenzamos nuestro trabajo con el primer documental del continente DanzaSur: Escena Contemporánea, luego el Libro-juego Viaje por el Continente de las Maravillas, el registro de entrevistas, la revista DelSur y los canales de las redes, han servido como material base, para reflexionar e invitar a pensar, escribir e intercambiar ideas, imaginarios y proyectos concretos sobre lo que tenemos en común para compartir con nuestros pares del país y del continente Sudamericano.

Nuestro foco ha sido la puesta en valor de un conocimiento colectivo, que es a la vez un patrimonio intangible muy cercano a la oralidad. La danza es una práctica, un proceso, un encuentro consciente con uno mismo y los otros. Y para que ese valor sea socialmente reconocido, creemos que es tarea de nosotros mismos darle un lugar para que brille con sus propias luces. Es un llamado a sentir sobre cómo aprendemos, qué valoramos y qué compartimos en el medio. Somos una Masa Creativa, porque somos cuerpos colectivizados rellenos de creatividad.

Viaje Danzasureño

DanzaSur es un proyecto-viaje, comenzó hace ya 5 años con el mochileo por un año por 8 países de una pareja curiosa y creativa Celeste Tamara y David González. La aventura terminó transformándose en "trabajo en terreno" para estos investigadores de la danza contemporánea sudamericana. Nuestros aventureros grabaron, bailaron, investigaron y participaron en acciones relacionadas con la danza contemporánea, sembrando semillas para futuras colaboraciones y a la vez, recolectando infinita información.

Al regreso a Chile el viaje continuó, integrándose los nuevos miembros al equipo Adeline Maxwell, Francisco Bagnara, Ignacio Vargas y Constanza Cordovez. Más tarde, Ignacio seguiría en otros proyectos y se incorporan Omar Campos y Josefina Greene. La pluridisciplina y las habilidades diversas del equipo generó una combinación perfecta. Una parte de la información recogida sirvió de base para dar vida al documental *DanzaSur, Escena Contemporánea*. El material de base de registro, siendo muchísimo más vasto, evidenció la necesidad de seguir reflexionando, analizando y haciendo visible las interesantes ideas que aparecen en las más de ciento treinta entrevistas a artistas-gestores de la danza sudamericana.

Nace entonces una tercera patita de este proyecto, el libro-juego *DanzaSur, Viaje por el Continente de las maravillas* que ahonda en las problemáticas colectivas de la comunidad de la danza contemporánea en Sudamérica de manera lúdica y profunda. Entretanto también brotan, de forma paralela, otras creaciones como: la *Plataforma Web DanzaSur*, el *Canal YouTube DanzaSur* y la *BiblioDanzaSur*.

Con estas creaciones de tanta riqueza para nuestro campo, nos dimos cuenta de que no era suficiente el transmitir información únicamente de una manera o de un sólo formato. Cuando descubrimos el impacto del proyecto *DanzaSur* y su potencial para colmar una parte del vacío de conocimiento sobre nuestra práctica y la de nuestros vecinos, así como el intercambio posible entre colegas sudameri-

canos, nació una "Responsabilidad". ¡Necesitábamos más acción!

El proyecto igual que una célula, comenzó a crecer de manera orgánica con diferentes direcciones y pasamos por nuestra propia mitosis. La Plataforma DanzaSur para la difusión de la Danza contemporánea de Chile y Sudamérica, reorientó su trabajo para la creación de material y su difusión internacional. Nace entonces una cuarta patita del proyecto que ya tomó vida propia: *La RED Nacional DanzaSur.*

La RED nació como resultado de los Encuentros Zonales 2016 para hacer circular y compartir información e iluminar las herramientas que potencien la vinculación, colaboración y difusión de la danza contemporánea nacional en cuatro zonas. Luego, vino el Encuentro Nacional de Antenas y al año siguiente para fortalecer la RED los segundos Encuentros Zonales y un nuevo Encuentro Nacional, con todos los miembros, autoridades y alianzas estratégicas.

Los encuentros zonales y nacionales tuvieron por objetivo, entre otras cosas, compartir conocimiento y generar herramientas colectivas, fomentar la creación de acciones que pongan en práctica los saberes de cada participante, para movilizarse, movilizar a su medio y a su contexto. Estas acciones DanzaSur, que aún continúan, están diseñadas, gestionadas y producidas de forma colaborativa por los agentes participativos de cada zona, que son responsables de empoderarse, crear sus propias condiciones de realidad y dinamizar su contexto.

Gestión Colaborativa

Creemos en la Colaboración, los artistas tenemos una práctica de larga data en este terreno. Pero la Colaboración es una de las palabras más usadas para trabajar en equipo, en una comunidad o una red, y convengamos que es, por lo bajo, una palabra polémica, porque justamente es origen de muchos malentendidos. Las personas tenemos ideas muy diferentes de entender qué es colaborar, mal compresiones que han generado ciertos roces y conflictos en nuestro medio de la danza.

Laborar es según Hannah Arendt una actividad intrínseca al ser humano para satisfacer sus necesidades vitales y el trabajo, una transformación de la materia. Dándole vuelta a esa idea también se podría invertir y cambiar el orden de esta comprensión. La labor podría comprenderse no desde el plano de las necesidades vitales, sino del plano de las satisfacciones vitales. No desconociendo las necesidades, sólo cambiando el foco de atención de lo que nos falta, a lo que nos satisface. Si le quitamos el foco a la necesidad, nos damos cuenta de lo que tenemos, lo que puede generar una calma y decrecimiento de la necesidad. Si comenzamos de lo que tenemos y nos satisface, podemos compartirlo, lo que genera una multiplicación de las posibilidades de acceso, de uso y de satisfacción para todos como se promueve en la economía colaborativa. Uno de los pilares fundamentales de esta economía es la confianza. Sobre la que se construyen relaciones de respeto, responsabilidad y empatía que permite reconocer que el otro con que colaboro es un otro yo.

Esta manera de ver las relaciones colaborativas, nos permite enfocarnos en que laborar podría ser una actividad de satisfacción vital, que es lo que nos permite desarrollarnos y le da sentido a la acción que hacemos en el mundo. No sólo laboramos para nosotros mismos, sino que laboramos para transformar la realidad que compartimos. Y esa acción en el mundo, es una actividad satisfactoria, que nos genera estabilidad, flexibilidad y fuerza, la reproducimos y multiplicamos en intercambio con el otro en la colaboración. Así compartimos el sentido de lo que hacemos y la satisfacción o alegría que nos produce.

Hemos puesto el foco en las satisfacciones que compartimos de todos los que estamos sintonizados con la colaboración, haciendo un ejercicio diario y constante de quebrar patrones de pensamiento individualista, capitalista y patriarcal.

Propuestas de lo que comprendemos y cómo colaboramos en el pensar, el comunicar y el hacer de esta Plataforma DanzaSur y RED DanzaSur. Poponemos un **Modelo de Gestión Cíclica** basado en el modelo de la naturaleza y sus formas armónicas y orgánicas y el Modelo de Red Atómica que se propone para la activar la reflexión y no como un modelo fijo. Son propuestas metodológicas y de diseño para conversar, imaginar y transformar en la suma de nuestras humanidades.

Mucha información que estamos soñando y proyectando para que pase en un tiempo a papel y sean regadas por los territorios sensibles de nuestro quehacer.

La danza es también un acto ciudadano y una práctica social

Tal como se habla en el documental DanzaSur: Escena Contemporánea, nadie puede dimensionar realmente lo que es la danza contemporánea, ni menos su rol social.....

No sabemos el momento exacto, en qué momento se nos olvidó que la danza contemporánea es una práctica social. En algún punto de la historia humana se nos fue de la conciencia que este cuerpo está vivo, que nos habla, que tiene una información infinita y que es una materia sensible que refleja el contexto que nos rodea. A veces el nivel de abstracción, o quizás la subjetividad de los artistas, los egos, la historia, el consumismo, la alienación o las atrocidades humanas nos ayudaron a olvidarlo... son tanto los factores que podríamos identificar y responsabilizar sobre esta afectación del cuerpo social de la danza que hoy quiere salir de su aislamiento.

Tal como sucede a los individuos, un cuerpo social o una comunidad también es un organismo vivo. Y no es para extrañarse que como comunidad somos seres muy sensibles y que no sólo percibimos sensorialmente todo lo que acontece y nos rodea, sino que también reflejamos muchas veces lo que los otros no han querido ver en un tejido social.

Es maravilloso recomprender el término de minoría desde este punto. Sí, probablemente somos minoría, pero nuestro poder como entretejido social, es que no importa la cantidad, sino la calidad de nuestras relaciones y qué tipo de tejido vamos realizando. Toda comunidad es un gran telar, que se construye con valores humanos. No desde una perspectiva de sentido religioso, sino como valores hu-

manos que se comparten desde las sabidurías ancestrales a las contemporáneas.

El arte no está ajeno a esta práctica de valores y menos de la responsabilidades y compromisos que estos generan, como tampoco está libre del campo de las emociones donde estallan todos los conflictos humanos. El arte es en sí, una manera de moverse en la sociedad. Una manera de generar movimiento y revelarnos que todo está en una constante transformación. A veces el arte lo muestra como resistencia a los sistemas de poder imperantes aferrados a su poder, a veces el arte crea burbujas de libertad cuando parece no haberla en la sociedad, o nos da un respiro de belleza y sensibilidad que nos da esperanza, o simplemente nos devuelve un reflejo desolador de lo que nos rodea para que de una vez por todas abramos los ojos.

Y la danza es un arte que manifiesta todo esto. Un arte vivo, que dialoga, que acontece, que manifiesta, que se siente. No hay nada más expuesto en este mundo que la carne, exponer el cuerpo, es un acto casi terrorista, es dejar que esta maravillosa orgánica transite por un campo minado de experiencias y que estalle todo lo que tenga que estallar.

Últimamente, estos tres o cuatro años se ha acelerado la sensación del tiempo y se ha extremado las sensaciones corporales en torno a la velocidad de la experiencia humana. Es justo y necesario que observemos en este espacio, lo que hemos vivido, lo que hemos creado, cómo nos vamos tejiendo, tomando forma y por sobretodo, cómo disfrutamos de todo esto; sin juicios, sin culpas, sin autoexigencias extremas, sin autoexplotaciones.

La danza y su disciplina puede llevarnos a un descontento constante, de no tener el cuerpo necesario, de sentirnos que el cuerpo no nos da como se dice en el pensamiento boliviano…una de las salidas, es aceptar, querer y amar a este cuerpo social, así; diverso, extraño y múltiple. Así, orgánico, despaturrado y disperso. Somos un cuerpo que es a la vez muy abstracto y otras muy concreto. Justamente nuestro desafío parece mediar la realidad uniendo ambas caras.

Pero la danza no sólo queda encerrada en la sala de ensayo y los Teatros, sino que marca pautas de cómo moverse en sociedad y de cómo construimos nuestra propia política. Entendiendo La “Política”, como el arte de moverse en la polis. Ciudadanos de la polis de la danza, que baila en la ciudad, que baila entre los suyos, siempre con y para otros.

Una de las acepciones de raíz latina de “Polites” tiene que ver con saber el arte de moverse, de forma estratégica, de dominar el arte de la guerra que no sólo tiene que ver con rechazar o resistirse a algo, sino tener la inteligencia y el humor para hacer que podamos movernos en conjunto como cuerpo social. Ser un animal Polites. Y qué acto más político, que escribir y hacer polis con las palabras, dando el espacio para la libre expresión, las irreverencias y lo políticamente movedizo.

Deseamos que el pensamiento europeo que tanto nos inspira, pronto sea entretejido con los pensadores sudamericanos que están dando que hablar. Incorporaremos más de estos textos, porque es un acto político para nosotros declararnos

como DanzaSur, un movimiento cosmopolita netamente sudamericano, un movimiento de afectos y relaciones colaborativas en nuestra región.

Es nuestro manifiesto político ser regionalistas en el continente y en nuestro país. Es un manifiesto político ser artista y decirle a la gente que hacemos danza contemporánea. Aunque aún ninguno de nosotros comprenda todo lo que puede significar este mismo manifiesto. Es abandonar la idea de que el artista sólo hace obra y comprender la creación en todos los planos, el arrojarse a la creación como un concepto expandido en el territorio danzasureño.

Sudamérica, el continente que suda.

En estos 5 años los viajes se han multiplicado al igual que las conexiones en el medio, hemos participado del Encuentro Latinoamericano de Gestorxs de Danza en Sao Paulo, de la Bienal de Danza de Cesc Brasil, Gira por Francia y España y el Encuentro Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria en Ecuador, entre tantos otros intentando dinamizar creativamente el campo disciplinar en la región.

Cosa nada fácil, ya que somos un continente de artistas que danzan, trabajan, crean y sudan por Sudamérica, tratando de sostener una práctica artística en una tierra donde la cultura no tiene un lugar prioritario para los gobiernos, y sobretodo sus artistas no son considerados, ni tratados como parte del patrimonio artístico (y con esto se incluyen artesanos y oficios culturales).

El tema y la importancia de la institucionalidad cultural de todas maneras es un tema reciente en nuestros territorios, tomando en cuenta que se crearon los Ministerios de Cultura de: Brasil (1985), Ecuador (2007), Bolivia (2009), Perú (2010), de Argentina (2014). En varios países aún no constituye un Ministerio como en Chile, que cuenta con el Consejo de la Cultura y las Artes (2001) pero se está trabajando en esa dirección. Las instituciones culturales además de que llevan pocos años en sus gestiones, son organismos poco orgánicos ya que tienen una cantidad de burocracia asociada y no logran salvarse de la discontinuidad en sus planes y programas por la variabilidad de sus gobiernos, como sucede en estos momentos en Brasil o Argentina que están pasando por situaciones políticas y económicas que ponen en riesgo el estado de sus instituciones culturales y todo lo que eso involucra a los campos artísticos.

Muchos de lxs participantes del Encuentro, son conscientes de las flaquezas del medio y por eso mismo se les llama ¨artistas etcéteras¨-denominación del brasilero Ricardo Bausbam que se comenzó a utilizar en Seminario de Curaduría La em casa en Sao Paulo el 2012-, artistas multifacetadxs como diría Nirlyn Seijas, que saben crear, nutrir y mantener sus contextos laborales, a través de los impulsos personales interrelacionados, a lo que prefiero denominar como ¨intergestión¨ (más que autogestión) o en proyectos colectivos que hacen proliferar al campo de la danza en las distintas áreas de formación, creación, reflexión, investigación, curaduría, gestión, producción y comunicación.

Estos innumerables proyectos independientes o más bien, interdependientes, hacen la labor de catastro, articulación y comunicación del medio artístico de la danza, objetivos macros que los departamentos de cultura de cada país podrían articular en sus gestiones gubernamentales anuales, pero no son capaces de gestionar a cabalidad por los escasos presupuestos que manejan, el poco capital humano con que cuentan o la discontinuidad política que ya mencionamos hace que con cada administración se haga constantemente un borrón y cuenta nueva.

Este último factor, la discontinuidad, es un tema clave que ha constituido el mayor peligro para la creación de unas Políticas Públicas para la danza en Chile por ejemplo, ya que después de la consulta ciudadana al medio del 2004 se escribieron las *Primeras Orientaciones para una Política Cultural 2005/2010* y luego de la consultas realizadas el 2009 para escribir la *Política Cultural de la Danza 2010/2015*, hecha a partir de insumos de los representantes del sector de la danza y especialistas que colaboraron con el gobierno de Bachelet de forma consultiva y no vinculante, ha dejado las políticas como un documento de buenas intenciones que según el sector no se han implementado de forma adecuada. Principalmente se aduce a las razones de que no ha existido la voluntad política transversal a los gobiernos que materialice de forma continua estas políticas en los programas del área de danza central y regional de forma coordinada y tampoco se ha logrado articulación con otros ministerios u otras instituciones como la Dirac, Corfo, ProChile entre otras. Aunque hoy en día ya se realizaron las sesiones consultivas para la nueva política que regirá del 2017/2021. El gobierno trata de acelerar este proceso antes de la etapa pre-eleccionaria e intenta generar confianzas para que sea un proceso más vinculante. Actualmente intenta también retomar comunicación con el medio a través de las desaparecidas y algunas resucitadas mesas de danza. El sector de la danza chilena colabora y aunque la confianza no está del todo ganada, está expectante a vislumbrar caminos de avance en miras de la creación del Ministerio. Por esto mismo, la necesidad de reunirse, organizarse y generar agendas pro común, es lo que hoy se ve como una urgencia.

La discontinuidad en la gestión gubernamental también constituye un peligro que no sólo amenaza a la comunidad de la danza, sino a casi todas las áreas artísticas que no tengan una ley asociada como sí la tienen lxs de música o el cine. Esto a nivel de visión amplia cultural, corre el riesgo de generar y fomentar una idea de la cultura que varía según la mirada política que se tenga, lo que impide tener una visión amplia y sostenida de la producción simbólica como reflejo de nuestra identidad de forma orgánica y activa por lxs hacedores de la danza.

La dimensión política de la danza toma valor cuando se comprende que la danza es un bien cultural y social que puede causar transformación y que es capaz junto a otras artes y saberes humanos de dar profundidad a las experiencias desde la conciencia del cuerpo. Esto es una convicción de muchos que sostenemos este trabajo. Tarea que realizamos estxs artistas etcétera, en su mayoría mujeres,

creadoras gestoras, con ya larga data en la realización de proyectos culturales, esfuerzo multiplicado y colaboratividad, que ya se venían trabajando en la Red Sudamericana de Danza (RSD) en conjunto y en paralelo a muchas otras plataformas y proyectos locales.

Este Encuentro de Sao Paulo reunió a los pertenecientes a la disuelta RSD con los que estaban fuera o eran más nuevos dentro del circuito latinoamericano, lo que se convirtió en una instancia de intercambio de visiones en un plan muy abierto y sin programa establecido. Esto permitió ver las intervenciones, los liderazgos, las prácticas de respeto y escucha a lxs pares como también los juicios que tenemos preconcebidos.

Pero no sólo manifiestos, proclamas, movimientos y vínculos generó el Encuentro, también se gatillaron muchas preguntas que lanzamos para darle unas vueltas en nuestros imaginarios:

¿Cómo llegar a unas políticas culturales y a su implementación de forma cooperativa entre la ciudadanía organizada de danza y el estado en perspectiva transversal en América Latina? ¿Cómo hacer que esas políticas sean medidas que transciendan los gobiernos? ¿Cómo la danza encuentra su lugar social, desde la visión contemporánea de la creación y logra ubicarse como un arte valorado y una herramienta útil heterogéneo para distintos grupos humanos? ¿Cómo generamos relaciones de comunidad en pro de la comunidad? ¿Cómo podemos reestablecer los lazos de conexión post-RSD? ¿Cómo capitalizamos el saber y la experiencia de esos 10 años de trabajo? ¿Cómo y con quienes podemos tejer una red ahora? ¿Es necesaria una red? Y si es así,...¿bajo qué modelo?....

....Claro, son muchas preguntas que no tienen una sola respuesta, pero que ya están germinando nuevas conexiones y acciones, por lo menos desde DanzaSur, ha surgido la comprensión colectiva que el encuentro, el hablar y reflexionar y sobretodo, accionar, gestionar, materializar en concreto y en pro de la comunidad puede dar muchos frutos.

Chat de WhatsApp con CIM revival✧⟡⚡

CIM

01-05-17, 4:58 p.m. - Creaste el grupo “CIM revival✧⟡⚡”

01-05-17, 4:59 p.m. -✧⟡cocordovez✧⟡: Hola queridos...

01-05-17, 4:59 p.m. - ✧⟡cocordovez✧⟡: Conversando con la Jose

01-05-17, 4:59 p.m. - ✧⟡cocordovez✧⟡: Salió la idea de que podríamos escribir algo o reescribir algo para el Libro de la danza Chilena

01-05-17, 5:00 p.m. - ✧⟡cocordovez✧⟡: Y si chateamos un rato...

01-05-17, 5:00 p.m. - ✧⟡cocordovez✧⟡: Y publicamos una conversa informal?

02-05-17, 9:56 p.m. - Fer McColl: Hola!! A mi me parece super bien!! Esta semana estoy a full con una entrega para el viernes. Hasta cuándo tenemos para escribir algo??

02-05-17, 9:57 p.m. - ✧⟡c

02-05-17, 9:59 p.m. - María José Cifuent: Yo ya les mande el mail jaja estuve con Simón hoy y estamos motivados

02-05-17, 10:00 p.m. - María José Cifuent: Como lo hacemos el texto? Por whatsapp?

02-05-17, 10:03 p.m. - ✧⟡cocordovez✧⟡: WhatsApp

02-05-17, 10:03 p.m. - ✧cocordovez✧: Me encanta la idea

02-05-17, 10:03 p.m. - ✧cocordovez✧: ✧

02-05-17, 10:04 p.m. - ✧cocordovez✧: Viva los revival motivados jajaka

02-05-17, 10:10 p.m. - Fer McColl: Todo CIM motivado!

02-05-17, 10:12 p.m. - ✧cocordovez✧: ✧

11-05-17, 8:59 a.m. - ✧cocordovez✧: Se me ocurre que escribamos por aquí y después lo pasamos a un drive... Les tinca?

11-05-17, 8:59 a.m. - ✧cocordovez✧: Con la José hablamos que hagamos algo bien pelacable

11-05-17, 9:00 a.m. -✧cocordovez✧: Ella decía contar un poco cómo nos conocimos

11-05-17, 9:00 a.m. - ✧cocordovez✧: Y podemos ir derivando en nuestra relación con la danza

11-05-17, 9:01 a.m. - ✧cocordovez✧: Opiniones? Y démosle a la pluma que si no se nos pasa el cuarto de hora...

11-05-17, 10:56 a.m. - Fer McColl: Co, no recuerdo como nos conocimos nosotras???

11-05-17, 11:02 a.m. -✧cocordovez✧: Jajjaa

11-05-17, 11:03 a.m. -✧cocordovez✧: Con Simón y tú me iban a hacer una entrevista en Lastarria

11-05-17, 11:03 a.m. - ✧cocordovez✧: Y a mi se me traspapeló y los dejé plantados... Que vergüenza!

11-05-17, 11:04 a.m. - ✧cocordovez✧: Eso es mejor olvidarlo Jjajajja

11-05-17, 11:04 a.m. - Fer McColl: Jajajajja

11-05-17, 11:04 a.m. - ✧cocordovez✧: No se por qué me iban a entrevistar

11-05-17, 11:04 a.m. - ✧cocordovez✧: ??

11-05-17, 11:05 a.m. - Fer McColl: Ni idea!!

11-05-17, 11:05 a.m. - Fer McColl: Era la moda del momento... con Simón entrevistamos a un montón de gente, pero no recuerdo en qué contexto.

11-05-17, 11:05 a.m. - ✧cocordovez✧: Igual es divertido para primera vez

11-05-17, 11:06 a.m. - ✧cocordovez✧: Me entrevistaron por moda y yo los planté... Jajaja

11-05-17, 11:06 a.m. - ✧cocordovez✧: Y les escribí muerta de vergüenza, ahí nos juntamos de nuevo a un café

11-05-17, 11:08 a.m. - Fer McColl: Simón ... te acuerdas por qué hicimos esas entrevistas?

11-05-17, 11:20 a.m. - Simón Pérez: Por un fondart que no nos ganamos de una revista.

11-05-17, 11:24 a.m. - María José Cifuent: Yo me acuerdo que la primera vez que vi a la coni era rubia y hacía de muerta en una obra de teatro. Yo en esa época estudiaba estética y todos los profes cada vez que les decía que yo investigaba sobre danza me decían: tienes que conocer a la Constanza Cordovez. Un día me fui a una feria de danza en Valparaíso que hacía el Área de danza. Ese mismo día conocí a Bunster y me dio una entrevista mientras lo esperaba en la puerta del teatro apareció la Coni (súper rubia, es que es inolvidable jaja) y nos pusimos a conversar porque conocíamos a la Lorena Hurtado...

11-05-17, 11:25 a.m. - María José Cifuent: A la Jennifer la conocí bailando jaja trabajamos con la Anita Salinas y la vi por primera vez en una sala de Balmaceda 1215, éramos chicas igual, la Anita nos pidió que fuéramos no me acuerdo mucho porque

11-05-17, 11:26 a.m. -✧cocordovez✧: Jajaj

11-05-17, 11:29 a.m. - ✧cocordovez✧: Ahhh me acabo de acordar que a la fer yo la fui a ver a una obra en el Centro Cultural Alameda donde hacía música.

11-05-17, 11:30 a.m. -✧cocordovez✧: Y a la Jose me paso igual, yo estaba haciendo la investigación de la danza de los 95 al 2001 y todos me hablaban de la Jose. Que la tenía que conocer. La Loreto hurtado me hablaba de ella.

11-05-17, 11:48 a.m. - Simón Pérez: Yo me acuerdo la obra de la Cony en el Metro Quinta Normal

11-05-17, 11:48 a.m. - María José Cifuent: Jajaja! Y cómo nos conocimos Simón? Te acuerdas?

11-05-17, 11:49 a.m. - Simón Pérez: Sí, o sea a través de mi papá

11-05-17, 11:49 a.m. - María José Cifuent: Si Carlos nos presentó y ahí volví a ver a la Jennifer que estaba contigo haciendo la tesis de danza y tecnología

11-05-17, 11:50 a.m. - María José Cifuent: Verdad? Fue en su casa parece?

11-05-17, 11:50 a.m. - Simón Pérez: Y te invitamos al seminario que hicimos con la Jennifer en el Arcis

11-05-17, 11:50 a.m. - Simón Pérez: “Pensar la Danza”

11-05-17, 11:51 a.m. - María José Cifuent: Heavy! Ahora me acordé ! Verdad que todo partió ahí y quien más estaba en ese semanario? Me acuerdo de la sala jaja

11-05-17, 11:54 a.m. - Simón Pérez: La Francisca Morand

11-05-17, 11:54 a.m. - Simón Pérez: Me acuerdo

11-05-17, 11:55 a.m. - María José Cifuent: Y en qué momento pensamos en CIM? Cuándo se creó?

11-05-17, 11:56 a.m. - María José Cifuent: Ósea tengo imágenes de estar todos pensando el nombre jaja

11-05-17, 11:59 a.m. - Fer McColl: Yo conocí al Simon por Carlos!!! Y por los seminarios en Arcis a la Cote.

11-05-17, 11:59 a.m. - Fer McColl: No me acordaba de lo de Balmaceda con la Anita ajajajaj ah verdad. Que chicos todos

11-05-17, 12:00 p.m. - Fer McColl: Nos creíamos la muerte igual. Súper pioneros de la historia y teoría de la danza en Chile!

11-05-17, 12:02 p.m. - Fer McColl: Yo me fui a España y encontré libros de JA Sánchez y volví y armamos esos seminarios en Arcis... hablamos sobre la Ribot y otras cosas

11-05-17, 12:02 p.m. - Fer McColl: Eso fue 2003 o 2004

11-05-17, 12:02 p.m. - Simón Pérez: Siii

11-05-17, 12:06 p.m. - María José Cifuent: Te acuerdas Fer la primera vez que estuvimos en la casa de JAS nos sentíamos que era la casa de una estrella de rock jaja muy fans sentadas en el living. Cuerpos sobre blanco, el libro que nos marcó en esos años

11-05-17, 12:06 p.m. - María José Cifuent: Y después del Arcis? Cómo fue que decidimos juntarnos?

11-05-17, 12:07 p.m. - Simón Pérez: El seminario de Lester Tomé en el Chileno-Norteamericano

11-05-17, 12:08 p.m. - María José Cifuent: Verdad!

11-05-17, 12:08 p.m. - Fer McColl: Y lo de Sasha Waltz en Valpo y Santiago del Goethe

11-05-17, 12:09 p.m. - María José Cifuent: En esos años recién empezaba la necesidad de crear contextos en la danza! El norteamericano y el Goethe fueron pioneros en eso y nos involucramos muy rápido!

11-05-17, 12:10 p.m. - Simón Pérez: también la Escuela de Espectadores de Ibacache!!! Hicimos el contenido y el blogspot de las sesiones...

11-05-17, 12:10 p.m. - Simón Pérez: Con la Cota Guell

11-05-17, 12:25 p.m. - Fer McColl: Yo creo que Cuerpos sobre Blanco fue el libro más fotocopiado en ese momento. De hecho, perdí mi copia....

11-05-17, 12:25 p.m. - Fer McColl: No la tienen ustedes??? Jajajaj

11-05-17, 12:26 p.m. - María José Cifuent: Yo hace poco me compré una nueva, también perdí la mía y fueron a buscarlo a un depósito jaja en la central ya casi no quedan copias

11-05-17, 12:27 p.m. - María José Cifuent: Pero cuándo decidimos trabajar juntos? O porqué pensamos que era buena idea hacerlo?

11-05-17, 12:28 p.m. - Fer McColl: Yo creo que fue 2005

11-05-17, 12:29 p.m. - Fer McColl: Y que tenía relación con formar una figura desde donde hacer todos los proyectos con Goethe, Norteamericano.... etc.

11-05-17, 12:30 p.m. - María José Cifuent: 2005 éramos chicos

11-05-17, 12:37 p.m. - Fer McColl: Era una época que a mi me determinó N en formas de pensar, no sólo en danza, también con Simon teníamos Las.Post, donde nos juntábamos a leer txts de teoría del arte y éramos DJ en paralelo.... con Simon también hicimos un programa de Radio "Remezcla: música y pensamiento contemporáneo" y todo estaba mezclado y desde ahí aparecían más y más ideas, reflexiones y proyectos.

11-05-17, 12:38 p.m. - Fer McColl: De algún modo en CIM aparecían las reflexiones en torno al cuerpo, no sólo la danza, y veíamos que había un contexto en Chile donde nadie estaba pensando estas cosas, era un nicho, una necesidad....

11-05-17, 12:38 p.m. - Fer McColl: Y muchos coreograf@s no nos querían Jajja

11-05-17, 12:45 p.m. - María José Cifuent: Si, Las.Post era un espacio muy potente de pensamiento. En esos años yo había estado metida casi 2 años en biblioteca y archivos investigando sobre historia de la danza chilena. Al principio nadie quería darme entrevistas y tampoco compartir sus archivos, había mucha desconfianza a que "otros" que no eran de la danza se metieran a investigar o preguntar. Yo siento que había mucho maltrato en el medio en general en esa época por miedo a perder lo poco que se tenía. Me acuerdo que también cree un blog Terpsicore y mucha gente opinaba que yo no tenía nada que hacer metiéndome en danza si no era bailarina.

11-05-17, 12:46 p.m. - María José Cifuent: Yo creo que nosotros comenzamos a remover cosas. Para mí conocer a Simon y a la Fer fue también abrirse a otro mundo de

pensamiento. Yo venía súper académica formateada de historiadora. El tema de la tecnología y de las miradas más híbridas fue una inspiración.

11-05-17, 1:27 p.m. - ✧cocordovez✧: Creo que fue encuentros súper inspiradores, porque poníamos en valor pensar, reflexionar de algo que en los procesos creativos se cuestionaba y no se compartía...

11-05-17, 1:28 p.m. - ✧cocordovez✧: Y no entendía cómo a tan pocos les interesa a hacerse esas preguntas

11-05-17, 1:31 p.m. - ✧cocordovez✧: Y encontrarnos fue reflejar nos en un momento súper intenso como de crecimiento e integración de diferentes y múltiples maneras de entender la danza, su práctica y su forma de relación como comunidad. Además hubo como una transición de un cuerpo más moderno y mecánico a uno más orgánico y que gatilló más la multiplicidad de cuerpos. Se necesitaba más tolerancia a todos esos cambios y transformaciones

13-05-17, 12:56 p.m. - María José Cifuent: Retomando...después de unos silencios. Me acuerdo también en esa época la Coni venía mucho de trabajar con la Revista Impulso, también con la Paulina Mellado y ahí justo aparece la idea del proceso que dice la Co. Apareció la pregunta sobre el hacer y coincidió mucho en relación a lo que CIM comenzaba a hacer: pensar la danza, pensar los procesos, preguntarse por la historia, por las metodologías y todo eso de la mano de referentes. No existía el flujo de información o de imágenes de hoy. Nosotros comenzamos a mostrar vídeos de una danza más desconocida para Chile, el giro de la danza hacia lo performativo, y también a generar contenido y temáticas de la mano de textos y autores nuevos para Chile. Así pasamos de hacer laboratorios o seminarios a convertirnos en docentes siendo todos muy jóvenes.

13-05-17, 1:12 p.m. -✧cocordovez✧: Sii, igual esos videos la gente de danza los tenía. Pero de forma más individual. Y en pirateo transfuga Jajja

13-05-17, 1:13 p.m. - ✧cocordovez✧: Algunos se inspiraban bastante en lo que se hacía afuera. Pero se ocupaba sin citar a nadie

13-05-17, 1:14 p.m. - ✧cocordovez✧: Después con el tiempo se puso de moda el tema del plagio. Pero como para revisar lo que hacía el otro, llenarse de inspiración y reinventar.

09-06-17, 2:53 p.m. - Fer McColl: Me perderé los brillos

09-06-17, 2:58 p.m. - María José Cifuent: Hola aprovechó para preguntar si queremos o no terminar el texto para el libro de la danza chilena nos dieron plazo hasta el 16

09-06-17, 9:33 p.m. - María José Cifuent: Mmm yo creo que no hay mucho quórum de seguir quizás editar lo que escribimos y no insistir

09-06-17, 9:50 p.m. - ✧✧cocordovez✧✧: OK veamos si alguien se anima antes del 16 sino lo mandamos como está

28-07-17, 1:17 p.m. - María José Cifuent: Hola! Qué tal? Una presunta estamos haciendo la preselección de DenkTanz y queríamos saber si le interesa a alguno ser parte de la selección, vamos a hacer las entrevistas este martes.

28-07-17, 1:19 p.m. - Fer McColl: Pucha El martes imposible

28-07-17, 2:00 p.m. - María José Cifuent: Ok no hay problema

28-07-17, 2:01 p.m. - ✧✧cocordovez✧✧: A qué hora Jose?

28-07-17, 2:02 p.m. - María José Cifuent: A las 11:00 acá en NAVE

28-07-17, 2:02 p.m. - María José Cifuent: Podrías?

28-07-17, 2:03 p.m. - ✧✧cocordovez✧✧: Uy pucha tenga reu Danza Sur

28-07-17, 2:15 p.m. - María José Cifuent: Oka no te preocupes voy a preguntarle a Carmina y Memo si quieren sumarse.

28-07-17, 2:40 p.m. - ✧✧cocordovez✧✧: ✧✧

Pilar

Macarena Campbell

Diseño: Eduardo Cerón

Pilar

PILAR

para Pilar

PILAR

Para Pilar

Pilar

a pilar

A Pilar

A Pilar

pilar..

Pilar

Pilar

Pilar

Pilar











Cuando partiste me paralicé
~~Se paralizó mi danza~~

Retomé mi vida como si tu partida hubiese sido una "anécdota dolorosa". Mi limitado entendimiento del duelo no me dejó abrazarme con la calma que necesitaba.
No pude darme el tiempo que necesitaba
me llené de mil cosas y me dejé ~~arrastrar por la dama~~ ahuyentar.

Fue más fácil distraerse ~~entre el trabajo y el canto~~ bridé mi atención hacia afuera ~~para~~ evadiendo el dolor.



¿Cómo abrazarte a escucharme?
¿Cuál es el tiempo de cada uno?
¿Cuál es el tiempo que cada experiencia requiere?
¿Cuál es el tiempo de cada movimiento para ser parte?
Tiempo!!

Han pasado 9 años... Aún duele...



...siempre transformado... vivo de otra manera...
PM

Actos Irracionales de Amor



En un mar
En un acto absurdo e
irracional de don
respiración boca
a boca.
Que estupidez
+ grande
Asfixiado
Tu ~~Ahogado~~
Y yo dándote
dióxido de carbono!!
Tapándote la boca con mi boca
~~Tu~~ Solo logré un gran beso
mortal de despedido



Tu ~~Fuiste~~ Fuiste Fantasía Fantasía Fiamada
Alienadísima
Confusa de tiempo

~~Tu Fuiste~~ Caminaba con Andy y escuché gritos en la cama.
Corrí para entrar y te vi azotada ~~gritando~~ como un pez sin agua
Te vi tratando de agarrar algo de aire pero así estaba
rato mas contigo muriendo
• nos miramos → segundos de pausa
• cerraste la boca → te desplomaste en mi cuerpo

Se fuga mucha u kima
comunicación telepática.





Me desplomé contigo
tocque tus piernas libias
Las masajé con una obsesión
maravillosa una
concentración amorosa
y conectada.



Se imprime
en mi biografía
tu historia
ya no sé si
la historia
el relato
es real o es
ficción.
¿Cuánto de esto
se queda en mi
memoria realmente
sucedió?
¿Que he inventado?
Relatividad.

cuerpo convulsionado
movimientos involuntarios
camilla sonora.
masaje en las piernas
temperaturas contradictorias

MOVIMIENTOS IRRACIONALES
PAUSA
SALTOS DE PESCADO fuera del agua
PAUSA
RESPIRACIÓN ENTRECORTADA
PAUSA

vuelven vuelven vuelven movimientos involuntarios
se desvanecen...
BAJA LA ansiedad.

La empatía no deja mas que estar al mismo ritmo
de estos movimientos intermitentes de estas contracciones
del cuerpo todo y sus pausas.





no entendí la escena de la resucitación.

La Resucitación

12 Agosto muere Pilar
12 Agosto resucitan a Pilar
13 Agosto agonza Pilar
13 Agosto muere Pilar

¿Cuándo realmente partiste Pilar?

¿Quién decide por sobre nuestras vidas?
¿Quién puede querer que renunciemos?
¿Quién tiene el poder por sobre el cuerpo/ o la vida de otro ser?
¿Porqué nos queremos todos vivos?
¿Porque romper en llanto inmovilizados con tu muerte? ¿Qué realmente gatilla en nosotros la muerte?
¿El olvido? ¿El trauma?

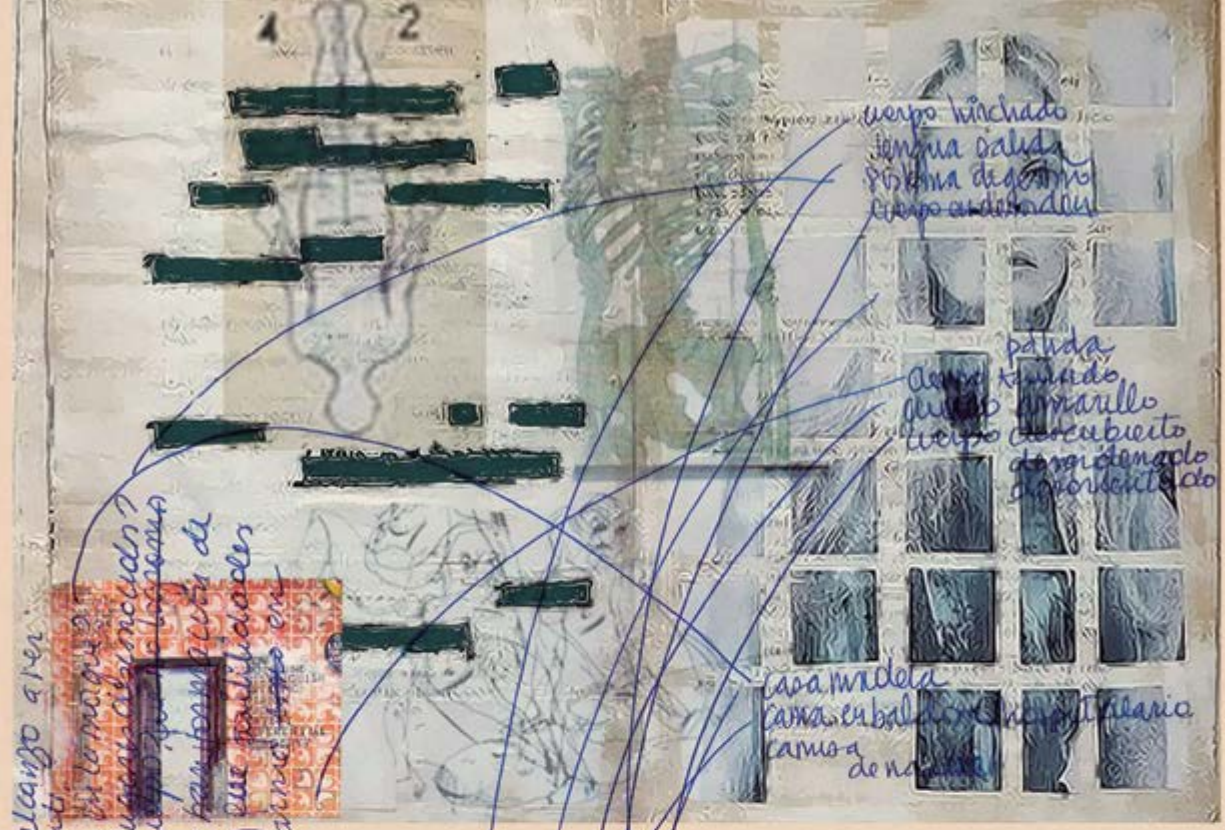
Los paramédicos llegaron 1 hora tarde a nuestra casa. No habían ambulancias disponibles a pesar de ser una emergencia privada. Te agarraron y te reanimaron sin preguntarnos, no pude pararlos... estaba en shock, no sabía que hacer con lo masajeaba tus piernas...

Subimos en la ambulancia y caminos al hospital + cercano, yo en una extraña experiencia con el chofer de la que me dice que "todo va a estar bien" mientras las vecinas me miraban desde la calle y yo gritaba cosas sin sentido de cosas que ya no recuerdo.

HOSPITAL CATOLICA. ENTUBADA. VA A MORIR O QUEDAR vegetal.

Por favor!! Que muera tranquila





Hay esperanza de la realidad que no alcanzo a ver
no he visto cuerpos muertos realmente
¿Cómo están los cuerpos encapsulados
¿Cómo están los cuerpos olvidados en
¿Qué movimientos hay en aquellos

¿Cuál es el tiempo de la materia orgánica que podríamos imaginar en nosotros?

¿Cuáles son aquellos cuerpos que no queremos ver?

¿Aquellos cuerpos que no queremos mostrar?

¿Cuál es el cuerpo que no queremos compartir?

¿Cómo hacerlo aparecer?

Que aparezcan ~~nuevos~~ cuerpos disonantes con, que sean validados y que sean disputados.
La desintegración y transformación de la materia como posibilidad para crear...



1980

María José Cifuentes Miranda

1980 nazco yo, María José Cifuentes Miranda, en el día 330 del año, en noviembre.
60 años antes, Ana Pavlova viene a Chile, y danza La Muerte del Cisne, alada y suspendida en el Municipal, la prensa chilena no supo muy bien cómo cubrir la noticia, desapareciendo su rastro en el tiempo.
1 día antes la mitad de Chile celebra el cumpleaños de su dictador.
3 días después un plebiscito en Uruguay rechaza la continuidad de la dictadura en ese país.
3 días antes la tierra se sacudía en Italia muriendo 4800 personas.
5 años después la tierra volvía a sacudirse, pero esta vez bajo mis pies en Chile.
2 años después la Unesco establece el Día internacional de la danza.
205 años antes María Antonieta nombra a Noverre profesor de Ballet de la Ópera de París.
6 años después, la falda de tull de ballet que me habían regalado para navidad, se vuelve el mejor disfraz para bailar como Madonna.
6 años después veo a David Bowie en una película haciendo de príncipe en un laberinto.
6 meses antes Pina Bausch estrena su obra “1980”, dura 4 horas en escena y la crítica consagra la danza-teatro.
1 año antes Karen Connolly estrena El Diluvio que viene, un musical con Mónica de Calixto, Ramón Núñez, Hugo Urrutia y Marcelo de Cachureos.

4 años después grito frente al televisor “El grito, el grito, el grito”.
32 años antes se aprueba la Declaración de Los Derechos Humanos por la Asamblea General de las Naciones Unidas.
18 años después me inscribo para votar.
5 años después Spielberg crea Los Goonies, con música de Cyndi Lauper. Película favorita.
7 años antes Golpe de Estado en mi país.
9 años después Sábado Gigante hace el concurso del igualito a Cyndi Lauper.
3 meses antes estoy flotando en el espacio del útero de mi madre. En Más Música pasan Ashes to Ashes de David Bowie, canción para Mayor Tom y su muerte en el espacio.
46 años antes nace Yvonne Rainer.
21 años después veo Trio A por primera vez.
21 años después tomo una clase de Contact Improvisation en la Revista Paula.
39 años antes Patricio Bunster, estudiante de Arquitectura, baja nervioso la escalera del Teatro Municipal rumbo a los camarines, acaba de ver La Mesa Verde y sólo quiere ver de cerca los bailarines extranjeros, siente que descubrió el amor de su vida: la danza.
31 años después, Yvonne baila Trio A proyectada en la pared de un museo en Madrid.
6 años después, en 73 segundos, 7 personas mueren a bordo del Challenger, Ashes to Ashes sigue sonando en las radios.
6 años después tomo mi primera clase Danza Contemporánea infantil en el Centro Cultural Claudio Arrau, en Lastarria, de fondo suena Jean Michel Jarre.
11 años antes Malucha Solari recibe niñas en el Conservatorio Nacional de Danza, del Ministerio de Educación, un sueño para la educación y la danza.
20 años antes las fuerzas de Francisco Franco llegan a la frontera de Cataluña. Ese mismo año hace su aparición por primera vez en un cómic, Superman.
6 años después Patricio Bunster estrena La Vindicación de la Primavera, el teatro está rodeado de militares que no se dan cuenta que cada movimiento es una bala al dictador.
23 años después espero ansiosa afuera del Teatro Municipal de Valparaíso a Patricio Bunster, para nuestra primera entrevista. Me toma del brazo y me sienta en el teatro para ver juntos A pesar de todo, lloro toda la función.
10 meses antes, nace Hija de Perra, Wally Pérez Peñaloza, bailarina, actriz y performer.
5 años después Estados Unidos y Rusia deciden sentarse a conversar para poner fin a la Guerra Fría, se acaba la competencia espacial.
9 años después Plebiscito en mi país. La Alegría llega.
7 años después Baby Houseman está desesperada por aprender a bailar y se enamora en Dirty Dancing.
40 años antes Auschwitz comienza a funcionar.

28 años antes Joan Turner, bailarina inglesa, espera a que llegue su nuevo compañero de danza, en el Ballet Jooss, un chileno que viene en barco viajando, jamás se imaginaría que sería el padre de una de sus hijas.
27 años antes Ernst Uthoff estrena Carmina Burana.
27 años después publico Historia Social de la Danza en Chile, mi primer libro.
8 años después miro Dirty Dancing a escondidas.
18 años después bailo un tango de Piazzolla en un escenario en la calle en plena Avenida La Paz.
28 años después leo el libro "Cuerpo sobre Blanco", mi percepción de la danza cambia, José Antonio Sánchez me invita a ser su ayudante, me mudo a Madrid y me uno como investigadora a Artea.
48 años antes en París un grupo de bailarines baila por primera vez La Mesa Verde.
23 años después tomo en mis manos una foto de ese grupo de bailarines mientras Lola Botka me cuenta a sus 93 años su historia forjada por recuerdos de la Guerra.
41 años antes los mismos bailarines escapan de su país, cruzan la frontera de noche a escondidas de Hitler.
29 años después tomo un vino con Raimund Hoghe. Me habla de Pina y de sus historias en Chile.
35 años antes se estrena Coppelia, uno de los primeros ballet montados por Uthoff bailado por el Ballet de la Escuela de Danza de la U de Chile, futuro BANCH. El éxito es tan grande que un señor decide usar el nombre del ballet para bautizar su heladería.
17 años antes la Unión Soviética lanza el Vostok 6, con la primera mujer cosmonauta, Valentina Tereshkova.
5 años después, descubro que mi película favorita no son los Goonies sino ET, sueño con el espacio y ver las estrellas.
11 años antes, David Bowie, lanza al espacio Space Oddity.
27 años después creamos CIM y lanzamos al espacio nuestro primer libro.
110 años antes se realiza la primera convención por los Derechos de la Mujer en Estados Unidos.
16 años después entro a la Compañía Balmaceda 1215.
32 años después decido hacer un festival de performance en casas, nace Escena Doméstica.
75 años antes Isadora Duncan es testigo de un cortejo fúnebre de obreros fusilados en Rusia.
41 años antes 2200 emigrantes españoles arriban a las costas de Chile en el Winnipeg, arrancando de la Guerra Civil.
16 años después leo por primera vez a Pedro Lemebel.
7 años después descubro que vivo en una familia monoparental.
6 años después se funda en España la "Asociación de Familias Monoparentales Isadora Duncan" en la ciudad de León.

53 años antes surge la liga mundial por la reforma sexual.
19 años después decido que no voy a estudiar danza, sino historia.
63 años antes aparece la superheroína La Mujer Maravilla.
30 años después una mujer iraní corre el peligro de ser lapidada por adulterio.
18 años después Microsoft lanza Windows 98. Descubro messenger, me hago un nickname y amigos nuevos por el chat.
21 años después se crea la Red Sudamericana de Danza.
5 años después Vicky Larraín baila, en la Legua, un homenaje a José Manuel Parada, Santiago Nattino y Manuel Guerrero con su compañía Teatro del Cuerpo, en plena represión y a plena luz del día.
376 años antes terremoto en Chile, Catalina de los Ríos y Lisperguer observa la corona caer al Cristo de Mayo, se crea una leyenda.
30 años después eclipse total de sol.
30 años después tengo 30 años.
30 años después se derrama petróleo en el Golfo de México.
30 años después terremoto en Chile, lo veo por live stream, mi cuerpo se lo pierde.
30 años después bailo con una cámara en mi mano, mientras La Ribot me corrige. Estamos en el Reina Sofía a pocas horas de mostrar nuestro laboratorio de cuerpo y cámara.
34 años después por primera vez nos sentamos en una mesa a pensar NAVE.
34 años después me enamoro.
34 años después me convierto en candidata a doctora de una tesis eterna, que amo, pero eterna.
37 años después, en el escritorio de mi casa en la calle Compañía escribiendo este texto, le subo el volumen al final de Blackstar, imagino la última danza de Bowie. Las voces parecen resonar en las ventanas, atravesar los vidrios. Cuando se acaba la canción el ruido grave continúa. Me doy cuenta que ha comenzado a temblar.

Uniendo puntos en el vacío

Danza, comunidad y sujeto

Rolando Jara Jorquera

Botella al mar
Y tú quieres oír, tú quieres entender.
Y yo te digo: olvida lo que oyes, lees o escribes.
Lo que escribo no es para ti, ni para mí, ni para los iniciados.
Es para la niña que nadie saca a bailar,
es para los hermanos que afrontan la borrachera
y a quienes desdeñan los que se creen santos, profetas o poderosos.
(Jorge Teillier)

LA CREACIÓN COMO ALEGORÍA

En su artículo *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*[1], Fredric Jameson proponía analizar las obras de la literatura del llamado Tercer Mundo como alegorías nacionales [2], es decir, como textos en los que se manifiestan oblicuamente los problemas comunitarios.

1 Fredric Jameson: Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism Social Text, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88.

2 "All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: They are to be read as what I will call national allegories, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel". (Jameson, p.13).

El concepto de lo alegórico al que alude Jameson es contemporáneo, heredero de las ideas planteadas por Walter Benjamin y abordadas por críticos y teóricos literarios como Paul de Man[3] y el propio Jameson. Esta alegoría contemporánea es fragmentada y discontinua (ya que su significado nunca es fijo) y se constituye más allá de los temas e intenciones explícitas de la obra literaria y, en términos retóricos y filosóficos, carece de la dimensión trascendental que poseía el símbolo romántico.

Esta mirada deconstructiva permitiría, quizás, abordar la intensa actividad dancística de creación colectiva que se ha desarrollado en Chile durante los últimos años, la que puede ser considerada a través de un análisis alegórico o alegoresis (pensando antes en una alegoría social que en una nacional), tentando algunas lecturas sobre el contexto enunciativo de estos trabajos escénicos, especialmente porque en la sociedad chilena se debaten hoy profundas transformaciones políticas y culturales, que convierten a las prácticas coreográficas colaborativas en un topos en el que se manifiestan alegorías que aludirían a la (im)posibilidad de concebirnos como comunidad.

Un análisis de este tipo permitiría interrogar a las producciones coreográficas, considerando qué tipo de expresiones de lo social manifiestan, no sólo en cuanto a los temas o proyectos que proponen, sino por sobre todo, a partir de las diversas materialidades, procedimientos artísticos, subjetividades y modos de asociación que involucra el acontecimiento escénico.

Esta indagación en la dimensión alegórica de la creación colectiva de la danza chilena actual se vincularía, además, con algunos de los principios de la denominada estética relacional[4]. Para Nicolas Bourriaud en las obras de arte *"ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores (...) crear nuevos modus vivendi que posibiliten relaciones sociales más justas, combinaciones de existencia múltiples y fecundas"*[5].

En este sentido, las mismas relaciones (y sus problemáticas) se vuelven el centro de la creación artística y son las que hacen posible pensar las obras como ecosistemas u organismos sociales.

Al mismo tiempo, los modos particulares en los que los trabajos coreográficos despliegan este espacio relacional, podrían ser leídos como alegorías de los grupos que crean las obras y, por extensión, del contexto social en el que éstas se insertan, hablándonos indirectamente, por ejemplo, de una comunidad cohesionada, fracturada, dividida o inexistente.

De allí las preguntas que suscitan estos trabajos colectivos: cuando la danza actual habla de *colaboración, participación y recepción activa,* ¿De qué se está ha-

3 De Man, Paul: Visión y ceguera. Río Piedras P.R. : Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
4 Bourriaud, Nicolas: Estética relacional. Buenos Aires, 2006, p. 23.
5 Bourriaud, p. 55.

blando exactamente? ¿Cómo dialoga este itinerario ideológico con el rol del intérprete/autor y, sobre todo, con ese *otro/a*, espectador, que afirmamos que "es co-creador"? ¿Estamos realmente *viendo* a ese otro (totalmente otro) o utilizándolo para que la obra exista?

Una consideración alegórica de las creaciones coreográficas colectivas posibilitaría una indagación desconstructiva de la relación entre estas obras y el espacio social.

UNA BOTELLA AL MAR

Debido a la extensa tarea que representaría una investigación exhaustiva de las experiencias de creación colectiva actual[6] que se vinculan al tema de la comunidad o la participación, comentaré someramente esta problemática a la luz del espacio de investigación/creación del proyecto *Vertebral*, que he desarrollado en conjunto con la profesora, intérprete en danza y coreógrafa Macarena Campbell, en el departamento de Danza de la Universidad de Chile y que actualmente ha sido acogido por el Espacio Nave[7], en su programa de Residencias.

Vertebral es un dispositivo escénico portátil que vincula danza, dramaturgia en tiempo real e improvisación de un paisaje sonoro (a través de la voz y el uso de objetos), en una pregunta por la sobrevivencia de los sujetos en la escena.

Este trabajo se inspiró inicialmente en el concepto de comunidad como valor fundamental de la existencia humana, preguntándonos qué significan en el espacio neoliberal de curatorías artísticas, que exalta la individualidad y una asociatividad artificial, nociones como las de *cooperación y colaboración*, en el entendido que estas constituyen prácticas que nos abren hacia una concepción vital en la que los sujetos podrían interactuar conjuntamente en la búsqueda de la construcción artística (y social) más participativa.

La consolidación y/o recuperación de lo comunitario tiene una importancia radical para proyectar la sobrevivencia de lo humano. Esto equivale a interrogarse por la propia posibilidad de sostener un espacio colectivo. Nos preguntamos, parafraseando a Bruno Latour, si es posible *Reensamblar lo social*[8] o si, definitivamente la articulación marcadamente económica de las inquietudes sociales ha anulado (o viciado) la posibilidad de cualquier tipo de proyecto de colectividad.

Nuestra pregunta inicial en torno a lo que llamamos *comunidad* no aludía ni a un programa ni a los temas o contenidos que las obras declaran explícitamente como axiomas o principios a priori, sino, fundamentalmente a los procedimientos

6 Esta problemática me parece pertinente para abordar una multiplicidad de trabajos de los últimos años, entre muchos, se podrían mencionar: 100% político, del Colectivo La Vitrina (http://danzalavitrina.cl), Revolución, desarrollado por María Betania González (http://proyectorevolucion.cl/info/) y Nosotres, de Javiera Peón-Veiga (http://www.nosotres.cl), en los que la creación colectiva propone numerosas interrogantes en torno a lo comunitario.

7 http://nave.io/residencias/proyecto-vertebral/

8 Latour, Bruno: Reensamblar lo social. Buenos Aires: Manantial, 2005.

escénicos, estrategias para la participación de las/los asistentes y a los modos de organización de los grupos escénicos.

Durante este proyecto de investigación artística, que se inició en 2014 con V*ertebral I*[9], buscamos contruir una forma de producción artística que nos permitiera cohabitar y co-crear libres de los modos jerárquicos generalmente establecidos para llevar a cabo una creación, esto es, vivir colaborativamente y, a la vez, aparecer como sujetos. Del mismo modo, queríamos desdibujar los roles asociados a nuestras especialidades profesionales (Macarena, desde la danza y la coreografía y Rolando, desde la teoría y la dramaturgia) para comprendernos desde una perspectiva personal y humana.

Las preguntas (incontestables), que estaban en la base de la experiencia escénica de Vertebral I, eran: ¿Podemos seguir viviendo juntos? ¿Podemos sobrevivir? Estas interrogantes se extendían, con múltiples matices, a todo nuestro campo dancístico, considerando que las artes vivas, en su dimensión aurática, están permanentemente revitalizando esta inquietud desde su realización efímera.

Entendíamos la enunciación de la subjetividad a partir de la concepción fenomenológica que plantea Maurice Merleau Ponty[10], comprendiendo al sujeto como conciencia corporizada. Queríamos poner en relieve el conflicto entre la experiencia somática (según Thomas Hanna[11], la experiencia del cuerpo entendido como soma, esto es, en primera persona) como el lugar de la subjetividad y las formas externas, técnicas o en "tercera persona" con las que se podrían (re)presentar estas subjetividades.

Vertebral I utilizó una metodología que propendía a permitir al otro, desde su experiencia particular, desplegar su subjetividad, a través de dinámicas que le sacaran de su zona de comodidad y le llevaran a buscar nuevas formas de presentarse en la escena, otorgando una dimensión de autotrascendencia a sus propias experiencias y aportando posibilidades al trabajo colectivo: existir en una comunidad manteniendo la enunciación del espacio subjetivo.

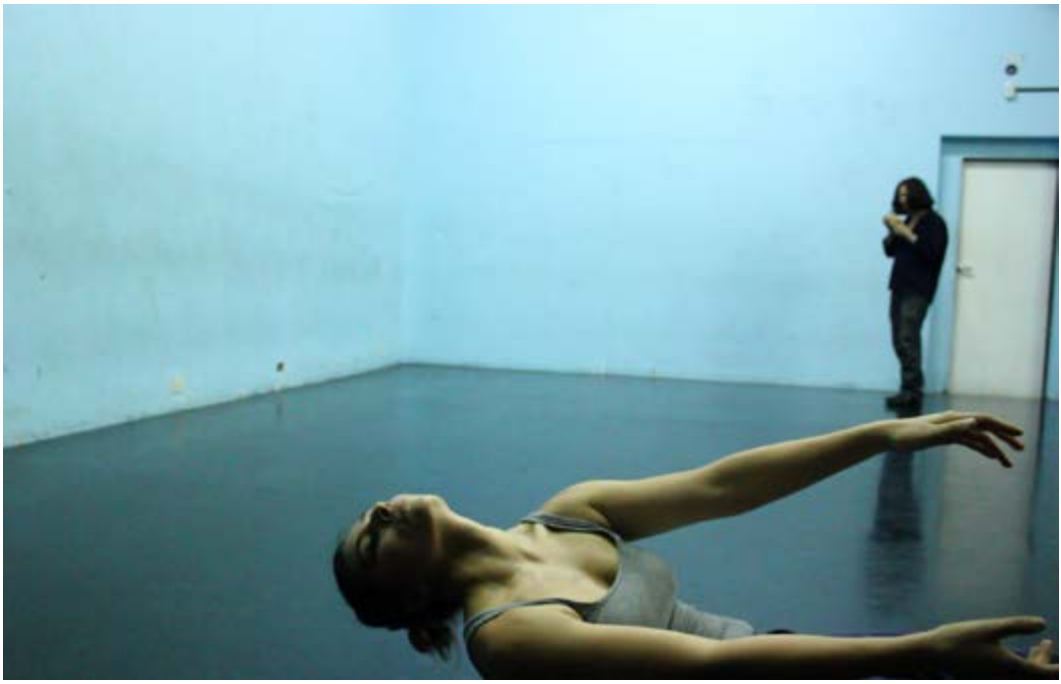
Estas formas de instalación del sujeto en la colectividad tenían, por cierto, una dimensión social y política. Significaban también, re-plantearse los modos de construcción disciplinar delineadas por la Modernidad, problematizando también lo contemporáneo y analizando además las limitaciones de las actuales formas de creación colectiva, especialmente a partir de cuestionamientos recientes, como los de Bojana Kunst en su *Pronóstico en torno a la colaboración*[12], en el que relaciona la

9 Vertebral I: Presentado en la sala Agustín Siré en el marco del encuentro Acciones Coreográficas y luego, en el encuentro Arqueologías del Futuro (Sala La Fábrica, Buenos Aires).

10 Tal como propone en Merleau-Ponty, Maurice: Fenomenología de la Percepción, Primera Parte: "El Cuerpo", Barcelona: Planeta Agostini, 1985.

11 Hanna, Thomas: Hanna. Somatics: Re-Awakening the Mind's Control of Movement, Flexibility, and Health. Reading, MA: Perseus Books, 1988.

12 Kunst, Bojana: Pronóstico sobre la colaboración. En www.artesescenicas.uclm.es



Vertebral (2014) en Arqueologías del futuro, Espacio La Fábrica, Buenos Aires. Fotografía de Nina Lacroix.



Ensayo Vetebral II, MAC, Bellas Artes, 2016.



Residencia Vertebral. Espacio Nave. Octubre- Diciembre de 2017. Fotografía de Isabel Ortiz.



Residencia Vertebral. Espacio Nave. Octubre- Diciembre de 2017. Fotografía de Isabel Ortiz

creación colectiva con las formas de administración neoliberal.

Al momento de buscar referentes que nos permitieran escapar de aquellas formas de organización, nos resultaron particularmente interesantes los postulados de Humberto Maturana[13], en torno a la conversación, entendiéndola como un espacio de comunicación corporal, en el que no sólo prima el habla, sino el acto de *escucha* hacia otro.

No obstante, al realizar una evaluación de esta primera experiencia, nos pareció que el dispositivo que habíamos creado funcionaba artísticamente pero de un modo endógeno, que hablaba más bien de nuestro pequeño colectivo de dos, sin un real encuentro con las/los otras/os.

Esta consideración nos llevó a generar una lectura deconstructiva de nuestro propio trabajo: habíamos sobrevivido escénicamente, pero no habíamos realmente atravesado a la otra *orilla*. El trabajo abordaba el tema de la comunidad, sin verla ni considerarla en su materialidad. Esta era la alegoría que se manifestaba en el acontecimiento escénico, la separación entre nuestro procedimiento estético y una comunidad a la que habíamos convertido en objeto.

APARICIONES FUGACES

La segunda tentativa experimental, *Vertebral II*, articulada en el espacio de las A.A.C.C. (Acciones Coreográficas 2016) intentó desarrollar una nueva estrategia, transmitiendo la metodología de Vertebral I a una comunidad más amplia, incorporando a Camila Delgado (Intérprete en Danza), Katherine Leyton (Intérprete en Danza), Nina Lacroix (Fotógrafa y artista audiovisual) y Carolina Larraín (Cineasta), en un intento por problematizar nuestra mirada de lo colectivo.

Vertebral II se presentó en la Sala Patricio Bunster, en Matucana 100, en 2016 y se orientó fundamentalmente a borrar los límites entre la escena y el público. En el escenario, Camila y Katherine desarrollaban un lenguaje corporal que entraba en diálogo con imágenes y con una pantalla en la que, a través de una aplicación para teléfonos celulares, los espectadores podían proyectar textos y mensajes propios, determinando los materiales escénicos y la dramaturgia. Entre el público y la escena, Macarena, Nina y Rolando ejecutaban acciones físicas o sonoras, entrando y saliendo de escena.

La ambigüedad de este dispositivo resultó altamente estimulante, tanto por la participación de parte del público como por el rechazo y/o la perplejidad del resto. Algunos escribieron textos que lograron ser proyectados, otros escribieron mensajes en las pizarras que se habilitaron para escribir al final del trabajo o se sumaron con palmas o sonidos en momentos de intensidad de lo "danzado". Otros contemplaron silenciosamente o se retiraron.

Una vez terminada cada una de las sesiones, nos percatamos del hecho de que

13 Maturana, Humberto : Ontología del conversar. Revista Terapia Psicológica, Año VII, N°10, 1988.

la comunidad esta vez sí se había revelado en su carácter fragmentado o, parafraseando a Martin Seel, había hecho su aparición[14]. Siguiendo las premisas de la *Estética del aparecer*, entendíamos la obra como «concentración en el aparecer momentáneo de las cosas» que es al mismo tiempo «una atención dirigida a la situación de la percepción de ese aparecer» (p. 35).

En tal sentido, Seel postula que la *percepción estética* puede ocurrir en cualquier lugar (donde se hallen ocasiones propicias para su realización, en tanto es una posibilidad –entre otras– de la existencia) y momento (en el que hay una renuncia a una orientación exclusivamente funcional y una experimentación de aquello que surge ante nuestros sentidos e imaginación, en un presente). La constitución de tal percepción (su lugar en relación con otras formas de conocimiento humano) está íntimamente relacionada con la constitución de los objetos de la misma. En otros términos: sólo es posible comprender la constitución de la percepción estética a la luz de sus posibles objetos y «la constitución de los objetos estéticos sólo es comprensible a la luz de su posible percepción» (Seel, p. 43). Esto implica (...) una forma especial de lo que aparece. No sólo aparece, se muestra en su aparecer. Presenta su aparecer. Exige a quien la contempla el descubrir y explorar, el comprender e interpretar, el admirar y seguir la construcción de su aparición (p. 230).

Entendimos que la comunidad había hecho su aparición, pero que esta irrupción había sido muy diferente a lo que nuestra propuesta escénica había contemplado. En su manifestación percibimos tanto la fragmentación del "público" como la de nuestra comunidad escénica, cuya organización había sido altamente compleja durante la realización del proyecto, debido a las dificultades de organización, falta de espacios y la distancia física de algunos de los integrantes durante gran parte del proceso.

UNA COMUNIDAD DECONSTRUIDA

¿Cómo?, ¿Andas buscando? ¿Te gustaría decuplicarte?
¿Centuplicarte?, ¿Andas buscando adeptos? -¡Busca ceros!
(Niezstche)

Tras las dos primeras experiencias, detectamos la peligrosidad de continuar pensando abstractamente la *comunidad*, concebiéndola hegemónicamente desde las premisas o la visión programática del arte escénico actual, lo que podía llevarnos a imponer una suerte de comunidad reglamentada a priori o una comunidad imaginada (como plantea Benedict Anderson). Nos pareció más coherente con nuestro proyecto pensar la comunidad como una zona microscópica y liminal, abierta

14 Seel, Martin: Estética del Aparecer. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

a lo absolutamente otro, una comunidad que no es un objeto ni una idea, sino una *aparición* fugaz de los sujetos.

Esto nos impulsó a retornar al dúo original, en la búsqueda de una relación más directa con el público, transfigurando los procedimientos iniciales, diseñando esta vez una obra para máximo tres o cuatro espectadores, que pudiesen habitarlo libremente, transitarlo subjetivamente como si se tratara del recorrido por un paisaje.

En este tercer momento[15], cuestionamos nuestra metodología de creación colectiva, preguntándonos de un modo más acucioso por la participación de los asistentes: ¿Podemos comunicarnos con esas/os otros/as? La decisión fue trabajar a partir del concepto de danza íntima[16], creando una pieza en pequeño formato que nos permitiese efectivamente mirar a esas/os otras/os y acoger los materiales propios que estas/os visitantes pudieran introducir a nuestro ecosistema, desarrollando no sólo la presentación de nuestro espacio enunciativo sino, fundamentalmente la escucha, el diálogo y la comunicación.

Cada una de las sesiones fue fundamental ya que nos permitió filtrar las materialidades y estrategias, definiendo aquellas zonas con las que trabajaremos en nuestro montaje definitivo (en lo que respecta a los procedimientos escénicos) y, además, acogiendo la participación de las/os otros a través de la recuperación de sus propuestas de acción en el dispositivo, sus reflexiones y comentarios.

Hemos recibido, además, material escrito o visual que las/los participantes nos han devuelto y que se ha convertido en parte de las nuevas presentaciones, cambiando la direccionalidad del proceso de creación y la noción de autoría, lo que nos ha entregado una nueva comprensión de aquellas microcomunidades y de los alcances de nuestro propio proyecto escénico.

El desmontaje del dispositivo original implica cesar de concebir a la comunidad como una "categoría de alto impacto". Significa dejar de pensar al otro en términos estadísticos, estocásticos, comprendiendo lo comunitario como algo muy distinto a la masa o a las categorías del marketing.

Para ello se requiere desintegrar la idea de *unidad* (ideológica o fenomenológica) del público y abandonar la rigidez conceptual o programática para intentar simplemente comunicarnos, situándonos en relación con las/os otra/os un instante, desechando el axioma implícito de una especie de superioridad ética de la obra, principio que constituye, probablemente, la alegoría de una colectividad impuesta violentamente a través de la economía y los medios.

Esta búsqueda de lo colectivo es, finalmente, una aporía: deconstruir el concepto de comunidad para ingresar al misterio de los cuerpos y los sujetos, un

15 http://nave.io/residencias/proyecto-vertebral/ Proyecto seleccionado Convocatoria de Artes Vivas 2017, Nave. Creación y Concepto: Macarena Campbell y Rolando Jara. Macarena Campbell: Intérprete, coreografía, diseño corporal; Rolando Jara: Intérprete, dramaturgia, diseño sonoro.

16 En este caso los encuentros entre creador y receptor se producen en el ámbito de la esfera privada, de modo que el baile se convierte en un tipo de "danza íntima". En, Pérez Royo, Victoria .

misterio que sólo puede habitarse aceptando la fisura y lo incompleto, uniendo puntos en el vacío para intentar descifrar por un instante la silueta fugaz de ese cuerpo colectivo que jamás puede ser definido, que se escapa, que se esconde tras el velo que es, también, nuestro propio velo, el misterio de la piel hacia fuera, de la piel hacia adentro, el misterio del instante que pasa y que no cesa, que cambia como la marea, que desaparece y vuelve, que nos une, nos conmueve y, quizás, nos separa para siempre.

Camille

Montaje de Danza Contemporánea, basada en la escultora Camille Claudel

MaoZapata

Montaje minimalista, que realiza un viaje emocional por la relación tormentosa de Camille con Auguste Rodin... Quien fuera su mentor y amante. Los silencios, espacios que nos muestra a Camille, Incomprendida como mujer, Camille amante y Camille artista. Termina sola en un manicomio.

Montaje: Camille
Cía: MaoZapata
Coreografía: María Olga Zapata
Intérprete: María Olga Zapata
Iluminación: Carlos Fonseca



Lecheros Tr3s33

Espacio de acción comunitaria

Lecheros

Presentación

Centro Cultural y Deportivo Lecheros Tr3s33, espacio de acción comunitaria, está enfocado en mejorar la calidad de vida de los vecinos a través de prácticas de experiencias artísticas, poniendo en valor el arte, las tradiciones y su cultura local.

Sus objetivos son visibilizar, potenciar y articular las organizaciones artísticas comunitarias como estrategia de autogestión y cogestión de las comunidades en la resolución de sus problemas, considerando que la organización de sus habitantes es un recurso en potencia, vinculando el arte como la base del desarrollo sociocultural.

Promocionar, fomentar y extender el interés y el conocimiento del arte de la danza y demás manifestaciones artísticas, para realzar las cualidades culturales y sociales propias del territorio.

Tomando como referente que la activación de los barrios depende sin lugar a duda, de la participación y colaboración de sus habitantes, Lecheros Tr3s33 ha desarrollado su trabajo territorial en la articulación de organizaciones artísticas, culturales y escolares, integrándonos a nuevas redes locales, regionales y nacionales. Como estrategia de integración, se realizan talleres de danza gratuitos para escolares secundarios de los liceos del barrio, talleres particulares de formación en danza para niños, actividades con programación artística de música, teatro, danza y cocinería con acceso abierto a la comunidad.

Encuentros regionales de trabajadores de la danza, Tertulias de danza a través

del Sindicato de Trabajadores de la danza de la región de Valparaíso y tertulias constituyentes formaron parte de nuestras actividades de activación, reflexión y participación ciudadana.

Para transmitir y compartir lo aprendido en el ámbito de la producción y gestión cultural, desarrollamos proyectos artísticos vinculados a la comunidad, a compañías, colectivos y artistas locales de todos los sectores de las artes, fortaleciendo un tejido sociocultural tanto en la región como del país.

Lecheros tr3s33 espacio creativo

El trabajo creativo del espacio parte desde la danza. Para Lecheros la danza es un encuentro con la comunidad, es el desarrollo de un lenguaje artístico, rescatando y visibilizando el territorio y sus particularidades. Es una reflexión del cómo y desde dónde habito un lugar para transformarlo en un cuerpo con identidad y que sea prioritario comunicarlo.

Abrimos un espacio de formación artística, para mejorar la calidad de vida de los jóvenes y niños del barrio, integrando y potenciando el acceso de los vecinos a las actividades, fortaleciendo el desarrollo de la danza contemporánea local y construimos instancias de participación abierta impulsando y recuperando el espacio público.

El equipo de trabajo del Centro Cultural Lecheros Tr3s33 está integrado por profesionales de las distintas áreas artísiticas y de la gestión cultural, que apuntan a dialogar y reflexionar en el mejoramiento de la calidad de vida de los habitantes del territorio, aportando a la construcción y fortaleciemiento de la identidad de sus habitantes, resguardando la memoria colectiva, poniendo el valor al arte y la cultura local.

Extractos de un cuerpo chango

Colectivo Escénico Simbiosis

Milca Galea

Reflexión sobre su proceso creativo e investigación

"El testimonio es una huella, el relato de que algo sucedió, existió"
(Ricoeur, 1999)

En los estudios sociales, hablar de memorias, memoria social o colectiva e identidades es adentrarnos al interior de las culturas que confluyen en el territorio. Como mirada metodológica, conceptualizamos que la memoria es un concepto que reserva, acumula, reconoce imágenes y experiencias simbólicas, donde se construyen relatos y narraciones que modelan las experiencias para darle sentido al mundo, un modo de dar sentido a la experiencia pasada y de este modo un proceso de aprendizaje con respecto a esa experiencia. Según Blakemore "el aprendizaje es la adquisición de conocimiento y la memoria es el almacenamiento de una representación interna de tal conocimiento", por lo tanto cada persona, comunidad o pueblo va construyendo costumbres y hábitos en relación a la geografía, al clima, a los habitantes, al arte, a la agricultura, en fin, todo lo que convive en su cotidiano, afectando e interviniendo directamente en las relaciones familiares y con otras personas, en el desarrollo de nuestro cuerpo, físico, emocional y espiritual y en la construcción de los hábitos y acciones cotidianas que forman parte de la construcción de nuestra memoria de vida, estableciendo continuidades y rupturas en un mismo flujo temporal.



Para el término de identidad social, conceptualizamos que obedece a un sentido de pertenencia e igualdad dentro de un grupo social donde se comparten rasgos culturales, costumbres, creencias y valores que se alimentan continuamente y se construyen colectivamente. Según Ferrúa "la identidad es el fenómeno que está presente en la forma en que los miembros de un grupo se definen y son definidos por los otros" Estas definiciones y circunstancias concretas, se constituyen en función de necesidades e intereses estratégicos de sobrevivencia, (alianza, afinidades, relaciones de parentesco, etc.) propios de cada cultura, se inventan y se recrean mediante recursos múltiples; y están sobre todo determinados por la relación entre "nosotros".

En busca de analizar y poner en valor esos símbolos, Colectivo escénico Simbiosis se interna en distintos territorios para construir, mediante el diálogo con las comunidades, un mapa que les permita viajar a través de sensaciones corporales por distintos canales- estilos de vida que constituyan esos sistemas de signos que dicen algo acerca de las identidades de las personas.

Cada testimonio personal, cada microhistoria, se encuentra en una unidad imperecedera, superando cualquier narrativa o escritura convencional, el territorio acoge, poniendo en valor la colectividad, para dar forma a las identidades territoriales y al sentido de pertenencia.

Creamos espacios de dialogo, de observación y reflexión. Hacemos una re lectura con los habitantes del territorio. Buscamos preguntas para responder desde nuestros cuerpos poéticos, sociales y políticos encontrando la autenticidad de nuestras identidades, como acto de conciencia de nuestras culturas vivas.

Colectivo Escénico Simbiosis- Valparaíso
Taller interdisciplinario Cuerpo y Territorio

Reconocer el territorio que habitamos nos permite reflexionar en sus características particulares y el transcurso del tiempo y la historia. Nos preguntamos, ¿Cuál es la relación física y simbólica de las personas con las condiciones geográficas del territorio? ¿Cuál es el sentido que le dan los habitantes a las condiciones geográficas del entorno? ¿Se reconoce en la memoria corporal la herencia de los territorios y las culturas que en ellos confluyen?

Colectivo escénico Simbiosis se interna en distintos territorios para construir, mediante el diálogo con las comunidades, un mapa que les permita viajar a través de sensaciones corporales por distintos canales- estilos de vida que constituyan esos sistemas de signos que dicen algo acerca de las identidades de las personas.

En una relectura del territorio, realizamos un recorrido por calles, plazas y barrios para observar los cuerpos de quienes lo habitan, sus labores u oficios y los hábitos o costumbres presentes. ¿Qué diálogos se dan entre las culturas ancestrales y las nuevas formas de habitar el territorio? ¿Qué consecuencias trae estas nuevas relaciones en los territorios?

Los participantes se internan en una experiencia escénica, donde se entregan herramientas de danza contemporánea -dando énfasis en la conciencia del movimiento potenciando los contenidos con técnica de Feldenkrais y Tensegridad. Cada instrumento, es un impulso para conectar nuestra memoria corporal, muscular y ósea, unificando la respiración, el silencio mental y el flujo, permitiendo que los participantes liberen, visibilicen, amplíen y fortalezcan el lenguaje corporal, abriendo un camino hacia la honestidad del movimiento como fuerza interpretativa. NO hay error, son movimientos perfectos.

Para el maestro y cinturón negro Moshé Feldenkrais; ¨Reconocer los códigos del cuerpo en la vivencia corporal y sonora, se traduce en la exploración de nuevos recursos creativos e interpretativos asibles en la improvisación y creación de lenguaje corporal¨

Leonardo Retamal y Gabriel Zavala invitan a conectarse con el territorio a través de colores y sonido. Cada testimonio personal, cada microhistoria, se encuentra en una unidad imperecedera, superando cualquier narrativa o escritura convencional, el territorio acoge, poniendo en valor la colectividad, para dar forma a las identidades territoriales y al sentido de pertenencia.

Por último, Milca Galea apunta como observación: “ir en la búsqueda de tu raíz, de tu identidad, de tus orígenes ancestrales, permite que pongas en valor culturas y tradiciones que muchas veces están desaparecidas. Observar y reflexionar sobre tu territorio despierta tu memoria, pues impulsa la necesidad de reconstruir experiencia y situaciones pasadas que te conectan con esos símbolos de la comunidad, a la vez, con tus experiencias familiares, con las microhistorias locales y con los distintos contextos sociales y políticos.

Creo que nuestros cuerpos híbridos y mestizos han construido su propia identidad, un estilo único que comunica la microhistoria de un habitante, de un territorio particular.”

Primera selección

Paolo Montenegro

Podríamos decir en algún lugar que el bailarín es un poeta del gesto, ver desde alguna perspectiva el cuerpo danzante como un transcriptor de sensaciones no lógicas, ni coherentes, pero que pasa cuando ese bailarín-creador necesita transcribir sus ideas y sensaciones a la palabra escrita. Aquí comparto estos textos que no intentan ser poemas pero que de alguna manera traducen de forma inconexa momentos y sensaciones provenientes del hacer gestual (la danza).

Deseo

Deseo comenzar a relajar mi cuerpo
como lo hago en mis sueños con filtro azul
creo que es necesario que tome una distancia suficiente
para alejarme del ruido de las maquinas,
celulares, televisores, personas...
solamente deseo sentir el ruido del espacio vacío
ahí, en ese lugar, la tensión comenzará a bajar
podré encontrar ligereza, rapidez, agilidad y en consecuencia un lenguaje
lograré disfrutar de él, con él, para él
deseo trasmitir ese lenguaje, ser generoso con él
compartirlo principalmente cuando tu piel esté junto a la mía y podamos
atravesar el silencio del vacío que nos llevará a la pura sensación del flujo continuo y eterno

Ellos

Soy un amante de los dolores en general, ellos me aman porque les doy con mi intensidad, un nido acogedor donde refugiarse.

Sin Cuerpo

Sin cuerpo ¿Cómo se existe?
Quizás en el movimiento del aire se encuentra alguna pista
tal vez en los cambios de presión atmosférica se revelen otras...
pienso en esto y un dolor en mi alma percibe la llegada de un trueno
y consigo una tormenta con olor a bomba que anuncia masacres y grandes períodos de hambre
serán los cuerpos de los escarabajos los únicos que resistirán
los otros cuerpos, caerán sin entender la fuerza y violencia de la vibración atómica
que transitará de un lugar a otro, marcadas con el sello de esos cuerpos sin cuerpo...

¿Dónde estás?

¿Dónde estás?
Cuerpo sin dolor, sin tensión
te busco desde hace ya un tiempo
sin darme cuenta que eres tú, cicatriz que me refrescas la memoria
¿Qué es lo que me puedes decir?
¡Ha! eres tú querida cadera que me pide hablar
eres tú la que aloja tristezas de amor de mal sexo de medio día
me parece que cada parte de mi cuerpo ha sido dañado, mutilado,
dividido en pequeños rubís opacos de tanto resistir
veo cráneos, rodillas, cartílagos que pasan por el río
gritando como lo hace Ataud en su teatro de Seraphin
pero como siempre... nadie responde, nadie se inmuta
el dolor los deja sordos y anestesiados de tanta información chatarra
¿Dónde estás?
Cuerpo sin dolor, sin tensión

Adolorido

El dolor de mi lesión se mueve
como el ascensor del World Trade Center el 11 de septiembre
él va y viene como lo hacen también mis recuerdos de niño
dicen por ahí que es el dolor el que permite prevenir malas decisiones
a veces el dolor es silencioso y llega sin decir nada
otros comentan que el dolor habla, personalmente me dice que soy inconsciente
a momentos siento que él me desea, que él no puede existe sin mí
a momentos lo veo y llora como una cascada de invierno cuando no está presente

que se inquita cuando lo ignoro y no presto atención a sus torpes infantilismos
la tensión se agudiza cuando lo traiciono adormeciéndolo con fármacos
pero claramente el dolor insiste, él es una línea contínua en el trazado entre dos puntos
él no se cansa jamás de insistir y retumbar con eco en los rincones del pensamiento
es en la hora crepuscular del parto en que aparece la generosidad animal del sentido del dolor
vivió en su proyección infinita del nacimiento de un nuevo cuerpo donde poder prolongar su existencia.

Ni lejos, ni cerca

La noción de distancia más allá de la distancia o posición que puede haber entre un punto y otro es en lo personal un espacio métrico a veces irracional. Todo lo que parece estar cerca nunca estuvo tan próximo. Luego, lo que aparenta estar lejos puede llegar a estar muy cerca.
La materia que hay entre el exterior y el interior de un cuerpo se denomina para la ciencia "piel". Desde ese lugar sensible codifico el sentido de la distancia, por ejemplo, la distancia que hay cuando observo una estrella está dada por la relación de placer de verla y sentirla.

Dis-tan-cia

La distancia entre mi habitación y la estrella Zeta Pup es infinita
La tensión entre mi ingle y mi rodilla izquierda lo es también.

Trans-cuerpos

Carolina Marin Rubio

Introducción

El siguiente trabajo de estudio es una parte del capitulo 3 de mi tesis de grado: Licenciada en Artes Escénicas, otorgado por la Universidad Mayor.

Esta investigación nace por experiencias de trabajos anteriores y por la motivación personal hacia la búsqueda de un proceso creativo transdisciplinario o trans-medial, en donde la utilización del cuerpo vivo dialogue con otros medios ya sean visuales, sonoros, escritos.

El presente estudio intenta trasladar la idea de lo transdisciplinario hacia un enfoque en donde la unidad sea entendida como un cuerpo, es decir como unidades orgánicas apreciables de manera sensible y que ocupan un lugar en el espacio. Que en multiplicidad y aunadas, son posibles de visualizarse y entenderse como un todo indisoluble.

El capitulo 3 plantea el cuerpo como el espacio que éste ocupa, determinado por su forma sin importar su materia, el cual es apreciado de manera sensible, pudiendo tener existencia material o virtual. Si lo colectivo existe a medida que lo individual existe, un cuerpo no podría sobrevivir por sí solo, es necesario que exista en relación a otros cuerpos, rompiendo de esta manera la cadena de la unicidad. Este movimiento iría desde lo micro a lo macro, y se trasciende para volver a comenzar infinitamente en relaciones individuales versus colectivas.

La invitación al leer este pequeño extracto de la tesis "Trans -Cuerpos" es sumergirse en nuevas territorialidades de los cuerpos, que han ido más allá de sus individualidades, traspasan límites fronteras, para generar una multiplicidad, sujeta a volver nuevamente a la unidad, para que ésta siga en transformaciones infinitas. Estos cuerpos evolucionados, mediando dentro de su plasticidad, para generar resignificaciones.

3. Capitulo tercero: Cuerpos

La pregunta por la corporalidad y el estatuto del cuerpo dentro de las artes viene a presentar la problemática que ha estado aconteciendo en las producciones desde los años sesenta hasta ahora. Las posibilidades de lo corporal de circunscribirse como soporte operacional corresponden a los cuestionamientos por el cuerpo y sus capacidades de acontecer de manera formal respecto a una subjetividad. Desde las acciones futuristas hasta las diferentes categorías del body art nos encontramos con una línea reflexiva que sitúa la pregunta por el cuerpo desde los diferentes momentos de la historia del sujeto y la manera en que se relaciona con el mundo. Siendo lo moderno, lo posmoderno y lo contemporáneo, aquellos lugares donde el paradigma de lo corporal se ve tensionado desde estas operaciones artísticas.

Dentro del escenario contemporáneo de las artes visuales y por medio de las indagaciones fenomenológicas, cinéticas, antropológicas y psicoanalíticas, el arte corporal ha sido protagonista de diversas intervenciones cuya motivación es llamar la atención sobre el cuerpo como dato o condición primaria de la experiencia humana, como el sitio donde se configuran y se adoptan los diferentes sistemas de referencias socio-culturales (es evidente, por tanto, que en un contexto epocal caracterizado por la informatización de la sociedad y la progresiva y acelerada evolución de las tecnologías, atraviese la manera de concebir el paradigma de la corporalidad en el arte y la corporalidad en general, he allí la pertinencia de este momento en nuestra argumentación).

Nos damos cuenta de un momento en las artes en que el abandono del proyecto moderno se da por un quiebre en los lenguajes autónomos y "puros" de cada área, abriéndose éstos a una mixtura de géneros, una desestructuración de las disciplinas artísticas que amplía sus horizontes hacia otros campos operacionales. Es allí donde resulta pertinente pensar lo transdisciplinario en función a las rupturas que la noción del cuerpo y lo corporal en relación a las exploraciones que actualmente son explotadas en las manifestaciones artísticas contemporáneas, ya que el cruzamiento de diversos géneros, materialidades, entonces nos hace plantearnos la pregunta por las nuevas posibilidades que esto significa para las búsquedas que se dan en torno al yo y a la misma noción de cuerpo, desde su hacia otros dispositivos y a las relaciones significantes que desde allí pueden emerger.

3.1 El concepto desde su transversalidad

Para desarrollar la expansiones actuales de la noción de cuerpo y corporalidad por medio de lo transdisciplinar nos interesa desglosar primero una descripción del concepto de cuerpo desde su significación amplia. El cuerpo desde el campo de las matemáticas, por ejemplo, se denomina cuerpo a una estructura (estructura algebraíca que mediante operaciones aritméticas se pueden realizar asociaciones, conmutaciones o distribución) un cuerpo (campo) es un anillo conmutativo, en el cual todo elemento no nulo, o sea, distinto de cero, es invertible respecto del

producto. Desde el latín, corpus tiene diversos usos: cuerpo como una extensión limitada, perceptible a los sentidos, conjunto de sistemas orgánicos (definición desde la anatomía que refiere a sistemas vivos, materia orgánica constituida por diferentes partes), conjunto de cosas dichas en una obra o un escrito, pero también puede tener un sentido químico al referir a la espesura y densidad de los líquidos. En general, un cuerpo es algo apreciable sensiblemente y que ocupa un espacio determinado, en síntesis, algo que constituye una unidad.

Sin embargo, la teoría y la sociología contemporánea han ampliado la concepción del cuerpo como concepto referido a una unidad circunscrita, sino más bien a una realidad multifocal que debe ser entendida bajo diversas perspectivas. Tras algunas décadas luego del posestructuralismo, comprendemos que no hay una visión privilegiada para analizar un objeto, el estudio del cuerpo, por lo tanto, requiere de una perspectiva poliédrica, interdisciplinar -transdisciplinar en este caso- que opte por distintos puntos de vistas, que se complementen, se fusionen, pero incluso, si es necesario, que se contradigan[1].

Le Breton pone el acento en su definición, precisamente en una especie de ampliación del concepto *"el cuerpo es el lugar y el tiempo en el que el mundo se hace hombre inmerso en la singularidad de su historia personal, en un terreno social y cultural en el que abreva la simbología de su relación con los demás y con el mundo"*[2]. Esta noción ampliada del cuerpo y su acercamiento epistémico, coherente con la complejidad del mundo actual y las artes visuales que intentan subsidiarlo (como hemos intentado describir en los dos capítulos anteriores). Nosotros, para efectos de nuestra argumentación, nos quedaremos con la siguiente acepción de cuerpo, que en su simpleza acoge tanto la definición del autor, como todas las acepciones descritas: se denomina cuerpo al espacio que éste ocupa, determinado por su forma sin importar su materia, el cual es apreciado de manera sensible, pudiendo tener existencia material o virtual.

3.3 El cuerpo seriado

Debemos entender que el cuerpo en sí, ya sea desde las artes visuales como desde el resto de las disciplinas, no es posible de identificar y comprender lejos de su contexto. Ya que es el contexto el que lo modela y determina como vector semántico de la relación con la exterioridad. Por ello una relación fundamental es la del cuerpo y la sociología. Esto es lo que desarrolla David Le Breton *"la existencia es –apunta el autor en las primeras páginas de su libro Sociología del cuerpo–, en primer término, corporal"*. Existen, asimismo, nociones culturalmente determinadas, disciplinamientos tanto de sus comportamientos como en el abordaje de los mismos. Los cuerpos, como cosas que se desenvuelven en una espacio-tempora-

1 Cruz, Sanchez, Pedro. Cartografías del Cuerpo. Cendeac. Murcia 2005. Pág. 11.
2 Le Breton, David. La Sociología del cuerpo. Pág. 35.

Foto: Almut Elhardt

lidad transforman el entorno, lo constituyen e impactan en él desde una serie de gestos al valorizar los estímulos mediante su actividad perceptiva y comunicativa que implica la evidencia que dichas formas adoptadas son activadas mediante el contacto con otros cuerpos (en este sentido los cuerpos son autopoiéticos), se adhieren a otros, se configuran en base a –y dependiendo de– otros.

La Sociología del cuerpo de Le Breton apunta al reconocimiento de estos procesos de configuración. Teniendo en mente lo que hemos desarrollado bajo la idea de cuerpo, aquí podemos insistir en el carácter del cuerpo y sus cualidades que en su interacción con otros cuerpos y su inmersión en el campo simbólico que lo determinado en su naturaleza elabora dicho proceso de configuración a la vez que lo hace reconocible socialmente. Vemos en nuestro alrededor cuerpos múltiples transitando y situados en el espacio, relacionándose de manera infinita, transgrediendo la información de cada uno de ellos para entrelazarse y configurar nuevos cuerpos compuesto por esas unidades: *"el hombre no es el producto de su cuerpo, él mismo produce las cualidades de su cuerpo en su interacción con los otros y en su inmersión en el campo simbólico"*[3]. Es propio de la cultura occidental hacer esta separación entre cuerpo y mundo.

Pero en algunas sociedades, este no es aislado de la vida que los rodea, más bien es inscrito en una red compleja entre la condición humana y la naturaleza en general. Algunas comunidades incluso (sobre todo en aquellas que se sirven de un sentido tradicional de lo comunitario) consideran al cuerpo como lo que liga la colectividad. Así por ejemplo, en un estudio de M. Leenhardt señalado por Le Breton, se descubrió que Los Canacos, en sociedad comunitaria, no hacen diferencia entre las palabras para referirse a los órganos del cuerpo o al cuerpo y a palabras para referirse a los árboles o sus frutos. *"No hay ninguna ruptura entre la carne del mundo y la carne del hombre. Lo vegetal y lo orgánico están en correspondencia que alimenta muchos rasgos de la sociedad Canaca"*[4]. Así mismo, Le Breton señalará que Durkheim sostiene, que para distinguir un individuo de otro es necesario un factor que lo individualice, el cuerpo cumpliría precisamente esta función: es el límite entre un cuerpo y otro, es decir, dónde empieza y dónde termina el individuo. En occidente el cuerpo es el corte, lo que circunscribe al ser de su exterioridad. El hombre está diferenciado del cosmos, pero también se separa de sí mismo. Pero como ya dijimos esta no es la versión totalizadora del cuerpo en todos los pueblos, en algunos el cuerpo es canal de conexión e integración con la exterioridad.

Tengamos en mente, por ejemplo, el sentido de la gestualidad, ésta es lo que permite que los actores, dice Le Breton, se encuentren entre sí ya sea separándolos o juntándolos, la gestualidad determina su relación, de saber cómo reaccionar, qué hacer o no hacer, cómo responder, son, finalmente estímulos determinados

3 Le Breton, David. La sociología del cuerpo. Ediciones Nueva Edición. Buenos Aires. 1992 Pág. 19.
4 Ibíd. 29.

social y culturalmente, donde los gestos y su significación no puede descifrarse ni aisladamente ni de forma universal debido a que su sentido se va construyendo en la medida que ocurre la interacción, por lo tanto nos son desarticulables, aislables, ni separables de su contexto. La interacción de los cuerpos está supeditada a códigos y sistemas de espera y reciprocidad, de esta forma es posible que los cuerpos se relacionen y generen nuevas realidades (lo real existe en la medida que las sociedades lo reconozcan, lo describan y lo vivan al codificarla en signos).

Debemos considerar entonces que hay un diálogo, en tanto, lo colectivo existe a medida que lo individual existe. De esta forma un cuerpo no podría sobrevivir por sí solo. Es necesario que exista en relación a otros cuerpos (rompiendo de esta manera la cadena de la unicidad). La relación de cuerpos existe a medida que existen unidades de cuerpos. Sin embargo, debe entenderse que el movimiento va desde lo micro a lo macro, y se trasciende para volver a comenzar infinitamente en relaciones individuales versus colectivas.

La antropología por ejemplo, explica Rafael Taylor Pérez, debe desde la observación del observante, es decir, la observación del proceso de construcción al que es sometido el objeto de observación por el observante, es decir, el antropólogo. Existe entonces, una hegemonía procedimental de las ciencias humanas que es necesario ampliar con el objetivo de acceder de manera más fiel a aquello que se estudia, teniendo en cuenta por ejemplo, hoy en día la tecnología ha abierto nuevas formas de percepción y sociabilidad, modificando la condición humana y por lo tanto obligando a la antropología a elaborar nuevos métodos para abordarla.

Esta apertura a la noción de cuerpo nos incita inmediatamente a lo que ocurre con las disciplinas que lo estudian y cómo éstas deben también disponerse para esta perspectiva más amplia del concepto. En general, se necesita cierta flexión y apertura de la disciplina misma: *"entrar en la complejidad alimenta la disciplina para buscar en la diversidad el sustento del hecho real (...) Situarnos en esta línea nos conduce a entablar en primera instancia, nuevas prerrogativas del diálogo transcultural a partir de las relaciones del antropólogo, la realidad estudiada y descrita desde el sujeto-objeto y el compromiso de ambas partes a través de un saber compartido, para llegar a un espacio de encuentro"*[5]. Esto es lo que permite la apertura a que hablemos de la transdisciplina y la noción de cuerpo en la actualidad, la consciencia de la construcción de los discursos en torno al estudio de los objetos y la certeza de que diferentes perspectivas pueden nutrirse entre sí. El autor habla de "negociación" para referirse al intercambio y la flexibilidad que esta consciencia permite a nivel investigación, el cual inicia de una incertidumbre presente en el encuentro con lo estudiado ya que la aparición de elementos desconocidos va desestructurando el plan de trabajo investigativo adaptándose y construyendo en ese contacto.

5 Pérez Taylor, Rafael. Antropologías: avances en la complejidad humana. Editorial SB. Buenos Aires. 2006. Pág. 94.

Las ciencias entonces, ante esta incertidumbre convertida en flexibilidad epistémica y metodológica, se han visto obligadas a acercarse unas a otras con el objetivo de mejorar y ampliar sus relatos de acercamiento a lo estudiado cercano a un pensamiento complejo, dándole a las posibilidades de ese encuentro la predominancia a estrategias constructivas que equilibren y hagan confluir distintos niveles de verosimilitud.

"Para que un universo complejo exista, la simplicidad sirve como fuente primaria, lo que implica que el lugar de inicio se encuentra en lo simple. Para pasar a un nivel de expansión de la simplicidad, es necesario perder el centro como punto de referencia y ubicarnos en un universo siempre en movimiento, desorganizado, pero a la vez con órdenes internos que confluyen de forma regular para producir cierta estabilidad en la transformación que lleva como constante"[6].

De esta forma, volvemos al inicio de nuestro trabajo, donde reconocíamos que lo complejo, lo rizomático y la plasticidad en la naturaleza de lo estudiado, corresponde al azar de un contexto epocal que las determina ampliando así la forma en que observamos, concebimos y comprendemos el objeto. El caos de la realidad es subsidiado en las ciencias y el arte para ser administrado en nuevos métodos, categorías y conceptos que desplacen la mirada unitaria y simplista y modular que suponga un conocimiento totalizante de las cosas, sino que asuma el eterno fracaso de mirada a ellas, la fragmentariedad de lo cognoscible, y se potencie en este mismo proceso la perspectiva múltiple y la interacción entre disciplinas: la transdisciplinariedad.

Desde la idea mencionada de esta nueva perspectiva del cuerpo y cómo se concibe se vuelve necesario pensar esta idea respecto a la inserción de la subjetividad dentro de una sociedad informática y ampliamente tecnologizada que han llevado a hablar incluso de lo corporal a partir del concepto de lo "posthumano", cuerpos configurados a partir de la noción de que las tecnologías permitirían un nuevo estadio de la naturaleza humana, donde lo que antes eran sólo herramientas o posibilidad de manipulación, ahora conforman parte de la corporalidad, cambiando evidentemente su estatuto.

3.3.1 Lo poshumano y el cuerpo proteíco: contexto y despliegue

"..han comenzado a orientarse según las promesas del cuerpo reconstruible a imagen y semejanza de las posibilidades que la técnica habilita hoy en día, o bien confía en hacerlo en años próximos. Estas potencias están dando forma al mundo, y tanto fomentan ideas descabelladas como estimulan el consumo de consuelos cuya fiabilidad es aún precaria."[7] Actualmente y hace ya varios años, ante un escenario rehén de la industria informática, el perfeccionamiento de las tecnologías y la genética se sostiene y trabaja al cuerpo desde la noción de soporte artificial y simulado. Como describe Ana María Guasch, el arte sería vitrina del proceso en la

6 Ibíd. 99.

7 Fragmento de Cristian Ferrer de El arte del cuerpo en la era de su infinita perfectibilidad técnica.

conformación de un nuevo modelo de individuo, consecuente con la historicidad del concepto del mismo que desde su invención en la modernidad ha entrado en crisis con la progresión de las investigaciones filosóficas del sujeto que le dieron a luz. Hoy, se someten a examen los modelos canónicos que conformaron al sujeto, avistando una fase que el curador Jeffrey Deitch[8] bautizó inauguralmente como post human. El modelo poshumano se sustenta en la conciencia de la progresiva pérdida de la referencia (espacio- temporal, histórica, psíquica, etc.) del ser humano contemporáneo. Un sujeto postfreudiano, cuyo pasado memorial y código genético es susceptible a ser modificado. Esta era, marcada por lo artificial, sería el último estadio de un proceso de descontinuación del sujeto como se conoció en el proyecto ilustrado: si en la modernidad se consolidaba un modelo de "descubrimiento del yo" y en la posmodernidad una sucesiva "desintegración del yo" hoy estaríamos, según propone Deitch, ante una época poshumana en la que el yo "se reconstruye".

Artistas como Yasama Morimura, Jeff Koons, Martin Kippenberg, Silvie Fleury, Tomas Ruff, Mathey Barney, Kodai Nakara, entre otros, han experimentado alegóricamente formas de trasladar esto al complejo espacio contemporáneo de las artes. *"Mucha gente no dispone de perspectiva, ni de pasado, ni de futuro [...] la propia identidad cada vez depende más de cómo uno se siente percibido por los otros y uno mismo. El mundo se ha convertido en un espejo"*, nos dice Dietch. Bajo esta lógica de la construcción del yo uno de los personajes más representativos es la artista francesa Orlan, que tras sus sucesivas intervenciones quirúrgicas performáticas ha logrado un nuevo concepto de personalidad mezcla de tecnología y humanización. La alteración de su identidad (rostro perseguía poseer fragmentos de las obras de Botticelli, Leonardo, Boucher) le permitió abrir el cuerpo a la tecnología y la información digital (trasmitía las cirugías vía satélite a galerías del mundo), estar entre el ADN y Dios.[9]

En el *Post Human* como lo propone Jeffrey Deitch, la tecnología sería la manera de conseguir esta recreación que busca el perfeccionamiento de las facultades de lo físico natural de cuerpo humano, para elevar exponencialmente sus capacidades. Esto se propone como el futuro de lo humano, una instancia donde finalmente puede decidirse sobre el cuerpo, puede intervenirse, reinventarse *cada vez somos más conscientes de que podríamos intervenir sobre nuestros cuerpos y nuestro estatus social, antes que aceptar lo que hemos heredado genéticamente*[10]. La renuncia a las huellas del pasado y el código genético vendrían a conformar lo que se denomina como "época posdarwiniana" en el camino hacia una metamor-

8 Nombre de la exposición del año '92 cuyo ensayo curatorial, se hallan las hipótesis de lo poshumano en el arte y que serán revisadas más adelante.

9 Guasch, Ana María. Los Cuerpos del Arte de la Posmodernidad. En: CRUZ, SANCHEZ, Pedro. Cartografías del Cuerpo. Cendeac. Murcia 2005.Pág 66.

10 Palabras de Deitch en el ensayo del catálogo de la exposición Poshuman, 1992. ARDENNE, Paul, El arte bajo el prisma de lo poshumano. En: CRUZ, SANCHEZ, Pedro. Cartografías del Cuerpo. Cendeac. Murcia 2005.Pág 66

fosis controlada del ser humano (no resulta tan inverosímil esta sentencia teniendo presente los avances en manipulación genética, la inseminación artificial, la selección de embriones, el genoma, etc.).

Siguiendo esta línea argumentativa, la idea de un ser humano prolongado en sus facultades mediante la agregación de elementos, que potencian y amplifican su capacidad de protección, destreza y supervivencia, encontramos a Stelarc que desde los años 80 ha comenzado una carrera por la autentica recreación del cuerpo humano: *Writing with Three Hands Simultaneusly* y *The Third Arm* (1995), se añade a su cuerpo un brazo articulado o una tercera mano que le permite aumentar la fuerza de sus miembros y el agarre manual.

Otros ejemplos son *Carne Fractal- Cuerpo dividido: Alto/Bajo voltaje* (1995) y *Oído Extra* (2002). En el primero Stelarc se convierte en el primer hombre teledirigido, conecto su cuerpo a un sistema muscular controlado por computador del cual se permitía el acceso en tiempo real a su sistema muscular (internautas de París, Amsterdam o cualquier parte del planeta podía controlar sus movimientos). En el segundo, mediante cirugía se implantó una tercera oreja en el brazo, la cual recibe y emite señales de *Bluetooth*, su cuerpo se conecta a internet y los internautas pueden escuchar lo que el recibe de su brazo. *"Nosotros os decimos que el triunfante progreso de las ciencias ha determinado en la humanidad cambios tan profundos que ha abierto un abismo entre los dóciles esclavos del pasado y nosotros, libres y seguros de la radiante magnificencia del futuro"*.[11]

Debemos entender que el cuerpo pasado por estos dispositivos es imposible, después de lo que hemos descrito, que mantenga su naturaleza como tal, los dispositivos modulan al ser humano. Y este proceso no ocurre sólo con las tecnologías proteícas, es decir, de manera siempre material o literal. Esto es sobre lo que llamaron la atención los primeros estudiosos de la era global con la tecnología que ha modificado absolutamente nuestra forma de comprender y experimentar la realidad, internet. McLuhan, ya citado en el capítulo anterior, advertía desde la aparición de la televisión, que el potencial de los medios era tan enorme que no debíamos perder nuestra capacidad conscientizadora: *somos lo que vemos y formamos nuestras herramientas y luego éstas nos forman,* eran las principales consignas del autor, lo cual nos permite establecer el carácter totalizante que puede tener un medio para con los individuos. Para McLuhan era *cualquier tecnología (todo medio) es una extensión de nuestro cuerpo, mente o ser* (la computadora funciona entonces como extensión de nuestro sistema nervioso central) estamos siempre determinados por la medialidad.

La famosa frase de McLuhan "*El medio es el mensaje*" refiere a esta condición de extensión del cuerpo y el mensaje no pudiendo ser reducido a "contenido" o

11 Manifiesto de los pintores futuristas" Manifiesto que salió en la revista Poesía en febrero de 1910. De Micheli, Mario. "Las Vanguardias Artísticas del siglo XX". Alianza Editorial. Barcelona. 2006. Pág 319.

"información": el poder del medio se basa en tener la capacidad de modificar el curso y funcionamiento de las relaciones y las actividades humanas. El mensaje sería entonces todo lo que el medio puede realizar y modificar en una cierta cultura, contenido, se vuelve superfluo.

3.4 El cuerpo discreto

Para definir el cuerpo discreto, partamos de una distinción elemental en sintonía a lo que hemos venido desarrollando y particularmente la relación con las realidades que inauguran los nuevos medios. Debemos diferenciar dos cosas, el mundo físico y el mundo digital. Teniendo en cuenta cómo se expresan, el mundo físico es una señal continua, es decir, que tiene valores en cada unidad de tiempo, por el contrario, una señal de tipo discreta solamente está definida en ciertos instantes de tiempo, por lo tanto, es una secuencia y una lista de valores. Cuando pensamos en el cuerpo y toda la información física que contiene, como la temperatura, la cantidad de sangre, la información cerebral, los centímetros cuadrados de piel, huesos, colores, formas, etc. y quisiéramos medir estas variables, siempre podríamos encontrar un valor diferente en cada unidad de tiempo, es decir si queremos medir la distancia entre un dedo y el hombro siempre encontraremos un numero distinto en cada parte.

Ahora bien, si esa información la trasladamos a un sistema digital, pasando la infinitud de información a un sistema de señal discreta como es el computador, limitaremos ese rango infinito a la capacidad de resolución que tenga nuestro convertidor de señales analógicas a digitales. Esto es porque un computador intenta para su funcionamiento tomar la menos cantidad posible de información para reconstruir una señal analógica, para así optimizar recursos. Por ejemplo si censamos la temperatura de un cuerpo en tiempo real y transformamos esa señal continua en una señal discreta a través de un Arduino reduciremos una lista infinita de números a sólo una escala de 0 a 1023, reduciendo el cuerpo a una escala de números discretos.

De acuerdo a lo anterior podemos decir que los cuerpos complejos se reducen a pequeñas unicidades, pudiendo manipular pequeñas unidades. El hacer una discreción del cuerpo (cuerpo virtual) es decir la digitalización de algún tipo de información física del cuerpo, y tomar esa información para construir un evento es de algún modo una ilusión. Creemos que el cuerpo controla procesos digitales y creemos capturar una información, cuando realmente sólo estamos viendo una "pixelada fotografía", una porción de la realidad. La relación de una señal discreta, entonces, no tiene su correlación temporal, no se fija con un tiempo específico, por lo tanto, su condición es la de una "vaporosa" realidad.

Debemos retener entonces esta idea del cuerpo discreto para efectos de lo que hemos desarrollado en nuestra argumentación. Entendemos que el cuerpo es transformado ontológicamente cuando es "traspasado", mediatizado, por lo digi-

tal –aquí se cumpliría radicalmente el principio de McLuhan. Un cuerpo pasado por el medio (el mensaje en palabras del autor) sería un cuerpo discreto, en cuya nueva condición adquiere otro carácter distinto e irreversible. Es tarea, por lo tanto, descubrir bajo qué ojos epistémicos decidiremos entender, abarcar, observar este nuevo cuerpo.

3.5 El cuerpo como interfaz

Otro concepto operativo para comprender las fases de la mediatización del cuerpo, anteriormente señalada, es el concepto de interfaz. Este simple término es la denominación de la conexión entre dos ordenadores con el fin de establecer diversos niveles de comunicación entre ellos. Sin embargo se utiliza la palabra en diferentes contextos: como instrumento, superficie o espacio.

Pero la interfaz se relaciona con el lenguaje mismo de los medios de comunicación. Este lenguaje en la interfaz va moldeando y cambiando la percepción de los usuarios. Como apunta Lev Manovich, la interfaz del computador, en su sentido semiótico, funciona como un código que envía mensajes culturales a una serie de soportes, sin embargo, rara vez un código es solo un actor de transporte, como un mecanismo neutral, es decir, también interviene en aquello que se está enviando. El concepto de "no transparencia del código", retomado por varias teorías y por este autor, se dirige hacia esta consciencia.

"La interfaz moldea la manera en que el usuario concibe el propio ordenador, Y determina también el modo en que piensa en cualquier objeto mediático al que accede a través del ordenador al despojar a los diferentes medios de sus diferencias originales, la interfaz les impone su propia lógica (...) organiza el mundo como un mundo no jerárquico, que está gobernado por la metonimia. En resumen la interfaz, lejos de ser una ventana transparente a datos que alberga el ordenador, nos llega con sus propios y potentes mensajes".[12]

Modularidad, automatización, variabilidad y transcodificación son algunas de las posibilidades que el autor describe que son inauguradas por la interfaz. Ahora bien, lo más importante a retener de este "procedimiento" es que algo ocurre en ese traspaso. Y lo que está en juego es precisamente el valor de ese cambio y su estatuto. Esto es radicalmente importante si hablamos de una obra de arte en el medio digital o medial. Ya que el contenido no es posible de concebirlo de forma independiente al medio en el que ella nace. "*...y es la interfaz de la obra la que crea su materialidad única, por ligeramente que sea, la obra cambia de manera radical. Desde esta perspectiva pensar una interfaz como en un nivel separado como en algo que se puede alterar de manera arbitraria, es eliminar el estatuto de una obra de arte de los nuevos medios en cuanto arte*".

12 Manovich, Lev. El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen de la era digital. Paidos. Buenos Aires. 2006. Pág. 114.

Al entenderlo desde la problemática del cuerpo, comprendemos entonces que este proceso no es solo una traducción, sino, podríamos decir, algo entre dos plataformas, entre dos realidades: el cuerpo como interfaz es el puente de comunicación entre el sistema sensorial y el sistema digital. En otras palabras, el movimiento y la percepción inherentes al sistema sensorial, en su traslado al sistema de codificación digital, encontraría un interludio que permite la existencia de un cuerpo semi materializado, semi virtualizado. Este sería el cuerpo como interfaz.

Corriente Danza

Registro de un proyecto que acerca la danza en la educación

Equipo Corriente Danza

Corriente Danza es un proyecto artístico-educativo, que nace de la necesidad de acercar la danza a estudiantes, realizando presentaciones de danza, foros y clases de danza, dentro de colegios y durante la jornada escolar. El proyecto surge desde una iniciativa colaborativa, entre profesionales y estudiantes de danza y la comunidad educativa de diversas comunas. A través de Corriente Danza, se promueven espacios de acercamiento y diálogo en torno al fenómeno del movimiento y la vinculación con los colegios fomentan experiencias de carácter estético en estudiantes y en la comunidad educativa.

Corriente Danza comienza el año 2007, a cargo de Patricia Campos y Fernanda González, al adjudicarse Fondart Regional del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Realiza presentaciones de danza, foros con el público y clases de danza, en 12 colegios municipales de Conchalí y Puente Alto.

Luego el año 2008, continúa en colegios municipales de Pudahuel y Peñalolén. Además, implementa talleres anuales de danza en los colegios de Conchalí.

El año 2011 cuenta con un circuito de presentaciones en plazas públicas y talleres, en las comunas de Cerro Navia y Pedro Aguirre Cerda, a cargo de AnilinA Colectivo.

El año 2016, realiza su primera versión regional en la Provincia de Valdivia, gracias al financiamiento Fondart Regional y la alianza con la compañía Ballet Municipal de Cámara de Valdivia.

Corriente Danza, es un proyecto que ha logrado presentar la danza de forma



Corriente Danza 2007 Presentación Escuela Horacio Johnson Conchalí.
Coreógrafos e intérpretes: Elena Arce y Marco Chaigneau. Fotografía equipo Corriente Danza.



Corriente 2008, Presentación Liceo Monseñor Enrique Alvear, Pudahuel. Coreógrafas e intérpretes: Ana Albornoz, Isidora Guzmán, Pilar Leal, Estefania Pereira y Josefina Pepay. Fotografía Equipo Corriente Danza.

presencial y práctica a más de 20.000 estudiantes. Se ha realizado gracias al financiamiento Fondart del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el apoyo de Municipios, organizaciones de las comunas en que se ha presentado e instituciones vinculadas a la danza como Escuela de Danza U.A.H.C., Sinattad, Centro de Danza Espiral, Colegio de Pedagogas de la Danza A.G., entre otras.

A continuación, se señalan los participantes de las diversas versiones del proyecto Corriente Danza.

Corriente Danza 2007:
Dirección y producción: Patricia Campos, Fernanda González
Bailarines y coreógrafos: Pilar Leal, Isidora Guzmán, Josefina Pepay, Ana Albornoz, Estefanía Pereira, Marco González, Elena Arce, Patricio Chávez, Úrsula Campos, Vicenta Pavez, Marisol Venegas, Viviana Gallardo, Laura Corona, Eugenia Carvajal y Karina Rojas.
Profesoras: Patricia Campos, Fernanda González
Músico: Cristian Fernández
Registro Audiovisual: Phenomena, Paulo Fernández y Sebastian Parada Diseño: Isabel Fernández

Corriente Danza 2008:
Dirección y producción: Patricia Campos, Fernanda González
Bailarines: Ana Albornoz, Estefanía Pereira, Pilar Leal, Josefina Pepay Buzeta, María Isidora Guzmán González, Cristian Fernández, Lorena Zurita, Patricio Chávez, Gonzalo Beltrán, Claudia Valenzuela, Marco González, David Correa, Luis Acevedo, Rafael Silva, Jorge Carmona.
Coreografías de: Ana Albornoz, Estefanía Pereira, Pilar Leal, Josefina Pepay, María Isidora Guzmán, Hugo Peña, Patricio Chávez, Gonzalo Beltrán, Claudia Valenzuela y Patricia Campos.
Profesoras: Patricia Campos, Fernanda González
Músico: Cristian Fernández
Registro Audiovisual: Phenomena, Paulo Fernández y Sebastian Parada Diseño: Isabel Fernández

Corriente Danza 2011:
Dirección y producción: Fernanda González, Estefanía Pereira, Pilar Leal.
Bailarines: Yeimy Navarro, Pía Marín, Paula Orellana, Maryorie Aguirre, Roberto Rojas, Víctor Vasquez, Andrea Olivares, Patricio Chávez, Nicolás Fuentes, Luis Acevedo, David Correa, Cristóbal Santa María, Marco González, Cristian Fernández y Carlos Rivas. Profesoras: Patricia Campos, Fernanda González, Estefanía Pereira, Pilar Leal.
Coreografías de: Yeimy Navarro, Nicolás Fuentes, Andrea Olivares, Patricio Chávez, Víctor Soto y Patricia Campos.
Registro Audiovisual: Claudia Cortés
Diseño: Isabel Fernández

Corriente Danza 2016:
Direccion: Patricia Campos
Produccion: Alluitz Riezu
Bailarines: Valentina Kappes, Flora Monsalve, Alluitz Riezu, Francine Renner, Polette Espinoza, Germán Mora, Diego Alvarez, Ignacio Diaz, Francisco Sepúlveda.
Coreografías de: Ricardo Uribe.
Profesores: Patricia Campos y Alluitz Riezu
Diseño grafico y registro audiovisual: Sebastian Gatica



Corriente Danza 2008, Presentación Colegio Nacional Árabe, Peñalolén. Coreografía de Patricia Campos. Intérpretes: Luis Acevedo, Jorge Carmona, Marco Chaigneau, David Correa, Cristian Fernández, Rafael Silva. Fotografía Equipo Corriente Danza.



Corriente Danza 2011, Presentación Plaza Pedro Aguirre Cerda, Coreografía de Victor Soto. Intérpretes: Pilar Leal y Estefanía Pereira.



Corriente Danza 2011, Taller Agrupación Amantes de Folclore, Pedro Aguirre Cerda, profesoras: Pilar Leal y Estefanía Pereira



Corriente Danza 2016 Escuela de Corral, Coreografía de Ricardo Uribe. Bailarines: Diego Álvarez, Ignacio Díaz, Germán Mora y Francisco Sepúlveda. Fotografía Sebastián Gatica.

Ideas sobre ***Solución de Continuidad*** de Guillermo Becar

Estreno en Villarrica 2016

Fernanda González

Al ver Solución de Continuidad de Guillermo Becar, comienzo con una revisión personal por los conceptos cicatriz y memoria, se develan los espacios que voy a presenciar. Es por eso, que este texto lo escribiré en primera persona. El inicio es una invitación a repensarse desde lo que contiene la obra, por lo que vuelve inmediatamente íntima la escena. El diálogo no es con el performer, sino que es un audio para todos los que estamos ahí, es una invitación a rehabitarse en ese espacio de público que estamos conteniendo.

Si bien la escena se ve algo minimalista, sin tanto artificio incluso con las mismas tonalidades toda la visualidad, lo que percibo que me señala esta escena, es que debo ver ese cuerpo y sentirlo, ya que lo que Becar hace es un relato íntimo de aquello que esconden sus cicatrices, las cuales todos las tenemos o bien hemos tenido. Entonces reflexiono... que las cicatrices marcan de forma constante y para siempre tu cuerpo, son una evidencia de tu memoria, de tu historia, son parte de tu hacer en el mundo, de tu habitar, no es algo con lo que naciste sino algo que te hiciste al vivir tu vida y muchas veces se naturalizan o esconden, pero Becar en su obra, las connota.

En la obra percibimos esa intimidad, porque lo que sentimos no es sólo la cicatriz sino la idea de concebir una escena a partir de ello, todo:luz/sonoridad/visualidad, se vuelve cicatriz, fisura y es el cuerpo, el que contiene esa humanidad. Todo lo que percibo me lleva a ver en la escena constantes cicatrices desde lo más macro a lo más pequeño, desde los diversos dispositivos escénicos, todos dialogan desde un mismo lugar. Y claro al ver la obra, uno ve cómo Guillermo piensa sus obras, desde todos sus ángulos y desde sus distintas perspectivas. Algo que trasciende y se vive en la obra es que él señala su espacio y su territorio, Villarrica, es en ese lugar que devela su danza. En la obra veo cómo aparece un cuerpo desfasado de otro y cómo ese cuerpo se vuelve cicatriz, presenta una memoria kinética, para terminar en una comprensión de entenderse en esa fisura/cicatriz/memoria.



Reflexiones del tiempo vivido

Teresa Alcaíno Caviedes

Siempre con la idea de avanzar, caminando... caminando junto a las propuestas creativas... Dejando en el camino los recuerdos, los afectos, escuchando la memoria del tiempo, nuestro tiempo personal y colectivo, y a través del fuerte viento que anuncia la llegada del frío... nos perdemos en senderos que dan vuelta y vuelta... Quizás escuchando mi propia vida, con los años que hoy tengo, he perdido seres queridos, amados, padres, hermano, amigos, amigas, alumnas, alumnos, grandes maestros... me es urgente concluir, decir de alguna manera bella, hoy día: " Que sólo la contemplación de las cosas profundas que la vida nos brinda... dejan huellas en el corazón".

Latente está en todo ser humano "Atrapar la Felicidad", descubrirla, sentirla, sostenerla... lo que dure el tiempo de esa danza y la música, con eso basta... Otros silencios del fondo de la tierra, nos invitan a re-descubrir "solitarios bosques y manantiales".

La historia que nos une, como país "Chile", es demasiado triste para mí, ya no hay vuelta atrás, ya no hay leyes sociales que alivien el diario vivir de nosotros pueblo.

Desaparecer, muerte de personas inocentes, estrategias políticas que confunden la memoria de nuestros jóvenes, llenándolos de frustración.

Desaparecer nuestra Cultura... ¿eso es?

Pasan los años, envejecemos, nos desilusionamos ante una sociedad sin compasión por el otro, al contrario, que muramos por alcanzar una cierta estabilidad para crecer como personas.

Sentir y saber que pertenecemos a algún grupo humano, es fundamental para continuar nuestro desarrollo personal, y valorar la cultura que desciende de los ancestros... con sus ritos religiosos, su amor a la tierra y al cosmos, equilibrio fundamental para el espíritu y el cuerpo.

"ATRAPAR DE LAS HOJAS" es mi último trabajo realizado en Belo Horizonte, gracias a un proyecto aprobado por Iberescena 2017. Cuerpo y naturaleza... acompañada de un joven artista del circo contemporáneo (Adolfo Henríquez).







Ecos

Sebastián Brown

La motivación para comenzar este proyecto corresponde a una reflexión en torno a la danza ¿Desde dónde nace nuestra motivación para generar el movimiento? En muchas ocasiones nos vemos obligados a seguir un patrón o fraseo de movimientos establecido por un tercero, esto es bastante usual en la danza, el trabajo por mimesis, es por esto que quise generar una exploración que vaya en otra dirección, con una variante en particular.

Cuando se trabaja por mimesis, existe un factor externo que es el cuerpo de otro, uno como bailarín percibe esta información y la codifica desde un lugar propio, sin embargo, el origen de este mensaje no nos pertenece, en cambio, lo que se buscó es que el mensaje inicial sí sea originado por el mismo intérprete, incluso cuando exista un agente externo que gatille este mensaje, en esta ocasión se decidió que la percepción auditiva esté en constante estimulación y que el punto de partida para generar un cuerpo sea desde una reacción inmediata e interna y a la vez puedan observarse las variantes de energía, tiempo y espacio en continua transformación constantemente gracias a este impulso inicial propio del intérprete.

Pareció interesante y sumamente atractivo investigar sobre estos primeros impulsos, generar una investigación corporal a partir de esta información en conjunto, generando consensos, potenciando la idea de colectivo para una codificación de lenguaje en común.

Con Ecos quise generar esa libertad, romper con formalidades, encontrar y percibir la esencia de cada bailarín, traducida al movimiento.

¿Existe algún punto de convergencia entre los intérpretes respecto a la propuesta de movimiento? ¿Se evocan emociones similares? Para contestar estas interrogantes se llevó a cabo una primera etapa de exploración que buscó activar en el intérprete sensaciones por medio de la audición, fueron expuestos a diversas





situaciones sonoras que lograron sensibilizar este sentido y también su reacción inmediata para encontrar una respuesta primaria. Cuando los intérpretes fueron conscientes de este impulso se profundizó más en la investigación y en encontrar un lenguaje en común y a la vez se alentó la apropiación de un lenguaje individual relacionado con el fluir de un cuerpo honesto y sensible, bajo el impulso primario que emergió con la estimulación.

El proceso coreográfico tuvo una duración de nueve meses, iniciando la primera semana de abril del 2016, culminando con su estreno el día 12 de enero del 2017 en el Centro Cultural Escuela Moderna. Se pretendió que durante los cuatro primeros meses existiera un carácter exploratorio importante y se extrajo de ahí todo el material posible, posteriormente en los cuatro meses siguientes hubo un mayor énfasis en la composición y dramaturgia de la obra, se logró tener la obra finalizada en el mes de diciembre.

'Ecos' es una obra en donde abundan las sensaciones y percepciones de los intérpretes, debido a esto, es muy importante enfatizar en el impulso de diferentes estados a través de la música o sonido con que se decida trabajar durante el proceso de exploración, este estímulo externo invade constantemente a los bailarines para ir descubriendo distintas reacciones iniciales, y a partir de éstas, generar una profundización, un cuestionamiento racional de lo que se va sintiendo, para poder extraer una "célula" y a partir de esta unidad básica, empezar a construir secuencias de movimiento establecidas o también por el contrario, dejar que el cuerpo viaje por una corriente más libre, dejándose llevar por estos impulsos.

Para concretar la obra fue necesaria una primera etapa de investigación, ésta fue dividida en tres secciones, cada una con un estímulo sonoro particular a investiga. La primera tuvo relación con la música, sirvió para averiguar si aparecían patrones de movimiento relacionados a danzas que ocupen una música específica, también ver cómo reacciona el cuerpo frente a distintos instrumentos musicales, conocer los cambios eukinéticos que proponen ciertos instrumentos o atmósferas musicales. En la segunda sección hubo un enfoque en las posibilidades sonoras que propone el cuerpo, sonidos orgánicos y naturales que componen el organismo, la exageración o inhibición de estos, un ejemplo sería la respiración. También usar como instrumento el mismo cuerpo, indagando las posibilidades de la voz, sus cambios de tonalidad, volumen, la sumatoria de voces en conjunto, etc. En esta misma etapa también se buscaron sonidos que tuvieran relación entre dos o más cuerpos, el roce, el contacto más brusco, comunicación verbal, etc. También, siguiendo esta misma línea con el cuerpo como motor del sonido, se investigó las posibilidades que tiene con el espacio que le rodea, con el suelo, el uso de la gravedad, las paredes, etc. Para finalizar la investigación en la tercera etapa se trabajó con sonidos que emiten los objetos al ser manipulados, como llaves, monedas, pelotas de plástico, botas de hule, entre otros.

Todo este trabajo se llevó a cabo mediante un trabajo práctico en cada sesión

que consistió primero en un calentamiento previo para preparar el cuerpo de los intérpretes en cuanto a la elasticidad y activación muscular, como también una preparación que activara su estado de alerta y perceptividad, mediante traslados en grupo que activarán su escucha grupal, movilizaciones graduales del cuerpo para generar más articularidad, traslaciones desde la diagonal de la sala que permita variaciones relacionadas a la eukinética del cuerpo, siempre en relación con un estímulo externo, ya sea sonido o música. Posteriormente, en la práctica, se generaron actividades y ejercicios que estimularan siempre la relación sonido-movimiento, acá, buscaron un lenguaje personal que viajara desde un espacio interno al externo, también experimentaron la transformación de un trabajo aprendido por mimesis con anterioridad, logrando aplicar cambios acordes a distintos estímulos sonoros transformando el material y así volviéndolo propio. Hubo mucho trabajo de observación y de escritura, para ir descifrando lo que nos va relatando el cuerpo, entre otras formas de extracción del material. Este formato de investigación se ubicó en los primeros 4 meses del proceso y cada etapa contó con cinco o seis sesiones aproximadamente, también, cada etapa contó con una tarea final en donde él o los intérpretes crearon un pequeño solo, dúo o grupal aplicando la información adquirida durante el proceso de cada etapa exploratoria.

La etapa número dos tuvo un carácter compositivo, acá se recolectó el material esencial y más relevante que haya aparecido en el proceso investigativo, se dedicaron sesiones para recordar y fijar el material, para así ordenar estas piezas y cual rompecabezas unificarlo todo para darle cuerpo a la obra, quise generar también una investigación compositiva con el material obtenido, jugar con el material generado para la composición final. Todo este material fue registrado mediante videos con una cámara fotográfica, esto permitió mantener un orden de todos los momentos relevantes y de interés para la segunda etapa del proceso.

Se indaga en la sensibilidad y auto-percepción de lo que va ocurriendo en la mente y en el cuerpo de los intérpretes, buscando gatillar diferentes estados a través de los sonidos, se genera un viaje de sensaciones y emociones, que se vean inmersos en diferentes atmósferas sonoras y que lograrán conectarse consigo mismo, se conectaron con la memoria gracias al sonido, con el sentido del humor, con tristeza, rabia, como también sentirse en algún lugar específico, ¿hasta qué punto se puede llegar con un estímulo sonoro?, observar cuerpos en movimiento motivados e impulsados por este agente externo, en este caso música, melodías, voces, sonidos del cuerpo, de objetos, con el espacio y con otros cuerpos.

En definitiva "Ecos" busca expresar con el cuerpo cómo nos sentimos frente al estímulo del sonido, siempre conectándonos con nuestra sensación inicial, que será el pilar que sostendrá a los cuerpos en movimiento, desenvolviéndose durante la obra.

El espacio físico donde se gestó la obra tiene un carácter íntimo, debido a que los intérpretes están constantemente expresando a través del cuerpo sus sensacio-

nes más internas, sus emociones y percepciones.

El espacio se ve en muchos momentos reducido a una inmersión muy clara en los intérpretes, toda su atención será enviada a su espacio interno, a una conexión real con su sentir, como también el opuesto, este espacio interno, buscará salir al exterior, llevando toda esta evocación hacia fuera, transmitiéndola conscientemente hacia el público.

Es una obra cargada de detalles, es por esto que el espectador cuenta con una cercanía con los intérpretes, para encontrar una transversalidad en la relación espectador-bailarín y afianzar ese lazo. Esto se logra con un escenario que conste con asientos que estén lo más cerca posible a los intérpretes, generando un punto de vista más tridimensional e inmediato.

Para este proyecto coreográfico se necesitó un espacio limpio visualmente, bastante minimalista, la prioridad siempre estará en los cuerpos y toda la atención estará en la reacción de estos.

Las decisiones que se mencionan a continuación tienen que ver justamente con el realce del cuerpo por sobre la neutralidad que decidí que existiera en los recursos escénicos como vestuario y el espacio físico.

El vestuario es semi-ajustado para entender lo que va modulando el cuerpo, este con una tendencia que fluctúa entre lo semi-formal y lo cotidiano en donde se observan distintas gamas de grises. La iluminación se compone de tres momentos importantes dentro la obra, el primero tiene relación con el uso de la pared en donde hay dos elipsos que iluminan ese espacio, el segundo tiene relación con generar una atmósfera general del plano escénico utilizando luces led con predominancia del blanco y un tercer grupo de luces que se conforma para enfatizar algunos momentos específicos dependiendo del espacio a utilizar en la escena (en su mayoría cenitales) o según la carga emocional que se busque enfatizar (luces led de colores específicos).

Finalmente la obra Ecos se sitúa en el escenario del Centro Cultural Escuela moderna de Música y Danza, acá el público está distribuido en sillas que conforman una estructura de media luna direccionados hacia la pared del lado derecho pensándolo desde la perspectiva del público sentado en la dirección convencional.

Compositivamente la obra comienza con los intérpretes caminando en escena hasta que los interrumpe la música introductoria de 'Las Bodas de Fígaro' acá desarrollan la idea de moverse con la música o ignorarla, según hitos musicales. Posteriormente todos se dirigen a la pared y comienzan a moverse con la intención de sus voces en donde cuenta del uno al ocho y cada movimiento se incluye en un número y tiene la cualidad en el cuerpo con la intención que se expresa cada número, esta coreografía es al unísono, luego todos los intérpretes comienzan a realizar otro fraseo al unísono en donde buscan generar sonoridad, golpeando la pared, cayendo al suelo, jugando con inhalación y exhalación, de esta frase se desprende un intérprete para investigar con ese mundo sonoro, al terminar otras

tres intérpretes se le unen a su cuenta para continuar con otro fraseo que incluye cada movimiento en un número, donde se aprecian pausas específicas, todo esto se ve interrumpido por el inicio de la música (extracto de La Primavera de Vivaldi, recompuesta por Max Richter). Acá se comienzan a mover con los impulsos de la música generando juegos espaciales e interrumpiendo los impulsos con motivos de la frase anterior. La música se termina y mientras las chicas repiten fraseo con cuentas se unen los chicos y transitan por una diagonal en donde queda una intérprete sola realizando una frase de movimiento que se repite en formato ´Loop´ al centro en silencio, de a poco los bailarines comienzan a interrumpirla con sonidos relacionados con besos, piropos y sonidos vocales con ese carácter modificando su corporalidad inicial. Al irse todos se interrumpe el cuadro con la palabra 'Enchufa', ya todos en la pared y sólo una persona se mueve con el juego y la variación de esa palabra. Posteriormente todo el grupo se dirige a la diagonal y se mueven con motivos que tengan relación con la respiración, inhalación, exhalación, bostezo, susurro, etc. Se percibe sonido y movimiento de manera simultánea, luego todos se unen en una frase grupal emitiendo sonidos relacionados con esos movimientos, toda esta secuencia se interrumpe con una melodía de piano, en donde existe un juego sonoro muy complejo y los intérpretes resuelven con motores específicos (mano derecha, ojos, cintura escapular, todo el cuerpo, entre otros). Al finalizar se desprenden los dos varones y comienza un dúo con la música de Chopin, el Nocturno N° 2. Todo termina con el grupo situado en la pared. Acá vuelve a aparecer una palabra, ahora 'Calzoncillo' mueve a uno de los bailarines usando la pelvis como motor, mientras está terminando, todos se forman para realizar un fraseo grupal en donde cada movimiento contiene un sonido. Al término de esta secuencia uno de los intérpretes se sienta y comienza a emitir juegos sonoros para los demás, quienes alrededor resuelven y componen con estos estímulos. Todo se interrumpe con la música (extracto de Verano de Vivaldi, readaptada por Max Richter) y comienza un solo donde interactúan los demás y luego se unen todos en un fraseo grupal con música en donde se resuelven siempre desde un impulso primario aunque haya factores corporales impuestos. Luego todos se dirigen al rincón izquierdo atrás para moverse desde un lugar propio siguiendo nada más que un impulso interno conectándose con cualquier idea o sensación del momento, hasta que van soltando la danza, interactúan de manera cotidiana, luz baja y la obra finaliza.

Al finalizar este proceso de investigación de índole creativo que dio como origen a la obra Ecos nos encontramos con un resultado que concuerda plenamente con la labor metodológica y de experimentación que se vivió en la primera etapa del proceso, podemos decir que no fue en vano, la investigación rindió frutos que nos abrirán las puertas al plano compositivo para jugar de manera libre y azarosa con el material desde un inicio para luego tomar decisiones concretas, siempre aportando a la composición como prioridad para generar una obra de calidad que fuese apta

para un ejercicio coreográfico con público. Por otra parte la investigación misma nos demuestra que los sonidos generan estados similares en cada intérprete, aparecen situaciones y reacciones corporales con bastantes similitudes de uno y de otro, claramente cada uno la desarrolla libremente y aparecen divergencias cuando empiezan a variar ese impulso inicial, pero si nos referimos a esa primera capa de reacción nos encontramos con algo más transversal, difícil de explicar, relacionado con un mundo Sico-sonoro que compartimos todos nosotros como seres vivos capaces de captar las ondas sonoras y codificarlas según nuestra experiencia.

Existe mucha gratitud hacia Sonia Araus, tutora de la mención coreografía, Víctor Soto y Ana Carvajal, profesores de la Mención Coreografía I y II, gracias por la guía y paciencia.

A mis queridos intérpretes, Felipe Fizkal, Macarena Álvarez, Melissa Hinrichsen, Carolina Napoleoni, Pablo Bravo y a María Jesús Campos - por su compromiso, pasión, trabajo duro y humor.

Obras

Procesos de composición coreográfica y tecnológica

Brisa MP

El año 2006 existió un proyecto que se llamó "Proyecto MODA", lo componían coreógrafos y maestros que en colaboración con la Biblioteca de Santiago abrieron una convocatoria para que "nuevos coreógrafos" pudieran tener un espacio para que desarrollaran proyectos coreográficos en una de las salas de la biblioteca.

Yo postulé con la Cía. Caída Libre, un proyecto que titulé "Ejercicios Electrocoregráficos", concepto que intentaba situar al mismo nivel lo coreográfico y lo electrónico.

En este trabajo se incorporaban diferentes dispositivos escénicos tales como danza, video instalación, coreografía, performance, sonido, transmisión por internet, televisores, cámaras, voz y luz. Esta obra realizada hace más de 10 años desmontaba distintas estrategias tradicionales de la escena y la creación coreográfica, exponiendo tanto los procesos de composición coreográfica como los procedimientos técnicos en "escena" y la composición en tiempo real.

Todos estos dispositivos estaban a la vista y eran expuestos al público, siendo los "operadores" de video y sonido una suerte de performers que exhibían los modos de trabajar de ellos y de los dispositivos y máquinas que usábamos.

Por otra parte, el público entraba a una sala que no tenía lugar predefinido para el, no habían sillas ni espacios acotados por lo que "exigía" al espectador a buscar su propio punto de vista, diluyendo las jerarquías entre espectador-obra tan propia del espacio teatral tradicional cruzando dicotomías del arte como espacio

de circulación de poder, rompiendo con las dicotomías entre obra artista –obra, procesos– espectáculo, y en base a preguntas cuestionaba el rol de los agentes que circulan al interior de una producción artística, incluidos sus instituciones, y saberes.

El trabajo estaba compuesto por una estructura general en 8 escenas o ejercicios, que en mayor parte de los casos eran improvisados en tiempo real tomando como base una pequeña estructura e instrucciones basadas en archivos. Del mismo modo el video, uso de cámara, transmisión por internet y sonido y luz que eran activados ya sea por las mismas bailarinas o las performers, dependiendo de las decisiones que se tomaran en el aquí-ahora de la escena. Junto a una voz en off, y en vivo, el público escuchaba una serie de instrucciones y procedimientos de cómo eran construidos los archivos de movimiento, o el cómo se podía participar. Todo esto mantenía una latencia de la obra y suponía una alerta constante tanto de nosotros como del espectador-actor.

Por otra parte, la obra integraba el concepto de tiempo real y des-localización, preguntando por el espacio de "representación" de la obra a través de 3 puntos, la cámara que transmitía a un televisor fuera de la sala, la ejecución en el espacio físico y la transmisión recortada pero en tiempo real a través de internet. La cámara era un activo elemento, no sólo como medio "al servicio de" sino como metáfora del Poder, la dirección intencionada de la mirada, el registro y la discontinuidad.

Inicialmente las bailarinas "X e Y" tomaban una frase de movimiento pre-establecida, la que iban ejecutando en distintas zonas del espacio escénico de manera aleatoria. Del mismo modo esta secuencia estaba pensada como estructura general que permitía proyectar nuevos movimientos y fraseos que se iban creando en el momento, retomando cada cierto tiempo la secuencia general o partes de ella.

Una sección que iba ejecutándose en el transcurso de la obra bajo una "explicación" directa, dicha por otra performer. "X e Y" iban ejecutando frases de movimiento desprendidos de una serie de números, los que daban lugar a cifras de números expresadas como movimientos que componían coreografía y eran organizadas en las letras A, B, C, D.

Para ambas ejecutantes (X e Y) existían diferentes posibilidades y numeraciones. El relato en X era así:

"Cada una de estas letras se compone de números, cada uno de estos números se compone de 15 movimientos. Ejecutante X Letra A: "2,4,1"; Letra B "1,3,5 "; Letra C "5,2,3 "; Letra D "X+ Y 15 movimientos conjuntos".[1]

Finalmente de la obra se realizaba un proceso de co-creación entre nosotros y el público, donde el "espectador" generaba su propio "ejercicio electrocoreográfico".

1 Para entender esto puedes ver el video desde el minuto 1:41
https://www.youtube.com/watch?time_continue=80&v=ksM-D3fRR4U

"Ahora usted podrá crear su propio ejercicio coreográfico a partir de las letras expuestas por las ejecutantes X e Y. Las formulas usted las podrá armar a su elección a partir de las letras: A, B, C, y D... ejemplo: A+C+D+B"

De esta forma, el público pasaba a ser el coreógrafo, eligiendo él mismo las escenas y su organización temporal, como una cifra, fórmula o código de ejecución, en que participaban las bailarinas, el sonido y el video. La idea de espectáculo se terminaba desmontando cuando al final una de las performer daba por terminada la obra y el público salía de la sala sin poder brindar el aplauso que se supone "espera todo artista".

Esta obra obtuvo el Premio SOGEDA PRIX en la IV Bienal de Danza de Mónaco en su sección "Mónaco Dance Forum" en Montecarlo el 2006. Mi participación en Mónaco Dance Forum, encuentro que convocaba distintos artistas e investigadores de danza y tecnología, fue un impulso para iniciar mi investigación en las artes mediales ligadas al arte y la escena.

A partir de este trabajo, en que se instalan una serie de preguntas sobre los procedimientos de composición coreográfica, los procesos de creación, las jerarquías tradicionales, entre unos y otros, y los medios de representación y visualización de la obra, conceptos como tiempo real, interactividad, co-creación, máquinas, procesos técnicos y medios tecnológicos, fueron convocando nuevas experiencias creativas e investigaciones enfocándome en los problemas que cruzan el concepto de Movimiento en los ejes cuerpo, arte y tecnología[2].

DANCECODE. El Computador como coreógrafo. Algoritmo y coreografía.

Este proyecto surge el 2014 a partir de la experiencia realizada en el marco del proyecto PROTOBODY en su primera fase, en que entre otras cosas, reflexionaba entorno a los propios procedimientos creativos en arte-tecnología teniendo como eje el cuerpo en las diferentes fases del proceso de aprendizaje, creación, manufactura y materialidades.

Luego de un proceso extenso de creación e investigación que ya cumple 10 años, donde he estudiando diversas herramientas tecnológicas y un desarrollo de diversos ejercicios u obras, en programación informática a partir, principalmente de plataformas como Max- Msp, Arduino y Processing, me puse a pensar en las

2 Compañía Caída Libre. Dirección y concepto: Brisa MP- Danza: Valeria Ortega, Carmen Gloria Tabilo- Performance y voz: Claudia Sepúlveda - Sonido y ejecución en vivo MAC: Alondra Cornejo - Sonido Biblioteca de Santiago: Las. Post- Transmisión por internet, cámara y videos en vivo: Brisa MP - Vestuario: Patricia Tabilo - Traducción: Isabel del Valle, C. Ortega, R. Pozo - Producción: Caída Libre y Andrea Muñoz - Registro Biblioteca de Santiago: Evelyn Schwartz y Víctor Cabrera- Registro MAC: Dinamo Audiovisual - Duración: 50` . Biblioteca de Santiago 2006 - Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Agosto, 2007. * Brisa MP copyright - Todos los derechos reservados. "Nuevas Políticas de la Imagen. Jonathan Ido." http://www.caidalibre.cl/las_nuevas_politicas_de_la_imagen.pdf - Más información: - http://www.caidalibre.cl/ejercicios_electrocoreograficos.html - https://www.youtube.com/watch?v=N-T0XdRmzjUc.

posibles relaciones entre la composición coreográfica y la escritura de código informático. De esta manera nació el proyecto DANCECODE.

El primer encuentro entre código informático y composición coreográfica lo encontré analizando precisamente la obra que acabo de comentar, "Ejercicios Electrocoreográficos".

Desde que realicé esta obra, seguí desarrollando propuestas y reflexiones acerca de los procesos de composición coreográfica y tecnologías en donde los procesos fueran compartidos no sólo como resultados sino también como obras en si mismas[3]. Luego de cada obra -ejercicio -investigación que he realizado he ido analizando cómo estoy trabajando, qué importancia tiene la materialidad en cada uno de estos procesos? - cuando hablo de materialidad no necesariamente hablo de un objeto o cosa física o táctil orgánica o artificial, sino también la digital. Es decir, intento registrar las metodologías y el abordaje que he usado en cada proyecto, no a modo de corrección, sino de buscar siempre un enfoque que sea pertinente a cada problema que se me presenta, ya sea reflexivo, técnico o estético. De este modo es imposible seguir una receta, encontrar un lenguaje – como suele ser aquello que añora alcanzar un artista- sino como una especie de "auto- boicot" espero mantener una dinámica que se inicie a partir del mismo proyecto y no de manera pre determinada.

En el flujo natural de esta intensa investigación, DANCECODE nace de la confluencia de experiencias y reflexiones que vengo desarrollando que no serían posibles sino hubiese explorado ambos campos desde la práctica, el hacer con-en el cuerpo y con-en la materialidad tecnológica. Componentes electrónicos, píxeles, números, códigos digitales, motores, micro-controladores, cables, leds y cuerpo, materialidades orgánicas y artificiales que son parte mi universo creativo.

La práctica, el "hacer" en y con la materia tecnológica, física o digital, creará espacios de modificación del pensamiento -cuerpo,- aquello que parecía inmutable está en plena transformación, y entonces las tecnologías contemporáneas no serán comprendidas como un "medio al servicio de"- el arte, de la danza, sino que una obra será el ejercicio perceptible por otros en una trayectoria de redes inestables de comunión entre materias.

Ejercicios Electrocoregráficos se basa en una estructura general similar a como se organiza un código informático tomando como base la programación en lenguaje JAVA.

3 Artículo en libro: "Procesos de los Innombrable. Aproximación a las prácticas artísticas ligadas al cuerpo y a la tecnología" Brisa MP . Libro : " Arte del Cuerpo Digital". Edit. Universidad Nacional de la Plata. Libro compilado por Alejandra Ceriani. Argentina 2012.(Fecha primera publicación del artículo. Revista Escaner Cultural, Chile, 2008) - Artículo en publicación: [Paths and processes (art, technology)];. Brisa M. Edit. Metabody Journal.. "Multiplicities in Motion, Open Sorce Bodies-Spaces". Cultura Europea. impreso en Madrid, 2015.

La arquitectura de la obra organizada en base a letras y números, se expresan como variables enteras (int) y fluctuantes (float), y el hecho que la obra transcurra en un contexto donde exista la creación en escena, la improvisación, dentro de parámetros organizados promueve el concepto de aleatoriedad (random). Como antes comenté, la obra estaba escrita como un código, en donde se exponían las bailarinas entendidas en un algoritmo como "variables" X e Y, y se desprendían una serie de otras cuestiones relacionadas con la escritura de código.

En este sentido los datos que se presentan en la obra podrían ser expresados así:



Recorte de código Processing, código Ejercicios Electrocoregráficos

"A partir de esto entonces, en el trabajo con el bailarín - otro cuerpo-, emplazaremos un sistema de instrucciones compuesto por dispositivos físicos y virtuales, luego, él generará su propia interpretación de tales instrucciones, tal como un sistema informático de, por ejemplo, autómatas celulares que producen sus relaciones en base a una estructura parametrizada informáticamente".[4]

DANCECODE pone en relación los aspectos básicos de dos lenguajes, el de programación y el de coreografía para la construcción de escenas, módulos de

4 C T. Cuerpo y Tecnología, una relación liminal. Brisa MP . I Seminario Internacional de Nuevos Medios. "Tecnologías del cuerpo: extensión y movimiento". Master en Artes Mediales. Facultad de Arte, Universidad de Chile. 9 de julio, 2013. Santiago de Chile. http://www.escaner.cl/pdf/C_T_cuerpo_tecnologia_una_relacioon_liminal.pdf.



Ciclo de funciones de obra Ejercicios Electrocoreográficos. Museo de Arte Contemporáneo, MAC. Agosto, 2007.



CoLABoratorio DNA. Residencia en Centro Huarte. Festival Internacional de Danza de Navarra DNA. Pamplona. España. Mayo, 2017.

improvisación corporal y análisis donde se instalan los ejes de cuerpo, movimiento, tiempo y espacio. Entiéndase coreografía como acto de moverse dentro de un espacio-tiempo.

A partir de este análisis inicial es que en el marco de DANCECODE comencé a desarrollar pequeños softwares como herramientas de improvisación y composición escénica, para compartir a través de la escritura y el movimiento, proceso creativos y de composición coreográfica abiertos y colaborativos entre humanos y máquinas. A partir de mi idea de exhibir los procesos de creación y composición es una herramienta de improvisación y composición en tiempo real organizada por el computador, para ponerla en escena. Es decir, tal como lo hiciera el 2006 con la obra Ejercicios Electrocoreográficos en que la obra era estructurada como algoritmo y desplazaba el papel del coreógrafo al público, ahora es el computador quien organizará tales instrucciones.

Un algoritmo siempre se expresará a través de símbolos concretos y a su vez cada lenguaje de programación configurará ciertas condiciones de asociación entre un símbolo y otro. No obstante, podemos propiciar la aleatoriedad y el error como posibles configuraciones de asociación ya no controladas del todo por nosotros "actantes"[5] human@s, sino que seleccionadas y anunciadas por una máquina. Esto expresado en programas en que incluyamos un componente random o sistemas complejos como el de redes neuronales y generativas. De esta manera, si bien lo que ocurra en esta trayectoria no será del todo descontrolada, será impredecible.

ANTECEDENTES DESTACADOS

Cuando cursaba la Escuela de Bellas Artes en Universidad Arcis, el año 97, comencé a explorar la ciudad realizando una serie de investigaciones en torno al concepto de "Lugar". Estas intervenciones públicas que eran inicialmente visuales fueron incorporando el cuerpo. Las obras de sitio específico, la arquitectura y el espacio público son categorías que inevitablemente han seguido cruzando mi trabajo.[6]

La creación de piezas entre danza y audiovisual que comencé el año 2002, fueron dando paso a una serie de experimentaciones enfocadas en los medios digitales. Inicialmente mi trabajo de "danza en pantalla" era de cierta manera más formal y tradicional, estando presente la coreografía o un guión, si bien discontinuo, con un discurso basado en un tema o concepto.

"Cuerpo Cierto Ejercicio 1" (2002) y "Las Manchadas, Ejercicio 2" fueron un punto de arranque inicial para estudiar los medios digitales, especialmente las

5 "Actante" es un concepto incorporado por el sociólogo Bruno, "La tecnología es la sociedad hecha para que dure". Sociología Simétrica. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad. M. Domenech y E.J. Tirado (comps.) Barcelona, Gedisa Editorial, 1998 .http://www.bruno-latour.fr/node/263.

6 CUERPO Y CIUDAD Apreciación crítica a la coreografía en espacios públicos. Santiago, 2008, Publicado en libro INTERFERENCIAS. 2009 http://revista.escaner.cl/node/7670.

distintas herramientas de edición de video digital, articulando y modificando el espacio y el tiempo.[7]

En "Videodanza un no-lugar" (2006) entrego una primera definición de Videodanza.

"El Videodanza es un producto autónomo, el lugar del Videodanza es un sitio indefinido, en tránsito y móvil que se articula a partir de un dialogo interdisciplinario. Esta relación de origen emplaza un territorio amplio de creación e investigación de los medios y soportes principalmente de las propiedades del video y el cuerpo humano en movimiento. En 3 tiempos y espacios, el del cuerpo, el de la cámara y el de la edición."[8]

Si bien un primer acercamiento a la práctica de danza audiovisual se produjo de forma más tradicional, y porque no decirlo más apegada a las narrativas del Cine experimental, mi trabajo posteriormente se fue apegando cada vez más a investigar los medios digitales, especialmente los sistemas de edición de video digital.

Desde ahí creé varias piezas de video experimentales en que el cuerpo físico fue mutando, la pantalla era un espacio experimental del tiempo y el espacio y el cuerpo de las bailarinas fueron desapareciendo para crear cuerpos completamente virtuales.

Todas estas reflexiones prácticas han dado paso a una investigación sobre el movimiento, el cuerpo y las tecnologías desarrollando una serie de proyectos de creación en CT CuerpoTecnologías, performance y artes escénicas transdisciplinares. Inicialmente realicé algunos proyectos que fueron colaborativos entre especialistas y yo. Uno destacado es Eukinetik-Tech (2009) en que trabajé con el Ingeniero Raúl Godoy[9].

Luego de este trabajo continué una investigación en que observo la relación cuerpo y dispositivos tecnológicos para encontrar un diálogo posible entre human@s y máquinas o human@s y gestualidades específicas en la interacción. Es importante en mi trabajo la idea de manufactuación propia de los dispositivos, vestibles electrónicos y dispositivos robóticos. El trabajo de hacer manualmente, el movimiento del cuerpo exploratorio y el pensamiento sobre la propia práctica, se alejan de la idea de "espectáculo" donde las tecnologías son propias de un efectismo poco crítico y entendido al "servicio de" la danza, las artes y no en su

7 Destacar la participación en "Cuerpo Cierto " de Chepo Sepúlveda que realizó cámara y co-editamos la pieza en conjunto. Valeria Ortega, Felipe Vera y Silvia Opazo. Banda sonora: Alejandro Miranda. con el apoyo de Fond Arcis, Universidad Arcis. "Las Manchadas". Cía Caída Libre. Cámara Evelyn Schwartz . Danza: Trinidad Quinteros, Valeria Ortega, Macarena Carrasco, Carmen Gloria Tabilo. Banda sonora: Juan Manuel Aburto.

8 http://caidalibre.cl/pdf/videodanza_2006.pdf.

9 EUKINETIK-TECH. Estudio de la Eukinética ya partir de tecnología física computacional, interactividad y análisis de movimiento. Escritura y código: Raúl Godoy. Electrónica : Brisa MP y Raúl Godoy. Bailarines de prueba: Marcela Olate, Pablo Tapia. Ver otros créditos e informaciones en: http://www.caidalibre.cl/eukinetik_tech.html.

constitución como problema.

Las tecnologías no son inocuas, la robótica y la inteligencia artificial nos llevarán a terrenos que sólo algunos visionan como algo posible, dado que es tal la distópia que tal vez como seres humanos sólo nos aferramos a replicar nuestro propio modelo, nuestro propio cuerpo como una posibilidad de futuro, cuando tal vez aquella inteligencia superior lleve al ser humano a su propia destrucción y del mismo modo la corporalidad devendrá en otras formas-movimiento-materia.[10]

FESTIVALES

A partir de mi práctica artistica es que nace la idea de abrir esta investigación hacia un espacio social. La creación de proyectos de difusión y posteriormente la realización de Festivales podría de cierta forma abrir el laboratorio de artista hacia un horizonte más amplio y de desarrollo cultural.

Para algunos un Festival puede ser una empresa, un medio de hacerse dinero o de ganar "reconocimiento", puedes copiar el modelo e intentar saltar el trampolín que de inmediato te lleve a lo alto sin proceso alguno, copiar las estrategias e incluso el pensamiento de los demás desde un eje o formato creativo que pienses que está "de moda", esto que es promovido por los mismos valores del sistema político y economico, la industria de la producción cultural.

A partir de mi experiencia como curadora de Danza en Pantalla (Screendace) que realicé desde una serie de proyectos a partir del 2004 y que dieron como resultado iniciar el Festival Internacional de Videodanza Chile el 2008 *, mi percepción e inicial definición de Videodanza y Cinedanza fue variando.

En este sentido, muchos de los procedimientos de la videodanza son altamente transdisciplinarios, no en el caso del Cinedanza que sigue siendo interdisciplinar.

Pero toda esta pirotécnica tiene un sin sentido cuando desentiendes que al final un Festival es un proyecto social, honesto y no un proyecto empresarial. En este sentido los Festivales que realizo nacieron por un original interés de volcar un saber, un interés y una investigación desde mi práctica artística para vertirlos en la sociedad.

El Festival Intrnacional de Videodanza Chile FIVC que nace el 2008 luego que desde el año 2004 venía realizando acciones de difusión tales como: Muestra de Videodanza", Sala Helvio Soto Universidad Arcis (2004), "Iberoamérica en Videodanza", Biblioteca de Santiago (2006), "Nuevas Miradas del Cuerpo en Movimiento", LOOP, Festival de Video arte de Barcelona + Canal Mono comandado por Txa-

10 PROTOBODY es un proyecto de investigación y creación para desarrollarse en el tiempo, que engloba estrategias y preguntas respecto a la corporalidad y la gestualidad producida por la interacción entre cuerpo humano y máquina, explorando otras arquitecturas de la corporalidad. Protobody crea diferentes prototipos "hazlo tu mismo", de diversa índole principalmente en base a tecnologías "low", Open y hacking. El proyecto se basa en el "movimiento" como estrategia de pensamiento y materia de nuevas arquitecturas pensando éstas como cuerpos. Inicio: 2014. http://www.caidalibre.cl/protobody.html.

lo Toloza, (Barcelona, 2007). Creación de la Red de Videodanza de Chile VDCH (2007), produciendo VD MADE IN CHILE primer compilado de Videodanza Chileno lanzado en el MAC, Museo de Arte Contemporáneo Chile (Santiago de Chile, 2007) y en gira por diferentes festivales de América y Europa.

FIVC[11] tiene su primera versión en enero del 2009 en MAVI Museo de Artes Visuales, Plaza Mulato Gil en Santiago y CENTEX Valparaíso, apoyado con recursos del Centro de Extensión del Consejo Nacional de Cultura de Chile. El 2017 celebra su quinta versión en Santiago, Sur y Norte del Chile con el apoyo de destacadas instituciones culturales.

El Festival es un certamen no competitivo que realiza convocatoria nacional e internacional y tiene como objetivo incentivar la creación de Danza en pantalla– Screendance- a través de la difusión de artistas y obras del todo el mundo, así como fomentar la reflexión y formación a través de sus actividades paralelas (FIVC OFF, Talleres, laboratorios, conferencias y encuentros).

Desde sus inicios FIVC mantiene un programa de colaboración e itinerancia nacional e internacional a través de su programa FIVC ON TOUR donde exhibe una parte importante de su selección oficial en otras ciudades de Chile, colabora con otros festivales asociados a redes internacionales de Danza en pantalla y realiza gestiones propias para la exhibición del Festival en el extranjero.

FIVC es co-fundador de Red Iberoamericana de Videodanza REDIV, que deriva del FLVD Foro Latinoamericano de Videodanza co-fundado en el marco del Festival VideodanzaBA en Buenos Aires el 2006, a partir de una serie de directores de festivales y proyectos de difusión de Screendance. REDIV realiza una primera reunión en el marco del Festival DNA en Pamplona, España, gracias a la gestión del Festival dança em foco.

INTERFACE[12] cuerpo y nuevas tecnologías, que posteriormente pasó a llamarse INTERFACE Arte, Cuerpo, Ciencia y Tecnología, nació el 2007 teniendo su primer versión en octubre del 2008. INTERFACE reúne una serie de actividades que vienen a repensar el cuerpo humano en el contexto del arte, la ciencia y la tecnología.

Al igual que FIVC, INTERFACE nació de mi proceso como artista, de mis intereses que pensé podían interesar explorar a otros. Por lo mismo este proyecto ha puesto un interés central en la formación, la realización de talleres y cursos que permitan entregar herramientas a otros creadores ya sean de las artes o las ciencias, que estén interesados en las tecnologías, el arte y el cuerpo para incentivar la experimentación, el error y el aprendizaje como medio creativo y de desarrollo humano.

Este encuentro o festival es el primero en su tipo especializado en artes escénicas, performativas y tecnologías en América Latina, tiene un enfoque transdisciplinario dando cabida a proyectos escénicos y performativos en el que convergen

11 FIVC - www.videodanza.cl
12 INTERFACE - www.cuerpoytecnologia.cl/

diferentes lenguajes y áreas de estudio, tanto artísticas como científicas.

INTERFACE ha realizado cuatro versiones, enfocándose principalmente en la formación y en abrir espacios para mujeres artistas que trabajan con tecnologías. Así mismo, INTERFACE participó entre los años 2013 y 2015 en el proyecto Europeo METABODY realizando colaboraciones artísticas, reflexivas y de difusión.

Este proyecto ha sido realizado en Santiago y Valparaíso. En algunas versiones su programación ha sido realizada gracias a los recursos de FONDART y el apoyo de distintas instituciones, especialmente el Centro Cultural de España de Santiago.

Calaucán-Calaukalis

Paola Aste von Bennewitz

El Colectivo de danza Calaucán-Calaukalis nace el año 1984, Se transforma a Calaukalis 2008 en la cuidad Concepción. Sus integrantes formadas en el Centro de Danza Calaucán anterior a su cierre, han seguido trabajando y desarrollando la danza en nuestra ciudad.

2008
En Octubre representan a la VIII Regiòn en la 280 versión de la Feria Internacional del Libro realizada en la Estación Mapocho en Santiago.

2009
A partir de este año trabajan bajo el patrocinio y auspicio de la Corporación Cultural Artistas del Acero generando tres proyectos:

- Ánimos para viajar. (Obras de pequeño formato)
- Movimiento Imaginario en el Bío-Bío
- Movimientos en el Corazón de Concepción", Fondart 2009 dirigido por Juanita Paz Saavedra.

El colectivo Calaukalis participa en el Festival "Del Plaza Brasil al Bellas Artes" Santiago y posteriormente en el "Festival Internacional Danza Y Tendencias", Concepción.

2010
Durante el año 2010, posterior al Terremoto que acontece en la ciudad de Concepción, el Colectivo se traslada a trabajar al espacio de la Corporación Balmaceda Arte Joven. Crean y desarrollan un Montaje Coreográ co para el evento "Julius Popper en Concierto" realizado en el Teatro de la Universidad de Concepción. Durante el segundo semestre del mismo año se adjudican un Proyecto Fondart Regional



Oreja Ojo (2005)



Selknam (2006)



Ay de mi Violeta (2012)



Volver (2017)

cuya responsable es Andrea Briano. “La Danza como medio transformador en tiempos de crisis” intervención artística y psicosocial en la comuna de Cerro Verde Bajo en la cuidad Penco. Participan en la segunda versión del Festival “Del Plaza Brasil al Bellas Artes” en el An teatro del Museo de Bellas Artes en Santiago.

2011

En Enero el colectivo de danza Calaukalis fue invitado a Valparaíso con la obra “Maquinas de Agua” una de las compañías seleccionadas para las muestras regionales en el Festival de las Artes, (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes) dedicado en esa ocasión a Roberto Matta en el centenario de su natalicio.

Este año se adjudican un nuevo Fondart Regional a cargo de Patricia Polanco enfocado en entregar una formación sistemática de la danza en Técnica Moderna, Académica , Teatro y Expresión escénica año colectivo e invitados. Los profesores invitados fueron Valentina Pavéz, Paola Aste, Leonardo Iturra. Dicho proyecto culminó con la creación y muestra de “Versoreverso” a cargo de las coreógrafas Valentina Pavéz con “Gestopuesto” y Paola Aste con “Accuas” funciones realizadas en la Corporación Cultural Artistas del Acero. 2012-2013Bajo la Dirección de Paola Aste y Ricardo Sepúlveda trabajan como intérpretes en la obra “Ay de mi Violeta”, obra multidisciplinaria que reúne lenguajes de danza, teatro, música y artes visuales que obtuvo el Fondart Regional para realizar una itinerancia por la VIII Región. Actualmente y por segunda vez, esta obra fue bene ciada por los Fondos Regionales de Cultura (GORE) para realizar una gira a Santiago en noviembre 2013.

2015

Participa en el proyecto ganador Fondart Regional Circulación con la obra “Ay de mi Violeta” realizado funciones en la VIII Región.

2016

Participa en el Programa del Consejo Regioanl de la Cultura y las Artes “Corredor Sur” con la obra “Ay de mi Violeta” realizando funciones en Arauco, Chillán, San Carlos, y Tomé.

2017

Participa en el proyecto ganador Fondart Nacional “Centenario Violeta Parra” con la obra “Ay de mi Violeta” con cuatro funciones en el Teatro Municipal de Chillén bajo la dirección de Paola Aste y Ricardo Sepúlveda. Participa en el proyecto ganador Fondart Regional Linea Creación con la obra “Volver” estrenada el 13 y 14 de octubre en el Teatro de la Universidad de Concepción bajo la dirección de Paola Aste y Ricardo Sepúlveda. Participa en la Feria de Programadores de Danza con la obra “Ay de Violeta” realizando una función en el teatro Municipal de Los Angeles en octubre del presente año.

Yasminne Lepe

Yasminne Lepe

Después de mis diferentes experiencias como coreógrafa e intérprete, he desarrollado un trabajo basado en la composición coreográfica de un Cuerpo en presencia y al encuentro del humano, desnudo frente a lo imprevisible en lugares no habituales. Un Cuerpo que evoluciona en la danza y el teatro gestual donde el compromiso del intérprete con la obra lo pone a prueba frente diferentes disciplinas artísticas y a un estudio profundo de sus emociones.

Creo en la importancia de lo poético y del arte en las relaciones humanas, es por eso que mi trabajo busca revelar vínculos sociales accionando a través una danza heteróclita y profunda, interrogándome sobre las relaciones entre artistas, habitantes y territorios, utilizando la cuidad como mi materia y mi fuente de inspiración.

Participo activamente en la apertura de espacios para un arte con y para todos, buscando incansablemente métodos de diálogo creativo, interesándome particularmente a grupos con escaso acceso a la cultura contemporánea.

Creo profundamente en el instinto, el trabajo de equipo y el intercambio de ideas para la realización de proyectos y la transmisión del arte. La libertad y el compromiso en el proceso creativo es fundamental en mi proposición artística. Soy una artista que se revela en terreno, inspirándome intensamente de la gente que me acompaña y el espacio donde me encuentro.

En perpetuar el movimiento y en búsqueda de nuevas formas de puestas en escenas y de lenguajes, viajé a Francia el 2010, descubriendo así el arte en el espacio público de la mano de grandes compañías.

De Chile guardo preciosamente encuentros humanos y artísticos que transformaron mi vida para siempre, ellos me transmitieron un profundo amor por la danza y una furia creativa que es la base indestructible de la artista que hoy soy.





Pero sin duda dos compañías chilenas marcaron mi vida:

La Compañía de Papel

Donde junto a mis más amados camaradas realizamos numerosas funciones a lo largo de todo el país, en teatros abandonados, gimnasios, salas comunales, en la calle, unos días salas de lujo, un otro, el agua del mar entraba entre maderas podridas, una carpa en un camping o el baño de la casa de la vecina como camarín, los habitantes sacando sus bellas y apreciadas alfombras, para que los bailarines no se rompieran los pies, en la única calle de tierra del pueblo que nos servía como escenario. Un amor enorme remeció nuestros corazones, los bailarines de papel aún jóvenes y sin mucha experiencia aprendiendo juntos la vida del arte. Recorrimos territorios inimaginados junto a Frida Kahlo, que nos daba el coraje para continuar día tras día, esa gran aventura.

El Teatro de Silencio

A fines del 2008 sin pensarlo dos veces partí a Valparaíso con el Teatro del Silencio y mi vida cambió para siempre, su trabajo me estremeció hasta los huesos, y fue en ese momento donde me juré luchar por la acción artística al centro de la comunidad. Con ellos he tenido la oportunidad de dirigir proyectos participativos en diferentes países, pudiendo compartir todos mis conocimientos y habilidades recolectadas a lo largo de años, sintiéndome capaz de asumir proyectos de gran envergadura con el profesionalismo, el rigor, la escucha y el amor necesario.

Hidra de Lerna

Danza sobre el agua

Marcela Maga Inostroza

El año 1994 y con este montaje surge la Compañía Independiente Sed non Satiata, como un poema de Baudelaire en alusión al inagotable impulso de la creación. Dirigida por Marcela Inostroza, egresada del Departamento de Danza, U. de Chile. La Cía. sería más tarde conocida como DanzaSed. Este montaje marca un hito de radical relevancia ya que fue unas de las primeras ocasiones que se intervino el Espacio Público en el lenguaje de la Danza y Música Contemporánea en Chile, instaurando el concepto de Instalación en Danza. Realiza 2 temporadas: en abril 1994, completamente autogestionada y en noviembre del mismo año obtiene Fondart 1994 para una 2ª Temporada de difusión, cerrando la función del IV Festival de Danza Independiente en el Teatro Baquedano de la Universidad de Chile.

"Hidra de Lerna" es un monstruo mitológico de 9 cabezas que vivía en el Peloponeso, las que volvían a brotar cuando eran cortadas. El Agua y su relación con lo femenino, su dicotomía como regadora y nutriz de cultivos y arrebatadora de vidas. Un montaje que nos acerca a lo espiritual y fantástico, que nos conecta con la identidad de lo femenino y lo tribal, como un Rito de mujeres de todas las edades, empoderadas y mágicas. Las 9 bailarinas recorrieron las esquinas de Plaza Italia con un juego sonoro e instrumentos, avanzando por afuera del Teatro Baquedano hasta llegar a la Pileta Larga del Parque Bustamante, haciendo un llamado. Es ahí donde ocurrió el Rito de entrar y Danzar con y en el vital elemento.

Inspirado en el Libro de las Hadas de Brian Froud y Alan Lee y en la niña Pascuala Ilabaca con su absoluta creencia en los seres mágicos. Surge como un homenaje a la maestra Bárbara Uribe Echeverría, Docente de la U. de Chile, Formadora de la Danza Nacional, fundadora y bailarina del Ballet Nacional Chileno quien falleció el año 1992. En esta Obra se incluyó un famoso estudio de movimiento de Técnica Leeder que ella traspasó a muchas generaciones de alumnas.









Compañía Sed Non Satiata DANZASED

Dirección y Coreografía: Marcela Maga Inostroza
Participaron en las 2 temporadas: Carmen Luz Beauchat, Marisol Vargas, Macarena Ortuzar, Claudia Negrete; Marcela Retamales; Liliana Valenzuela, Nicole Shonffieldt, Carolina Zemelman, Daniela Marini, Francisca Valenzuela, Viviana Gonzales, Pamela Troncoso, Claudia Morales y Marcela Inostroza.

Su directora, Marcela Inostroza, egresada de Universidad de Chile, jurado del Premio Altazor en Danza, posee amplia preparación en Técnica Contemporánea y Especialización Coreográfica, destacando sus estudios con la Compañía Francesa de Claude Brumachon, L'espideka y Angelique Priejocal. Posee formación en Teoría del Arte, apuntando siempre hacia la evolución de un Arte Transdisciplinario e Inclusivo en Gestión Cultural, participó de la Corporación Danza Chile que impulsó Luisa Durán de Lagos, en la Red Sudamericana de La Danza, con Área de Danza del CNCA; AFLASH y SINATAD.

DANZASED se distingue por trabajar con otras disciplinas evolucionando hacia el concepto de instalación, utilizando elementos plásticos y multimediales, interviniendo espacios públicos. Su objetivo es la investigación y experimentación en el lenguaje; integrada por profesionales, unidos por amistad, criterios artísticos y conceptuales como el hacer de la Danza, una experiencia de identidad y evolución.

Creadanza

Arturo Martínez Núñez Fernández

Agrupación artística que nace en Viña del Mar, Chile, el año 1995. Bajo la dirección de Arturo Martínez Vargas y Mariela Peralta Ferroni. En la actualidad, integrada por los intérpretes Nelson Concha, Josabet Núñez, Loredana Schiappacasse, Karol Godoy. Nace como un taller experimental y formativo de Danza Moderna, donde se entregan los conocimientos y técnicas necesarias para que sus integrantes expresen un alto nivel interpretativo en diversos estilos dancísticos.

En 1998 se forma la Compañía de Danza Moderna CREADANZA que destaca por su estilo original, incluyendo en sus coreografías, temas de relevancia social.

Una de las principales fortalezas de la Compañía ha sido la exploración de diversos lenguajes, espacios escénicos y temáticas para su creación, de ahí la riqueza en su variado repertorio.

Su participación ha sido valorada en itinerancias del Gobierno Regional de Valparaíso, año 2002 con "RETRATOS", y año 2003 con "CENITAL", obra que también fue presentada en el Festival Nacional de Danza de Carahue 2004. Además, ha sido parte del festival Danzalborde de Valparaíso con "URBANO", "CENITAL" y "DE GOLPE Y PORRAZO". A nivel Regional también ha estado presente en los Carnavales Culturales y Festivales de las Artes, creando el montaje de intervención urbana "DANZANDO A VALPARAÍSO", así como las obras "INDEPENDIENTE", "CREADANZA 10 AÑOS AL DESNUDO", "CAMINANTE", "INFLEXIONES", "QUANTUM" y "CONFESIONES".

Sus creaciones también han contado con financiamiento del CNCA del Gobierno de Chile, como el FONDART Nacional 2007, con el montaje "Todas las Jaulas". FONDART Regional 2011, para "Contigo Pan y Cebolla". FONDART Regional 2014, presentando "Bosques de Hierro". FONDART Regional 2016, con "Quantum, Locura Divina".



Contigo Pan y Cebolla (2011)
Foto: Gerardo Türk



Quantum, Locura Divina (2016)
Foto: Cristian Soto

OTUX

Marcela Ortiz de Zarate

OTUX, Compañía de Danza Contemporánea, fundada en 1987 por la coreógrafa Marcela Ortiz de Zárate Broughton, en la ciudad de Nueva York. Su trabajo se ha desarrollado en colaboración con artistas de las áreas visual, teatral y musical, con los artistas Lorenzo Aillapán (hombre pájaro mapuche), Anna Genard, Marcos Límenes, Santiago Rebolledo, Gina Bonatti, John Myers, Alejandro Escalante, Enrique Luna, Jean Louis Carlotti, Zinnia Ramírez, Carmen Beuchat, María Isabel Broughton.

Sus más recientes creaciones son: "La Morada" estreno 2016 en Sala Arrau, Teatro Municipal, Santiago (Encuentro Coreografico), 2018 Santiago a Mil, Sala GAM. "Lambda" 2015, "El Mago" 2012-14, (colaboración con Jean Louis Carlotti Música), "Amor Verdadero" (colaboración con Sara Pearson y Patrik Widrig Pearsonwidrig/Dancetheater/EEUU), 2012 , MNBA, Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, Salón Blanco.

"Lautaru-Leftraru" (colaboración con Lorenzo Ayllapan) estreno 2007, Goethe Institute Santiago, Fondart 2009 residencia en Ciudad de México y funciones en el Teatro José Limón y Teatro Frutillar, Region de Los Lagos, Chile.

"Canción de Noche" (Colaboración con el Músico John Myers NY) Estreno 2005.

"Retorno" (colaboración con el videasta Elías Freifeld) Estreno 2001, Teatro Camino, Festival a Mil. Teatro Agustín Sire de la Universidad de Chile y en el festival de Video-Danza de la Universidad de Buenos Aires, Festival de Artes Electrónicas en el MAC, Santiago.

"Las Bacantes" (Colaboración con Lorenzo Ayllapan) Fondart Creación. Temporada en el MAC Museo de Arte Contemporáneo MAC, Santiago e itinerancia por escuelas públicas de Peñalolén. Centro Cultural de España, Teatro de la Universidad Mayor.

OTUX se ha presentado en Nueva York: Dance Theatre Workshop, Día Center for the Arts, Dixon Place, BAM Brooklyn Academy of Music, Judson Church,



Carmen Beuchat en *La Morada*
Foto: Susana Ruiz Pizarro



Camillo Vacalebre en *La Morada*
Foto: Susana Ruiz Pizarro



Carmen Beuchat en *La Morada*
Foto: Susana Ruiz Pizarro

Movement Research, St Mark´s Church, Baca. Texas: Diverse Work y Dance Umbrella, San Francisco: Life on The Wather. Buenos Aires: Festival de Video Danza de la Universidad Buenos Aires y Ciudad de México: X´Teresa, Foro Shekespere, Teatro de la UNAM, Casa del Lago, El Chopo, Teatro José Limón. En Chile, por el Festival Teatro a Mil, Teatro Camino, 1º festival de Danza de Carahue, el Día Internacional de la Danza del Consejo Nacional de Cultura, Festival de Puerto Montt, Teatro del Lago de Frutillar, MAC, MNBA, Sala Agustín Siré, Escuelas Públicas de Peñalolén, Fundación Telefónica, Goethe Institut, Biblioteca Nacional, Teatro de la Universidad Mayor, Teatro Universidad UDLA, entre otros.

OTUX ha recibido el apoyo de instituciones como FONDART-CHILE, el Fideicomiso para la Cultura México –EE.UU., Fundación Rockefeller, The Suit Case Found y el "Programa de Residencia" de Movement Research.

Marcela Ortiz de Zárate

Ha vivido y desarrollado su trabajo en Ciudad de México, Nueva York y Santiago de Chile. Coreógrafa, Investigadora del Movimiento, Profesora y bailarina titulada en la Universidad de Chile, egresada del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en Ciudad de México y maestra certificada de la Técnica Topf/Anatomía Dinámica y del Método Pilates, en Nueva York. Acreedora de una beca para estudiar en la Julliard School of Performig Arts. Estudia Danza con Waldeen, Anna Sokolow, Indrani, Corvino, Nancy Toph, Bárbara Malher, entre otros. Marcela ha bailado en México con el Ballet Teatro del Espacio, y en Nueva York con Julliard Dance Ensamble, Carmen Beuchat, Kei Takei´s Moving Earth, Anita González, John Marinelli, Sara Pearson y Patrik Widrig Co. Marcela ha impartido clases en Universidad Arcis, Universidad Mayor, Universidad de Chile (Santiago, Chile), y en la Escuela Nacional de Danza, en México. Actualmente da clases en la carrera de Danza de La UDLA Universidad de Las Américas, cede Providencia y en su propio estudio. Directora del Programa de Formación Cuerpo Inteligencia/Corpus Intellegentia 2016, 2017, 2018 que realiza con profesores nacionales e internacionales en la Universidad de Las Américas UDLA en Santiago.

Danzar con Pina

Aproximaciones para enunciar la experiencia de danza de los bailarines de Pina Bausch

Valentina Paz Morales Valdés

Partiendo de los aportes de la investigación en danza y en diálogo con herramientas de la antropología, quisiera poner en perspectiva algunos problemas metodológicos apuntando a la verbalización del gesto danzado y del saber-hacer que le es subyacente. En este sentido, situaré mi trabajo en un tipo de análisis que concierne las reacciones corporales al seno de la experiencia de danza.

El objetivo de este artículo será ofrecer una reflexión sobre el proyecto de entrevistas con bailarines de Pina Bausch, desarrollado durante mi investigación sobre la estética de la danza de la coreógrafa alemana. Estos diálogos emergen del cuestionamiento sobre la corporeidad[1] de los bailarines y sobre sus experiencias artísticas con la coreógrafa. He concentrado mi reflexión en la conciencia de sus gestos, pre-movimientos (Huber Godard)[2], sensaciones y percepciones particulares, pero también en la experiencia de « poner en palabras » algo que no tienen necesariamente que nombrar. Es decir, traspasar aquello que es del orden de la experiencia de danza a una verbalización. Se tratará entonces de comprender cómo estos discursos han nutrido mi investigación y han despertado nuevos aspectos a cuestionar, considerando la ausencia de una perspectiva gestual en los discursos ya existentes sobre el trabajo de Pina Bausch.

1 Retomando la noción de corporeidad, definida por Michel Bernard, como un proceso de construcción permanente del cuerpo en relación con el mundo, y que, ante todo, es atravesado por una red móvil e inestable de sensaciones. El cuerpo entonces, no es más un signo lingüístico, un « cuerpo » anatómico, concebido como un objeto cerrado, fijo o estable. El cuerpo, y entonces corporeidad es « la estructura o la trama donde subyace la sensorialidad misma. » (Cf. BERNARD Michel, De la création chorégraphique, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p.20).

2 GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, La Danse au XXe siècle, Paris, Bordas, 1995.

Primero que todo: la ausencia de una mirada sobre el gesto

La enunciación del gesto danzado está al centro de mi investigación sobre la estética de la danza de Pina Bausch. Pensar esta danza, es para mi una manera de reflexionar sobre mi propio sentir, en tanto que espectadora, y sobre todo, en tanto que bailarina.

Luego de un importante trabajo de inmersión en terreno[3], principalmente en Wuppertal[4], he tenido la posibilidad de ver un gran número de obras de Pina Bausch: de un total de 45 obras, he podido ver 39 - de las cuales, 27 en vivo y 12 en video. Sin embargo, el trabajo a partir de otras fuentes se convirtió en una importante dificultad a considerar: los escritos y las categorías sobre el trabajo de la artista, no representaban aquello que yo veía a nivel del gesto y de mis propias sensaciones. La ausencia de una perspectiva gestual se manifestó así como una limitación al momento de establecer una mirada específica a partir de la danza. Esta constatación ha desencadenado una primera problemática de trabajo: *¿Por qué no se llega a estudiar la obra de Pina Bausch desde el análisis del gesto danzado?* A partir de ahí, se reveló un importante punto en mi investigación: emprender un proyecto de entrevistas con bailarines que hayan trabajado con Pina Bausch para acercarme a la perspectiva gestual que necesitaba. Este proyecto se manifestó como una posibilidad de estudiar específicamente la experiencia de estos bailarines y de poner en valor la importancia de lo sensible en el conocimiento. Este « conocimiento sensible », (François Laplantine)[5], es una motivación central para mi enfoque de investigación. El objetivo de estas entrevistas es de hacer emerger el saber-hacer de los bailarines, de hacer visible su palabra y las características de su trabajo. De esta manera, busco comprender los principios y la especificidad de este lenguaje de movimiento para salir de los discursos habituales y de una especie de *doxa* sobre la estética de la coreógrafa.

En medio de un *corpus* de entrevistas en torno al trabajo de Pina Bausch, la mayor parte del tiempo, la palabra de los bailarines aparece en un contexto periodístico. Tratándose entonces de un discurso general, que se queda a menudo en la superficie: entre las anécdotas y la vida personal de los artistas. Por mi parte, quisiera buscar otra forma de considerar la palabra de estos bailarines. Y así, como nos dice Isabelle Ginot (2004, p.1) « *al encuentro de la mayor parte de los estudios realizados "sobre la danza" y "sobre los bailarines", [la idea es, al contrario] partir de los saberes propios de los bailarines y de su pensamiento sobre sus prácticas* ».

En este sentido, la entrevista aparece como una **posibilidad de enunciación de la experiencia de movimiento**, tal que ésta es vivida por los bailarines. Es decir, otra faceta de la comprensión gestual, a partir de lo vivido y de la experiencia

3 En el cuadro del primer año de mi tesis doctoral, bajo la dirección de Isabel Ginot.

4 Sobre todo durante los cuatro bloques del Festival Pina40, en conmemoración de los 40 años del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

5 LAPLANTINE François, Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale, Paris, Téraèdre, 2005.

corporal. ¿Qué es lo que estas entrevistas pueden decirme en relación al lenguaje de movimiento de Pina Bausch? ¿Cómo es vivido el movimiento por los bailarines al seno de los procesos coreográficos?

Para continuar, quisiera ofrecer algunas aproximaciones en torno a la enunciación del gesto danzado, específicamente a partir de estas entrevistas y como un cuestionamiento sobre la corporeidad de los bailarines en los procesos creativos con la coreógrafa. A lo largo de este artículo, me concentraré en dos extractos de entrevistas, para percibir de qué modo estos discursos orales me han permitido afinar mi mirada y establecer algunas hipótesis durante mi tesis. Quisiera concluir enseguida con una reflexión sobre las características específicas de este tipo de entrevistas.

Una palabra, un gesto

Haber tenido la posibilidad de ver en vivo a Nazareth Panadero en las obras de Pina Bausch, ha sido para mi una experiencia que me hizo comprender muchos elementos del proyecto artístico de la coreógrafa, entre los cuales: el uso de la palabra. Esta entrevista se concretiza en Gotemburgo, en mayo del 2013. El siguiente extracto es una reflexión en relación al uso de la palabra en una escena de la obra Nefés (2003).

Nazareth: (...) Pienso todavía a mi danza en Nefés donde tenía risas, textos y movimientos. En un momento, cuando Pina comenzaba a componer, un elemento ha tomado más valor que el resto, incluso si la danza que yo había hecho al inicio no tenía el mismo carácter. Y han sido las risas que han tomado más importancia (...)

(...) Esta escena es para mi un ejemplo para ver cómo un elemento ha dominado el carácter de una danza. Porque eso ha sido idea de Pina. A partir de los textos que yo le propuse en ese momento, ella escogió aquel que mejor le convenía. Luego, ella me ha dicho: « podrías decir esto, esto y esto... pero ahora busca aún otras cosas que decir ». De hecho, yo tenía esta misma frase en otra composición, que está en otro momento de la obra: « yo soy demasiado gorda para ti... » Entonces, la frase estaba en una escena que yo tenía con Daphnis [Kokkinos], donde él quiere sostenerme y yo caigo al suelo, y yo le decía: « no, no, no, no me sostengas... no quiero, soy demasiado gorda para ti ». Y fue Pina que me hizo poner esta misma frase en la danza de después. Luego, ella me puso una música y, en esta música, había una risa. Entonces, yo he respondido a esa risa y reí también. Fue así como el sentido de « soy demasiado gorda para ti » cambió a causa de las risas, que dieron luego el carácter a toda la danza. Antes, cuando era solamente el movimiento, había otro carácter. Y cuando el movimiento y la palabra estaban separados, era aún otra cosa. Aquí, fueron la palabra y la risa que dieron el carácter a la danza (...)

A partir de este extracto, podemos deducir tres ideas diferentes. En primer lugar, el

extracto nos brinda elementos sobre el modo de composición de la coreógrafa. Es necesario precisar que a partir de 1977, con la obra *Barbeblue*, Pina Bausch establece un proceso creativo a través del cual formula preguntas a sus bailarines para activar la creación del material coreográfico. Revisando este extracto, podemos describir una parte de este proceso a través de la noción de « collage ». Específicamente en esta escena, esta noción demuestra cómo la palabra es también otro elemento durante la creación de la danza. En segundo lugar, podemos plantear que este encuentro entre gesto y palabra sucede ya en el proceso creativo. En el discurso de la *doxa*, podemos leer a menudo que Pina Bausch daba preguntas a los bailarines, y que ellos buscaban las respuestas « cada uno en su rincón », sin presencia de la coreógrafa. Y sin embargo, aún si los bailarines buscaban individualmente para crear sus respuestas, Pina Bausch participaba durante todo el proceso trabajando, desde el interior, cada detalle de estos materiales. Un tercer aspecto, comprende particularmente el uso de la palabra: incluso desde el proceso creativo, esta palabra es considerada también como un elemento de la danza. A partir del relato de Nazareth Panadero y cuando ella danza, podemos ver que la palabra es importante en tanto que gesto y no en tanto que significado[6]. Las risas y las palabras son también elementos gestuales, del mismo modo que los gestos de brazos o los desplazamientos.

Partiendo de estos tres elementos, podemos decir que este « efecto collage » creado por Pina Bausch, produce también un efecto sobre la bailarina. En « la idea original », cuando el texto no tenía las risas (incluso si las palabras eran las mismas), había otra connotación, quizás un poco oscura o triste : « *soy demasiado gorda para ti…* ». Enseguida, en esta nueva escena, cuando Pina Bausch organiza los movimientos, las trayectorias y la música con la risa, estos aspectos cambian el carácter de la escena. Además, este proceso pasa simultáneamente a través del trabajo emocional y de los sentimientos de la bailarina. La danza toma así otra forma, produce otro imaginario y un nuevo sentido, descrito por Nazareth Panadero como « otro carácter ». Este carácter proviene del encuentro entre « gesto-corporal » y « gesto-palabra », puesto en nuevo contexto gracias a los elementos introducidos por Pina Bausch. Es a través de este proceso de collage que la coreógrafa y la bailarina transforman el sentido de la escena.

Constatamos así cómo el uso de la palabra en Pina Bausch, no tiene relación con la idea de querer transmitir el significado o el trasfondo de un texto, en un sentido puramente narrativo. No se trata tampoco de « vestir la palabra de acción »… pero de prolongar el gesto hacia las palabras, hacia una expresión verbal, que en si mismas son también movimiento. A partir de esto, una de mis hipótesis de trabajo es plantear que, en la estética de Pina Bausch, *la palabra es también otro gesto de danza*.

6 Ver BARTHES Roland, « Le troisième sens » il L'Obvie et l'Obtus, Paris, Ed. Points, 1992

Los motores del gesto

Para continuar, revisaremos un extracto de la entrevista con Clémentine Deluy realizada en Wuppertal, en febrero de 2013, a propósito de su solo en la obra Bamboo Blues (2007). Durante esta entrevista, he propuesto a Clémentine, el ejercicio de enunciar una parte del solo a través de algunos verbos. Para esto, me he inspirado del trabajo de Rudolf Laban[7], a través de los « verbos de acción »[8], como una aproximación de lectura de las acciones elementales de nuestros gestos.

Valentina: Ahora quisiera proponerte un juego. En relación a una pequeña secuencia de movimiento en el solo, después de la partida de Damiano [Bigi], ¿puedes decirme algunos « verbos » que están en el corazón de tu danza? Siempre a partir de tu percepción. (...) Yo por ejemplo, observándote, me concentré en leer ciertos « verbos de acción » que yo sentía durante tu danza: quedarse - seguir - detenerse - retroceder - librarse/liberarse.

Clémentine: Por ejemplo, cuando él parte... Espera, tengo que hacerlo: [Gesto Clémentine][9]. Aquí hago esto... esto... esto... Bueno, él parte, yo hago, yo me devuelvo, él hace esto, esto y esto... Bueno, no puedo decirte narrativamente cómo lo puedes ver, pero no sé, es como si el hecho de que él parta, hubiera activado su recuerdo en mi cuerpo. Un gesto que él habría hecho y que finalmente hemos olvidado. Lo hemos olvidado porque él ha partido... Qué divertido, ahora lo digo naturalmente, pero nunca me había hecho la pregunta. Hay algo de « muy sensible » también. Porque de hecho son gestos simples. Es sólo una caricia. En realidad, este pasaje es muy humano (...) Luego esto se queda un poquito... [Gesto Clémentine][10] (...) Está el olor. [Ella continúa a danzar] Es el tocar y el sentir un olor, si. Pero todo eso, son emociones muy concretas, banales, pero esenciales para cada ser humano. Y es ahí donde volvemos siempre al trabajo de Pina, que eso habla a todo el mundo. El recuerdo de una caricia, el olor de alguien... No me había hecho la pregunta, pero es eso. Y yo soy muy sensible a eso por ejemplo. El aroma a veces me trae recuerdos muy concretos.

7 Cf. LABAN Rudolf, La Maîtrise du mouvement, traduction française de Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien. Arles, Actes Sud, 2007.

8 Cada uno de estos verbos articula los cuatro parámetros del movimiento presentes en la teoría del effort de Laban: el Peso (Strong/Light), el Espacio (Direct/Flexible), el Tiempo (Quick/Sustained) y el Flujo (Bound/Free).

9 Clémentine se pone de pie, mueve las cosas en la habitación para hacer « un pequeño espacio para la danza ». Ella comienza a mostrarme, a repetir algunas veces esta secuencia, buscando cómo describirla mientras la danza.

10 Clémentine vuelve a danzar para buscar con su propio cuerpo, rememorando la danza. En el momento de un gesto con uno de sus brazos en contacto con su rostro, ella se detiene…

Una pregunta que podemos vislumbrar a partir de este extracto es de preguntarnos: ¿cuáles son los « motores del gesto »? Es decir, ¿cuáles son los impulsos imaginarios, afectivos y perceptivos que dan origen al movimiento? A partir de esto, la bailarina nos da varios elementos que componen su imaginario en esta danza y que expresan sus propios « motores de movimiento ».

Por un lado, más allá de la estructura o de la forma coreográfica, este imaginario del gesto forma parte de la construcción de su estado del cuerpo durante la danza. Eso implica que el hecho de pensar a una « partida » para detenerse o para seguir a alguien, o de pensar a una « caricia » para acordarse del otro, dan al gesto una sensación muy particular. Y esta sensación reside fundamentalmente en el estado del cuerpo de la bailarina. Reconocemos un trabajo imaginario que da al gesto un nuevo sentido, y « motores de movimiento » muy específicos; una búsqueda que es un trabajo autónomo de los bailarines.

Por otro lado, he constatado que además de las acciones más visibles - y que he descrito a través de los « verbos de acción » - había otra perspectiva, destacada por Clémentine Deluy: el « tocar » o el « olfato ». En ese momento de la danza, yo había percibido más bien la idea de « liberarse », mientras que para la bailarina, la atención estaba puesta más bien en el contacto, o en el auto-contacto de su mano con su rostro. De esta manera, podemos constatar que « tocarse » o « sentir el aroma como el recuerdo de alguien », son ideas que dan al gesto un estética diferente: otra manera de descubrirlo y sentirlo.

Algunas especificidades de la entrevista en danza

Para concluir, quisiera destacar dos ideas a propósito de las características específicas de la entrevista en danza, siempre partiendo de mi propia investigación. Primeramente, el hecho que en estas entrevistas el gesto no es el sub-texto de un « discurso principal ». Más allá de la dimensión no verbal presente en toda conversación (como así lo destaca Erwin Goffman)[11], cuando transcribimos y trabajamos sobre los movimientos de un bailarín, no se trata sólo del hecho de analizar la mímica « durante » la respuesta. En la entrevista en danza, el gesto « es » la respuesta, y esto hace emerger una serie de cuestionamientos, por ejemplo en relación a los métodos de transcripción - cómo hacemos para transcribir el « *aquí, yo hago esto, esto y esto…* »?

Una segunda idea plantea que este tipo de entrevistas nos permite de llevar a los bailarines a nombrar cosas que antes no habían necesariamente hecho… Más específicamente, a enunciar « el sentir ». Pero ¿cuál es la metodología más adecuada para ello? En este sentido, algunos métodos adaptados a este tipo de enfoque podrían hacer inteligible la experiencia de danza, tales que la *auto-confrontación*

11 GOFFMAN Erving, Façons de parler, Minuit, Paris, 1987; La mise en scène de la vie quotidienne, Minuit, Paris, (1973), 1979.

de Jacques Thereau[12], *la auto-confrontación cruzada* de Yves Clôt[13] y la entrevista de explicitación de Pierre Vermersch[14]. En mi caso, no soy especialista de estas metodologías. Sin embargo, a partir de las características de mi trabajo, descubro durante la investigación y a través de la construcción de mis propias técnicas, a medida que discuto con cada bailarín. Así, en el marco de estas entrevistas semi-directivas, por ejemplo, cuando propuse a Clémentine Deluy la idea de un juego con los verbos de acción, ella pudo responder de manera diferente que en el caso de una entrevista « tradicional ».

Cuando bailamos, atravesamos cosas en las cuales no reflexionamos necesariamente por medio de conceptos fijos. Por esto razón, construyendo estas entrevistas, propongo a los bailarines de buscar las palabras para enunciar su experiencia corporal de manera específicamente. No se trata de darles términos preestablecidos, pero de llevarlos a formular sus propios discursos. Los bailarines hemos desarrollado un *pensamiento motriz* (Rudolf Laban)[15] y sensible muy profundo, y si no conceptualizamos nuestras danzas a nivel de un registro hablado, es porque no tenemos siempre la necesidad de hacerlo. En cambio, el saber-hacer del bailarín refleja una autonomía indispensable para mi trabajo: los bailarines podemos expresar con claridad nuestra experiencia sensible, el detalle de nuestras sensaciones corporales... La palabra de los bailarines de Pina Bausch, me ha permitido así encontrar una vía fundamental en la búsqueda de una enunciación y una descripción fecunda del lenguaje de movimiento de la coreógrafa.

12 THEUREAU Jacques, « Les entretiens d'auto-confrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche "cours d'action" », in Revue d'anthropologie des connaissances, vol. 4, n° 2, 2010, pp. 287-322

13 CLÔT Yves. (2005) « L'autoconfrontation croisée en analyse du travail : l'apport de la théorie bakhtinienne du dialogue », in L. Filliettaz & J.P. Bronckart (Eds.), L'analyse des actions et des discours en situation de travail, Louvain-La-Neuve, Peeters, 2005, pp. 37-55

14 VERMERSCH Pierre, L'entretien d'explicitation, Paris, ESF, 1994

15 LABAN Rudolf, Op.cit.

Bibliografía

BERNARD Andrieu, Philosophie du corps, Paris, éd. Vrin, 2010 / 2009: A. Binet, De la perception à la cognition, Lyon, éd. Chronique sociale.

BERNARD Andrieu, « Le corps en première personne : une écologie pré-motrice » in Movement & Sport Sciences, 2013/3 n° 81, p. 1-3 BERNARD Michel, De la création chorégraphique, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

BOTTINEAU Audrey, « L'empathie pour comprendre le métier de chorégraphe. Entrer dans les coulisses de la danse contemporaine » in Journal des anthropologues, n°114-115, 2008.

GIBERT Marie-Pierre, « Danse et catégorisation : quelques pistes de réflexion pour une anthropologie de la danse » in Frank Alvarez-Pereyre (éd.), Catégories et catégorisations : Une perspective interdisciplinaire, 2008.

GINOT Isabelle, « Danse : l'en-dehors et l'au-dedans de la discipline », in Anne-Marie Gourdon, dir., Les nouvelles formations de l'inter- prète, Paris, éd. CNRS, 2004, p.1 / Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr

GLON Marie, LAUNAY Isabelle (dir.), Histoires de gestes, Arles, Actes Sud, 2012.

GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in Ginot Isabelle et MICHEL Marcelle, La Danse au XXo siècle, Paris, Bordas, 1995 GOFFMAN Erving, Façons de parler, Minuit, Paris, 1987 ; La mise en scène de la vie quotidienne, Minuit, Paris, (1973), 1979.

LABAN Rudolf, La Maîtrise du mouvement, traduction française de Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien. Arles, Actes Sud, 2007.

LAPLANTINE François, Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale, Paris, Téraèdre, 2005.

LAUNAY Isabelle (dir.), Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

LAUNAY Isabelle, « Le don du geste », Protée, Théories et pratiques sémiotiques, Danse et altérité, vol. 29, n°2, 2001.

LAPLANTINE François, Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale, Paris, Téraèdre, 2005.

VELLET Joelle, « La transmission matricielle de la danse contemporaine » in Revue Staps, n°72, 02/2006, p.79-91.

Emovere

Amor romántico entre el tacto, la audición y los afectos[1]

Poly Rodríguez

Mientras preparo el café, organizo mis materiales de escritura, me traslado en bicicleta, concilio el sueño... No dejo de pensar en la relación entre el amor romántico y mi experiencia en el proyecto Emovere. Aprovecharé este arrebato como un juego para ver qué aparece.
Algunas analogías: Emovere = afectos = implicancia = insistencia = transformación = riesgo = sensualidad = locura = descontrol = amor = múltiple = contagio = incierto= excitación = deseo = intensidad = irrepetible = kairós = indeterminado = incodificado = desconocido = aterrador = adictivo = ciego = sinestésico = ficción = creación = excedente = expulsión.

Cuando fui invitada al proyecto Emovere me sentí profundamente atraída al saber que, en relación a su campo de experimentación-investigación interdisciplinar, este proyecto tendría como base las emociones; que nosotros, los bailarines, tendríamos que provocar y desarticular esas emociones, y que dicha construcción sería captada por sensores fisiológicos que registrarían las señales eléctricas corporales con las cuales se produciría un diseño interactivo que construiría el ambiente

1 Texto compartido en el 2º número de la Revista A.DNZ del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (2016).

sonoro. Tal invitación me atrapó ya que, entre líneas, este proyecto me hablaba de un cruce entre ciencia y arte desde un cuerpo afectado y sus desbordes perceptivo-emocionales, de un proceso y la posibilidad de arrojarnos a lo incierto que se construiría en la multiplicidad colaborativa, en el marco de un laboratorio sin expectativas definidas más que las ganas de descubrir y construir una puesta en escena a lo largo de un año. Es decir, me hablaba de sumergirme en la intimidad del autoconocimiento compartido, en un terreno que crearía imaginarios sensibles.

Algo transformador tenía que pasar, me olía a descubrimiento, a placer, a juego, a intensidad, a experiencia, a riesgo, a complicidad; conmigo y con otros. De modo análogo al amor romántico, que nos da el tiempo y la ocasión de intimar con otros para sabernos a nosotros mismos:

"Fiesta. El sujeto amoroso vive todo encuentro con el ser amado como una fiesta"[2].

El laboratorio se desarrolló complementando dos procedimientos distintos, que en el transcurso del proyecto fueron fundiéndose. Por una parte, una inmersión en la práctica del *Alba Emoting*, proceso de activación emocional desde modificaciones posturales y respiratorias. Por otra, una inmersión en la sonoridad a través de la interacción con sensores fisiológicos que captaban las señales eléctricas corporales, cuyos signos, traducidos a un diseño sonoro, permitían explorar el uso del sensor desde las variaciones tónicas y cardiacas, y a su vez interactuar con los ambientes sonoros detonados por la corporalidad, pero creados por el equipo de sonido en una relación dialógica.

El Laboratorio de *Alba Emoting* fue un proceso que en un comienzo me permitió traspasar mis temores de ser aceptada por mi "poca experiencia escénica"; en este sentido me permitió diluir mis fantasmas sobre el saber hacer. Descubrimiento: el sentirse disminuida antes de la experimentación no colabora en un proceso creativo; un proceso creativo debe generar metodologías que desarticulen expectativas y que propicien la divergencia amorosa:

"Angustia. El sujeto amoroso, a merced de tal o cual contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza – sentimiento que expresa con el nombre de angustia"[3].

Fue así que encontré en la práctica de *Alba Emoting* la libertad de hacer emerger lo desconocido. Todos los bailarines nos encontrábamos sin experiencia en esta práctica, por ende, todos vaciados compartiéndonos o animándonos a intentar. Belleza de apertura compartida.

2 Barthes, R., Fragmentos de un discurso moroso, p.103. Ed. Siglo Veintiuno, Madrid, España, 1993.
3 Barthes, R., Fragmentos de un discurso amoroso, p.29. Ed. Siglo Veintiuno, Madrid, España, 1993.

Comencé la práctica, sin quererlo, con un juicio que asociaba el trabajo de las emociones con mi idea de representación (traer ideas preconcebidas al presente) versus la idea de presentación. Al experimentar en *Alba Emoting* la activación de los efectores corporales que detonaban la emoción, logré comprender que mi juicio era muy simplista, ya que la encarnación que conlleva activarse emocionalmente implica un presente que no deja espacio a preconcepciones, pero a su vez es un proceso de insistir en ese ir y venir (de estar/no estar) hasta ser "tomado por la emoción". Tanto el camino de ir y venir para llegar, como el llegar, son potenciales de cambios igualmente interesantes a nivel creativo, tanto por la extrañeza como por la dificultad de conseguirlo. Este periplo me permitió "familiarizarme" con el estado emocional ideal, "tomada por la emoción", y ese ahondar en el habitar emotivo, a su vez, abrió otras sensaciones-imaginarios, sabrosos de experimentar[4]. Algunos brotes de esta experiencia decantaron en la ampliación de los registros corporales, emocionales y relacionales a nivel de intensidad. Unificación corporal y espacio-temporal al estar "tomada por la emoción". Contagio afectivo. Permeabilidad entre el inconsciente y el consciente, entre el tener y la incertidumbre:

"Experimentar este potencial de cambio, experimentar la condición de acontecimiento y la singularidad de cada situación, incluso de las más convencionales, no consiste necesariamente en dominar el movimiento; consiste en navegar el movimiento. Tiene que ver con estar inmerso en la experiencia que ya está ocurriendo, tiene que ver con estar corporalmente en armonía con las oportunidades del movimiento, dejándose llevar por la corriente. Se parece más a surfear la situación o a ajustarla sutilmente, que a dirigirla o programarla"[5].

Además de preguntarme por los límites entre la representación y la presentación, este laboratorio me permitió pensar en los cruces entre la vida cotidiana y el arte. El Alba Emoting, al ser un procedimiento de activación emocional, generó un proceso de autoanálisis relacional muy profundo. Pareciera que uno ya no vive las emociones básicas en su cotidianidad con tanta claridad como se presentan

4 Imaginarios desde las emociones. Rabia: atrapar, me toma los genitales por delante, erecto, precisión, antropofagia, supremo, terrestre, vértices, transgénico, mirada sólo a lo deseado; me mueven los pies, los genitales y la cabeza –me mueve la cabeza. Pena: desaparecer, caída sin llegada, espasmos, infértil, vacío, excedente, me muero de la pena, colgado desde atrás inmóvil, apnea, estrujar, atravesada, mirada sólo a mi pena, oído flácido. Ternura: contemplar, crear, apertura, vaciar, presente, mirada comunitaria. Erotismo: insistir/sentir, deformar, devorar, múltiple, discontinuo, zoo, multidimensional, muerte, asfixia, entrada/caída, succión, mirada fractal –húmeda-rugosa, escucha potencial, distorsión limítrofe. Miedo: agudizar, mirada hipertónica-veloz, oído vivo. Risa: locura, absurdo, creatividad, resbaladizo, distorsión del control, excedentes, oleaje, mirada sólo a mi risa, oído tapado. Emociones revueltas: androide, kitsch, cotidianidad, estrategia, grotesco, perverso, innombrado.

5 Rozas, I. Y Pujol, Q. (Eds), Ejercicios de ocupación, p.30. Afectos, vida y trabajo, Ed. Polígrafas, Barcelona, España, 2015.

en otras etapas de la vida (como en la infancia), por lo tanto, la ficción de revivirlas me permitió reconocer esos afectos y efectos, actualizando mi cotidianeidad. Descubrimiento: la experiencia de entrenar la activación emocional, aumenta los umbrales de consciencia de cómo deseas vivir y a su vez aumenta la sensibilidad de resonar con otros. Esta experiencia permite descentrarse, en palabras de Bartolomé Ferrada:

"La ampliación de la capacidad receptiva... será probablemente, mucho mayor, en la medida en que el sujeto se descentre, se quede a un lado, abandone su posición habitual de dirección y de control, y de prioridad a la escucha de lo que ocurre y de lo que sucede allí donde está inmerso y forma parte, ya que constituye su propia vida" [6].

Laboratorio sonoro interactivo. Destaco la complejidad de la interacción, la cual proviene desde la corporalidad –estímulo interno (señales eléctricas captadas por cambios posturales y cardiacos) que activa el estímulo externo–sonido, pero al mismo tiempo (perceptibles) estos últimos retroalimentan nuevamente la corporalidad generando un bucle:

"...abismarse. Ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud"[7].

Un presente alucinante, abismante. Entro en un estado indefinido al tener que contraerme/expandirme fragmentariamente, para activar el sensor[8]. Un universo de rangos "conscientes" que me nutren introspectivamente gracias a la afinación atencional de las graduaciones (cambios del tono), las cuales entre más se practican más aparecen; pero a su vez una atención múltiple al "proponerme" la integración corporal (no sólo el segmento que activa el sensor), lo cual despierta otras posibilidades, como un zoom in y un zoom out. Entonces mi percepción/imaginación se sumerge en inesperadas rutas, puedo crear desde la sonoridad graduando las intensidades corporales (desde afuera hacia dentro), desde lo que estoy sintiendo corporalmente al tener que activar los sensores (desde adentro hacia fuera), desde ambos sin tener la claridad de estar en uno, otro, entre o en ambos; o desde la colaboración con el equipo de sonido que está renovando los ambientes sonoros en diálogo con lo que estoy experimentando, entre otras creaciones innombradas.

6 Ferrando, B., Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte, p.84,Ed. Ardora, Madrid, España, 2012.

7 Barthes, R., Fragmentos de un discurso amoroso,p.18. Ed. Siglo Veintiuno, Madrid, España, 1993.

8 Específicamente sensores ubicados en los núcleos musculares que se deseaban explorar, ya que también experimentamos con otro sensor ubicado en el tórax que capturaba los cambios eléctricos de la frecuencia cardiaca.

Electromiograma. Sensor que usa un modo de interacción sonora por capas[9], es decir, la sonoridad se generaba por diferentes capas sonoras que, al activarse, variaban su entramado compositivo, por la intensidad tónica de un músculo en un segmento corporal específico, y a su vez esto podía complejizarse porque estaban otros segmentos corporales conectados cumpliendo otras funciones, por ejemplo, volumen y encendido. Dicha complejidad seguía propiciando un campo fértil de exploración, por la extrañeza corporal disociadora, por la dificultad inalcanzable de controlar todos los factores simultáneamente y por la multi-atencionalidad que propone una corporalidad singular. Este modo de interacción por capas, apoyado por la cuadrofonía, generaba la sensación de continuidad espacial (estar dentro de) y a su vez confusión perceptiva al no tener claridad de la aparición de los diferentes sonidos de las capas; dicha indiferenciación apoyaba la sensación de continuidad que perduraba también en silencio. Esta totalidad espacial permitía la sensación de contención, de unidad espacio-temporal, de tridimensionalidad y de flotabilidad, como si las ondas sonoras lograran sostener las caídas/movimientos:

"Abrazo. El gesto del abrazo amoroso, parece cumplir, por algún momento, el sueño de unión total con el ser amado"[10].

Electrocardiograma. Sensor que usa un modo de interacción que capta y traduce los latidos cardiacos. Contorneando los límites de lo posible. Escuchar amplificadamente los propios latidos cardiacos mientras los sientes, es una experiencia ecléctica, por nombrarla de alguna manera, ya que el sólo hecho de escucharse pone en jaque el ritmo que llevas, modificándolo inconscientemente. Por lo mismo, cualquier pretensión de modificación tiene un rango amplio de incertidumbre; podríamos entrenar, variar, dentro de los límites posibles, la velocidad cardiaca, pero cualquier estímulo externo (sonidos, imágenes) o interno (pensamientos, nerviosismo) va a cambiar (en microsegundo) dicha pretensión. Metafóricamente el corazón está directamente relacionado con las emociones, sutiles afectos modifican su latir, imposible de atrapar. El escuchar los latido del corazón, sean o no los propios, me traslada a estados primarios y vinculantes. Alterarlos me traslada a estados de productividad por querer controlar lo incontrolable, pero, a su vez, esta irrealizable pretensión me lleva a estados de abstracción al insistir en el proceso mismo en lugar del resultado. Estados de conciencia vulnerables y alterados por accionar variaciones respiratorias que modifican la frecuencia cardiaca, permitiendo dichas experiencias.

Ambos dispositivos, electromiograma y electrocardiograma, logran generar porosidades entre los sentidos, creando una sinestesia que permite entrar en el

9 Sólo me centraré en el modo de interacción por capas, aunque en el proceso/obra usamos diversos modos de interacción.

10 Barthes, R., Fragmentos de un discurso amoroso,p.20. Ed. Siglo Veintiuno, Madrid, 1993.

campo de lo sensible, la cual constantemente se estaba actualizando desde las interacciones corporales y sonoras. El percibir simultáneamente sonido y tacto interno-externo, generaba un proceso mágico-abismante de híper-consciencia y de híper-engaño, logrando probar lo desconocido, logrando oír con los músculos, mover el sonido, tocar con el corazón, amplificar mis contracciones, oler el silencio... Renovar mis memorias.

"Atopos. El ser amado es reconocido por el sujeto amoroso como "átopos", es decir como inclasificable, de una originalidad incesantemente imprevisible"[11]

Resabios, añoranzas, vestigios que rondan terminado el proyecto: sensibilidad sonora, placer por afinar el contacto acústico –un viaje hacia lo sutil- un potencial de encuentro con lo desconocido. Procedimiento laboratorio: dejarse seducir por la experimentación para probar la sorpresa, para establecer devenires que organicen el rumbo de una creación. La tecnología: en Emovere sensores fisiológicos con sus dispositivos sonoros, posibilidad de probar un encantamiento. Insistir en la incomodidad habilita las experiencias. Creación colaborativa: lo árido para un integrante no lo es para otro y eso te saca empáticamente del estancamiento para sumarte a la continuidad creativa, al desplazamiento, la sensibilidad múltiple, la expansión. La escena: momento ripioso a causa de su permeabilidad afectiva, desencadenando desestabilidad desde el encuentro. Caminar desde la vergüenza-hermetismo a la atracción-apertura con el espectador: un nuevo laboratorio para seguir creando. La experiencia escénica como un juego entre contingencia y la escena. En palabras de Barthes:

"Contingencias. Pequeños acontecimientos, incidentes, reveses, fruslerías, mezquindades, futilidades, pliegues de la existencia amorosa; todo nudo factual cuya resonancia llega a atravesar las miras (sic) de felicidad del sujeto amoroso, como si el azar intrigase contra él"[12].

"Escena. La figura apunta a toda escena, como intercambio de cuestionamientos recíprocos"[13].

Si miro *Emovere* en retrospectiva, a unos meses del "terminado"[14] proyecto, puedo seguir insistiendo en dicha relación, amor romántico y experiencia en *Emovere-proceso creativo*, como algo que por su intensidad crea una discontinuidad

11 Barthes, R., Fragmentos de un discurso amoroso,p.32. Ed. Siglo Veintiuno, Madrid, 1993.

12 Barthes, R., Fragmentos de un discurso amoroso, p.57. Ed. Siglo Veintiuno, Madrid, España, 1993.

13 Ibid, p.84.

14 Terminado entre comillas porque, aunque terminado el proyecto, los residuos siguen transformándome y siendo fuente de nuevas relaciones.



Foto: Fabian Cambero

en la historicidad/memoria. Desde diferentes puntos de vista: la pulsión movilizadora de cualquier creación, la transformación vital que estos procesos conllevan, la experimentación de encuentros riesgosos, la entrega desmedida donde algo acontece, el deseo de retener lo irrepetible, el incierto al traspasar los umbrales habituales. Afecta mis percepciones, mi olor, mi sudor, mi respiración, mi tono, mi latir, mi temperatura. Implicarse. Habitar.

Desde la *figura del enamorado*, mi experiencia en el proyecto *Emovere* me permite a su vez subrayar mis convicciones en torno a la creación desde la colaboración, no es sólo un estado amoroso que me empuja individualmente, más bien es un bucle amoroso que se alimenta y alimenta la multiplicidad. Por ende, es político, el compartirse desde estas intensidades en un proceso creativo–escénico, es compartirse en cualquier dimensión de nuestra vida, ya que propone una manera de relacionarse que apuesta por su naturaleza performativa a una existencia desde lo sensible, desde el derroche, desde lo vulnerable e incierto, desde la desestabilización de lo que uno es; por lo tanto, para poder sobrevivir no queda más que apelar a una reciprocidad afectiva, para poder encontrarnos y persistir; de alguna manera apela a una libertad que se complejiza y se tensiona en el presente, sin más pretensiones que el encuentro y ...nuevos mundos posibles.

"Parece que cuando te encuentras frente a una persona a la que desconoces por completo, y que por tanto la relación con ella no contiene el peso de memoria alguna, el ejercicio de atención que realizas entonces resulta mucho más directo y creativo[15]*.*

Tal vez habría que insistir en la propuesta de adoptar también ante el otro una actitud general cercana a la inocencia, a fin de poder movilizar lo que en tantas ocasiones, en una relación concreta, se ha quedado demasiado estacionado e incluso inmóvil"[16].

15 Entendiendo creativo como creación, no como creatividad. En palabras de Alejandra Pombo y Mårten Spångberg: "La creatividad permanece en el dominio de lo posible, es inteligente pero sigue siendo reactiva, siempre está justificada y es productiva, buena, una solución creativa es una solución, no un cambio radical, sólo es una cuestión de grado... La creación es algo completamente diferente, es una producción que sólo tiene una necesidad, pero es una necesidad que la creatividad no tiene y esta necesidad consiste en ser necesaria, algo no muy lejano del capital y aun así tan diferente. La creación en sí es desfundamentadora y es en esta desfundamentación, en este momento de destrucción, cuando algo puede emerger". ("Hablar de ello no basta" en In-presentable 2008-2012, p.121. Ed. Genèric, Madrid, España, 2015).

16 Ferrando, B., Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte, p.77. Ed. Ardora, Madrid, España, 2012.

El retorno del alma

Reflexiones entorno a educación, danza, supervivencia humana

Gabriela Aldana-Kekoni

La palabra "sensibilidad" viene del latín sensibilitas y significa "cualidad de poder percibir estímulos por medio de los sentidos". Sus componentes léxicos son: sensus (sentido), ible (posibilidad), más el sufijo -dad (cualidad). Esta "posibilidad" diría yo, es más que una posibilidad, es una cualidad constante en el cuerpo. El cuerpo está constantemente sintiendo/percibiendo los estímulos ya sea que vengan del exterior como del interior. La información que obtiene el cuerpo diariamente no es posible de racionalizar en su totalidad y la mayor parte de esa información se queda guardada en el inconsciente del cuerpo-la mente no está en el cerebro, está en todo el cuerpo.

El punto es que lo que somos en totalidad no es lo que sabemos racionalmente que somos, pero, lo que somos en totalidad existe y es desde donde vivimos y funcionamos diariamente, es en nuestro inconsciente donde está guardada la historia de nuestros ancestros, que vive en nosotros, en nuestro cuerpo. Si queremos entender "algo" siquiera de nosotros mismos tendríamos que de alguna manera acceder o tener aunque sea algunos atisbos o entradas a este mundo no racionalizado, a este mundo sin palabras.

Educación proviene del sustantivo latino educatio, onis, derivado de educare. Educare 'educar', 'criar', 'alimentar' se formó mediante el prefijo ex- 'fuera' y el verbo ducere 'guiar', 'conducir', originado en el indoeuropeo deuk. Al entender el significado de esta palabra podríamos decir que "educar" es una tarea con una cualidad profundamente maternal/paternal de criar, alimentar y guiar, no de forzar o estructurar. En la lengua finlandesa sucede algo muy interesante con la palabra educar: Kasvata: es el verbo educar, la misma palabra se usa al plantar un árbol, flores, plantas, vegetales.

Piense por ejemplo en la palabra ”cultivar”, ¿qué se cultiva? la tierra/humanos incluidos. Cultivar es de donde viene la palabra cultura.

Esta palabra es uno de los ejemplos de cómo en los últimos 30.000 años de la historia humana han ido variando los significados de las palabras a la par de los cambios en la forma de vida del ser humano. En diversos momentos de la historia fueron ocurriendo ciertos acontecimientos que comenzaron a llevar al ser humano a alejarse de su condición fundamental y máxima de ser humano, es decir de lo que lo hace humano, la comprensión corporal que el ser humano es naturaleza y por este hecho está conectado con una realidad orgánica existente que es energéticamente ilimitada, cíclica y atemporal.

Esta realidad incluye aspectos visibles y aspectos no visibles y todos ellos están en constante interacción afectándose.En otras palabras, esta realidad orgánica, a la que podemos llamar, por ejemplo, naturaleza, es una realidad sensible.

Creo que con lo anterior, tal vez más que proponer ideas entorno a diálogos entre sensibilidad y educación, la propuesta tiene que ver con educación sensible o sensibilidad educacional, o algo así. Esta educación sensible implica que la forma de educar se basa en que el ser humano es naturaleza y al ser naturaleza funciona en relación a las leyes de la naturaleza, tiene necesidades que van variando cíclicamente y su supervivencia es solamente posible a través del movimiento.

En otras palabras, poner a un niño de 6 años, o de cualquier edad, a sentarse en una silla delante del banco de colegio, en silencio, quieto por 5 a 8 horas; es un acto extremadamente no-humano, es una situación que no promueve educación y al no promover educación no abre espacios para el aprendizaje de lo que el ser humano necesita para sobrevivir.

Vuelvo un poco atrás para poder continuar:

“En diversos momentos de la historia fueron ocurriendo ciertos acontecimientos que comenzaron a llevar al ser humano a alejarse de su condición fundamental y máxima de ser humano, es decir de lo que lo hace humano, la comprensión corporal que el ser humano es naturaleza y por este hecho está conectado con una realidad orgánica existente que es energéticamente ilimitada. Esta realidad incluye aspectos visibles y aspectos no visibles y todos ellos están en constante interacción afectándose. En otras palabras, esta realidad orgánica, a la que podemos llamar, por ejemplo, naturaleza, es una realidad sensible”.

Este alejamiento del ser humano de su propia condición de ser -naturaleza- es lo que en mi trabajo llamo “pérdida del alma”. El alma es energía, usualmente no visible, que, entre otras cosas mantiene al cuerpo con vida.

El alma es una energía profundamente perceptible y sólo posible de percibir a través del cuerpo, en otras palabras, enraizando la consciencia en el cuerpo y dejando que la consciencia se expanda y encuentre sus propios puentes hacia lo no-consciente, pero permaneciendo férreamente en lo físico del cuerpo se permite



Práctica con Gabriela Aldana-Kekoni - Poly Rodríguez y Lesli Apablaza
Foto: LaComadreja Producciones.



Seminario El retorno del Alma, Gabriela Aldana-Kekoni
Foto LaComadreja Producciones.

una interacción que se expresa a través del movimiento.

En sí lo importante aquí no es el material dancístico que surge, si no más bien "lo que pasa" cuando la expresión acontece, en él que danza, en él que mira, en el espacio visible y no-visible.

En diversas culturas originarias existe una técnica de sanación que se llama "El retorno del Alma". Desde la tradición Finno-Úngaro que es en la que he profundizado los últimos 15 años, cada vez que el cuerpo presenta síntomas de no estar bien, significa que el problema está en el alma/energía. Cuando una persona pasaba por una situación traumática podía ocurrir que un pedazo del alma se desprendía fuera del cuerpo quedándose en ese espacio-tiempo donde esta situación traumática ocurrió. Esto traía como consecuencia el decaimiento, dolor, enfermedad en esta persona, llevándolo incluso a la muerte.

Estas situaciones traumáticas pueden ser también colectivas. Si aplicamos estas ideas hacia nuestra historia y vemos en las condiciones que está la sociedad podríamos llegar a la conclusión que como raza humana tenemos el alma rota y que la única posibilidad de sobrevivir como raza humana es hacer, cada uno, este trabajo de "retornarle el alma" a la raza humana.

En tiempos en que el ser humano vivía en contacto y armonía con la naturaleza bastaba llamar al Chamán, a la Machi, al mujer u hombre medicina y ella o él realizaban una ceremonia en la que iban/viajaban a buscar este pedazo de alma y luego se reponía de vuelta a la persona o a la comunidad. Si bien es cierto que esta técnica se usa hoy en día, es necesaria, tiene efectos positivos; ya no es suficiente, porque a los seres humanos nos falta la raíz, la base, que es la comprensión corporal holística, es decir, vivir en una experiencia cotidiana y corporal de que somos naturaleza.

Necesitamos una educación sensible, por el movimiento en comprensión y profunda conexión con lo que somos-naturaleza. Necesitamos volver al cuerpo, despertarlo, dejar que él nos diga y nos rememore lo que concretamente somos.

"La apreciación del silencio, de la no-premura, del presente en cada rincón de mí misma y la posibilidad de volver a jugar en el bosque, son –de momento- los puentes más firmes que Gabriela me ha invitado a construir"

Leslie Apablaza Schmidt [1]

"*Cito a Gabriela: donde hay animales vamos a estar bien, ellos saben donde estar. Su práctica ha sensibilizado mi animal, conectándome con lo innombrado, con la difuminación de mis límites y con la presencia. Potencia en escucha*"

Poly Rodríguez Sanhueza[2]

1 A partir de la práctica con Gabriela Aldana-Kekone.
2 Ídem.

Tres itinerarios continuos

Devenir en ir y venir

Adriana Ireland

Romper con los itinerarios tradicionales para abandonarse al estudio y el viaje continuo de la danza, dejar atrás la predisposición a un esquema de delimitación cotidiana, para mirar al abismo y que éste te mire de vuelta desde el acto creativo del movimiento, corpus coreográfico. Mediante este relato, visualizaré tres itinerarios posibles: el haber referencial de la acción in situ de sentir la danza como parte esencial de un acto integral para la transformación social; una segunda mirada desde el haber creativo en clave de obras; y un tercer y no último viaje constructo en la fundación y producción general del Primer Festival Internacional de Danza Contemporánea de la Región de Coquimbo, Feria Movimiento. Tres miradas, tres viajes, tres itinerarios posibles, que en algunas jornadas vislumbrábamos imposibles, pero que emergen y se fundan a sí mismos y continúan abriéndose camino desde la danza.

OBRA[S]

En sí, la creación artística, ya sea en nuestra área/campo/circuito dancístico, como en otros estadios de creación, posee caminos sondables e insondables, en la remoción de emociones y fuerzas que me hagan sentido, en la praxis de un discurso que, si bien en algunos pasajes pueda ser conceptual, me llama a transitar a un despliegue de interrelacionarse con el espectador desde su lenguaje más cotidiano, hasta la provocación que pueda causarle la composición coreográfica que planteamos.

Uña y Mugre (2009) fue un dúo centrado en la reflexión/movimiento sobre la amistad, desde un viaje tonal que transita y regresa desde y hacia el campo chileno, Adriana Ireland y Javiera Gómez Aburto, una composición coreográfica de tempos simples, un relato cercano.

En tanto la puesta en escena de **Tierra Brava** (2010), como una creación colectiva bajo mi dirección, con un cuarteto de intérpretes: con Verónica López, Cristian Hewitt, Adriana Ireland y Jesús Osvaldo, buscó proyectar el sentir de cuerpos sometidos a estados de angustia, desalojo, desvanecimiento, abismo, desesperación, agonía, cuando la naturaleza arremete desde movimiento sísmico feroz. Esta coreografía está inspirada en lo que fue el terremoto del 27 de febrero del 2010 y como los humanos sobrellevan la incertidumbre de vivir lo incontrolable. La tierra nos ata y desata, cuerpos impávidos que temen ante el abismo de no comprender la fuerza de la naturaleza. La tierra ruge ante la necesidad de sobrevivencia, dañada por nuestra explotación impune o al menos eso queremos creer hasta que la misma fuerza de la madre tierra nos recuerda lo indefensos que estamos frente a su poder, como una y otra vez este equilibrio se rompe ante el caos constante, este es el inicio del fin.

Hacia una Mistral en movimiento desde una Gabriela infinita

"[Vi]entre Gabriela" (2015), estrenada en la Fiesta del Sur en el Museo Sívori de Buenos Aires con un primer elenco compuesto por Andrés Maulén, Héctor Álvarez y Adriana Ireland, se visualiza como una obra de Danza Contemporánea que incorpora principalmente a este viaje poético, el movimiento expresivo, la representación, la palabra y la música. Nace de la necesidad como artista regional, de revalorar la pasión y obra de Gabriela Mistral, siendo el amor una de las temáticas más fuertes de la obra, el amor por lo escritural poético, a su tierra, Valle, su entrega, emociones, conflictos y amores más íntimos. La obra es un recorrido poético a través de la danza y el gesto simbólico más teatral. Cuenta cronológicamente su andar desde los inicios como poeta y maestra rural en Montegrande, hasta sus caminos en el extranjero, donde se instala la temática de la perspectiva de género que la acompañó silenciosamente toda su vida hasta la muerte. Un viaje hacia una Mistral revolucionaria, rompe esquemas, que vivió con la intensidad del amor todo lo que realizó en su existencia que perdura y mantiene vigente hasta nuestro tiempo.

"[Vi]entre Gabriela"
Dirección y creación coreográfica: Adriana Ireland
Montaje Teatral: Héctor Álvarez.
Duración: 40 minutos, dos bailarines y un actor en escena.
Intérpretes: Adriana Ireland, Daniela Reinoso y Héctor Álvarez.
Luminotecnia: Julio Bustamante.



Danza inclusion social - Parte Alta Coquimbo

Danza para la Inclusión Social

La danza como un factor clave para el conocimiento de nuestro propio cuerpo, relatar y concientizar nuestro haber reconocido de movimiento en nuestro andar diario, a niños, jóvenes, adultos y mayores, para conectar/entenderla como una práctica constante, que puede ser un factor vivo de transformación social. Niñas y niños imbuídos por la danza contemporánea, en la búsqueda de desplegar un programa permanente en barrios populares de Coquimbo.

"Espacio inmerso en la mediocridad de los sentimientos, la máscara que nos provee, la necesidad que no significa, los impulsos que desatan la ira y el desorden, confuso quehacer que nos ata a una ilusión que es renegada, sometimiento de sentimientos no sentidos y gustos no adquiridos... no todo es como se ve... no todo es como se siente, no todo es como se vive, no todo es como se traspasa, no todo es como se quiere, el inverso placer... del espacio con cuerpo deforme".

(Extracto del Poema "Exterminio",
de la Plaquette La Danza de las Libélulas, Adriana Ireland)

Festival Internacional Feria Movimiento/Danzas Contemporáneas

El Festival de Danza Contemporánea FERIA MOVIMIENTO, nace a partir de las actividades que se realizan desde el año 2015 enmarcadas en el mes de la danza en Coquimbo. El año 2016 se denomina Intervenciones de Danza FERIA MOVIMIENTO, donde 6 grupos o solistas de profesionales de la Danza Contemporánea, intervinieron todos los espacios del Centro Cultural Palace (Coquimbo), durante dos días en el mes de abril y durante todo ese mes se realizaron múltiples actividades formativas y un JAM DE IMPROVISACION y CONTACTO en la Plaza de Armas de Coquimbo, con una exitosa afluencia de público. Tras ello, el 25 de noviembre del mismo año 2016, Ireland Producciones con la colaboración del Colectivo de Arte La Camanchaca, funda el FESTIVAL FERIA MOVIMIENTO 2016 (Primer Festival de Danza Contemporánea de la Región de Coquimbo – Chile). Se realizan una intervención de tres escenarios en la Plaza Vicuña Mackenna del Barrio Inglés de Coquimbo, con 5 presentaciones/intervenciones de danza contemporánea de compañías de La Serena – Coquimbo – Ovalle y Santiago, con una afluencia de 700 espectadores que itineraban de un escenario a otro. En escena pudimos apreciar las obras: "En mis Zapatos" de la Compañía Alma en Movimiento (Antofagasta); "Improvisación instantánea" de Marcelo Palma (Coquimbo); "Instinto Control" del solista Víctor Pérez Delgado (Ovalle); "Citadinas" del Colectivo de Danza La Manada (La Serena); y "Polera Roja" de Rodrigo Chaverini (Santiago). Además, se realizó dentro del marco del Festival, una reunión con el SINATTAD Sindicato Nacional de Artistas Trabajadores de la Danza, para analizar derechos laborales, sindicalización de los profesionales de la danza y su movilidad.

Tras esta exitosa primera versión, se realizó una Segunda Versión, está vez Internacional del Festival Feria Movimiento del 26 de agosto al 02 de septiembre 2017, con Workshops y presentaciones en el Centro Cultural Palace (Workshop Gustavo Ciriaco – Brasil/Clase de Danzas Urbanas/Fusión Contemporánea José Tapia – Argentina/LAB Francisca Espinoza – Chile), donde se presentaron las obras: Viaje Redondo (Performance-Gustavo Ciriaco)/Los Cuerpos que habito (Danza Contemporánea – Luis Corvalán) (Santiago)/Soliloquio (Intérprete Cristian Hewitt – Dirección Vivian Romo) (Santiago). Presentación del grupo de Danzas Urbanas Poder Latino (Coquimbo – Chile); y Workshop de José Tapia en Teatro Municipal de Ovalle. Un éxito de audiencia, en las presentaciones y en los workshops/LAB.

Los dos Festivales, tanto 2016 como 2017, han sido realizados íntegramente en base a la AUTOGESTIÓN CULTURAL, sin financiamiento estatal de ningún tipo, ambos de una alta factura profesional, no ha contado con los apoyos necesarios para cubrir los gastos que origina, que en estos dos años fueron aportados por Ireland Producciones.

3er Festival Internacional Feria Movimiento 2018

(Danza Contemporánea & Performance)/25 Agosto al 01 de septiembre.
Esta versión 2018, tendrá un especial enfoque en la Performance, con presentaciones e intervenciones en espacios públicos en Coquimbo y Ovalle.

ADRIANA IRELAND (Coquimbo, 1977)

Licenciada y Pedagoga en Danza, titulada de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales ARCIS, Santiago; trabajó como intérprete y pedagoga en Compañía Cuarta-Danza. Participó como intérprete en Festival ARC - Región de Coquimbo (2013-2015), trabajó como docente en la Universidad Pedro de Valdivia impartiendo asignaturas Danzas Folclóricas; y Expresión Rítmica y Motricidad. Dictó Clase Magistral a UNIVERDANZA, la Compañía de Danza de la Universidad de Colima, donde realizó una Residencia Artística, en Colima, México. Presentó su composición Coreográfica del poemario TRASVASE, en el Museo Fernando del Paso, Colima, México (2013), en el Museo de la Ciudad en Cuernavaca, México (2014) y en Cholo Art, Lima, Perú (2014). Participó como intérprete y dictando taller en el Primer Encuentro Internacional de Mujeres por la Cultura en Coquimbo y Andacollo. Además, participó como invitada al Segundo Encuentro Mujeres por la Cultura en Cuernavaca, México. Amplio trabajo en Danza para la Inclusión Social con cuatro proyectos principales, Fondart 2015 del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile "Taller de técnica para bailarines de Danzas Urbanas de Coquimbo", Fondos de Cultura 2014-2015 del Gobierno Regional de Coquimbo (Chile), "Danza para la Inclusión Social en Barrios Populares de Coquimbo" y SENADIS Servicio Nacional de la Discapacidad 2015, "Talleres de danza para pacientes de la unidad de



Vientre Gabriela

psiquiatría del Hospital de Día del Hospital San Pablo de Coquimbo" y "Segunda Parte Taller de Técnica Contemporánea para Danzas Urbanas de Coquimbo" (Fondart 2018). Representante Legal de IRELAND PRODUCCIONES EIRL. Formó parte del Nodo Tecnológico de CORFO denominado Industrias Creativas de la Región de Coquimbo. Fundó el Primer Festival de Danza Contemporánea de la Región de Coquimbo FESTIVAL INTERNACIONAL FERIA MOVIMIENTO (dos versiones 2016 – 2017) que este 2018 acogerá la performance (25 agosto al 01 de septiembre 2018) www.feriamovimiento.cl / Fue Becada por uno de los cinco festivales de danza más importantes del mundo, DELTEBRE DANSA www.deltebredansa.cat, para asistir el 2017 a dicho certamen para tomar sus talleres y conocer su producción. La beca permitió que la artista coquimbana conociera el funcionamiento del certamen, además de poder compartir el espacio con maestros bailarines de talla mundial como David Zambrano, Milan Herich, Linda Katatanea, Jozef Frucek, Shai Farán, Francisco Cordova, Peter Jasko y Rakesh Sukesh, entre otros".

La crueldad del corazón

Aucabutoh

La poesía de Enrique Lihn llega a escena con Carla Lobos, pionera del butoh en Chile; tras 20 años de trabajo, la compañía Aucabutoh estrena su décima creación. Actriz, Bailarina, Coreógrafa y Docente; se formó en la técnica Butoh en la ciudad de Berlín, en la década de los noventa junto a las maestras japonesas de la Cía. TATOEBA Minako Seki y Yumiko Yoshioka, además realizó diversos talleres junto a otros maestros japoneses como Charlotta Ikeda y Akira Kasay. En 1995 funda la Cía. AUCABUTOH realizando las siguientes obras: La Flor del agua, Piedra de Fuego, Torre de Viento, Animitas, 519-A El Umbral (nominado al Premio Altazor en 2012), y ahora nos cautiva con LA CRUELDAD DEL CORAZÓN, estilo de butoh propuesto por Carla que tiene un sello distintivo relacionado con las poéticas corporales, el trabajo acrobático y la plástica visual.











Entre el método y la intuición

Investigación artística en la danza contemporánea chilena

Gabriel Cunich

Cuando se habla de investigación, suele asumirse como una actividad exclusiva de las ciencias, ya sean estas naturales o sociales, pero no es tan común la inclusión de las artes dentro del grupo de disciplinas cuyo avance se centra en procesos investigativos, sino más bien se entiende que su desarrollo se realiza por medio de estudios y perfeccionamientos técnicos, conjugados con procesos creativos asociados a una sensibilidad especial o una mente privilegiada propia de la figura romántica del artista. En efecto, en las definiciones y estándares internacionales se ha excluido la investigación artística dentro de los campos académicos. La Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE)[1] en su Propuesta de norma práctica para encuestas de investigación y desarrollo experimental (Manual de Frascati, 2002) expone dentro de las áreas de consideración para investigación y desarrollo:

"Otras ciencias humanas [filosofía (incluyendo la historia de la ciencia y de la tecnología), arte, historia del arte, crítica de arte, pintura, escultura, musicología, arte dramático ***a excepción de "investigaciones" artísticas de cualquier tipo****, religión, teología, otras áreas y disciplinas relacionadas con las humanidades, otras actividades de CyT*[2] *metodológicas e históricas relacionadas con disciplinas de este grupo]"* (OCDE , 2002).

1 En Mayo de 2010 Chile firma la Convención que acepta y lo compromete a la OCDE, siendo el primer país sudamericano en firmar dicho tratado.

2 Acrónimo utilizado en el texto para referirse a Ciencia y Tecnología (OCDE 2002: 258).

A pesar de lo expuesto, dentro de la comunidad artística no es extraña la utilización del concepto de investigación para referirse a sus propios procesos creativos, pero ¿será posible definir este tipo de investigación bajo los mismos preceptos provenientes de las ciencias o sería necesario fundar un nuevo marco de conocimientos que permita construir un nuevo significado al término investigación planteado desde la creación artística?

A partir de *Discurso del Método* de Descartes se declara las bases de un proceso para el análisis de fenómenos y su correcta revisión para alcanzar la verdad. Esta metodología se basa en cuatro preceptos básicos provenientes de la lógica, que Descartes estima que al ser rigurosamente seguidos, son suficiente para evitar errores de análisis y eliminar la preconcepción que se tenga del fenómeno.

"El primero [de los cuatro preceptos básicos de la lógica] consistía en no admitir jamás nada por verdadero que no conociera que evidentemente era tal; es decir, evitar minuciosamente la precipitación y la prevención, y no abarcar en mis juicios nada más que lo que se presentara tan clara y distintamente a mi espíritu que no tuviera ocasión de ponerlo en duda.

El segundo, en dividir cada una de las dificultades que examinara en tantas partes como fuera posible y necesario para mejor resolverlas.

El tercero, en conducir por orden mis pensamientos, comenzando por los objetos más simples y más fáciles de conocer para subir poco a poco, como por grados, hasta el conocimiento de los más compuestos, y aun suponiendo orden entre aquellos que no se preceden naturalmente unos a otros.

Y el último, en hacer en todo enumeraciones tan completas y revisiones tan generales que tuviese la seguridad de no omitir nada" (Descartes 1637: 39).

Estas bases otorgadas por Descartes han decantado en lo que hoy concebimos como método científico, el cual plantea los pasos a seguir en busca de un "correcto proceso investigativo". Este método puede sintetizarse en seis etapas claras: 1. Definir una pregunta; 2. Realizar una investigación de antecedentes; 3. Construir una hipótesis; 4. Diseñar y realizar experimentos para comprobar la hipótesis; 5. Analizar los resultados y sacar una conclusión; 6. Comunicar los resultados.

Antes de analizar en detalle las similitudes y diferencias entre las formas en que se produce la investigación en danza y en ciencias, es importante recordar el contexto en que ocurren. Se debe considerar que el sistema educacional predominante se ha construido sobre bases científico-positivistas y que hoy en día, se alimenta de nociones como competitividad de mercado y eficiencia. Del mismo modo, la formación artística actual, anclada en las instituciones universitarias, responde al mismo régimen, forzando muchas veces que los propios artistas formadores deban adaptarse a las exigencias formales del sistema, como lo expone José Rojas:

"Fuimos educados en una situación conductivista y hasta el día de hoy nosotros

tenemos que hacer programas, llenar objetivos que deben cumplir los alumnos porque al final deben haber llegado todos a los mismos conocimientos en su cabeza, como si en la danza o la música entrara un conocimiento así. Creo que finalmente estamos insertos en una maquinaria productiva de corte conductivista-científico, somos parte de ese engranaje sin saberlo. Entonces evidentemente está cruzado con nuestra creación o nuestras metodologías, o no-metodologías, porque finalmente estamos influenciados por ello" (Rojas, entrevista 2012).

Entendiendo esta realidad, es posible inferir que tras doce años de escolaridad bajo estos cánones,es bastante complejo lograr una independencia total de los modos científico-positivistas, ya que construyen una estructura de razonamiento concreto. Por lo que a pesar de los esfuerzos por desligarse o por ampliar esta estructura, lo más probable es que permanezca aunque sea a nivel casi inconsciente.

Análisis Comparativo

Etapa 1: Definición de la pregunta de investigación

El primer paso del método científico consiste en observar fenómenos de la naturaleza con una mirada inquisitiva y plantear preguntas que disparen el proceso investigativo. Para las artes podríamos pensar en este paso como la búsqueda o reconocimiento de una pulsión interna que lleva al artista a querer crear una nueva obra. Aunque es imposible universalizar los estímulos particulares que llevan a cada científico o artista a querer investigar un tema en particular, pareciera posible poder establecer una motivación superior aplicable tanto a artistas como científicos, que podría describirse como la búsqueda por entender cómo funciona el mundo. La coreógrafa Tamara González lo describe como "el deseo de saber los porqué de las cosas"(González, 2012). Entonces, es posible encontrar un único origen para el acto investigativo, que será empleado de acuerdo a los intereses del investigador, por ejemplo un físico podría buscar comprender las leyes de las fuerzas que se ejercen sobre la materia, un químico su composición a nivel atómico y molecular, un antropólogo las relaciones entre un grupo cerrado de individuos y un artista podría buscar comprender estados personales en distintas relaciones, pero no desde la universalidad de esos estados sino desde la individualidad de la mirada del creador o los intérpretes. Sobre esta individualidad Francisco Bagnara explica que las preguntas de investigación muchas veces "responden a inquietudes muy personales e íntimas de quienes crean" (Bagnara, 2012), imponiendo desde el comienzo una subjetividad en el proceso de investigación artística, diferenciándolo inmediatamente de la idea o ilusión objetivista de la investigación científica (López, 1997).

Etapa 2: Revisión de antecedentes

En ciencias, al iniciar una investigación, se revisan publicaciones científicas rea-

lizadas hasta la fecha, respecto al tema. En las artes, esta exploración no sólo considera aquellos trabajos de investigación que se hayan escrito sobre el tema, también se puede efectuar en distintos planos. Uno, es directamente indagar en la literatura, como teoría de las artes, filosofía, ficción; un segundo ámbito, puede corresponder a revisar otras obras de arte, que hablen o se relacionen de algún modo con las inquietudes planteadas. Otra forma, podría ser una introspección en la historia o vida de los creadores y/o intérpretes, o incluso explorar sobre alguna técnica o materialidad específica con que se quiera trabajar. La coreógrafa Macarena Campbell lo explica como una compilación de antecedentes donde *"se empieza a elegir referentes e ideas, que permiten o que se acercan a algo que interesa, y en esa recolección se prepara el marco de la investigación"* (Campbell, 2012).

De este modo, se observa que en artes y ciencias, ocurre una etapa de revisión y recolección de antecedentes, con la distinción en términos de forma que implica la distinta naturaleza de los campos de estudio.

Etapa 3: Planteamiento de una hipótesis

Esta etapa, es fundamental para cualquier trabajo científico, el diseño experimental y todo el desarrollo de la investigación se fundamenta y configura en torno a este planteamiento, es decir, en ciencias no se plantea sólo una pregunta, sino una posible respuesta a comprobar. En la investigación en danza, en este punto se da uno de los mayores quiebres con el método científico, ya que los coreógrafos no suelen trabajar a partir de hipótesis sino directamente desde las preguntas. En general se procede a un trabajo intuitivo sobre las interrogantes planteadas para permitir que durante esta exploración aparezcan directrices que encaucen el camino de la investigación. En esta carencia de hipótesis, el artista utiliza su creatividad para resolver lo que va sucediendo, en la medida que avanza el proceso. Sin embargo, en ciencias *"la intuición [también] se concibe como un recurso muy utilizado, complementado con el uso del método científico a la hora de realizar investigación"* (Silva, 2008).

De este modo, de una forma más intuitiva, basada en el ensayo y error, los coreógrafos van descubriendo respuestas en la medida que los cuerpos de los intérpretes encuentran formas de resolver la propuesta. En este sentido, es importante destacar que los intérpretes y/o el mismo coreógrafo que participan en la investigación son los propios sujetos de estudio, lo que se contrapone a la objetividad científica. Para el coreógrafo francés Xavier Le Roy, en este punto, existe una de las mayores divergencias entre la investigación científica y la artística. La ciencia busca un enfoque de objetividad, donde existe una separación entre el objeto de estudio y sujeto que investiga. Entonces debe construirse una "ilusión objetivista" para poder funcionar. Le Roy indica: *"En las artes escénicas hay algo que siempre está muy presente desde el principio, que siempre eres tú mismo parte de la investigación, incluso el sujeto de observación, algo con lo que tal vez la ciencia intenta*

luchar en su contra para que haya una separación entre el objeto que estoy estudiando y yo" (Le Roy, 2012). Entonces en las artes no sería necesaria esa construcción ficticia objetivista, ya que las artes se establecen desde la interrelación sujeto-objeto, construyéndose por lo tanto desde una fundación subjetiva que reconoce la individualidad del sentir, percibir y razonar. De este modo, la investigación artística toma una mirada constructivista donde "*la noción de descubrimiento es sustituida por la de invención*" y la objetividad no existe (López, 1997).

Etapa 4: Diseño y desarrollo experimental

La manera en que un científico comprueba una hipótesis es a través de un cuidadoso diseño experimental, para el que debe seleccionar y controlar variables, establecer parámetros, puntos de control (revisión), etc.; siempre teniendo en cuenta los objetivos planteados y resultados esperados. Para los coreógrafos entrevistados gran parte del trabajo investigativo reside en este diseño experimental, se crean ejercicios y formas de acercarse a entender las temáticas que abordan. Este diseño responderá a las necesidades de cada proyecto y los intereses del investigador, una cualidad que puede asociarse tanto a científicos o artistas investigadores ya que cada uno de ellos decidirá cuál es la metodología experimental que mejor se ajuste a su proyecto.

Si bien muchos artistas se rehúsan a establecer metodologías fijas, esto no implica la ausencia de ellas o de algún tipo de planificación y más bien habla de una mayor apropiación de la idea de "ensayo y error" como base al proceso investigativo. Aunque aparentemente no existe un método, es posible encontrar ciertas herramientas metodológicas que permitan establecer de qué modo se lleva a cabo la investigación, Andrea Torres señala: *"siempre es importante la improvisación, también me gusta buscar en el cuerpo, en el movimiento [...]entonces se busca hacer el enlace entre esos lugares también como otro espacio"* (Torres, 2012).

Etapa 5: Análisis de resultados y conclusiones

Una vez que se ha estipulado la metodología sobre la que se trabajará, inicia el proceso de experimentación, se ejecutan los experimentos propuestos, o comienza el trabajo de campo planificado. El efecto directo de este proceso es la obtención de datos, información que debe ser recopilada, organizada y analizada para poder llegar a determinar cuáles son los resultados obtenidos, de modo de sacar conclusiones respecto a esa información. Entendiendo que la danza genera exploraciones en torno a parámetros físicos, relaciones humanas, temporales, espaciales, sensibles; ese trabajo también comienza a entregar información, nuevos lenguajes, corporalidades, formas de relacionarse que son analizadas por los intérpretes y creadores para conducir lo que finalmente será una puesta en escena. Ciertamente, no se expondrán todos los resultados obtenidos sino una edición en coherencia con la propuesta coreográfica, pensando además que una obra artística no es una exposición

de resultados sino una experiencia sensible propuesta por el autor.

Entonces la obra, no necesariamente pasa por exponer resultados de la investigación y muchas veces, lo que se muestra es sólo la exploración sobre las preguntas, con la idea que los espectadores sean capaces de cuestionarse lo que el artista está planteando. Rocío Rivera indica *"el hecho escénico se transforma en una experiencia conjunta donde puedas compartir efectivamente algunos de los elementos de este proceso de experimentación en torno a la pregunta, entonces la respuesta no importa tanto"* (Rivera, 2012).

En términos de "resultados y conclusiones", es importante destacar aquí otra de las principales diferencias que es posible observar entre la investigación científica y artística: La primera busca entregar resultados concretos, universalizables y de fácil comunicación, es decir, deben ser de una claridad tal que puedan ser comprendidos por cualquier persona dentro de la comunidad científica[3]. Por el contrario, en las artes, y en particular en la danza contemporánea, se busca una transformación de la información que es presentada en escena y es percibida de manera diferente por cada espectador. Por lo tanto, de estos resultados se construyen distintos conocimientos y niveles de comprensión, que dependerán no sólo de la vinculación de cada espectador con la disciplina y su lenguaje, sino que al ser la experiencia escénica una experiencia vivida por cada persona, su estado físico y emocional al momento de enfrentarse a la obra repercutirán también en la aprehensión de la misma.

Etapa 6: Comunicación

El paso final de una investigación científica es la comunicación de los resultados, en ciencias, esto se hace a través de publicaciones en revistas especializadas, además de congresos u otras instancias donde los investigadores pueden presentar tanto aquellos resultados que ya han sido oficialmente publicados o resultados preliminares de una investigación en curso. En las artes escénicas se podría hablar del montaje como la instancia donde se comparte la experiencia artística con una audiencia, donde se transmitirán parte de los resultados aparecidos en el proceso y donde además la misma experiencia escénica se constituiría como un lugar de generación de más conocimientos, ya que los espectadores se enfrentan a su propia experiencia. Sin embargo, no hay que descartar otras formas de comunicación como publicaciones de libros o artículos, seminarios, ponencias, videos, u otros.

La comunicación en las artes escénicas contemporáneas tiende a alejarse de los estándares narrativos del teatro o el ballet clásico donde existía una historicidad generalmente lineal que el espectador podía entender fácilmente. En la actua-

3 Ciertamente la especificidad técnica propia de cada área dificulta la comprensión de resultados por parte de cualquier persona ajena al lenguaje particular de dicha disciplina, sin embargo cualquier experto que se enfrente a los resultados debiese ser capaz de comprender lo mismo.

lidad se le exige a quién va a ver una pieza de arte su participación activa, lo que Rancière llama la emancipación del espectador.

"La emancipación por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, [...] cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta" (Rancière, 2008).

La danza contemporánea chilena, se apropia de las ideas a las que se refiere Rancière respecto a la labor activa de las audiencias y por lo mismo el proceso de comunicación se hace más complejo, ya que en general, requiere que la gente que asiste a ver danza también asuma esta responsabilidad de ser activo en el proceso. Pese a esta tendencia, es posible encontrar creadores que buscan entregar ciertos elementos que faciliten el proceso de traducción por parte de los espectadores. Joel Inzunza explica que trata de *"tomar lo narrativo como una ayuda, pensando en el espectador, tratando de entregar ciertas herramientas que puedan armar como una posible lectura de la obra"*(Inzunza, 2012).

Del mismo modo José Vidal recalca la importancia del poder comunicativo que tienen las artes, pero entendiendo esta comunicación, no como algo necesariamente racional, sino que sensorial o emotivo. *"Uno de los poderes que tiene el arte, es comunicar, pero a través de las emociones, es la diferencia con la ciencia que de alguna manera esto tiene que conmoverte, emocionarte, resonarte"*, afirma Vidal (Vidal, 2012).

Entonces, el tipo de conocimiento que podría ser comunicado a través de la experiencia artística, se construye no sólo a partir del trabajo de investigación del proceso creativo, sino también de la relación establecida por la audiencia con la obra. Claudia Fuentes se refiere a "*un desarrollo de un pensamiento artístico en el espectador y por tanto, en el artista a partir de su obra y se genera una reflexión en el sujeto desde la identificación y cruce de lenguajes que participan de una obra, y el cuestionamiento político, social y/o estético que establece el arte"* (Fuentes, 2012).

A modo de conclusión

Como se puede observar, tanto las pulsiones, los objetivos y la búsqueda de resultados, y la comunicación de éstos, son puntos comunes a las investigaciones de arte y ciencia, mientras que se diferencian en las formas de realizar los procesos, debido a las particularidades de cada área del conocimiento. Sin embargo, las diferencias formales que existen entre ambas y la dificultad de racionalizar el conocimiento artístico, son las principales causas de la discriminación de este último, como se hiciera notar en las definiciones de la OCDE.

Sin embargo, en el constante cuestionamiento del mundo, las artes buscan sobrepasar sus límites, romper sus cánones y explorar las posibilidades que emer-

gen de la constante renovación de lenguajes, avances tecnológicos, experiencias personales, colaboraciones con otras disciplinas, entre otros. Todos estos procesos son movidos por la curiosidad humana, su necesidad de entender el mundo que lo rodea y de crear cosas nuevas. Luego, la danza es sólo una de las muchas formas de encausar estas pulsiones y preguntas a través del cuerpo, la escena y la experiencia sensible con el otro, pero no se debe ignorar ni subestimar la investigación presente en cada creación.

Si bien es cierto que las particularidades del proceso artístico dificulta su reconocimiento académico, no debe excluirse de la academia y tal vez debería replantearse el modelo positivista imperante para flexibilizar y ampliar las nociones y conocimientos que pueden emerger de ellas, para establecer lo que podría llamarse "conocimiento sensible".

En este sentido, el reproche que muchas veces se le hace al arte sobre su poca disciplina metódica,no es más que su enfoque distinto al abordar los procesos investigativos, pero que al reflexionar sobre ellos y observarlos bajo el prisma analítico de las ciencias duras es posible encontrar más similitudes que diferencias.

Finalmente, más que intentar ajustar los procesos creativos de los artistas y coreógrafos a las concepciones científicas establecidas, la intención de este trabajo es entender la forma en que estos procesos se constituyen y relacionan entre sí, de modo de ampliar los preceptos investigativos y apuntar a tal vez nuevas definiciones que integren el conocimiento creativo y consideren su naturaleza de constante cambio.

Bibliografía

OCDE (2002). Propuesta de norma práctica para encuestas de investigación y desarrollo experimental (Manual de Frascati). Editado por Fundación Española de Ciencia y Tecnología.
Rancière, J. (2008). El espectador emancipado. Ed. Manantial 1° ed., 1°reimpresión 2011.
López, R. (1997). Constructivismo Radical de Protágoras a Watzlawick. Excerpta (7).
Silva, M. (2008). La ciencia de maravillarse. Chile: Ediciones Kultrún.
González, C. (2012). Entrevista. (G. Cunich, Entrevistador).
Bagnara, F. (2012). Entrevista. (G. Cunich, Entrevistador).
Campbell, M. (2012). Entrevista. (G. Cunich, Entrevistador).
Le Roy, X. (2012). Entrevista. (G. Cunich, Entrevistador).
Torres, A. (2012). Entrevista. (G. Cunich, Entrevistador).
Rivera, R. (2012). Entrevista. (G. Cunich, Entrevistador).
Inzunza, J. (2012). Entrevista. (G. Cunich, Entrevistador).
Vidal, J. (2012). Entrevista. (G. Cunich, Entrevistador).
Fuentes, C. (2012). Entrevista. (G. Cunich, Entrevistador).

Academia de Danza Juanita Toro y Escuela de ballet del Bio Bio

Selección Fotográfica

Juanita Toro












© Claudio Quiroz Medina







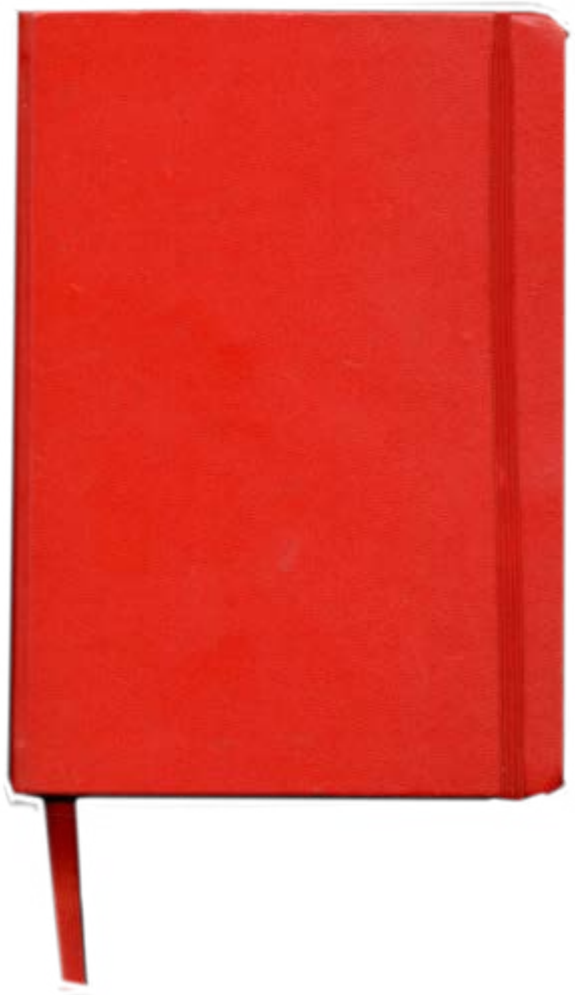






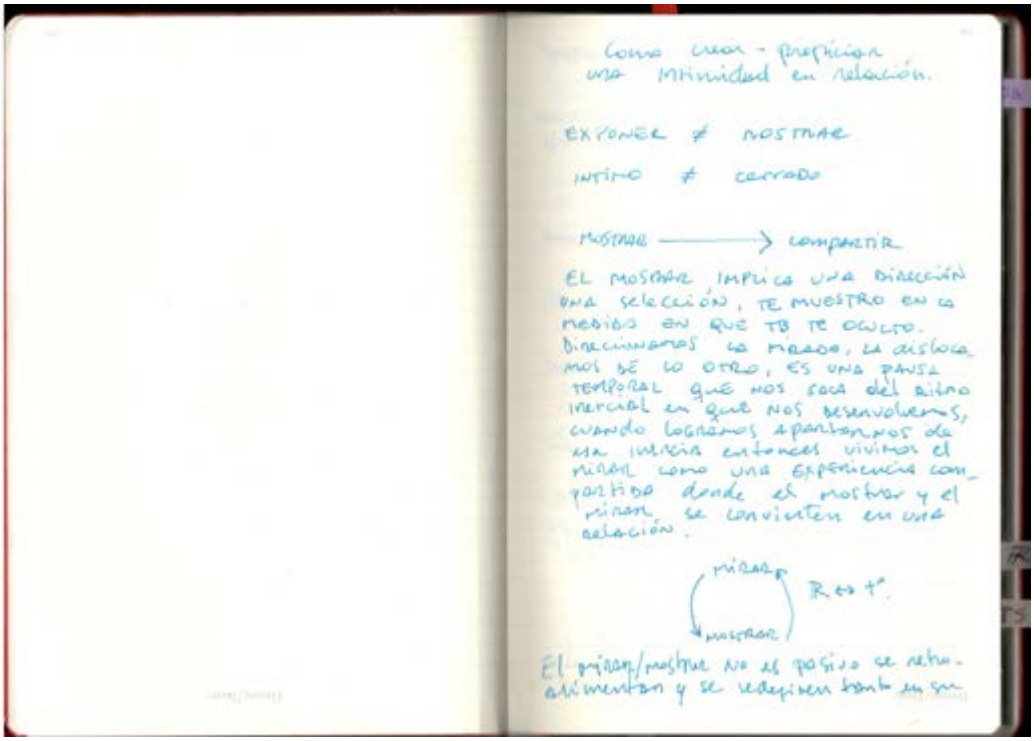
Residencia Buenos Aires 2017

Nacho Peztaña

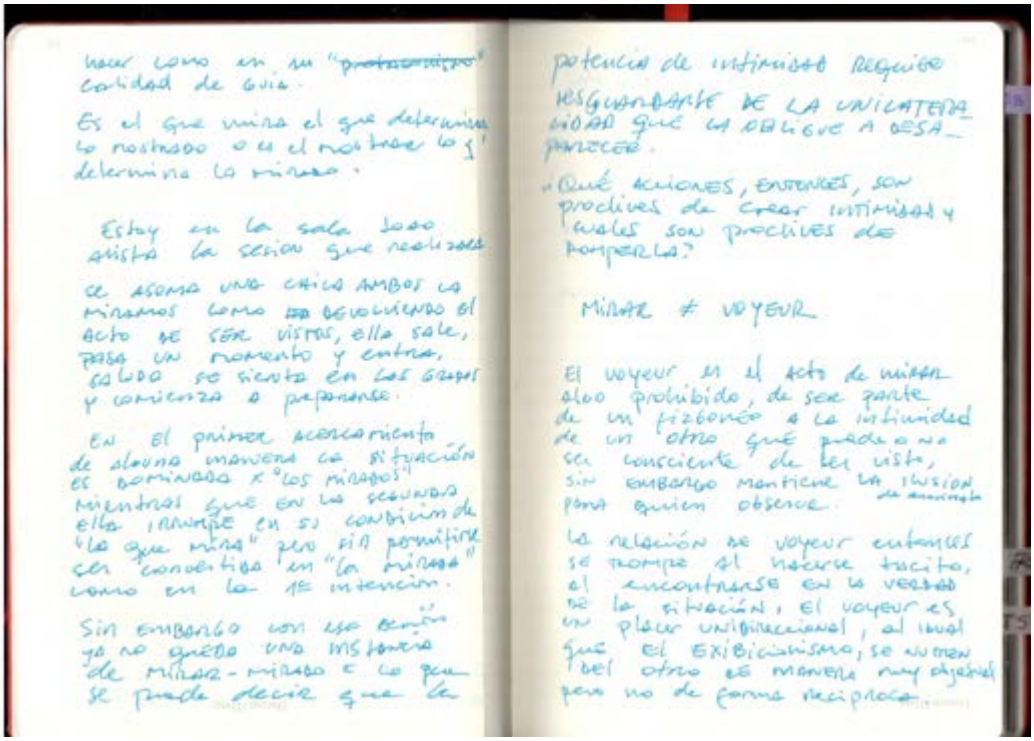


En septiembre de 2017, aprovechando el haber sido invitado por el Encuentro Arqueologías del Futuro a tomar un seminario con el artista portugués João Fiadeiro sobre Composición en Tiempo Real en la ciudad de Buenos Aires, decidí realizar una residencia de manera de ahondar en mi investigación sobre "coreografías procedimentales" concepto que aúna como premisas de trabajo a la improvisación, la composición en tiempo real y al espectador.

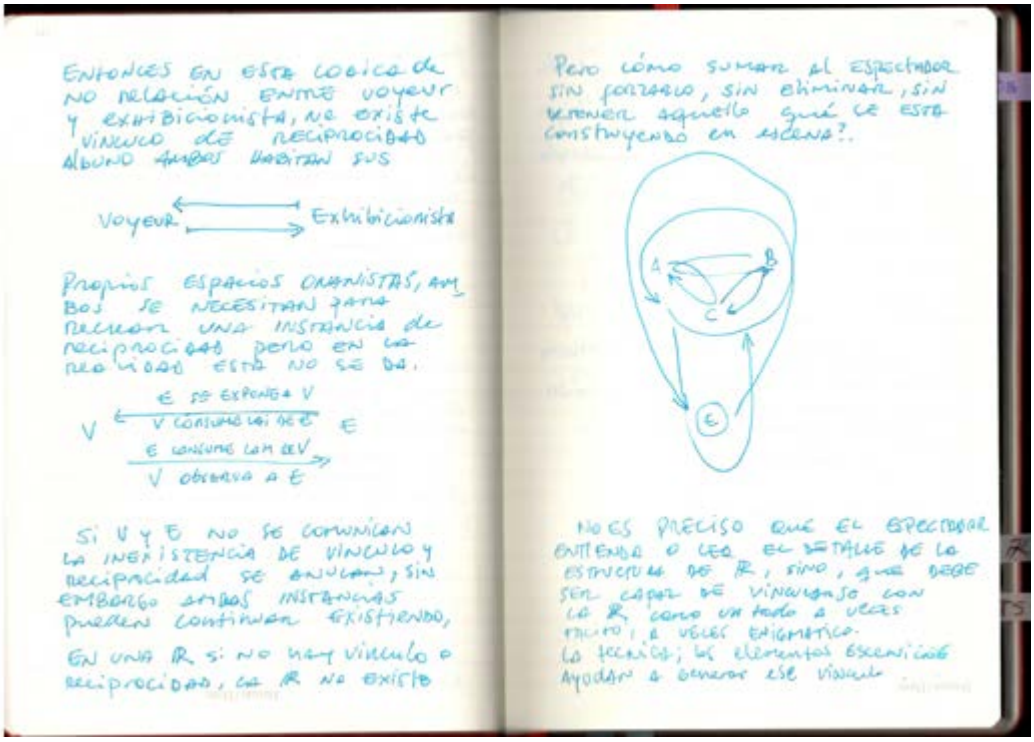
En el caso de esta residencia quería profundizar en una idea, la idea de crear una relación escénica con el espectador que se articulara como un espacio de intimidad.



Para esto decidí comenzar por contraponer ciertos conceptos entorno a la idea de intimidad como relación. Ahí aparecen como no sinónimos (no necesariamente antónimos) la dupla de exponer/mostrar y la dupla íntimo/cerrado. La principal diferencia entre exponer y mostrar aparece bajo la idea del compartir, lo que se expone no necesariamente se está ejecutando en una relación de compartir, a diferencia del mostrar, que implica un accionar en consideración con el otro. Aquí asoman 2 instancias, la relación mostrar mirar como una acción co dependiente y que se retroalimenta y un factor intrínseco a cualquier acción de compartir, el tiempo.

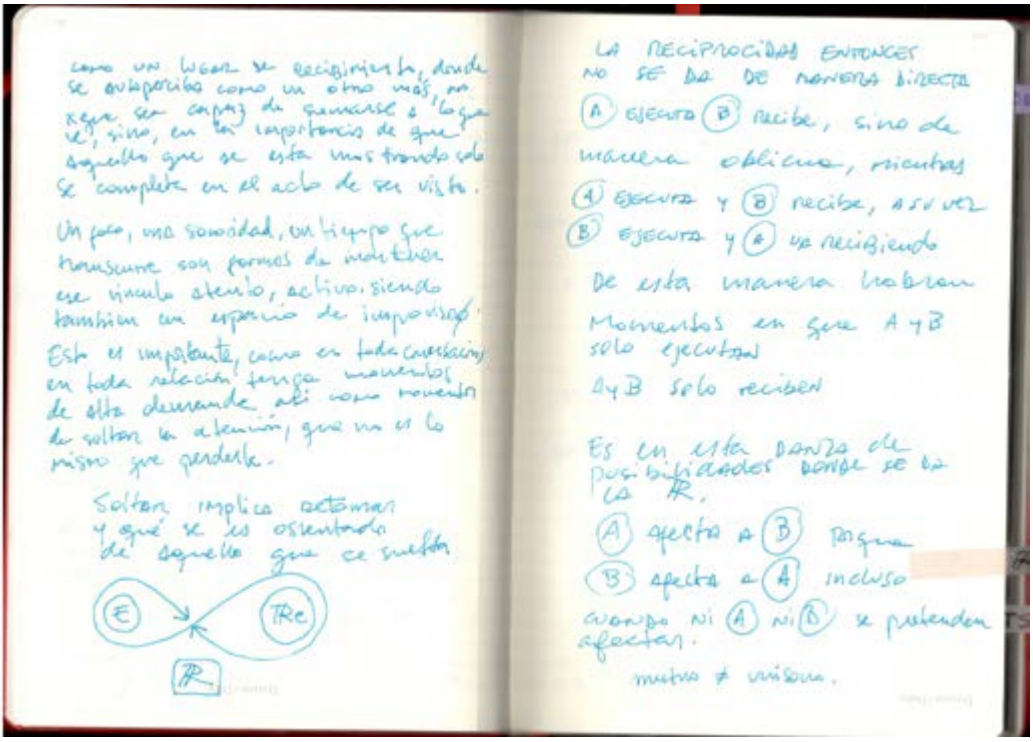


Pero mirar no es unilateral, como ya lo habíamos dibujado implica una reciprocidad con aquello que se está mirando, de lo contrario se genera una situación de voyeurismo, el voyeur es quien ejerce la mirada negando la relación de reciprocidad. El acto de voyeur no es una acción vinculante, sino utilitaria, utilitaria a un onanismo, si el espectador se entrega a ese onanismo o el artista se entrega a este, difícilmente se entablará una relación común. La relación escénica no es una relación exhibicionista-voyeur, sino una relación abierta y reciproca.

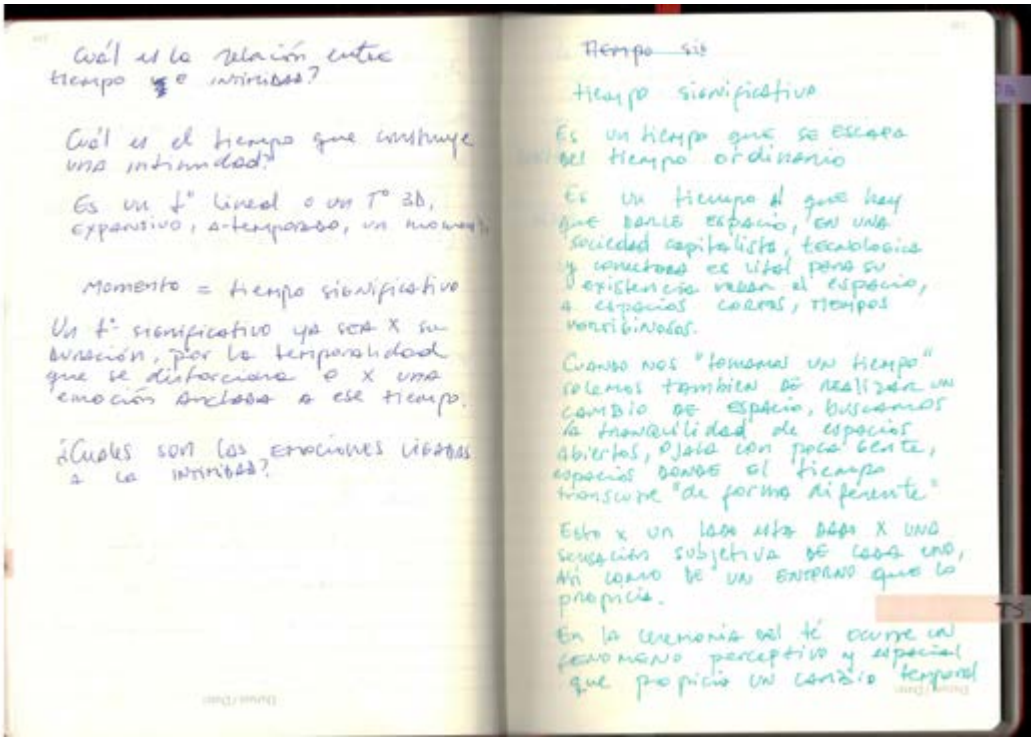


¿Pero cómo sumamos a esta ecuación al espectador sin que su presencia destruya la relación escénica ya creada? ¿Es necesario ser explicativo en cuanto a las formas y los cómos detrás de lo presentado? ¿Qué elementos pueden aportar a sumar al espectador a la relación que se plantea?

Aparece la palabra “operación” como un espacio abierto donde el proceso de espectar es posible en su inmensidad de posibilidades.

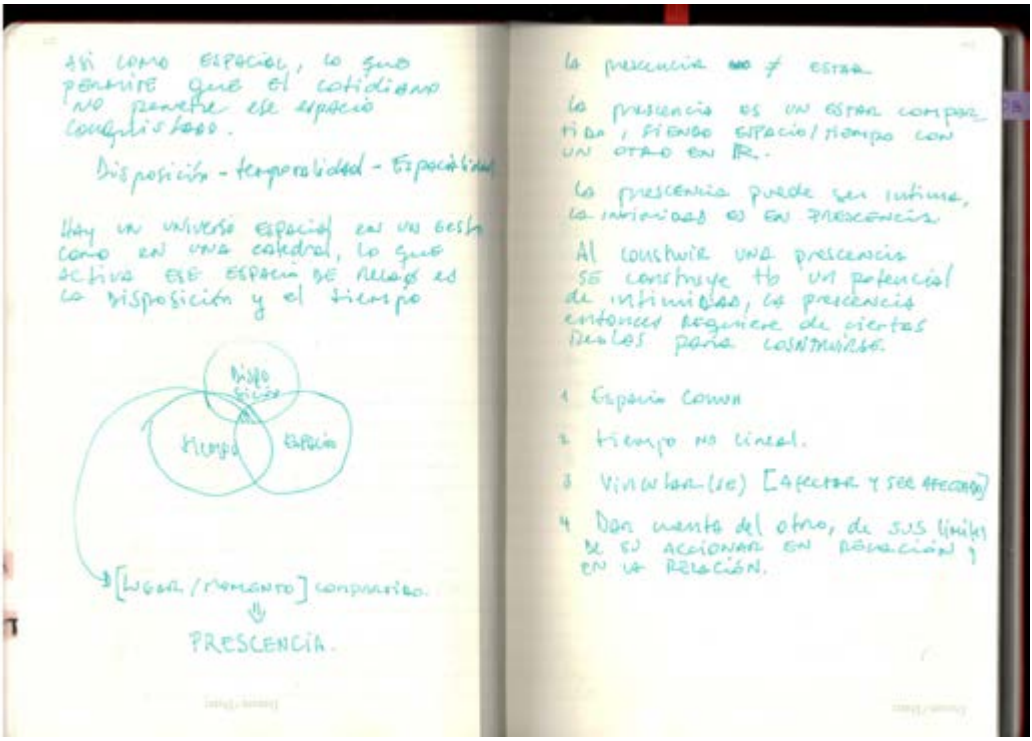


Entonces, una operación es una estructura de relación que define un campo de acción para que la relación se establezca, es una delimitación espacio/temporal/estética, en ningún caso es una frontera impenetrable ni inmutable, sino una serie de conceptos que aportan a establecer un territorio común. En lo operativo coexiste en un mismo plano el cuerpo, el movimiento, los elementos escénicos y el espectador. Pero un espectador activo, que opera a su vez para darle un ordenamiento a aquello que se le muestra, no es un espectador voyeur que consume por la mirada, sino un espectador que mira, consciente de que su mirada recorta, resalta y reordena aquello que ve y la operación, en su transparencia de estructura en constante armado permite despertar esa mirada, porque la sabe ahí, porque se sabe mirado.

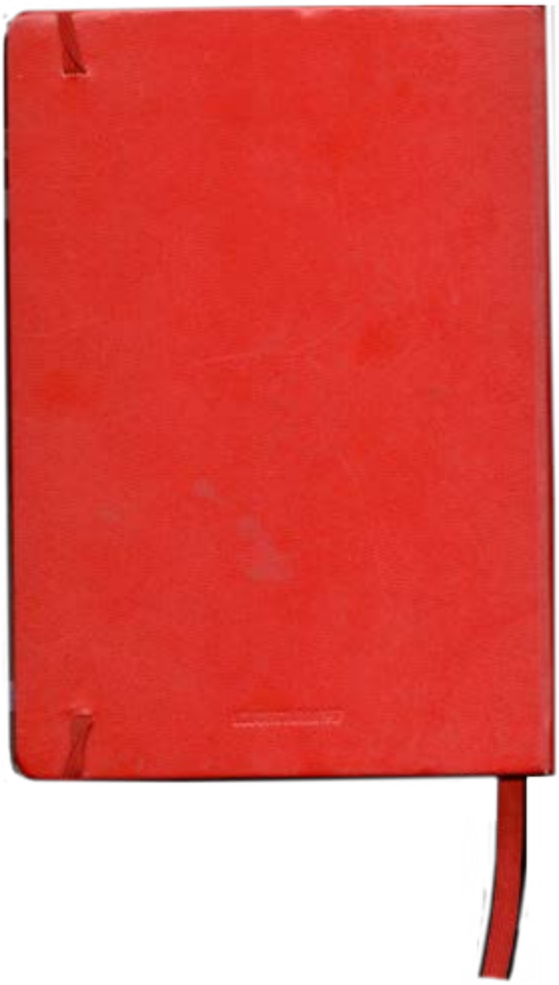


Y entonces si hay mirada, si hay relación y si hay operación, ha de haber un tiempo en el cual éstas se realicen. Pero ¿Qué tipo de tiempo? ¿Un tiempo íntimo? ¿Cómo se construye? Se construye lejos de la linealidad, lejos de un tiempo físico, para suspenderse en el tiempo debemos buscar un tiempo subjetivo, el tiempo objetivo avanza inexorablemente independiente de nuestras acciones, por lo cual no nos sirve.
Se requiere un tiempo por fuera del tiempo físico, un tiempo que se perciba también como una relación común pero lejana del tiempo ordinario.

Un tiempo significativo.



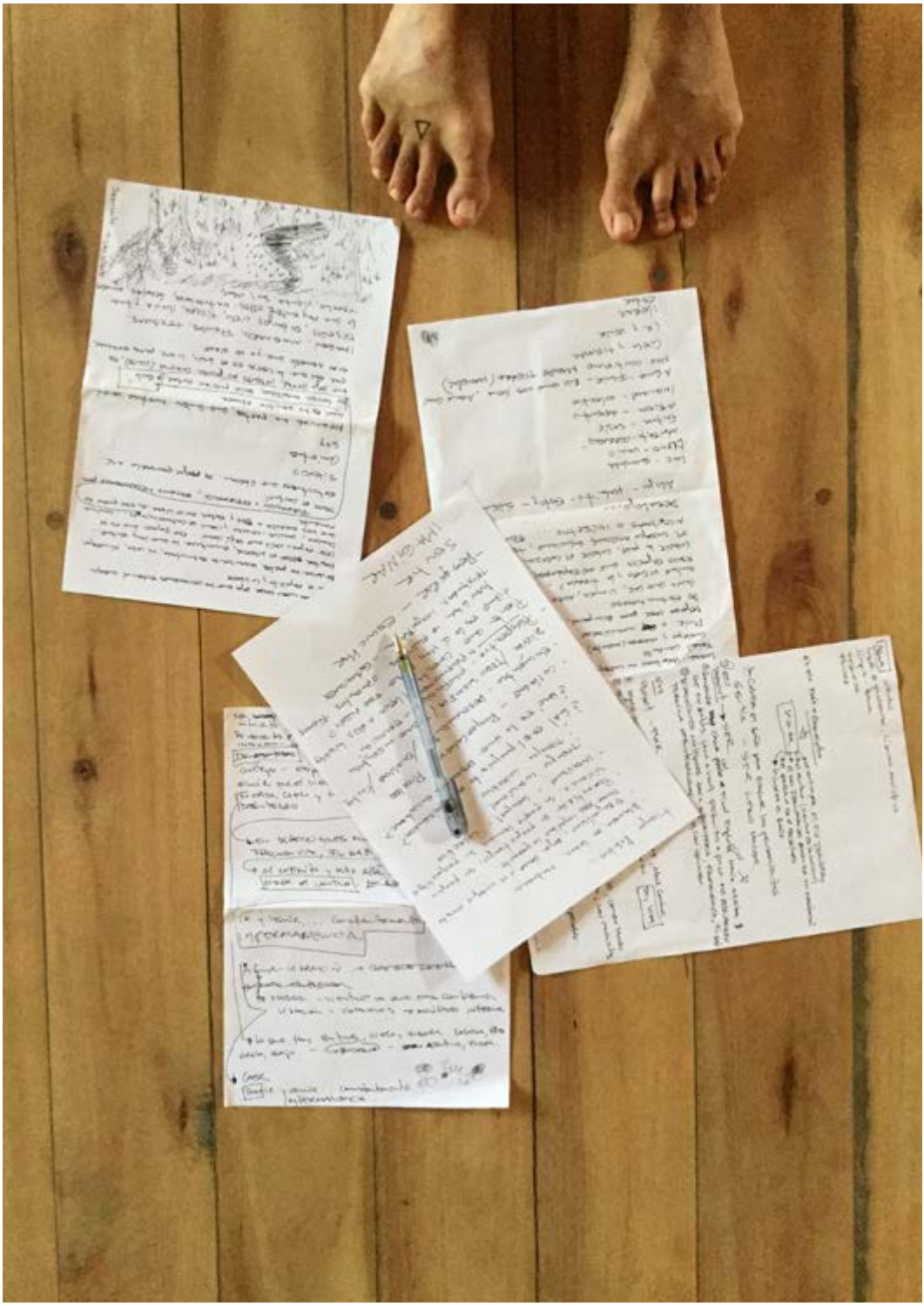
Un tiempo significativo no es sólo una unidad temporal, sino un tiempo que incluye otras dimensiones en su construcción, es un tiempo que posee una disposición, un tiempo que posee un espacio, un tiempo significativo impone de inmediato salir de la comodidad del Estar y constituirse en una Presencia, la Presencia es un estar compartido siendo espacio/tiempo con otro en Relación. La presencia es un espacio de afectación que se comparte, es una primera construcción factible de intimidad.

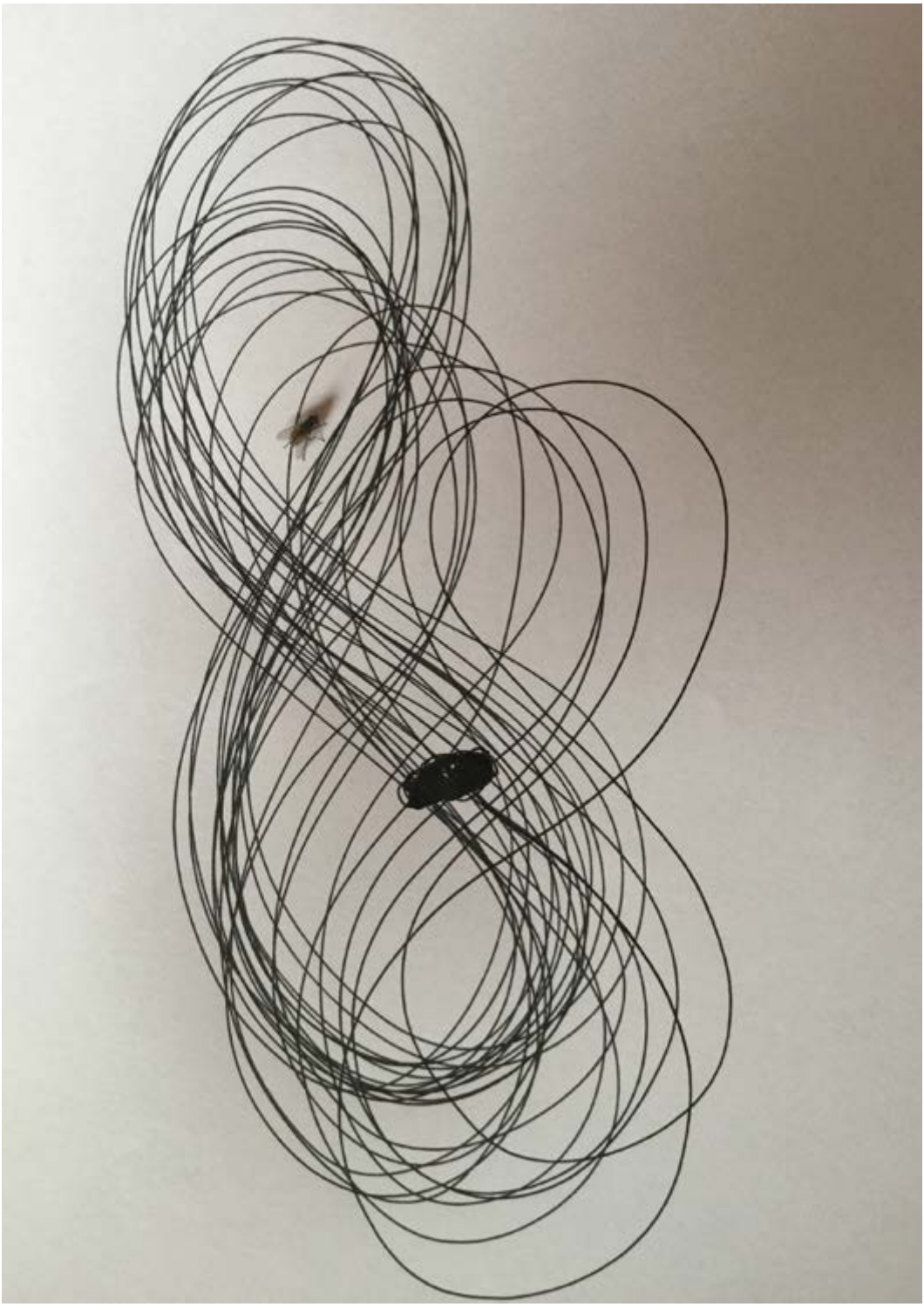


Quedará entonces por desarrollar una serie de ejercicios que busquen adentrarse en el construyendo una intimidad primero entre los cuerpos escénicos, para posteriormente accionar un cuerpoperativo que permita poner en relación con el espectador una Relación Escénica de Intimidad.

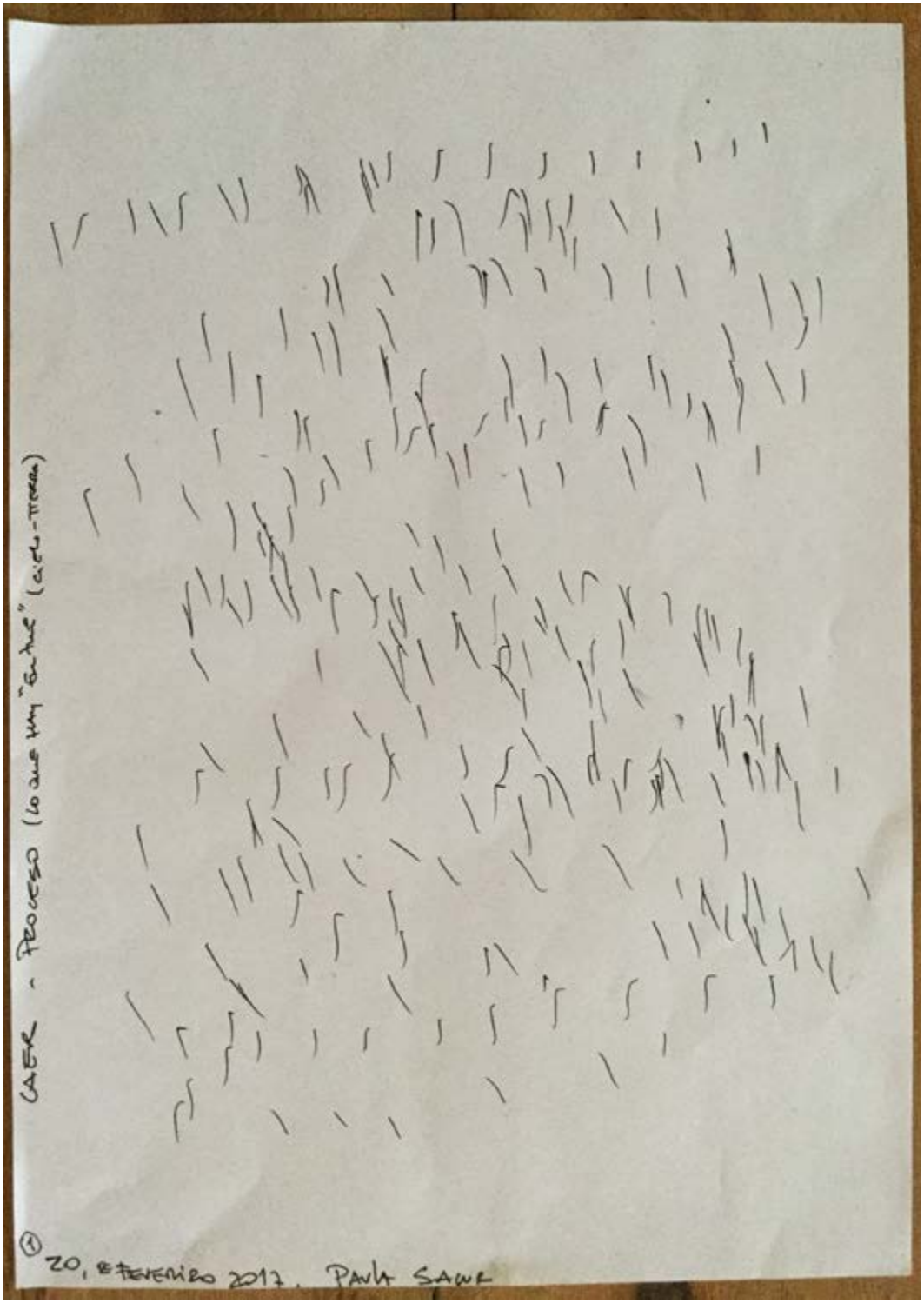
Impermanencia

Paula Sacur Muñoz





IMPERMANENCIA
CONSTANTEMENTE...
CONTENEDOR
VENIR/...
MADRE VIENTRE
VIBRACIÓN
CALETA - PIES, ARRIBA.
AGUA VISTACIÓN
LO QUE HAY ENTRE..ELLOS...
ME DESINTEGRO
AL INFINITO... DE ADENTRO, HACIA AFUERA
IR HACIA LA LUZ, ABRIR CAMINO, EN DIRECCIÓN
POR EL VIENTO, IR
CUERPO - ESPACIO - CORAZÓN
CON FINAL EXPLOSIVO
DESDE EL INTERIOR - REFUGIO
INDIVIDUO
TIZA: CONSTRUCCIÓN
SER, HABITAR
IR
PROCESO
CIELO Y TIERRA
MADURACIÓN INTERNA


CAER - PROCESO (lo que hay "en mi" (ciclo-tiempo)
20, 8 FEBRERO 2017. PAULA SAUR

Del cómo habito la danza o de cómo me habita la danza a mí

Ocarina Luz Murtagh Iglesias

La invitación a escribir, para una cuerpa que vivie el movimiento, se presenta como una nueva y nutritiva posibilidad de aterrizar en papel el imaginario y las sensaciones que habitan la piel, es un hacer atractivo, más aún, sabiendo que nuestras diversas rutas, miradas, vivencias, lugares, etc. Nos sabrán encontrar en algo común... La cuerpa y su memoria. Lo que sabremos crear desde aquí, provendrá del aterrizaje de lo abstracto a lo concreto (jajaj quizás) sabremos activar ingredientes de encuentro y desencuentro y eso es ya una gran acción común y silenciosa, es nuestra Construcción, la diversidad nos nutre, lo común nos encuentra y desde ambas creamos y crecemos.

Personalmente como danzarina que habita el Norte me sumerjo en paisajes y contextos que inspiran el movimiento desde un lugar particular, en este sentido escarbo en lo que se encuentra escrito en las Memorias, existe un llamamiento hacia atrás, hacia lo que nos construye hoy, que de alguna manera inevitable queda escrito en nuestras raíces genealógicas culturales, ancestrales y o cósmicas, esto me llama fuertemente y para saber acudir a este llamado es que despliego las fuerzas creativas, colectivas y cooperativas que me permiten visualizar y accionar el hacer en compañía siempre, encontrándome en el tejido de otros, viéndome en espejos multiplicados... Hilando, buscando la hebra

común, de otra manera jamás lograría nada de lo que siento logrado, desde este lugar puedo decir que el movimiento que me impulsa, siempre es colectivo y surge desde lo orgánico y simple, así para mí, nace la Tribu. Y en tribu, nos encontramos colaborativa, soñadora y laboriosaMentes. (Indudablemente así nace el amor a lo que hacemos y con quien lo hacemos), Nos encontramos siendo Haciendo.

Para compartir desde mi lugar, lo que es la Danza, es preciso mencionar que constantemente estoy integrando las partes, en el lugar que nos contiene y encuentra a todas, la Cuerpa. Esto me lleva muy gustosa a declarar que soy lo que hago. Mi que hacer Me permite Ser, la Danza y su flujo despliega los dones de lo que está dotada y los trae aquí, al escenario de la vida y del cotidiano, Me integra y en este sentido, no queriendo sonar hippie, digo que el movimiento profundo que se genera por medio de la Danza Me acerca al sentido efímero de la vida y cuando logro entrar en esta mirada y habitarla, Me siento cerca de vivir el cotidiano como un rito sagrado e irrepetible.

Esta es mi construcción, cada ser tiene la facultad de reconstruir su Lugar, Vida y o Verdad tomando lo que el medio ofrece y transformándolo según su necesidad, criterio, intereses o llamamiento, en este sentido les comparto algunos ingredientes de Mi pócima:

- Colectividad y locura
- Luces. Colores y ausencia de luz
- Memoria, origen... Peso, tierra, Ancestralidad y polvos
- Movimiento, SILENCIOS
- Amor, Caos, Creatividad
- Pelos, lenguas, enredos
- Juego, Palabras
- Corazón, Corazonadas e intuición
- Vida, Muerte, Vida
- Camanchaca, cosmos y humor
- Cooperatividad nutritiva
- Reciprocidad en amplio sentido.
- Autogestión. Integración. Producción independiente
- Circulación espiralidosidades
- Tiempo, fragmentos
- Encuentro, desencuentro, sintonías
- Gritos, Cantos, Besos

Se saber que mi mirada sobre la Vida, que es la vivencia de lo que hago, puede parecer leve y simple ó Hipie y poco seria, o anti sistémica o como quiera llamársele ... y lo es¡

Simpleza y Levedad, frescas ¡
se han matrimoniao
poética y visceralmentes
con el anciano Origen...
Y aunque parezca lo que parezca, esta es una unión sabia-salvia
Cuentan con el apruebo de las memorias, de lo profundo y de la oscuridad
Que inevitables, les atraen a la gravedad, les dan peso¡
Aun así
Simpleza y Levedad siguen galopando, acaso levitando... Pulsando la vida¡
Se podría poner en duda, pero ¡es cierto ¡
Desde lo bajo, ronco y escondido aparecen las dos danzando y soplando hacia la luz...
Traen juguetonas al cadencioso y lento Origen
Éste las abraza hacia la tierra,
Los 3 juntos, se conectan al cordón umbilical
Cantan... Nombran al Amor, le llaman
Llaman a la Luna y le bañan de miel...
Danzan en desnudez, alrededor del propio fuego
Miranse
Besanse
Amanse...
Riense ,
Se ríen¡¡ Y les da risa¡¡

En una carcajada. En un suspiro. En una Orgia.
Se impulsan como cometas o como espermias
Sin buscar, se encuentran con una verdad Cósmica.

Se convierten y nos convierten, en cuerpos celestes...
Enmatrimoniaos con todas nuestras partes, todas las que intuyen el lugar común,
Aquí donde las fuerzas se oponen y se suman,
Los tiempos efímeros se danzan y nosotros danzamos en y con ellos,
el movimiento en su conjuro Constante, Infinito y Espiraloso

Micros y macros en esta danza de Células, Cuerpos, Dioses, Mundos , Galaxias, imaginarios... Todos en uno, uno en todo, ser lo que hacemos, hacemos lo que somos, antes y después, aquí y ahora...
Así simplecito y profundito...

Como buena Árbol me voy por las ramas y ahora retorno a nuestro tronco, lo que nos convoca. Aunque tengo la sensación que ya compartí mi todo allá arriba.

De la danza a la Técnica Alexander

Nancy Vásquez Kaufmann

El movimiento constante como vehículo de la vida, se transformó en la opción de estudios superiores en danza al momento de canalizar esa etapa. Fue un torrente de libertad en un ambiente cerrado y gris, la Danza fue expansión y expresión.

Cautivada por la docencia, al momento de terminar los estudios realizaba clases de danza en el entonces mítico Departamento de Danza de la Universidad de Chile. Durante el período de formación participamos en grupos de creación colectiva de danza, que se presentaba en los Encuentros Coreográficos, espacios de intercambio y de crecimiento del movimiento de la Danza Independiente, a fines de los años 80 y principios de los 90, con la esmerada entrega y buena organización de Luz Marmentini, Bárbara Uribe y Sara Vial, entre otros.

La Danza Independiente chilena, una expresión con fuerza que ha dado distintos frutos y que sigue evolucionando, a veces incluso sin el aprecio de los propios pares, sigue firme y continúa envolviendo por milagro a quienes en forma espontánea quieren danzar, muchas veces sin saber que es la Danza, ya que aún...pese al tiempo....no integra la educación formal de nuestro país.

En lo personal, con mucho amor contar en lo que participé como intérprete, aportando en la creación desde el espacio que permitía cada coreógrafo...



El Cisne de Carmen Beuchat

(dentro de su pequeño feudo)....en las coreografías de Carmen Beuchat, con quien se estableció un puente mágico a través de Bárbara Uribe. Carmen Beuchat es una despertadora de vocaciones, capaz de lanzarte al espacio de la danza, con una intensa proyección, fui bendecida con su encuentro y fue así como junto a mi amiga, también bailarina, fuimos en 1991 a New York, para mí por primera vez. Antes en Santiago bailamos con la maestra Beuchat en el Museo Nacional de Bellas Artes, con colaboraciones de muchos artistas.....un goce participar....El Pez, El Cisne, La Sirenita....las estructuras que hasta hoy se bailan en distintas ciudades del país, con resonancia de los que se van sumando a la experiencia de la Danza. En New York, bailamos ´"Secuestred Cargo" en el Teatro del Repertorio Español. Además de la riquísima oportunidad de conocer a muchos de los referentes y sus escuelas, que habíamos estudiado en Historia de la Danza. Continuó la colaboración con la maestra y la participación en sus trabajos y talleres.

El grupo Andanzas era un referente, que se fue abriendo, con ellos participé en el especial montaje "Dr. P." creación colectiva de Verónica Varas, Nelsón Avilés y Alejandro Ramos. Cada uno de ellos realizaban montajes, entre ellos con Verónica Varas, que se especializó en danza afrobrasilera, participé en "Pulsar" (1989) y "Ketu" (1989) otro hermoso y dinámico montaje. Hubo otros montajes de Nelsón Avilés, "Triunvirato" (1989); "Civilización" (1989); "Refugiados a ras de sueño" (1990); "Croquis para algún día" (1990); "Nostalgia de Futuro" (1990). Con Alejandro Ramos, posterior a su participación en La Negra Ester, elenco original, en sus dos montajes de danza teatro, "Cartas de Amor" y "Mujeres de Agua".

En el año 1994, tuve la posibilidad de realizar "Ori" con los estudiantes del entonces Conservatorio del Departamento de Danza de la Universidad de Chile. Montaje con apoyo de un fondo concursable de Vicerrectoría Académica, con el que nos presentamos en el International Children's Arts Festival, Washington D.C., EEUU. Esta participación con la ilusión y esfuerzo de todos quienes fuimos, pagando cada uno el pasaje de avión, muchos a crédito; junto a la maestra Rayén Mendez, Fernando Beltramí y Hugo Urrutia, además de los jóvenes bailarines y sus padres.

Toda esta participación como interprete en la Danza, tuvo lugar entre los años 1987 y 1995, años en que me dedicaba el día entero, a estudiar, a ensayar, es un agrado poder compartir parte de esa experiencia en este espacio.

En los años 1991 y 1992, tuvimos la oportunidad de desarrollar junto a Nelsón Avilés, un festival dentro de la Universidad de Chile, con talleres y presentaciones en varias de sus facultades, un sueño de difusión de la danza.

Este trabajo de alguna manera se proyectó en el tiempo y posterior a mi formación como profesora de Técnica Alexander en New York, entre los años 1996 y 1999, se manifestó en la participación en el Área de Danza, de la División de Cultura del MINEDUC, que posteriormente fue del actual Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Esta vez un sueño a nivel nacional de la difusión y promoción de la Danza. Instancias importantes, con la debida ponderación en el tiempo.



Con Carmen Beuchat en New York

Actualmente me dedico a la enseñanza de la Técnica Alexander, luego de haber participado en el área de danza del Consejo Nacional de la Cultura, con la oportunidad de contactarme con la comunidad de la danza de cada región del país. Posterior a eso integré el equipo del maestro Edgardo Hartley, en la Escuela de Danza de UNIACC y posteriormente el equipo de la maestra Karen Connolly, en el Instituto Profesional de Artes Escénicas que lleva su nombre. Si bien actualmente con la técnica Alexander el mundo del movimiento se ha abierto a la observación de los hábitos de uso, al mismo tiempo se ha ampliado a la sofisticada acción de los músicos, cantantes y actores, así como a personas de distintas edades y actividades.

De las protestas a la nueva antigua epistemología del danzante

Un viaje personal… compartido…

Elías Cohen

Tengo mis recuerdos de ser pequeño, un niño de 10 años, en un Santiago de Chile muy tenso a inicios de los años 80s. A pesar de haber ido a un colegio alternativo – izquierdo humanista- siempre me cargó ir a clases, no le hallaba el sentido. Tampoco me gustaban las clases de educación física, que consistían en el caso de los hombres, en correr tras una pelota, tomarse el tiempo para dar vueltas a la manzana y hacer 30 abdominales en 30 segundos. Una burrada. Lo que realmente me gustaba era bailar, correr y hacerme el chistoso. Pasaron los años, me seguía haciendo el chistoso en la escuela y mi actividad estudiantil principal era sentarme en mi banco de clases al lado de una gran ventana y mirar hacia el Cerro San Cristóbal. Tenía una mirada muy aguda, incluso podía ver cuando tenían los regadores prendidos en las paraderas del cerro que daban hacia el sur. Miraba y miraba e imaginaba que estaba ahí, sentado en las praderas del cerro, observando la ciudad de Santiago, preparándome mentalmente para emprender un viaje… Un viaje con lo justo y lo necesario, un viaje donde yo tuviese que ocupar todas mis habilidades físicas e intuitivas para ganarme la vida y aprender a vivir, a danzar en La Vía del Viajero. Mi anhelo era salir de la escuela, salir de un Chile lleno de dolor, conocer otras cosas, otras culturas, otras danzas, hacer teatro y tocar otras músicas. La "Otredad" me llamaba a gritos.

Mis acercamientos reales a mi corporeidad fueron gracias a las clases de folclor

chileno y latinoamericano entre los 8 y 12años (gracias Tío Leo por la paz-ciencia), a los 14 comencé con la práctica obsesiva del Kung Fu y ese mismo año comencé un activismo político juvenil que me tenían corriendo por las calles, arrojando cosas, arrancándome, siendo listo en la urbe, con un cuerpo tipo puma que me permitía salir ileso de casi todas las manifestaciones y acciones de protesta. Es una curiosa y extrema forma de conectar con tu cuerpo, pero me marcó. Mis ídolos eran Bruce Lee, Che Guevara y varios compañeros de lucha política juvenil y romántica. Entre más audaces y rápidos con sus cuerpos combativos, más era mi admiración por ellos. Y así pasaron los profesores de matemáticas, física, química, castellano...Pasé por el colegio como quien pasa por un deber, un trámite. Chile dictatorial me había despertado el Cuerpo de Puma, agradezco que no fue gracias a la tortura sino al activismo juvenil rebelde y los instintos para mantenerme ileso. Estaba listo para el viaje....

Justo antes de partir, en 4to medio, un grave accidente me rompió el cuerpo y la cabeza en muchos pedazos. Haciendo escalada libre en un muro de tierra y roca en Tunquén, sin protección y en dudoso estado de sobriedad, caí por un barranco de casi 20 metros de altura, chocando con piedras, ramas, arbustos hasta estrellarme con las rocas. Morí. Agradezco haber muerto. Reviví. Cuarto oscuro por mucho tiempo (tec cerrado y abierto en la cabeza, intolerancia a la luz) y después muletas. Terminé la escuela sentándome en mi banco mirando al cerro con un cojín de plumas sobre mi silla porque también me había pulverizado el disco vertebral de la L5 y apenas me podía sentar. Los médicos me dijeron que a partir de ese momento mi movilidad general sería "media" y con muchos cuidados. El Cuerpo de Puma corría peligro. Este momento fue la gran bisagra para empezar también un viaje interior hacia el cuerpo y la conciencia. Sentir el cuerpo por dentro, hacer ajustes para encontrar más comodidad en el movimiento y empezar intuitivamente a re educarme para volver al Cuerpo de Puma. Creo que mucha de la sensibilidad y principios de movimiento que me inspiran vienen de este momento, de esa muerte. Hay que aprender a morir.

Viaje

Comenzó un viaje por dentro (el cuerpo sentido y vivido, la meditación, conciencia transpersonal) y un viaje exterior (diversos países y culturas). Durante los primeros 3 años de viajes hice un casi Doctorado en Limpieza y Aseo para sobrevivir viajando. La historia de estos viajes es larga, no es mi intención usar este artículo sobre ese punto en particular. Pero los viajes me han enseñado mucho. El viaje exterior debe ir acompañado por un viaje interior. Pasé mucho tiempo estudiando Teatro Físico y Visual, meditaciones de diversas tradiciones, yoga, chi kung, danza contacto y butoh japonés básicamente en Europa, Israel e India. Cuando regresé a Chile, me dí cuenta que sabía muy poco sobre las tradiciones locales, los danzantes de la Virgen del Carmen, Los chinos y las Cofradías, el universo Mapuche e



Foto: Elías Cohen

Aymara... era un ignorante local.

En el 2006 el destino me llevó a la Isla del Sol, lago Titicaca, Bolivia. Estar en Bolivia fue como una cachetada del tipo "Tan lejos, tan cerca". País vecino que a su vez me presentaba una cultura llena de misterio. Atisbaba que en el corazón de las danzas y los ritos había una conexión con lo invisible pero totalmente visible para los ojos del espíritu corporeizado. Me fui quedando en las alturas del Lago Titicaca a 4000 metros sobre el nivel del mar, sintiendo el corazón como si estuviera en un permanente sobresalto. Estando en las alturas, dejé una cáscara vieja y establecí KiM Teatro Danzante, como una compañía pequeña que desarrolla el camino del danzante y también como un laboratorio permanente. Me demoré casi 2 años en construir un espacio de trabajo en la Isla donde pudiese recibir grupos con el fin de explorar el movimiento, la danza y la conciencia. En febrero del 2008, recibí al primer grupo, ya han pasado casi 10 años.

El Danzante

En KiM Teatro Danzante usamos dos imágenes esenciales para entender el fenómeno de danzante: La primera, es la imagen de la tradición Hindú del Shiva Nataraja, Danzante Cósmico, quien a través de su movimiento estilizado, coherente y sensible mantiene la armonía dinámica de todo el universo. Shiva se encuentra en equilibrio dinámico sobre su pie derecho (que representa el entendimiento, el conocimiento) y a su vez pisa un pequeño animal monstruoso que representa la ignorancia. La ignorancia principal es no entender el principio de transformación, de transmutación. Todo a nivel cósmico como también a nivel celular está en movimiento, nada es estático e inmutable, todo es parte de un proceso. En el momento en que nos aferramos a cosas o ideas que creemos como fijas, entramos en la ignorancia, nos apegamos a una realidad que no es.

La segunda imagen que me gusta usar es el un ícono local, personalmente lo llamo "Juan Benavides", Danzante de la Virgen del Carmen de la Tirana. Este señor, puede bailar Diabladas y hacer saltos de aproximadamente un metro de altura, durante cuatro noches, ocho horas. Juan Benavides no es un bailarín profesional, no entrena todas las semanas, no es vegano con dieta hiper consciente. La pregunta es ¿cómo logra este señor realizar tal proeza física? La respuesta no se relaciona con un hecho físico, no es muscular, es más bien del espíritu. Al danzar, Don Juan Benavides realiza un acto de "Servicio", de ofrenda y de trascendencia. Pertenece a algo que es mayor y más complejo que él mismo. Es parte de un organismo trascendente, que va más allá de lo físico. Incluye y trasciende distintos aspectos de su cuerpo físico, sus creencias y su espíritu. Hay devoción, hay certeza.

Danzante no es sólo aquel que baila, sino aquel que sabe intuitivamente fluir e intencionar sus interacciones consigo mismo y los demás de forma amorosa, coherente y sensible para el crecimiento personal y colectivo. Danzante es el aquel que sabe fluir e interactuar, estar al servicio, trascender.

Asia Los Andes y La Nueva Antigua Epistemología

En mi transitar, los viajes interno-externo han ido dando paso a un camino de trabajo amplio que va tejiendo amorosa y complementariamente algunos principios fundamentales que sustentan algunas tradiciones de Asia con otras que emergen de la gran columna vertebral de Los Andes.

A este camino de integración la hemos denominado "Camino Asia los Andes" (en español sirve como un juego de palabras que suena Asia como "Hacia", determinando una dirección, un lineamiento).

Esa integración no sólo genera una visión holística de ambos polos (tradiciones orientales como sudamericanas) sino también reconocemos todo lo que existe "entre" los polos como la filosofía eurocéntrica, la psicología transpersonal, las ciencias y técnicas somáticas entre otras cosas. El camino a recorrer es un tejido coherente entre la práctica experiencial y lo que podría llamar como una "Nueva Antigua Epistemología" (estudio de los métodos de generación de conocimiento humano) para las artes escénicas que están emergiendo desde Sudamérica, donde también sean integrados conceptos andinos y amazónicos de las tradiciones ancestrales que toman hoy una nueva fuerza y entendimiento de la Realidad.

La filosofía alemana (Husserl), la filosofía del cuerpo desarrollada por Merleau-Ponty (Francia), la no dualidad (Tradición Advaita Vedanta de la India), el Sunyata (comprensión del "Vacio" en el budismo), los nuevos paradigmas neuro-cuánticos, la arqueología de lo cotidiano (Humberto Giannini, a mi juicio el único hacedor de filosofía contemporánea en Chile) y la interacción con lo invisible, el Gran Misterio y las fuerzas naturales para el universo andino (Aymaras, Quechuas y Mapuches para nombrar a los que resaltan más en la vértebra andina las cuales en muchos aspectos se alinean con el Tao de la antigua China). Si comenzamos a enhebrar estos universos aparentemente alejados, nos damos cuenta que es necesario esta Nueva Antigua Epistemología para entender la Realidad (R mayúscula) y quien mejor que el Actor Danzante, el hacedor de nuevas realidades, el creador de mundos y universos escénicos representacionales.

En esta Nueva Antigua Epistemología se juntan ambos hemisferios: la razón aguda e intelectiva y la intuición certera de lo invisible.

¿Qué existe entre Asia y Los Andes? Existe una rica tradición del pensamiento. Como danzantes no tenemos para qué seguir citando el cliché del "pienso luego existo" y continuar culpando al pobre de Descartes por nuestra incapacidad de entender la unidad cuerpo mente en occidente.

En lo personal, la clave para entrar en esta Nueva Antigua Epistemología del Danzante es a través de los modos perceptuales corporeizados que podamos manejar para la percepción de la diversas realidades y dimensiones en las que habitamos e interactuamos. Usar tiempo en entrenar capacidades intelectivas agudas como también abrirse a soltar el intelecto y entrar a estados de conciencia expan-

didos, holísticos e integrales. Es una tarea no fácil del danzante, pero tampoco es imposible. A este respecto, me inclino por las prácticas de expansión de conciencia auto producidas o auto emergentes y no aquellas provocadas por la toma de psico activos externos (les tengo mucho respeto y aprecio por lo demás). Eso es facilitar demasiado la "pega interior" y muchas veces trae más confusión que claridad, nublando el ego, alejándonos finalmente de la agudeza y sabiduría primordial que nuestro CuerpoMente posee de forma intrínseca.

La Danza Primordial

El entendimiento y (re)conocimiento de la Realidad (con R mayúscula), es hoy en día, un factor esencial para conocer nuestra propia naturaleza despierta y la de todos los demás seres. Nuestro cuerpo no es mera biología sino el lugar donde sucede la conciencia. Somos seres encarnados y a medida que ampliamos los registros experienciales de nuestra corporeidad podemos también expandirlo hacia el entendimiento de todo lo que nos rodea.

Entender cómo funciona el universo macro, "re conocerlo" y aplicarlo en nuestros cuerpos y en nuestras vidas nos da la posibilidad de volver a entender que somos partes totalmente necesarias y llenas de sentido en esta infinita y juguetona CREACIÓN.

Reflexionando sobre por qué los seres humanos danzamos, la intuición me invita a percibir que la danza es el movimiento primordial que sucede en el universo y en las biologías. ¿Qué es la danza desde una escala universal y biológica? Es el movimiento primordial "organizado" que genera interacciones armoniosas, coherentes y sensibles para el desarrollo de la creación y la diversidad através de la sustentación de lo vivo. Cuando el humano danza, encarna el movimiento primordial del Kosmos.

Cuerpos de Agua

Una clave importante que desde un inicio después de mi accidente juvenil vine a entender y aplicar, fue imaginar mi cuerpo como una gran bolsa orgánica de fluidos cálidos desde donde los huesos, vísceras y órganos internos están flotando con mucho espacio, sin fricción. Esta imagen se la debo al Butoh, la cual fue parte importante de mi viaje interior hacia el movimiento, auto conocimiento y conexión con lo invisible desde una danza fuera de estereotipos. Con los años, he ido desarrollando un trabajo continuo con la idea experiencial del cuerpo de agua y los modos acrecentados de percepción y conciencia.

La molécula fundamental para sustentar toda vida biológica es el agua. No es casual que tanto la "Tierra" como nuestros cuerpos físicos sean esencialmente compuestos por este inteligente elemento. El agua tiene memoria, registro, conciencia y sobre todo gran movilidad y fluidez. Al reconectar con esta realidad esencial y básica de nuestros cuerpos de agua, recordamos también nuestra fluidez intrínseca.



Foto: Francisco Achondo



Foto: Francisco Achondo

Conectar con la sabiduría del agua, es recordar nuestra propia sabiduría desde lo simple, desde el no esfuerzo, desde lo que ya existe. El agua es el elemento esencial de nuestra biología constitutiva. Aprender a "bucear" en nuestras propias aguas constituye una práctica esencial para el auto conocimiento desde una perspectiva integradora con el cuerpo como vehículo de la experiencia.

Fluir es coherencia y sabiduría sin esfuerzo. La rigidez existe sólo por nuestros patrones mentales no actualizados.

El accidente que me cambió la vida sucedió cayendo desde las alturas de forma irresponsable estrellando mi cuerpo con las rocas en las aguas de Tunquén (en mapudungún significa tierra que se abre o se agrieta). A su vez, las aguas del Lago Titicaca también han sido gran maestra de muchas intuiciones. Si cuando joven soñaba con el Cuerpo de Puma en un sentido de agilidad, destreza y elegancia, hoy en día busco la hibridez, una corporeidad más de ensueño, un Puma de Agua o Puma Delfín que me vaya guiando en el fluir del devenir.

Y que sea lo que las aguas quieran...

Compañía de danza experimental I.D.E.a

Danza Experimental I.D.E.a

La compañía de danza experimental I.D.E.a (institución de danza experimental artística) surge el año 2002 a partir de la reunión de un grupo de intérpretes, formadas en diversas escuelas chilenas y extranjeras de danza y en distintas técnicas, motivadas principalmente por la propuesta coreográfica de Beatriz Alcalde, la cual, además de querer indagar en nuevas posibilidades de movimiento y de montaje en el ámbito de la danza contemporánea, exigía una completa y rigurosa formación del intérprete en una multiplicidad de ámbitos, como el trabajo físico asociado a diversas técnicas, el desarrollo del ritmo (trabajo de la música con el gesto), el trabajo de composición coreográfica y el trabajo de improvisación, entre otros. La persistente investigación en torno a la búsqueda de nuevas propuestas gestuales y escénicas, y el trabajo del movimiento a partir del estudio previo y exhaustivo del ritmo, han sido siempre los motivos transversales de la compañía. Y por causa de estas líneas constantes de trabajo, al observar las obras que componen su trayectoria, es posible reconocer una interesante heterogeneidad de estéticas y propuestas gestuales. Como parte de la experimentación rigurosa y dándole importancia a la "creación", los últimos años se ha trabajado la creación in situ de los intérpretes y se ha dado el espacio para que participen como co-creadores de las obras, indagando en la constante evolución de las obras y nuevos lenguajes para traspasar los límites de lo conocido.

CELEBRACION DE NUESTROS 15 AÑOS BAILANDO JUNTAS

Compilación de noticias relacionadas con el último trabajo de la compañía, en el cual se celebran los 15 años de danza de la compañía I.D.E.a

Memoria en los cuerpos, Compañía I.D.E.a celebra 15 años con una exposición de danza[1]

Con una ambiciosa puesta en escena, que ocupará en forma simultánea todos los rincones del espacio Perrera Arte, la Compañía de Danza Experimental I.D.E.a, dirigida por Beatriz Alcalde, celebrará los quince años de vida de esta agrupación independiente en el marco del ciclo Fiebre, que organiza la factoría artística del Parque de los Reyes.

Durante tres días, desde este jueves 19 al sábado 21 de enero, I.D.E.a repondrá movimientos, escenas y fragmentos de las 18 obras estrenadas por esta compañía desde su fundación en 2002, cuando, con música en directo de su hermano Andrés, Beatriz Alcalde presentó en Las Casas de Lo Matta la obra "Fuji I", una composición de once piezas para once bailarinas, cada una de las cuales participó en su propia creación coreográfica.

"Mi hermano tenía mucha experiencia y el proceso fue muy fuerte e intenso, pero ¡shock!, quedó la embarrada, todos peleados con todos y la compañía casi se desintegra. Las realidades eran muy diferentes y el modo de vivenciar emocionalmente lo contemporáneo chocó con las bailarinas clásicas, con estudio estructurado y muy estilizado gesto", recuerda con humor Beatriz Alcalde, quien agrega que desde ahí puso freno de mano e inició un viaje tortuoso, paso a paso, para asimilar primero y vaciarse luego precisamente de lo contemporáneo. "Hay una negación a avanzar, a conocerse, a vivir las crisis del crecer en el arte", sentencia la coreógrafa.

Al menos tres de las bailarinas que estuvieron en "Fuji I" estarán presentes ahora en esta retrospectiva que lleva por título "Memoria en los cuerpos" y que se plantea como una muestra en la que el espectador podrá ir recorriendo el laberinto de la Perrera Arte para encontrarse con trozos de "Somos", también de 2002, la primera versión de "Consagración de la primavera" (2005), "The Beatles" (2007), "Lux Aeterna" (2009) y las obras que vinieron después de "Tu solus@mecum.cl" (2010), el primer trabajo estrenado por la Compañía I.D.E.a en la factoría del Parque de los Reyes.

"Esta celebración funcionará como una exposición pero en vivo y en tiempo real, ya que la amplitud del espacio permite trabajar obras simultáneamente, con sonidos sobrepuestos, de manera que tanto el público como las propias intérpretes puedan vivir capa por capa, piel por piel, todas las vivencias de las obras que llevamos en nuestro organismo completo", detalla Beatriz Alcalde.

1 http://www.perrerarte.cl/memoria-de-los-cuerpos-compania-i-d-e-a-celebra-15-anos-con-una-exposicion-de-danza/ - Enero 12, 2017



Andrea Huerta, bailarina: "I.D.E.a es una compañía luchadora, apasionada y tenaz"[2]

Para ambas ha sido un proceso largo y exigente, de muchas horas de trabajo y ensayo, que sin embargo ha tenido como gratificación el hecho de reencontrase con trajes y olores que estaban guardados, con movimientos que habían quedado suspendidos y con historias que, al desempolvarlas, traen al presente la verdad que tuvieron en su momento. Las bailarinas Andrea Huerta y Luz María Venegas ingresaron, respectivamente, en 2003 y 2004 a la Compañía I.D.E.a y conversan aquí de "Memoria de los cuerpos", la obra retrospectiva que presentarán en el espacio Perrera Arte en el marco del ciclo Fiebre para celebrar los 15 años de su agrupación de danza experimental, integrada casi exclusivamente por mujeres.

-¿Con cuál obra debutaron en la Compañía I.D.E.a y qué recuerdan de aquel primer trabajo?

Luz María Venegas: Con "Ravelin", en 2004. Era con música de Ravel y debíamos conectarnos con un personaje que, desde nuestro propio subconsciente, la música permitía que se asomara. Para mí fue un proceso intenso, desconocido y provocador. Fue mi reencuentro con la danza después de varios años. No solo debía ponerme en forma y re-conocer la técnica. Estaba adentrándome en el mundo y el trabajo de I.D.E.a, que era totalmente desconocido para mí. Me incorporé a este trabajo cuando ya había comenzado, por lo que mi proceso debía ser un poco más acelerado e intenso. Me atrajo mucho como el grupo abordaba el trabajo musical (la comprensión y asimilación de la partitura) para poder finalmente ordenar y plasmar la obra. Recuerdo claramente lo torpe que me sentía frente a un lenguaje corporal completamente nuevo; mi mundo dancístico no iba mucho más allá del ballet clásico y el jazz. Y recuerdo lo difícil, pero finalmente gratificante, que fue acercarme como una extraña a este trabajo y terminar formando parte de este grupo multifacético de bailarines.

Andrea Huerta: Yo debuté en 2003 con "Bartokada". Este primer trabajo para mí fue la entrada al mundo de la danza contemporánea después de años de escuela. Beatriz Alcalde me invita a participar y yo no sabía en lo que me estaba metiendo. Lo recuerdo con mucho cariño, pasión y agradecimiento por todo el aprendizaje que adquirí en mi cuerpo danzante.

–¿Cómo describirían la Compañía I.D.E.a?

Andrea Huerta: Como una compañía de danza independiente, apasionada, tenaz, luchadora y con una directora y compañeras muy unidas y trabajadoras. Es mi familia de la danza.

Luz María Venegas: Yo la veo como un grupo de almas complejas y diversas que desde su propia verdad se juntan para bailar una verdad grupal. Somos un

2 http://www.perrerarte.cl/andrea-huerta-bailarina-i-d-e-a-es-una-compania-luchadora-apasionada-y-tenaz/- Enero 17, 2017

grupo de bailarines que, si bien muchos no compartimos "escuela", nos une un amor infinito por la danza. El trabajo de la Compañía I.D.E.a tiene algunos pilares esenciales: como el desarrollo de la técnica, la comprensión del ritmo, el trabajo grupal y la verdad del momento. Por lo que el aporte individual es esencial, así como el estudio constante y el trabajo grupal. Mención aparte son la contención y dirección del grupo, sin lo cual difícilmente lograríamos llegar a puerto con 20 almas con sus propias verdades tratando de danzar a un solo ritmo.

-¿Cómo ha sido este proceso de revisitar, reponer partes de obras anteriores, para este montaje de los 15 años?

Andrea Huerta: Es emocionante para el alma traer a este tiempo recuerdos que conllevan un montaje que ocurrió hace años; compañeras que ya no están, trajes con olor a guardado, músicas que van dejando huellas, que el cuerpo guarda en su memoria con amor y nostalgia de que algún día serán removidas de esta larga siesta de la danza. Aunque veremos que es parte de un mismo lenguaje que va avanzando con estos distintos cuerpos que van pasando por esta familia de la danza.

Luz María Venegas: Ha sido un largo, a veces difícil, pero muy entretenido proceso. Hemos desempolvado obras, vivencias y anécdotas desde 2002 y, sin el largo proceso que significó ponerlas en marcha, hemos remontado extractos de ellas con la intención de que sea un viaje en el tiempo activo, lúdico y de calidad. Para algunas obras, las más antiguas, hemos recurrido a la ayuda de la tecnología, para otras hemos usados las bitácoras de las mismas, pero, más que nada el proceso se ha basado en la memoria corporal, lo que se traduce en hartas horas de recuerdos, aprendizajes, de vaciar conocimientos de unos a otros y ensayos, mucho ensayo. Este proceso de alguna forma también ha contribuido a fortalecer el trabajo que con tanto convencimiento realiza Beatriz Alcalde en la compañía. El trabajo a partir de la música y de la verdad de un momento determinado. En la reposición, de alguna manera al conectarnos desde la corporalidad con la música y el momento de creación de esa obra, ella volvía a hacerse presente: la música lo decía.

Beatriz Alcalde: "La danza es una excusa para convertirnos en un mejor ser humano"[3]

Desde el verano de 2010, la Compañía de Danza Experimental I.D.E.a ha estrenado todos los trabajos que realiza en la Perrera Arte. Por eso su directora y coreógrafa, Beatriz Alcalde, conoce bien el espacio y ha ocupado sucesivamente todos los niveles y rincones de este edificio industrial, que ella describe como un ámbito "abstracto de transformación poética".

Para la celebración de sus quince años de vida y movimiento, I.D.E.a regresa a la factoría del Parque de los Reyes con "Memoria de los cuerpos", una obra re-

3 http://www.perrerarte.cl/beatriz-alcalde-la-danza-es-una-excusa-para-transformarnos-en-un-mejor-ser-humano/ - Enero 18, 2017

trospectiva que tomará fragmentos de una veintena de montajes que esta compañía, integrada casi exclusivamente por mujeres, ha realizado desde 2002. "Nuestro vértice es el estudio de los dos dominios, de la danza y de la música. Me emociona mucho la música, casi más que la danza", reconoce en este video Beatriz Alcalde, quien además de precisar el carácter experimental de su compañía, sostiene que, a fin de cuentas, "la danza es una excusa para transformarnos en un mejor ser humano".

María José Riquelme, I.D.E.a: "El amor por la danza a todas nos vuelve un poco locas"[4]

Daniela Portilla es la más antigua integrante de I.D.E.a y sostiene que su identidad "ya está armada desde y en esta compañía", aunque aclara que su aprendizaje con otros maestros le ha llevado a concluir que el lenguaje corporal no para, se transforma y siempre sorprende. María José Riquelme ingresó muy joven, cuando la agrupación ya estaba en marcha, y estima que, si no hubiese sido por la danza, que trasciende las diversidades, quizás nunca se habría cruzado con sus actuales compañeras. Ambas dicen haber disfrutado el trabajo de reposición de fragmentos de una veintena de obras para el festejo de los 15 años de I.D.E.a en la Perrera Arte y hablan aquí de "Memoria de los cuerpos", la retrospectiva que han preparado para esa celebración de tres días.

-¿Con qué obra debutaron en la Compañía I.D.E.a y qué recuerdan de aquel primer trabajo?

María José Riquelme: Debuté con "Bartokada", creo que en 2003, tenía apenas 19 años. Lo que recuerdo de ese primer trabajo y que fue lo que más me llamo la atención es la manera como Beatriz (Alcalde) trabaja con la música. Me acuerdo que a veces pasábamos ensayos enteros solamente escuchando la música, tratando de percibir ese instrumento que nadie escuchaba y que, sin embargo, era el instrumento que iba marcando el movimiento del cuerpo.

Daniela Portilla: Mi primera obra fue "Majarinas", aunque anteriormente había estado involucrada parcialmente en "Dos por dos", que fue por donde comenzó mi encuentro con el lenguaje contemporáneo de la danza. Venía de una formación clásica, pero la danza contemporánea expandía mis horizontes, en definitiva, me apasionaba. "Majarinas" es muy simbólico: una mujer-bailarina que da cuenta de mi desarrollo técnico y del comienzo de mi crecimiento como intérprete. Era una compañía donde yo estaba rodeada de bailarinas formadas que dedicaron tiempo y paciencia, especialmente Beatriz Alcalde, lo cual constituyó una necesidad y oportunidad en ese momento. Me preocupé de recibir y de absorber todo lo que podía, pero cada proceso tiene su tiempo, y ese tiempo lo dediqué más al trabajo que a las expectativas. Me centré en la disciplina, necesitaba ponerme a la altura y

4 http://www.perrerarte.cl/maria-jose-riquelme-i-d-e-a-el-amor-por-la-danza-a-todas-nos-vuelve-un-poco-locas/ - Enero 19, 2017





se me dieron todas las condiciones para lograrlo, lo cual agradezco infinitamente.

-¿Cómo observas tu evolución en la compañía?

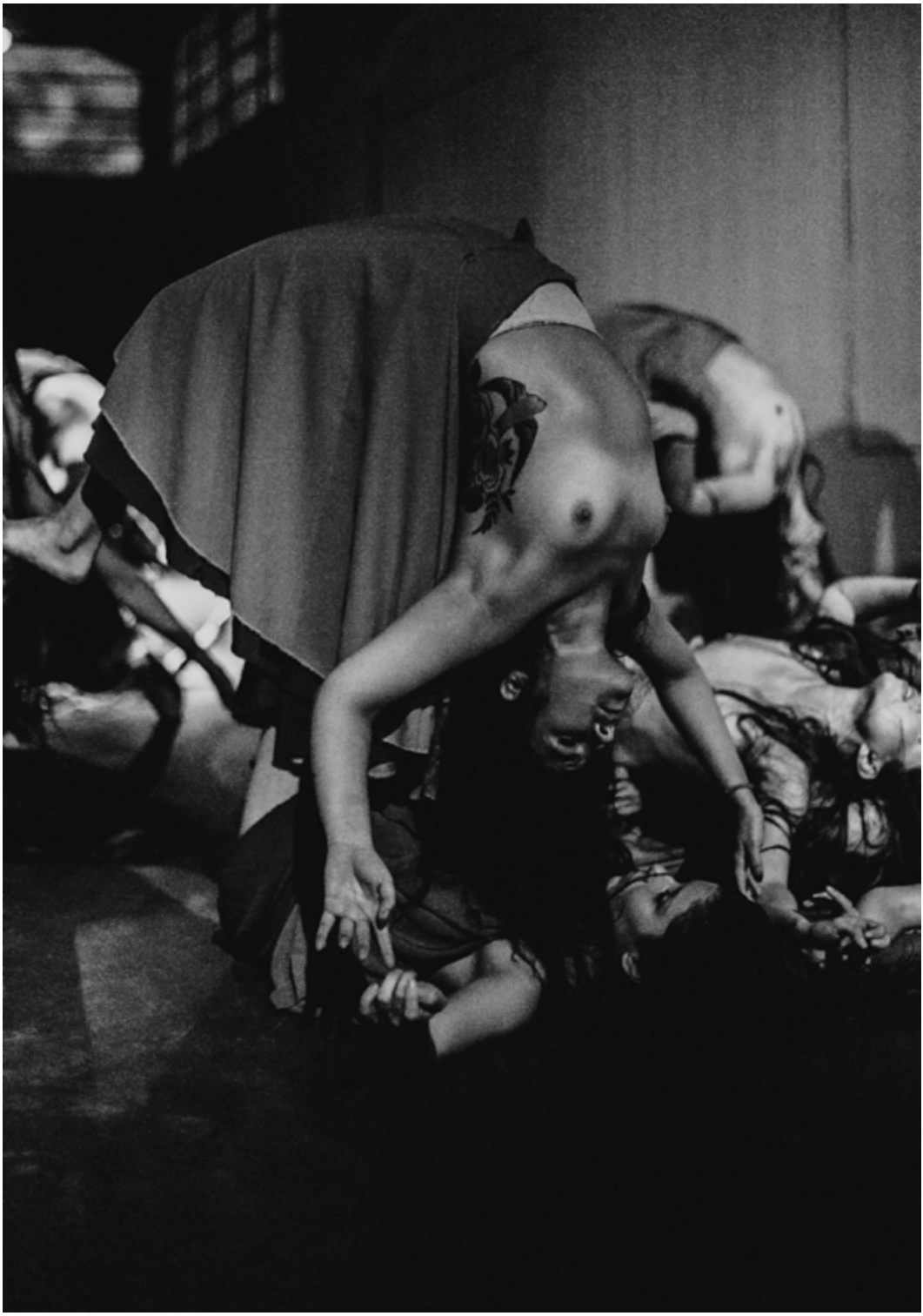
Daniela Portilla: Mi crecimiento técnico no paró, cada obra implicaba mayor gestualidad, movimiento, disciplina, un volumen expresivo y expansivo que inicialmente no lo visualizaba totalmente, junto a espacios de creación e improvisación que desafiaban aún más el trabajo, lo completaban, lo enriquecían y hacían de este espacio y el conjunto de compañeras un lugar ya instituido que me situaba en la mirada de la danza desde un trabajo que yo considero íntegro, involucrando formación técnica en clásico y contemporáneo. En los últimos años he tenido el agrado de conocer y tomar clases con otros maestros y ha sido impresionante como este crecimiento y desarrollo en el lenguaje de la danza no para, tanto personalmente como compañía. Siempre desde aquí mismo, el trabajo se amplía, no se reduce a lo conocido y cotidiano, se transforma, nunca es igual, siempre sorprende. No sé si será porque uno cada vez ve más desde la sutileza del proceso de aprendizaje y experiencia, pero siempre retorna como una mayor satisfacción. Será por esta razón, que corresponde a una continuidad que siempre ofrece espacios de nuevos alcances, que mi identidad ya está armada desde y en esta compañía. Una estabilidad que, si hubiera abandonado o intercambiado, no sería lo mismo, sería otra historia, pero esta es la historia que elegí.

-María José, ¿cómo describirías la compañía I.D.E.a?

María José Riquelme: ¡Uff! Como un conjunto de personas extremadamente apasionadas, un grupo muy diverso en muchos aspectos, que quizás si no fuera por la danza nuestros caminos nunca se habrían topado. Pero lo más lindo es que ese amor por la danza, que a todas nos vuelve un poco locas, nos enseña a amar, respetar y aceptarnos a todas solamente porque sí, porque somos I.D.E.a.

-¿Cómo ha sido este proceso de revisitar, reponer partes de obras anteriores, para este montaje de los 15 años?

María José Riquelme: ¡Me encantó! y me encanta cada vez más. En cada ensayo van apareciendo cosas nuevas, recuerdos, sensaciones, emociones, incluso olores. Es un viaje al pasado, al presente y al futuro. Es volver a mi inocencia, a lo que yo pensaba que era la danza y el cómo la veo y la vivo hoy. Lo más lindo es darte cuenta y entender que las emociones dejan rastro, y ese rastro son partituras de movimiento que trabajan bidireccionalmente, ya sea desde el movimiento que estás trabajando, que permite que aflore la emoción y algún recuerdo ya del pasado, o a veces al revés. La Bea solo ponía la música y el cuerpo sin pensar se empezaba a mover desde el recuerdo, desde la emoción, la sensación y, sin darte cuenta, la obra estaba en ti. Lo otro lindo es que en muchas ocasiones vuelves a abrir puertas al pasado, te vuelves a reencontrar con historias y sensaciones de hace muchos años, te llenas de recuerdos, de experiencias, de compañeras con las que alguna vez compartiste momentos y que ya no están, aunque al final te das cuenta que aún siguen ahí. Y que cada una de esas cosas permitieron que hoy sigamos acá,



siendo quienes somos.

-Daniela, de todas las obras que han realizado, ¿cuál es la que te resulta más entrañable?

Daniela Portilla: La obra que más me ha marcado es “La consagración de la primavera”, que aparece ya con un desarrollo técnico más logrado, más tranquila en esta área, para luego dar paso a una expresividad total que involucró un trabajo con la música, donde no se baila sobre la música sino con la música. Para mí, en esto hay un trabajo coreográfico que calzó con todo lo que necesitaba desde una dimensión más expresiva, una entrega total a la música adherida a una fórmula de partitura y de cuerpo, ya que también implicó un trabajo físico de alta exigencia, casi un desborde, que se combinaba con la expresión de una delicadeza llevada al máximo, una polaridad a veces difícil de equilibrar. Pero la invitación era clara, no se dudaba, se hacía. Este hacer fue medular, ya que para mí tuvo un efecto integrador de lo aprendido y de lo que se podía expresar emocionalmente desde la superficie cuerpo en el movimiento. Cuando se ha retomado esta obra, “La re-consagración de la primavera”, se vuelve a esa experiencia y se torna un nuevo eje en tanto un equilibrio ya adquirido, pero que, a la vez, es una necesidad de bailar que nunca cede y que busca otras dimensiones interpretativas. “La consagración de la primavera” es el afecto central de mi nivel expresivo en las obras, ya no puede ser menos y abre límites, aunque uno piense que ya ha hecho un largo recorrido.

Compañía Danza en Cruz

Compañía Danza en Cruz

La Compañía Danza en Cruz, nace en el año 1994 en México, de la unión de los coreógrafos, bailarines y docentes; Valentina Pavez y Rodrigo Fernández, estos destacados creadores chilenos de la danza independiente realizan un permanente trabajo en el quehacer de la cultura actual. Su trabajo se ha enmarcado en una permanente búsqueda de un lenguaje dancístico en donde convergen el uso de elementos teatrales, gestualidad y el intenso trabajo técnico; así surge la obra que toma como fuente de creación contenidos de la cultura popular y tradicional de nuestro país, redescubriendo nuestra identidad recogiendo imágenes, atmósferas y sensaciones de nuestro origen indígena y mestizo, para una creación actual, escenas que surgen desde la riqueza de su propio contenido que es simple y profundo, buscando atesorar la magia sublime de lo sencillo, por otra parte el reflejo vertiginoso de nuestra sociedad nos impregna motivaciones para escenificar temáticas universales que reflejan el suceder del hombre actual. Plantear lo urbano y cotidiano, la situación en la sociedad, los conflictos personales y las relaciones humanas. La Compañía Danza en Cruz está actualmente integrada por 15 bailarines profesionales bajo la dirección de sus fundadores. La compañía ha obtenido cuatro FONDART, un Proyecto de Excelencia y un Bicentenario, dos nominaciones al Premio ALTAZOR, mención coreografía, ha obtenido el aporte de la DIRAC en tres oportunidades para realizar giras al extranjero (CUBA-MÉXICO y Venezuela), favorecidos por el proyecto SISMO para realizar gira al sur, norte y la ciudad de Tacna, Perú. También ha realizado varias giras

por ciudades y pueblos de Chile. La Compañía "Danza en Cruz" viajo a México a participar en la importante red de Festivales en las ciudades de Colima, Guadalajara, Morelia y Zamora (2010), así como al VII Festival Día mundial de la Danza en Cochabamba, Bolivia (2011).Estreno de la obra "EXTRAÑA" (2012) en espacio Zócalo, UDLA. Seleccionados en el área de danza para participar en el XX Festival Internacional de Teatro a Santiago a Mil, enero 2013.Ganadores de Proyecto Fondart 2013 ,para realizar gira a diez ciudades de Chile. Gira Internacional a México, con su Compañía como invitados al XXXI Festival Internacional de Danza Contemporánea Lila López, con funciones en la Ciudad de San Luis de Potosí, Salinas de Hidalgo y D.F. Ciudad de México. Gira internacional a Ciudad de la Habana, Cuba, en el marco del XIX Festival Internacional de paisajes urbanos Ciudad en Movimiento. Temporada Convocatoria 2015 en el GAM, con la obra Fragmentos de un Gavilán. Temporada 2015 en MATUCANA 100 con la obra Matadero Alma. Temporada 2016 en el Encuentro Coreográfico de Sala Arrau, Teatro Municipal con la obra "El Salón".

Valentina Pavez

Chilena, nacida en Santiago. Egresada del Centro de danza Espiral dirigido por Joan Turner y Patricio Bunster como intérprete. Profesora y Coreógrafa. Licenciada en Artes Universidad ARCIS.

Ha sido intérprete en Bafona, grupo Danza Espiral, Séptima Compañía. Trabaja con coreógrafos y directores como Patricio Bunster, Luis Eduardo Araneda, Claude Brumachon y Benjamín Lamarche, Jorge Olea, Susan Cashion, Paola Aste, Rodrigo Fernández, Teresa Alcaíno, Alicia Sánchez Y Alejandra Ramírez directores de teatro como Andrés Pérez y Mateo Iribarren. Y con la folclorista Gabriela Pizarro su madre de quien recibe la motivación de trabajar con el tema de la identidad Chilena. Beca para Seminario internacional de Danza A.D.F. Santiago, Chile y de perfeccionamiento con maestros Franceses Brumachon-Lamarche. Ganadora en cuatro Becas FONDART de creación con las obras "Santa Fiesta" y "Trilogía de Romances" y realiza dirección general del proyecto CD Multimedia GABRIELA PIZARRO "UN CANTO INFINITO", Dirección artística de Proyecto Humano, Beca de Excelencia 2006 y Proyecto Bicentenario 2008. Reside en Cuidad de México, México durante tres años contratada por el Instituto Nacional de Bellas Artes como maestra y coreógrafa de la Academia de la Danza Mexicana, formadora de bailarines clásicos, contemporáneos y folklóricos. Profesora de técnica Moderna, Método Leeder y Análisis del Movimiento, profesora de danzas folklóricas Chilenas. Autora y co-autora de variadas obras coreográficas en Chile y el extranjero entre las que se cuentan "Entre Lazos", "El Color que no está"," Santa Fiesta"," Territorio Uno", "Trilogía de Romances" ,"Tsunami", "Por la Mañana", "Raíces del Cuerpo "entre otras. Se ha presentado en diversos lugares de Chile y en el extranjero en festivales en Costa Rica, Brasil, Argentina, Uruguay, México, Perú, Bolivia, Vene-



zuela y Cuba. Nominada como coreógrafa al premio Altazor 2003 y 2004 por las coreografías, Danza arquitectura "MIRROR" y Raíces del Cuerpo" Ciclo Carta Blanca del BANCH. Crea coreografía para Fondart "Frutos del País" y realiza dirección artística para el proyecto Fondart PROYECTO HUMANO del coreógrafo Rodrigo Fernández. Beca DIRAC 2004 festival de danza "Ciudades en Movimiento" Habana Vieja, Cuba y beca SISMO Chile se Mueve con Cultura, del consejo nacional de la cultura y las Artes, Gira por Norte y Sur de Chile, ciudad de Tacna, Perú, Arica y Punta Arenas. Beca DIRAC 2005 .Funciones en DF Y Morelia, México. Monta cuatro coreografías para el documental "La Cueca Sola" de Marilú Mallet., Documentalista Chilena radicada en Canadá .En el 2006 Recibe Beca FONDART, Proyecto de Excelencia 2006,2007. Invitada por el Núcleo de Investigación de la U.A. H. C. a participar el creación un libro sobre la Danza de Cuyacas, cofradía de Mujeres en la Fiesta de la Tirana. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad de Las Américas, Universidad ARCIS y U.A.H.C. donde imparte clases de Técnica basadas en el Método Leeder, Análisis del Movimiento y Eukinética ambas enfocadas a la interpretación. Gestora del Centro Profesional de Creación Coreográfica.

Rodrigo Fernández, resumen currículum:

Egresado del Centro de Danza Espiral dirigido por Joan Turner y Patricio Bunster con mención coreógrafo, intérprete y profesor. Obtiene Beca de Estudio en el American Dance Festival, en la Universidad de Duke, Carolina del Norte, EE.UU y en Argentina A.D.F., Neuquén en el Seminario Internacional de la Danza. Licenciado en Arte de Universidad ARCIS. Ganador de Proyectos Fondart en el área de Creación e Investigación. Residencia en Ciudad de México durante tres años contratado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, como maestro y coreógrafo para la Academia de Danza Mexicana, Ciudad de México, DF. Es invitado como maestro a la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica para impartir cursos en la maestría Profesional en Danza y la Carrera de Danza. Es autor de variadas obras coreográficas en Chile y el Extranjero. Como el Ballet Nacional Chileno, Teatro Municipal de Santiago, Compañía de Regiones en Chile y Grupos de Danza Independiente en Chile y el Extranjero. Ha sido intérprete para destacados coreógrafos nacionales y extranjeros como: Hernán Baldrich, Patricio Bunster, Claude Brumachon y Benjamín La Marche, Pewan Chow, Dominique Petit, Luis Eduardo Araneda, Susan Cashion, Nelson Avilés, Sebastian Ruiz, Paola Aste, Nury Gutés, Teresa Alcaino, Alicia Sánchez y Alejandra Ramírez. Ha trabajado bajo la dirección teatral de Andrés Pérez, Mateo Iribarren y Patricio Pimienta. Ha realizado como coreógrafo y como intérprete presentaciones y seminarios en diversos lugares de Chile y en el extranjero en festivales en Estados Unidos, México, Costa Rica, Cuba, Nicaragua, Brasil, Argentina, Bolivia y Paraguay. Actualmente es coreógrafo y director junto a Valentina Pavez de la Compañía Danza en Cruz. La compañía ha obtenido cuatro FONDART, uno de los cuales de Excelencia, tres nominaciones al



Premio ALTAZOR, mención coreografía, la ultima con la obra "Matadero Alma", ha obtenido el aporte de la DIRAC para realizar giras al extranjero (CUBA-MÉXICO), favorecidos por el Proyecto SISMO para realizar giras al sur, norte y la ciudad de Tacna, Perú. Obtiene Proyecto Bicentenario Fondart 2008, para continuar el trabajo con su compañía. Co-autor del Libro "Eukinética, Profundizando las Cualidades del Movimiento" (2010). Docente en las universidades Universidad de Chile, UNIACC Y UDLA. Seminario Tec.Moderna y Eukinetica, Compañía BAFONA (2012,2014 y 2015) Curso de Eukinetica, para la Maestria en Danza, Centro Nacional de Investigación e Información de la Danza José Limón (2013).

El Libro de la Danza Chilena

EL LIBRO DE LA DANZA CHILENA surge en respuesta a la necesidad de conocer y vincular las diferentes visiones y expresiones de la Danza en Chile. Se plantea como un espacio abierto para que la danza Chilena se escriba a sí misma, desde sí misma, donde caben todas las expresiones artísticas y personas ligadas a la danza en Chile.

Las características de este libro son la pluriautoría, horizontalidad, diversidad y colaboración, es decir, se propone como una plataforma que permite contener y relacionar la diversidad de experiencias en Danza de los diferentes territorios del país.

EL LIBRO DE LA DANZA CHILENA es un documento, una coreografía colaborativa, entre artistas / investigadores / pedagogos vinculados al hacer y pensar de la danza en nuestro país; contribuyendo a la memoria colectiva y al resguardo del patrimonio inmaterial de la danza en Chile, abriendo un espacio para situarse como un territorio diverso en diálogo.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile
Contenta.
NAVE
ORCA TRABAJATORIO

www.ellibrodeladanzachilena.cl