



80 años

Departamento de Danza
Universidad de Chile

.dnz

05



Coloquio 2021
**DIÁLOGOS BAJO
LA MESA VERDE**

ISSN: 0719-4676



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DANZA

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





80 años

Departamento de Danza
Universidad de Chile



Joan Turner interpretando a "La guerrillera" en La mesa verde de Kurt Jooss. Ballet Nacional Chileno. Fecha de fotografía y nombre de fotógrafo desconocidos.



IV Coloquio Bajo la Mesa Verde 2022. “Prácticas Artísticas y Territorios: desplazamientos, cruces, encuentros”

La cuarta versión del **coloquio Bajo la Mesa Verde**, organizado por nuestro Departamento de Danza tuvo como objetivo visibilizar los territorios y las prácticas de la danza actual, con el fin de generar y compartir conocimientos.

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

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

Esta versión de nuestro coloquio se realizó en colaboración con el **Foro de las Artes 2022** y fue transmitido a través del canal de **YouTube DICREA UChile** y de **Facebook @DptoDanza Uchile**.

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

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



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DANZA

Decano Facultad de Artes:

Fernando Carrasco

Director Departamento de Danza:

Rolando Jara

Directora Revista A.DNZ:

Lorena Hurtado Escobar

Comité editor:

Paulina Mellado
Luis Corvalán
Rolando Jara
Lorena Hurtado

Edición y corrección de textos:

Millaray Hurtado

Diseño gráfico:

Lorena González V.

Secretaria:

Marcela Barrera G.



www.adnz.uchile.cl

Diciembre 2022 Año 5 /Nº 05
ISSN: 07 19-4676
Compañía 1264, piso 7, Santiago de Chile
Contacto: lorenahurtado@uchile.cl

05





- **Presentación**
El espesor de la memoria.
Rolando Jara, Director Departamento de Danza 6
- **Palabras.** Lorena Hurtado, Directora de la Revista A.dnz..... 8
- **Inauguración Aniversario 80 años Departamento de Danza Facultad de Artes.** Universidad de Chile.
Online / 7 de octubre 2021..... 10
- **Danza, Archivo y Patrimonio.** Online / 8 de octubre 2021..... 32
- **80 años de Danza, desde otro Umbral.** Viernes 15 de octubre 2021, 19:00 hrs. 40

DÍA 1 Octubre 18 51

MESA 1:

CONSTRUCCIÓN DEL ARCHIVO Y ARTICULACIÓN DE UNA MEMORIA SITUADA

- **Algunas preguntas/derivaciones/reflexiones en torno a ¿Qué es lo que queda?** Daniela Marini 52
- **Acerca de la construcción del Archivo NAVE: Procesos, afectos y colaboraciones en encuentro.**
María Fernanda Poblete Duhalde, Laura Rozas Letelier,
Investigadoras Archivo NAVE Rossana Santoni,
Realizadora Web 58
- **Fragmentaciones Selectivas.** pablozamoranoazocar.com 64

MESA 2:

80 AÑOS DEL DEPARTAMENTO DE DANZA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE Y LOS ESPESORES DE LA MEMORIA

- **Conversatorio con egresadas de la Carrera de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile de distintas generaciones:** Gaby Concha, Peggy Kuruz, Nancy Vásquez, Nuri Gutiérrez, Luz Condeza 72

DÍA 2 Octubre 19 87

MESA 1:

PENSAR, DANZAR Y ESCRIBIR

- **La Danza Inmóvil: Una rebelión contra toda modernidad.**
José Miguel Candela 88
- **animales menores: prácticas de horizontalidad.**
Camila Delgado Flores, Javiera Cáceres Barrera,
Katya Noriega Arancibia 94
- **Afectividades Virales y performatividades seropositivas.**
Kevin Magne Tapia 100

MESA 2:

COLABORACIONES COLECTIVOS E IDENTIDADES

- **Danza Cuerpo y Conocimiento. Colaboraciones, Colectivos e Identidades.** Teresa Alcaíno 106
- **Arqueología del Gesto, un proceso de encuentros y aprendizajes virtuales / De las percepciones de lo presencial al encuentro virtual.**
Luis Corvalán Correa, Juan Carlos Puyó Carroza 112

DÍA 3 Octubre 20 119

MESA 1:

CONTRANARRATIVAS PEDAGÓGICAS DESDE LAS DANZAS

- **Parar juntxs: Temporalidades diversas en la improvisación.**
Andrea Torres-Viedma 120
- **Reflexiones para las prácticas interculturales e interpolíticas en los procesos de creación/investigación en danza.** Lisette Schwerter Vera 126
- **Pertenencia, Comunicación y Narrativas Contra Coloniales.**
Colectivo DANZA A PIE..... 132



El espesor de la memoria

Quiero saber de quién es mi pasado

(Borges)

Este quinto número de la Revista ADNZ recoge, en gran medida, artículos, presentaciones y diálogos realizados en el contexto del Cuarto Coloquio Bajo la Mesa Verde, dedicado a los 80 años del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, que se desarrolló entre el 7 y el 21 de octubre de 2021.

Esta celebración constituyó, ciertamente, un hito significativo para nuestra comunidad y, por su relevancia para el campo de la danza nacional, un momento ineludible para la historia de las artes escénicas en Chile.

Esta revista incluye en sus páginas reflexiones en torno a las diversas etapas del Departamento, las prácticas coreográficas, la creación, la investigación y la pedagogía. Hay diálogos con figuras fundamentales de estas ocho décadas de existencia, encuentros humanos entrañables de este cuerpo plural que ha constituido el devenir de la danza en la Universidad de Chile. Una tentativa colectiva por acercarnos a la memoria.

¿Pero qué es una memoria? Jean Paul Sarte, en su libro La Imaginación (1936), advertía el carácter imaginario de los recuerdos. De allí que necesariamente, debemos considerar apelar a las memorias, ese espesor fragmentado de vivencias, relatos, imágenes, perspectivas críticas, pero sobre todo de cuerpos y tiempos, que se acercan y alejan, se superponen, abrazan y repelen. Recordamos, revisamos los relatos históricos, los testimonios, el pasado y el presente: rememoramos, imaginamos, soñamos.

De acuerdo con los registros y relatos históricos, el Departamento de Danza surgió en un periodo de profundas transformaciones culturales, que consolidaron el rol de las artes escénicas en Chile, durante la década de los años cuarenta del siglo pasado, cuando la danza se incorporó a la universidad como disciplina autónoma el año 1941, inicialmente como Escuela de Danza, vinculada al Instituto de Extensión Musical (IEM), para posteriormente constituirse como Departamento en la década de los ochenta.

Sus inicios estuvieron ligados a la danza moderna y el expresionismo, que inspiraba a sus fundadores, miembros del Ballet de Kurt Jooss, coreógrafo alemán creador de

la obra La Mesa Verde, referente de la vanguardia dancística de la primera mitad del siglo XX.

Uno de los aspectos transversales que ha caracterizado la actividad departamental a través de los años ha sido la creación y experimentación artística, que se ha desplegado con los destacados trabajos coreográficos del Ballet Nacional Chileno BANCH, el Ballet de Cámara BALCA y los aportes de artistas de la llamada danza independiente y las expresiones y creadoras/es más recientes de la danza contemporánea.

Figuras fundamentales de la historia del arte chileno como Ernst Uthoff, Andrée Haas, Malucha Solari, Patricio Bunster, Octavio Cintolessi, Virginia Roncal, Yerka Lucsic, Bárbara Uribe, Ely Gripe, Gloria Legisos, Joan Turner, entre muchos, han sido claves en la repercusión de la actividad departamental en el campo de la danza local.

Los premios nacionales de Ernst Uthoff, Malucha Solari y el reciente premio nacional a Joan Turner dan cuenta, del mismo modo, de la dimensión del universo creador que ha recorrido sus aulas y espacios escénicos.

Estos son sólo algunos datos y nombres relevantes de estos ochenta años. No obstante, como todo ejercicio de memoria, estas páginas de A.dnz están sujetas a la injusticia de la fragmentación, la omisión y el olvido.

Probablemente la memoria no sea un acto enunciativo que pueda concluirse ni albergarse en un archivo construido desde la academia. La memoria podría ser, más bien, un lugar abierto, un allá afuera, y estas páginas que les invitamos a leer no constituyan más que un mapa, un diario de viajes o un señalamiento que nos lleve de vuelta a ese paisaje compartido que amamos. En palabras de Jorge Cáceres, bailarín del Ballet Nacional Chileno y poeta surrealista ligado a la Mandrágora, quizás, la mejor invitación a internarnos y navegar por estas páginas sean estos breves versos:

“Me pierdo en el bosque, porque yo quiero, podría decirse entonces que no estoy extraviado porque reconozco al bosque como mi propia morada”. (Los paseos)

Rolando Jara

Director Departamento de Danza

octubre 16 de 2022



Palabras de la directora de la revista

Navegar por los espesores de la memoria de todas y todos quienes fueron parte de esta celebración y a la vez conmemoración de los 80 años de la Escuela y Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, significó recorrer parte sustancial de la historia de la danza moderna y contemporánea de nuestro país.

Detenerse a escuchar cada uno de los relatos de nuestros invitados y de las ponencias compartidas en este IV Coloquio, nos permitió, a modo de rompecabezas, aproximarnos a construir y/o reconstruir historias y memorias de manera colectiva. Diversidades y subjetividades se encontraron para dar paso a narraciones, a través de las cuales fuimos encontrando momentos comunes, pero también de divergencias que nos han atravesado como sujetos sociales y como artistas en un país que con

todas sus complejidades sociales, políticas y culturales, pulsa desde el cuerpo, y en este caso desde la danza, por un mundo más justo y humano.

Saludamos a cada una de las personas que pasaron por la Escuela, por el Departamento de Danza y por el Ballet Nacional Chileno, generaciones diversas que les tocó experimentar la danza y desarrollarse como intérpretes, coreógrafos/as y profesores/as en diferentes contextos; diversidad de generaciones que con su entrega y trabajo fueron configurando un camino que ha permitido que hoy seamos quienes somos, y que al realizar el intenso ejercicio de memoria, y de mirar nuestra historia, posibilitan mirar el camino recorrido y la oportunidad de resignificarlo.

Lorena Hurtado

Directora Revista A.dnz.

Universidad de Chile

Inauguración Aniversario 80 años Departamento de Danza¹

Facultad de Artes. Universidad de Chile

Online / 7 de octubre del 2021

Presentan:

Rolando Jara, Director Departamento de Danza.

Fernando Carrasco, Decano Facultad de Artes.

Verónica Canales, Vicedecana Facultad de Artes.

Clase inaugural y conversatorio:

“Memoria y Protagonistas”

Carlos Delgado, Académico Departamento de Danza.

Invitados/as:

Sonia Uribe, ex bailarina del Ballet Nacional Chileno.

Fernando Beltramí, ex bailarín del Ballet Nacional Chileno.

Rosita Celis, ex bailarina del Ballet Nacional Chileno.

Jorge Ruiz, ex bailarín del Ballet Nacional Chileno.

Renato Peralta, ex bailarín del Ballet Nacional Chileno.

Rolando Jara: Muy buenas tardes a todas y todos, a nombre del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, les doy la bienvenida a esta celebración de los 80 años de nuestro Departamento. Quiero agradecer su presencia, saludar la presencia de nuestro decano Fernando Carrasco y de nuestra vicedecana Verónica Canales, la asistencia de toda nuestra comunidad, de nuestras académicas, académicos, de nuestras invitadas e invitados, y de toda la comunidad que ama la danza.

Para nosotros es un momento de celebración en estos días tan extraños, nos conectamos con nuestra historia que comenzó en los años 40 del siglo pasado, en un momento de profundas transformaciones sociales, cuando la danza se instala en la Universidad de Chile como una disciplina autónoma. Habría que decir que los orígenes de nuestro Departamento está ligado a la experimentación y a una permanente innovación, sobre todo por la presencia de sus creadores originales que provenían del ballet de Kurt Jooss, creador de la obra “La Mesa

Verde” (1932), y que da nombre a nuestro coloquio, en el que celebraremos esta efeméride, este momento tan significativo para nosotros.

Hay que decir que es un largo recorrido en el que me gustaría destacar todo el trabajo de creación artística y de docencia que se ha desplegado a través de los años, y fundamentalmente los aportes del Ballet Nacional Chileno BANCH, del Ballet de Cámara BALCA, las artistas de la danza independiente y las actuales nuevas tendencias de la danza contemporánea.

Como Departamento nos resulta fundamental defender la idea de la producción del conocimiento en torno a la danza como un eje epistémico, buscando posicionar a la danza como un campo autónomo del saber que entra en relación con otros ámbitos. Si bien estamos generando belleza, creando experiencias estéticas, también estamos produciendo, originando, concibiendo conocimiento nuevo que se expande a la comunidad, y eso nos gustaría subrayarlo en esta oca-

sión. Y para valorar este lugar de la danza en nuestra cultura, hoy nos van a acompañar personas, hombres, mujeres, que han sido fundamentales en la historia de nuestro Departamento.

Es una ocasión de mucha emoción en el contexto presente; nos encontramos en el espacio virtual, nos encontramos en el tiempo, nos encontramos en el cuerpo. Como comunidad me gustaría decir eso, somos un cuerpo, un cuerpo plural, y nos unimos como las constelaciones o las aves migrantes cuando emprenden el vuelo. Este es un encuentro no solo formal, es un encuentro de tiempos, de pieles, nos tocamos en el tiempo, porque la danza es de todos y de nadie, es habitar poéticamente el mundo, es partir por los caminos porque lo que nos mueve es el deseo.

Y ese deseo es el que celebramos hoy, y que después de 80 años sigue vivo y más vivo que nunca ahora que necesitamos tocarnos, vernos y abrazarnos. Así que, sin redundar más en palabras, invito a nuestro decano a dirigir unas palabras para iniciar esta ceremonia.

1. Conversatorio completo en el siguiente enlace:
<https://www.facebook.com/100057518175133/videos/583751589636422>

Fernando Carrasco: Muchas gracias director Rolando, muchas gracias a todos y a todas, feliz de estar acá, tenía unas muy pocas palabras, pero muy sentidas, quiero decir que saludo a la manifestación humana, quizás la más ancestral, la más antigua forma de expresión de un lenguaje que es comunitario, que está inscrito en los cuerpos. Este aniversario tan especial por este contexto que nos encontramos con esta pandemia en este país, viene a refrendar el resguardo de la memoria patrimonial de esta disciplina, que en nuestra universidad cumple 80 años. Estos 80 años de existencia, de proyección en el tiempo, son posibles, yo diría, sobre todo por el aporte triestamental de esta comunidad que la conforma. Vaya para mí todo el reconocimiento y admiración, lo que quiero refrendar y expresar en una décima que he preparado especialmente para esta ocasión.

*Querido departamento,
la danza está celebrando
el cuerpo va demostrando su
valor y su contenido
es el baile en su instrumento que
se afina,
que pedía que hoy con algarabía
estén todes muy felices
pues nuestro país bendice
tus ochenta años hoy día.*

Muchas gracias.

Rolando Jara: Muchas gracias decano, además con una creación nueva. Me gustaría pedirle ahora a nuestra vicedecana, que también es parte de la comunidad y de la historia de nuestro Departamento, Verónica Canales, que también nos pueda dirigir unas palabras.

Verónica Canales: Les saludo a todas, todos y todes, estoy muy feliz de estar en esta celebración, gracias Rolando por invitarnos y gracias decano por esas décimas, que siempre son tan significativas.

En este saludo quiero reconocer a personas que han sido relevantes en el desarrollo de nuestro Departamento. Y en primer lugar quiero hacer un reconocimiento a las académicas, a los académicos, a nuestros estudiantes, a las funcionarias y a los funcionarios, que han sido parte del año 41 a la fecha y que han

hecho posible que el Departamento hoy cumpla 80 años.

En este reconocimiento mencionar que en el año 41 el rector de la Universidad de Chile era el profesor Juvenal Hernández Jaque, quien tuvo la visión de integrar la universidad a la sociedad a través del conocimiento, pero también a través del arte y la cultura. Es así que se creó el Instituto de Extensión Musical, el Ballet Nacional, el Coro Universitario, la Orquesta Sinfónica y el Teatro Experimental, y, sin duda, otras instancias que también han sido de mucha relevancia para la sociedad chilena. Sin duda, ese año 41 marcó un devenir artístico en Chile, desde ese año en adelante han sido muchos y muchas que, con gran esfuerzo, profesionalismo y, por cierto, con mucho amor, han trabajado por el desarrollo de este Departamento, reconocer el trabajo realizado por Andrée Haas, Ernst Uthoff, Rudolf Pescht, Lola Botka, nuestra queridísima Malucha Solari, nuestra premio nacional Joan Turner, Patricio Bunster, y tantas otras y otros.

De hecho, ahora cuando entré en el chat vi al profesor Beltramí, a Renato Peralta, a Esteban Peña que está en Francia, al profesor Jorge Ruiz, y ahí podría nombrar un sinnúmero de personas que han sido muy importantes para nuestro Departamento.

En este reconocimiento también quiero contarles que cuando entré al Departamento como estudiante el año 1985, en un período complejo, oscuro y triste de la historia de nuestro país, pero tuve la suerte de conocer a una mujer maravillosa que marcó mi vida, seguro que la de muchas y muchos. Me refiero a Bárbara Uribe, mujer que trabajó intensamente por el Departamento de Danza y también por el desarrollo de la danza independiente, vaya un reconocimiento muy especial para nuestra querida Bárbara.

Han sido 80 años, una historia con momentos buenos y otros complejos, como toda historia. Quiero reconocer a quienes desde el año 2010, luego de un momento complejo y crítico en la historia de nuestro Departamento, han hecho posible seguir desarrollando nuestro proyecto departamental actualizado, como un espacio de experimentación, como lo decía Rolando al inicio, estudio, creación, investigación y difusión de la danza. Por ello, hago un reconocimiento especial a la vicerrectora de Asuntos Académicos Rosa Devés, que nos ha

acompañado durante todo este período, y a mis compañeros y compañeras del claustro académico, que ingresamos desde el año 2010 a la fecha, un abrazo muy grande para mis compañeros y compañeras.

También reconocer el trabajo que realizan las y los docentes a honorarios, reconocer el trabajo y cariño que día a día nos entregan Juanita, María, Patricia y Mabel. Finalmente, no puedo dejar de mencionar y hacer un reconocimiento a un estudiante que nos dejó la semana pasada y que nos entregó momentos de mucha alegría, a Carlitos Catalán, Beyonce, un reconocimiento muy especial para él.

Muchas gracias a todas y todos, un abrazo, y qué viva la danza mil años más, y más. ¡Un abrazo!

Rolando Jara: Muchas gracias Verónica, nos emociona oír tus palabras y creo que transmiten el sentir de toda la comunidad, y nos dan el pie para lo que viene ahora, que es precisamente este encuentro, este espesor de la memoria, encuentro de tiempos, de seres que somos, como decía antes, un solo cuerpo expandido en el tiempo. Entonces, a propósito de todo lo que estás mencionando, de nuestros estudiantes, de nuestros funcionarios, de las creadoras y creadores que han transitado por nuestra historia, vamos a dejarlos con el profesor Carlos Delgado que nos va a permitir compartir y compartirnos con todo quien quiera y esté abierto a recibir este regalo que es la experiencia de todos estos años.

Le doy el pase a Carlos para que pueda presentarnos a nuestras invitadas e invitados de hoy.

“Memoria y protagonistas”

Carlos Delgado: La historia no son solamente hechos, sino que son personas, son sentires, son sujetos, son ideologías, son sensibilidades, subjetividades. Yo siempre he insistido en que hay que reconocer a quienes, han hecho camino para que nosotros transitemos en este hermoso camino de la danza, del crear, del bailar, del investigar, del ser gestores para el desarrollo de nuestro arte.

Es importante recordar a los primeros, a quienes gracias a su trabajo, a su compromiso, a su dedicación han permitido nuestro desarrollo, y que el Departamento de danza continúe vivo y coleando.

El 7 de octubre, un día como hoy del año 41, se dio la primera clase en la escuela por el maestro Ernst Uthoff; ochenta años de vida no son pocos, sobre todo la significación que ha tenido para el país este inicio de la danza profesional dentro de la Universidad de Chile.

El año 1941, Europa estaba tremendamente convulsionada por la segunda guerra mundial, la Alemania nazi justo ese 7 de octubre comienza a invadir la Unión Soviética, la operación militar más grande de la segunda guerra mundial, y Alemania ya había atacado a Europa central y a Europa occidental y, por consiguiente, casi toda Europa central estaba ocupada. Pero en Chile vivíamos una realidad muy distinta, don Pedro Aguirre Cerda era el presidente de Chile y “Gobernar es Educar” fue su lema que marcó el importante desarrollo de la educación, del desarrollo cultural del país en muchos ámbitos; él decía que la educación es el primer deber y el más alto derecho del Estado.

En este contexto la Universidad de Chile hace suya esta misión, esta responsabilidad con el país. Juvenal Hernández fue

rector desde el año 1932 hasta 1953, marcando de manera importante el servicio al país dentro del desarrollo cultural y, específicamente, de las artes.



Juvenal Hernández Jaque Rector 1932-1953

Es así como en la Ley de la República del año 1940 se crea el Instituto de Extensión Musical, IEM cuyo director artístico, y también del Conservatorio y de la Orquesta, fue Armando Carvajal. Por otro lado, don Domingo Santa Cruz fue decano de la Facultad, de la entonces llamada Bellas Artes desde el año 32, presidente del Instituto de Extensión Musical.

Eso ocurría en la antesala del nacimiento de nuestro Departamento, lo que se tradujo en el desarrollo cultural del país con la creación de la Orquesta Sinfónica en enero de 1941, el Teatro Experimental en junio de 1941 y en octubre de ese mismo año se crea la Escuela de Danza. Este importante camino que comenzó el año 41 tenía también intenciones, no solo crear cuerpos estables artísticos del

mejor nivel, sino que también una conciencia del acceso, para todas las representaciones, obras, y poder llevar estas expresiones artísticas y escénicas de la música, del teatro y de la danza en giras por todo el país. El Ballet Nacional hacía giras importantes hacia el norte y sur de Chile, que eran verdaderas hazañas para trasladar a todo el cuerpo de baile, más toda la orquesta con todos sus instrumentos, escenografía, vestuario, etc.

El Ballet Nacional Chileno, después de creada la Escuela, estrena “Coppelia” en mayo del año 45, dando inicio a la primera compañía profesional de danza del país.

¿Pero qué ocurría antes del año 41 en los ámbitos de la danza en Chile?

Ignacio del Pedregal, artista plástico, obtuvo una beca para realizar estudios de especialización en Alemania. Se hace un alumno importante de Mary Wigman, y abraza la danza moderna. A su vuelta al país, comienza a dar clases y a compartir sus conocimientos y su sensibilidad con el movimiento a través del lenguaje de la Danza Expresionista Alemana. Daba clases en el subterráneo del Museo de Bellas Artes.



Mary Wigman

He tratado de conseguir imágenes de Ignacio, pero no lo he logrado, así como también saber quiénes eran sus alumnos. Gracias al testimonio de Margot Loyola pude saber en qué consistían sus clases, cómo eran, y la verdad es que, al parecer, eran reproducciones de la metodología de Wigman de manera bastante fidedigna. Wigman es un referente importante de la danza moderna alemana, que trasciende a todo el mundo y a la cultura occidental.

Existía también Andrée Haas, quien trabajaba con Elsa Martin, que fue su colaboradora y también profesora. Andrée Haas, tuvo un grupo de alumnas, que fue lo más cercano a una compañía profesional, hacían incluso temporadas en el Teatro Municipal y presentaban un repertorio, que lo reconoció la prensa como de muy buen nivel de ejecución creativo, coreográfico, interpretativo.

Malucha Solari fue parte de las alumnas de Andrée Haas y Elsa Martin, junto con Yerka Luksic, Nidia Peralta y Graciela Pérez de Arce, eran las bailarinas que tenían en la compañía independiente de Andrée Haas. Haas fue una persona conocida por la rítmica Dalcroze principalmente, pero dentro de su conocimiento estaba la danza moderna. Ahí tengo algunas fotos que pude rescatar de Andrée Haas. Ella también ejerció de modelo para clases de dibujo, de artistas visuales, en la foto de la derecha es una pose para gente que está estudiando figura humana.



Andrée Haas

Andrée Haas tuvo formación con Mary Wigman, pero principalmente fue una dalcroziana, titulada de la escuela Dalcroze. Ella figura dentro de la planta académica en el instituto de Educación Física de la Universidad de Chile, y a mediados de los años 20, introdujo al sistema de educación superior la danza moderna, junto con la rítmica. Eso es importante para comprender cómo la música interactúa con el cuerpo, a través del cuerpo. Hasta el día de hoy mantiene una escuela y tiene certificaciones de este método. Trabajó mucho con niños, es el primero que describe la arritmia y qué es lo que le ocurre al cuerpo cuando tiene esta condición.

El año 40 llega al Teatro Municipal de Santiago el Ballet de Jooss. Tuvo una temporada muy exitosa de "La mesa verde", marcando a muchas personas que vieron esta obra, no solo en Chile, sino que también en Europa, despertando la vocación de la danza gracias a las obras que aterrizaban las problemáticas del ser humano en un lenguaje distinto a lo que estaba acostumbrado el público. Ahí tenemos una escena de "La mesa verde". Después monta el programa que conocemos de esa época con el Ballet Nacional: "La gran ciudad", "Baile en la Antigua Viena", etc.



La Mesa Verde, 1932, Compañía de Kurt Jooss, Alemania. Coreografía de Kurt Jooss. Archivos Ballet Nacional Chileno.

La Mesa Verde, 1932, Kurt Jooss

Las convulsiones de los acontecimientos producen que Andrée Haas, estando aquí el Ballet de Jooss, propone a las autoridades de la Universidad de Chile que bailarines del Ballet de Jooss se queda-

ran a formar una escuela profesional. La compañía de Jooss continúa la gira en el año 40, y en Venezuela se dan cuenta que la situación en Europa estaba muy compleja, entonces Jooss da libertad para que los bailarines puedan decidir su futuro ante el posible inconveniente de regresar a Alemania.

Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht aceptan esta invitación y vuelven a Chile para crear una escuela de danza dentro de la Universidad de Chile. Ernst Uthoff ahí está en el rol del Abanderado de "La mesa verde", Lola Botka está en el rol de la anciana madre, la vieja madre, y Rudolf Pescht, no encontré otra foto, es una danza al parecer oriental, pero me parece interesante conocerlo.



Ernst Uthoff



Lola Botka



Rudolf Pescht

En la primera clase de ese 7 de octubre, los estudiantes de esta primera generación fueron seleccionados en una audición donde participaron 200 postulantes. Había un camino recorrido por Andrée Haas y por Ignacio del Pedregal en una sensibilización de la danza moderna, por lo que los primeros estudiantes, no todos, eran cuerpos entrenados, había gente con conocimiento importante. La preparación musical que tenían con Andrée Haas era importante, y dentro de esas estudiantes Malucha Solari, ya tenía una formación de 10 años de conservatorio. Entonces, su formación musical la aventajaba con respecto a los otros postulantes de esta primera generación. Y así es como se transformó en la primera ayudante de Lola Botka.

La primera sede de la escuela en la calle Huérfanos, está el maestro Uthoff haciendo una corrección en la barra, no reconozco muy bien las caras, me parece que en la foto donde está Uthoff la tercera del fondo, pareciera que es Ely Griebel, así como la tercera de la barra en la foto de al lado, me parece que es Malucha. Pero interesante conocer el primer espacio de la escuela, la barra y ver a sus protagonistas.



Uthoff en clase

La escuela en sus inicios se propone formar bailarines para una compañía profesional, siendo Ernst Uthoff el director de la escuela y de la compañía. Entonces, de esos 200 postulantes quedaron 15 el año 41. Y en el año 42 ingresó una gran cantidad de integrantes a la escuela, ya eran 70, y eso significó separarlos en avanzados y principiantes. Y de esos 70 los grupos eran de 10 ó 15 estudiantes. Interesante el número de los alumnos en un curso para poder ejercer una buena pedagogía y facilitar la construcción de los aprendizajes.

El año 43 no se abre un primer año por razones de espacio y cantidad de docentes. La escuela estaba en Huérfanos 957 en el noveno piso. Bueno, tengo entendido que al entrar en la sala principal había una leyenda que decía: "La danza no es un negocio, no es una carrera, sino una cruzada de una consagración a la alegría y a la belleza que justifican la existencia en la Tierra". No sé quién será el autor de estas palabras, pero me parece interesante señalar que detrás de este entrenamiento férreo, de estos deseos de conseguir bailarines y bailarinas con un dominio técnico, también había una mística, una concepción de lo que es el ejercicio de la danza, lo que significaba entenderla casi como un apostolado, y bueno, que tiene un sentido superior más allá de considerarlo como un medio para ganarse la vida.

A poco andar, Uthoff y ese cuerpo académico inicial, crean el Ballet de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical. Fíjense ustedes que a un poco más de un año de iniciada la primera clase se realiza la primera función, el 22 de noviembre de 1942, presentándose "Danza lírica" una de las obras coreográficas

donde Malucha Solari y Rudolf Petsch tenían los roles centrales; y la segunda coreografía se llamó "Capricho Vienés", con la participación de Carmen Maira, Malucha Solari, Lizzy Wagner, Patricio Bunster y Alfonso Unanue. Alfonso dejó esta Tierra tempranamente, pero es una persona que siempre es recordada con mucho cariño por quienes compartieron con él; trabajó mucho junto a Joan Turner también.

Esto fue porque las coreografías de Uthoff fueron solicitadas para el centenario de la Universidad de Chile, por eso aparece esta demanda de presentar a los estudiantes. Ahora, no me cabe duda que, con la rigurosidad, el perfeccionismo del maestro Uthoff, eso llevó trabajo importante a esos primeros bailarines que comenzaron a dar la cara por la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Después, en el año 45, el viernes 18 de mayo a las 18.30, ocurre el estreno de "Coppelia" con coreografía de Ernst Uthoff, en una presentación extraordinaria, fuera de abono, como dice ahí, y que, entonces, da inicio oficial, al BANCH, al Ballet Nacional Chileno.

Acá destaco algunas situaciones que marcan a la escuela. En el año 47, Malucha Solari obtiene una beca del British Council para estudiar en Londres; ahí empieza a estudiar con Leeder y se diploma en esos 3 ó 4 años que estuvo en Europa perfeccionándose. Dentro de las alumnas de esa generación estaba Joan Turner, momento en que nadie sospechaba que iba a estar en Chile e iba a ser tan importante en la danza en el país; en ese momento fueron compañeras de curso.

En el año 49 ingresa Madame Poliakova a la escuela, ingresando la Técnica Académica, porque hasta el año 49 los estudiantes no tenían técnica académica o ballet clásico.

En el año 51 Patricio Bunster también deja la escuela, porque hay que decir que los bailarines de esas primeras generaciones del Ballet Nacional eran profesores. Patricio se va al Ballet de Jooss a bailar en la compañía, y ese mismo año regresa a Chile Malucha de su beca, apoyando con todo un conocimiento, fundamentalmente desde la mirada pedagógica de Sigurd Leeder. Entonces, Malucha se transforma en una profesora importante de Técnica Moderna, de Coréutica y Eukinética, junto con Lola Botka y Ernst Uthoff.

En el año 54 llega a Chile Joan Turner, después de un largo viaje en barco, y aquí la tenemos con Madame Poliakova, en la sala de ensayo de la escuela en Huérfanos, y atrás con la atenta mirada de Patricio Bunster, su pareja de ese entonces. Madame Poliakova fue una bailarina del Ballet Imperial ruso, incluso ella fue condecorada por el último zar de Rusia, una profesora también que muchos recuerdan con mucho cariño.



Joan Turner y Madame Poliakova

La Escuela de Danza llega al Instituto de Extensión Musical. Ahí hay un peso increíble de la historia, pues la música ha sido la cultura mayoritaria, y la danza llegó como una cultura minoritaria a esta institución en un comienzo. El decreto 2157, de 1952 en el artículo 38, dice que, al terminar los estudios, serán Licenciados o Licenciadas en Interpretación Musical! con Especialización en Danza. Curioso. Vamos a ver algunas asignaturas y la verdad es que de música tenían rítmica, pero no lo suficiente como para ser intérpretes musicales. Las materias en ese año eran Danza Clásica, Danza Moderna, Repertorio, Notación de la Danza, Interpretación e Historia de la Danza.

Andrée Haas, entrega a todas sus alumnas, sus bailarinas y da un paso al costado. Fue convocada para ser directora de la Escuela de Danza en el año 1954.

Andrée Haas decía que la escuela no forma bailarines estereotipados, al contrario, respeta y desarrolla la personalidad del alumno. Eso es muy interesante, como a veces este principio del respeto por la diversidad, por los distintos cuerpos, por las distintas habilidades a veces se ha perdido en el trayecto de la for-

mación artística de la danza. Y es importante constatar que en esos años existía una clara convicción, del respeto por las subjetividades.

El año 51 se crean cursos vespertinos. Una vez que el Ballet Nacional comenzó a hacerse conocido, fue creciendo el interés de muchas personas por estudiar danza. Entonces estaba la escuela con su trayecto formativo profesional, y los cursos vespertinos a los que asistían muchas personas que tenían otros compromisos laborales o de estudio. En esos cursos vespertinos, había profesores con excelente formación como Graciela Gilberto, que enseñaba técnica académica. Ella fue bailarina de la primera camada además de profesora de educación física.

En el año 56, Óscar Escauriaza, bailarín de esas primeras generaciones del Ballet Nacional, que luego hizo una carrera importante en el Teatro Municipal, enseñaba clásico; Joan Turner, Moderno, junto a Frida Sharim, y Andrée Haas, Rítmica. Estos nombres son ejemplos de personas que marcaron a muchas generaciones en esos cursos.

En el año 57, el tercer año tenía una doble jornada y tenía clases de 8.30 a 11.00, descansaban, y después tenía clases desde las 14:00 hasta las 16:00. Los profesores eran Graciela Gilberto en Clásico; Hans Züllig, otro bailarín importante del Ballet de Jooss, que llega a Chile a integrar la compañía del Ballet Nacional, pero también a ser maestro y profesor en la escuela; Malucha Solari enseñaba Eukinéctica; Lola Botka, Coréutica; Abdulia Bath, Apreciación musical. En la década del 50, esos nombres marcaron de manera importante una continuidad en la herencia de la danza expresionista alemana y todos con un fuerte sello del Ballet de Jooss.

El año 58, el cuarto año tenía como profesor de Clásico a Heinz Poll, reconocido bailarín del Ballet Nacional; Joan Turner, que la vemos ahí sentada en un ensayo en la sala de Huérfanos, hacía Moderno y Coréutica; después, tenemos a Lola Botka, que al cuarto año le daba Moderno y también Repertorio; y Malucha Solari daba Eukinéctica y técnica de Danza Moderna. Patricio Bunster al cuarto año le hacía Interpretación y Técnica Moderna.



Joan Turner

Importante para mí ha sido ponerle rostros a todos estos nombres, porque fueron personas con sensibilidad, con compromiso por la danza, haciendo propio cada uno de ellos la rigurosidad que venía desde Kurt Jooss, pasando por Lola Botka y Ernst Uthoff, y que seguía transmitiendo en sus primeros bailarines profesionales.

En el año 1959 Heinz Poll hacía Clásico, Hans Züllig hacía Moderno, Lola Botka Eukinéctica, Patricio Bunster Técnica Moderna. Entonces vamos repitiendo ciertos nombres, que a mí me parece relevante ir recordando. Salas Viú hacía Historia de la Danza, no tengo antecedentes de Salas Viú. Me parece importante también aquí recordar con imágenes a Hans Züllig y a Noelle de Mosa, que seguramente vamos a tener comentarios de nuestros invitados hoy día.



Hans Züllig



Hans Züllig y Noelle de Mosa

Quisiera aquí compartir unas palabras de Patricia Aulestia que egresó en 1959 de la escuela, me parece importante un testimonio de alguien que es muy reconocida en México, una persona que cuenta con el respeto de todo el ambiente de la danza en México. Ella dice:

“¡Cómo faltaba tiempo para dedicarnos a tantos detalles coreográficos! Después del calentamiento en la barra íbamos al centro y ahí se revisaban las tareas que nos habían dejado en la clase anterior. Nos inculcaban una mística hacia el trabajo, el foro” bueno, ocupa ahí una palabra mexicana, es el escenario, ¿no?, el espacio escénico, “...y el público. Nos enseñaban cómo abordar el escenario, cómo entrar a él y cómo retirarnos: toda una preparación previa para salir a bailar; la concentración personal que se requiere para lograr una buena función. También nos instruían sobre los significados de las distintas áreas del espacio, cuáles eran fuertes y cuáles eran débiles; lo que significaba, por ejemplo, avanzar de frente en actitud de reto. Esto implicaba, además, saber cuál debería ser la relación con el público, cómo habría de establecerse el contacto visual, cómo debía ser la mirada. Otro trabajo, que se prolongaba durante horas y horas, era “hacer música con el movimiento”.

Pongo aquí las palabras de Patricia porque no sólo es un conocimiento técnico, sino que habla de una mística, de una manera de entender el ejercicio escénico, la preparación necesaria para salir a bailar, cómo lograr una buena función más allá de aprenderse la coreografía. Y eso también es herencia importante de los primeros maestros.

Es importante poner estos temas para reflexionar respecto a la herencia que ha mantenido el Departamento de Danza. Primero, la danza entendida dentro de un ámbito universitario, pues eso no ocurre en muchas partes del mundo, y Chile fue pionero en introducir la formación de artistas dentro de la universidad.

Es importante ver que representantes de la danza moderna alemana, forjaron la Escuela de Danza, es decir, la herencia de la danza expresionista alemana es potente como en muy pocas partes del mundo; bailarines de distintas nacionalidades que compusieron el elenco del Ballet de Jooss pasaron por Chile, y el mismo Jooss, por supuesto. Esto es interesante como distinción, como construcción de identidad de nuestra Escuela.

La escuela en sus comienzos, estuvo ligada al Ballet Nacional, no solo compartiendo espacio, pues estaban a un piso de diferencia en la sede del centro, sino que el maestro Uthoff, aun cuando ya no era director de la escuela, generalmente iba a ver los exámenes finales, estaba en contacto con los alumnos, viendo cómo iban creciendo, y así fue como eran llamados por la compañía, al principio como postulantes, a hacer reemplazos, o definitivamente siendo contratados en los últimos años, incluso a veces antes de que terminaran toda su formación.

Entonces, la escuela también se nutría de bailarines de la compañía, y eso permitía tener referentes importantes en el ejercicio profesional escénico, los estudiantes tenían a quién ir conociendo, admirando, viendo en la escena a medida que iban estudiando. Eso yo creo que hace parte de la identidad, de una característica importante de lo que fue la escuela en sus inicios.

El año 59 fue importante porque llega Sigurd Leeder al Dpto. de Danza como director y realiza la primera reforma curricular. Se generan nuevos programas de estudio, permitiendo un cambio en la manera en cómo se estructura el plan formativo de los estudiantes de la escuela.



Sigurd Leeder

Aquí tenemos una foto que compartió Fernando Beltramí, donde está Sigurd Leeder con los alumnos de la escuela. Reconozco a Fernando Beltramí, a Jimena Pino, al maestro Leeder con un ramo de flores, Rayen Méndez, Carmen Beuchat, Sonia Uribe, Nora Salvo parece que está ahí también. Una linda foto histórica, como me decía Fernando Beltramí.



Sigurd Leeder con alumnos de la Escuela

Leeder marcó a generaciones de manera importante, porque todo lo que se estaba aprendiendo antes en la escuela era a través de segundas voces, a través de Joan, Malucha, Patricio, Lola, y ahora llega de primera mano. Sigurd Leeder permanece hasta el año 1962 como profesor de la escuela y deja el Departamento de Danza por contradicciones internas.

En 1966, Malucha Solari, siendo directora del Departamento crea el Ballet de Cámara, BALCA. Malucha decía que para que la danza pudiera llegar a distintos lugares, era necesario tener una compañía de cámara, que pudiera hacer difusión, funciones en distintos espacios, no solamente en grandes teatros. Y también porque a ella le interesaba impulsar y

crear nuevas expresiones dancísticas, es decir, un lugar de experimentación, de nuevos coreógrafos, que permitiera la creación libre y desinhibida, decía ella, en un lenguaje que refleje al hombre contemporáneo y a su mundo. Me parece interesante que desde la escuela aparece una compañía para abrir la experimentación, nuevas formas, y Malucha fue impulsora de aquello.



Malucha Solari



Malucha Solari

En el año 1967, Malucha Solari como directora del Departamento, viaja a Moscú porque le parece importante traer un profesor con el Método Vagánova de la misma escuela de Bolshoi. Escoge a Eu-

genio Valukin, uno de los mejores profesores de aquella escuela de ese momento. Recuerdo escuchar a Malucha que le costó muchas conversaciones con la Eulanova, la directora en ese momento porque era uno de sus mejores profesores y no se lo quería entregar para que se viniera a Chile. Finalmente, Malucha lo consigue, como muchas cosas, como gran gestora del desarrollo de la danza. Valukin también marcó generaciones de manera importante en la Escuela.

Año 1969, la Reforma Universitaria, momentos de cambios, de debates, de reuniones en el Teatro del Instituto de Extensión Musical, lo que es actualmente el Cine Normandie. Momentos en que se discutía mucho y se avanzaba de manera importante, en triestamentalidad, en nuevas maneras de entender el gobierno universitario y el crecimiento cultural del país. Ese año es elegido director del Dpto de Danza, Patricio Bunster, y el énfasis estaba no solamente en producir bailarines, sino que también preocuparse de la investigación, de la formación, de la creación y de la extensión, como pilares fundamentales de la labor universitaria al servicio del país.



Patricio Bunster

Antes que Patricio asumiera la dirección del Departamento continuaba el proyecto académico de Leeder, la misma malla, pero Patricio introdujo innovaciones importantes. En el año 1970, aquí tenemos

una foto maravillosa del Ballet Popular, en una sala de ensayo, seguramente del octavo piso; está Joan, ahí está Rosa Celis, está Sonia, está Olga Wischnjews-ky, y las demás caras no las reconozco.



Ballet Popular 1970

Lo que Patricio proponía con el grupo académico en el Departamento en esos años, era un plan común de estudios de 3 años, y que después los estudiantes tuvieran la opción de especializarse para formarse en Instructor de Danza, en Pedagogo de danza, en bailarín profesional, en coreógrafo, o en especialista en notación de la danza. La herencia Labaniana, indicaba lo importante y útil que era la notación del movimiento. Eso era desde un año del instructor, hasta 3 años más de los 3 años iniciales comunes para la formación profesional de todos. Como todos sabemos, el año 73 el golpe de Estado interrumpe el desarrollo del departamento, puesto que el director, Patricio, sale al exilio. Algunos profesores se van, otros pocos se quedan. Ahí hay un quiebre importante donde se inicia otra etapa de la escuela.

No puedo dejar de mencionar los premios nacionales de danza, y las tres personas son de esta Escuela. Primero, el reciente merecido premio a Joan Turner (2021), por toda una entrega de vida a la danza, al compromiso social, el entender la danza como un medio de transformación humana y social, que se tradujo en su quehacer. Una docente maravillosa, inteligente, con una claridad del sistema Leeder increíble; yo guardo los mejores recuerdos de sus clases, que me marcaron mucho.

El otro Premio Nacional fue Malucha Solari el año 2001. Una gran gestora, además de bailarina, intérprete, profesora.

Fue la primera coreógrafa chilena del Ballet Nacional y música de un chileno. Después siguió Patricio Busnter de manera importante y contundente en la labor coreográfica chilena. Malucha creó la Escuela Coreográfica en el Ministerio de Educación (buscar año), creó el Consejo Chileno de la Danza (buscar año).

Ernst Uthoff fue el primero que tuvo el Premio Nacional de Artes el año 94, y a quien le debemos que exista la danza profesional en sus inicios, que exista un Departamento de Danza una herencia importante en nuestro país. Muchas gracias.

Conversación con invitadas e invitados especiales.

Ahora quiero que nuestras invitadas e invitados participen con algunas reflexiones, recuerdos, y para eso presentaré a quienes nos acompañan como protagonistas de esa época. Primero les presento a Sonia Uribe, quien ingresó a la Escuela de Danza en el año 1958 y egresa el año 1962, año en que es convocada por el Ballet Nacional para reemplazar a Bárbara Uribe, quien, por embarazo, no podría bailar en la obra "Milagro en la Alameda".

Luego ella migra al Ballet del Teatro Municipal, que entonces había creado Octavio Cintolesi, también discípulo de Uthoff. Sonia continúa actualmente su carrera de intérprete en la compañía Generación del Ayer, por lo que está totalmente activa en la profesión. Gracias Sonia por aceptar esta invitación y ya te vamos a escuchar con estos maravillosos relatos de toda tu experiencia y tu trayectoria.

Presento a Rosa Celis, quien ingresa a la Escuela de Danza en 1960 y egresa el año 65. Realizó toda su carrera de intérprete en el Ballet Nacional. Una carrera interesantísima, con muchos roles, y quienes tuvimos la oportunidad de verla en tantas funciones disfrutamos de su calidad interpretativa. También fue parte del Ballet Popular. ¡Gran bailarina Rosita Celis! Gracias por estar con nosotros y compartir tu vivencia en la escuela.

Les presento a Fernando Beltramí. Él ingresó en el año 58. Sigurd Leeder lo marcó de manera importante en su labor como coreógrafo, como maestro, como intérprete. Luego de su formación ingresa al Ballet Nacional y fue profesor de la escuela por varios años. Fernando, muchas gracias por aceptar nuestra invitación, y ya te estaremos escuchando con tus maravillosos relatos: Una carrera brillante como intérprete en el Ballet Nacional.

Les presento a Jorge Ruiz Duque, reconocido bailarín del Ballet Nacional, que ingresa a la escuela en 1969, en plena reforma universitaria, en ese convulsionado Departamento que se armaba, se repensaba, se estructuraba, y está en la escuela hasta 1973, año en que ingresa como alumno en práctica al Ballet Nacional. Y le fue muy bien, porque permaneció muchos años como un bailarín reconocido en tantos roles importantes en esa extensa carrera de intérprete. Él continúa vigente como profesor y también ha tenido que adaptarse al Zoom, para poder seguir entregando sus conocimientos a sus estudiantes.

Quiero dejar para el final a Renato Peralta quien ingresó a la Escuela de Danza el año 1974, permaneciendo en ella hasta 1976, año en que es contratado por el Ballet Nacional. Fue solista de la compañía, y lo interesante es que Renato continúa en el Ballet Nacional, en estos momentos es maestro de baile y director de escena de la compañía. Interesante conversar con Renato porque yo diría que, es el último eslabón de una herencia, que se está cortando, de una herencia que era de manera continua desde la escuela al Ballet Nacional.

Gracias por estar acá; quisiera partir escuchando a Sonia, y que nos compartiera cuáles son sus recuerdos de su paso por la escuela, de sus profesores. Cuáles fueron tus referentes más importantes cuando estabas en la escuela y veías al Ballet Nacional. Nos compartieras algún



recuerdo especial de Hans Züllig, por ejemplo, que fue un maestro importante. He conocido personas en Europa que han sido discípulas de Hans Züllig, y que lo recuerdan como un maestro que marcó a muchas generaciones, incluso decirles que actualmente hay un profesional en la escuela de la Ópera de París discípulo de Hans Züllig, y que lleva todo este conocimiento de la danza moderna a la Ópera de París.

Sonia Uribe: Fue emocionante el recorrido de la historia del Ballet Nacional Chileno, y mientras te escuchaba, recordaba. Yo hace 62 o 63 años, aproximadamente, que viví esos momentos y no he olvidado a ninguno de mis maestros, uno lleva eso por siempre. En la escuela de Leeder y de Uthoff era muy importante la interpretación. Cada gesto, cada movimiento era de suma importancia, era más importante lo que tú querías decir con lo que bailabas; más que la técnica, la importancia era la expresividad, el sentir, como decía un poco Joan también: “Hay que bailar con las tripas”.

Tuve clases con Noelle de Mosa, con Hans Züllig, con Heinz Poll, con Malucha, con la Joan, por supuesto, quien fue mi primera maestra de Danza Moderna. Leeder por supuesto, fue después de Joan, el segundo maestro de Danza Moderna. Así que imagínate, yo debo mucho a toda esta gente porque he tratado de no olvidar sus enseñanzas. Y, de alguna manera, he podido llegar a bailar a estas alturas de mi vida, no sé cómo, nunca lo pensé en realidad.

Yo había dejado de bailar hace 15 años porque me retiré del Ballet Nacional el 81, y retomé esta idea, que era de Rayén Méndez que fue también de la Escuela de Danza, una gran bailarina, que llegó de Francia con esta idea de formar lo

que nosotras le llamábamos humorísticamente “El Ballet de las Nonas” al principio, porque ya todas éramos abuelas. Y resulta que lo tomé como una humorada, nunca pensé que iba a bailar de nuevo, yo dije que bueno ponerme en training, hacer ejercicio, moverme, porque nunca lo dejé totalmente, tomé clases de jazz con la Ester Vergara, tomaba clases particulares, o invitada, me invitaban a tomar y yo “¡Fantástico!”, iba a las clases.

Un día llega Vinka Vodanovic al grupo; formaba este grupo Rayén Méndez, Gastón Baltra, y nos dice: “Mira, nos pidieron una función en homenaje para el adulto mayor”, el Día del Anciano se llamaba en ese momento, “y van a estar ex músicos de la Orquesta Sinfónica”, que también estaban ya jubilados. Y ya, ¿qué hacemos? Estábamos haciendo un trabajo nosotros de danza-teatro con la Verónica Oddó, que era cuñada de la Rayén Méndez, y nació esta coreografía que fue contar un poco la historia de cada uno de nosotros. Bueno, tuvo tanto éxito que nos entusiasamos hasta ahora.

Quisiera mencionar a una bailarina que fue muy importante para el ballet y para muchos de nosotros como personas, que nunca se le hizo un reconocimiento, Virginia Roncal, y tampoco se le ha nombrado ahora. Yo creo, por lo mismo, porque como que se va dejando en el tintero a una bailarina que fue importantísima en la compañía, muy trabajadora, con un dominio técnico tanto clásico como moderno, muy importante.

Carlos Delgado: Sí, qué bien que recuerdes, Virginia Roncal fue una gran representante de nuestra danza en las giras internacionales del Ballet Nacional Chileno, fue reconocida en otros países y también recordada por todo el mundo que pasó por el Ballet en esos tiempos

y que compartió espacio y tiempo con ella..

Sonia Uribe: Lo que pasa es que nosotros admiramos mucho a la gente, como trabajamos prácticamente juntos, en el mismo local, incluso en “Carmina Burana”, por ejemplo, cuando era con grabación, hacíamos de monjes, y los veíamos de las galerías de los monjes. Creo que cada uno de nosotros quería ser, en el futuro porque éramos estudiantes, como algunos de ellos; soñábamos con hacer “La Guerrillera”, porque veíamos bailar a la Joan Turner, fantástico; o a la Bichita (Virginia Roncal) haciendo “Alotria”, “El equilibrista”, o haciendo la señorita Julia, pues que fue un tremendo rol el que hizo ella. Teníamos esa mística, esa admiración por los bailarines que estaban en ese momento en el escenario.

Carlos Delgado: Importante lo que dices, eso de tener al referente al lado, de proyectarse, que el estudiante, la estudiante se proyectara con personas que estaban ejerciendo la labor de manera profesional. Eso también marca una cierta identidad de una escuela, una característica importante. Sonia, muchas gracias.

Sonia Uribe: Gracias a ti, Carlitos por la invitación.

Carlos Delgado: Fernando, quisiera darte la palabra para que nos compartas tu paso por la escuela ¿Qué recuerdas de tu paso ella? Sé que Sigurd Leeder fue importante para tu formación como bailarín y como maestro, posteriormente. ¿Cómo te marcó? ¿Qué es lo que te dejó? ¿Qué quieres compartir con nosotros de tu paso por la escuela?

Fernando Beltrami: Voy a compartir mi experiencia en la escuela, todas las herramientas que me entregaron para poder seguir hasta ahora ejerciendo como maestro. Yo me agarré de la barra cuando entré a la Escuela de Danza el año 58, y todavía sigo agarrado de la barra dando clases (risas). Cumplí 50 años en la Escuela Moderna dando clases, toda una vida.

Aquí tengo anotado mi currículum, voy a leer más o menos rápido para no aburrir a los profesores que tuve. En primer lugar, Sigurd Leeder, lo tuve 4 años, era una persona maravillosa. Una alumna que vino de Europa se conectó conmigo y me dijo que lo llamaban el “Dios Sol”, o algo así, porque él entraba e iluminaba toda la sala. Y exactamente, era así, nunca lo vi enojado, y él me dio la confianza para crear. Él entró a mi alma, mi cuer-

po, mi corazón, y él sacó todo lo que yo tenía adentro.

Cuando fui, el 87, al simposio de Leeder en Suiza, fui a su la tumba a agradecerle todo lo que me había dado, fue muy emocionante. Yo tomaba clases con él cuando entré a la escuela de 7 a 9, y después al año siguiente, cuando llegó él -a mí me encantaba la danza porque yo nací con este instinto de la danza-, pedí permiso a Sigurd Leeder si podía ir en la mañana, entonces yo iba en la mañana de 8.30 a 11, después me quedaba de 2 a 4 a las clases, y después había clases de 7 a 9, así que estaba todo el día, yo pesaba 62 kilos, tenía que pasar dos veces para que me vieran.

Y ahí tuve como maestro a Sigurd Leeder, Noelle de Mosa que era una mujer maravillosa. Cuando ella mostraba los ejercicios yo la miraba, pero no me acuerdo de lo que tenía que hacer en la barra, ahora no me acuerdo, pero tengo la visión de ella, era una virgen, maravillosa mujer.

Patricio Bunster, él era un intelectual. Yo fui su conejillo de indias porque él experimentaba conmigo muchos personajes. Entonces, él también me dio esa parte de la habilidad de interpretar y expresar. Lo considero un bailarín de carácter.

Después tuve a la Joan Turner de profesora, al verla bailar yo le miraba los ojos, no le miraba el cuerpo, le miraba los ojos, cómo ella expresaba, esa mirada no se me va a olvidar. A Lola Botka, la tuve como maestra de coreografía. Ernst Uthoff, a él lo tuve de maestro, pero muy poco porque él como que no entendía mucho de técnica, el como maestro era de sacarte el personaje. Cuando estuve en el ballet, yo aprendía los roles con los bailarines, había 4 tipos de bailarines que te enseñaban, y después venía el ensayo con él. Los ensayos eran con piano, y él decía y partíamos juntos yo y la pianista. Entonces él decía “ahí” y ella paraba inmediatamente, yo no tenía idea por qué paraba. Entonces él decía que yo tenía que estar metido en el personaje antes de bailar, eso es lo que decía la Sonia Uribe, a mí me enseñaron eso. Cuando hice el prólogo de “Carmina Burana” -hice la muerte también, el niño, el anciano y la muerte- él me pedía que expresara con la cara, y yo decía por qué me pide cara si voy a estar con máscara, pero él decía que con la expresión que tenías que tener, tú reflejabas al personaje.

Ahí tuve a Heinz Poll, pero poco tiem-

po, era un maestro muy rudo, salían las bailarinas llorando algunas veces. Malucha Solari era encantadora como maestra. La Doreen Young fue una profesora que tuve del Ballet. Graciela Gilberto, también tuve clases con ella. Rítmica, Andréa Haas. Y música con Abdulia Bath. Eso fue lo que tuve en la escuela, y la facilidad de crear, creaba coreografías.

La Sonia, no sé si recuerda, pero en la escuela cuando se estrenaba una coreografía y el ballet salía de gira, nosotros le hacíamos un recibimiento. Cuando se estrenó "La Señorita Julia", yo hice la Julia, tomé clases de punta y el hijo de Uthoff, Michael, que estaba en la escuela, hizo el mayordomo. Se puede decir que tuvimos la suerte que nuestros maestros fueron bailarines y estábamos siempre en contacto. La meta de nosotros era llegar a ser como ellos. Fue una experiencia muy bonita en la escuela, y sobre todo lo de Leeder. Gracias a esas herramientas que me entregaron pude hacer coreografías en el Ballet. Leeder nunca dijo técnica, dijo método porque te da un abanico de posibilidades para crear.

En el Ballet Nacional hice "Mocedades", que se estrenó el año 70; "Estudio" el 74; "Eros" 75, que bailó la Rosita. El Renato Peralta me consiguió la música. Después hice "Concierto" el año 78. "Laberinto" y "Leyenda del mar" el 80, en "Leyenda del mar" Jorge Ruiz hizo de Pincoy, la Jimena Concha hizo la Pincoya, la última coreografía del ballet nacional fue "Viento blanco" el 86. Las coreografías que bailé fueron: "Medea", "Capicúa 7/4", "Uka Ara", "Alotria", "Urbanidad", "Carnaval", "Inmolación", "Eros", "Medio Ambiente", "La Señorita Julia", "Celebración Trágica", "Danzas Históricas", "El Hijo Pródigo", "Catrala descende", "Variaciones con Máscaras", "Los Cuatro Músicos Viajeros", "El Pájaro de Fuego", "Cascanueces", "La Mesa Verde", "Carmina Burana", "Casi Lázaro", "Alusiones", "Estudio", "Amatorias", "Calaucán", "El Saltimbanqui", "La Silla Vacía", "Bastían

y Bastiana", "Catálisis", "Mocedades" y "Escena de 1800". Bailé como solista el acaparador de "La Mesa Verde", que era un personaje que me encantaba, desgraciadamente nunca me saqué una foto, nunca, nunca. Y de "Alotria" hice los payasos, que bailaba con Armando Contador, que en paz descansa, que lo pasábamos la raja en el escenario bailando.

Así que con toda esa experiencia y gracias a eso, sigo dando clases a mis alumnos de la Escuela Moderna. Así que esa es toda mi historia y yo estoy muy agradecido con la escuela porque tuve la suerte de tener muy buenos maestros.

Carlos Delgado: Fernando, qué interesante lo que nos relatas porque es un testimonio que a veces no se necesita el cartón para ser coreógrafo, sino que tener los conocimientos y los profesores; y la capacidad y la oportunidad de desarrollarse en un momento en que no existían los títulos de coreógrafo, o de maestro, de profesor, incluso de bailarín, sino que lo que importaba era que en el hacer uno podía desarrollarse. Y en el hacer, con las enseñanzas que tú dices, te pudiste desarrollar, además de bailarín, como coreógrafo, y eso me parece destacado de una concepción de la formación del artista coreógrafo un poco distinta a cómo ha evolucionado hasta el día de hoy en algunas escuelas. Así que muchas gracias por tu testimonio Fernando.

Fernando Beltramí: Te iba a contar una última cosa, que el maestro Uthoff, siendo tan exigente, yo hacía coreografía en un teatro para niños, teatro infantil, que era los domingos, y él iba a verme, iba a ver las coreografías, se daba el tiempo, y dependiendo de cómo era la coreografía me subía, me bajaba o me decía "está bien". Pero también tuve la ayuda del maestro Uthoff, que también lo tengo como referente para seguir creando. Muchas gracias por la oportunidad de poder compartir mi experiencia como

bailarín, coreógrafo y maestro.

Carlos Delgado: Maravilloso que puedas seguir entregando tus conocimientos, Fernando, hasta el día de hoy, se agradece.

Quiero invitar a Rosita Celis, que estuvo en un momento importante de cambios, en la época de los 70 en el Departamento, donde se adoptan algunas acciones coherentes con la época que se vivía, y entre esa coherencia el Ballet Popular. Pero también hay historias tuyas antes y después del Ballet Popular, ¿Qué nos quisieras compartir, Rosita, de tu paso por la escuela o de tu experiencia en la universidad?

Rosita Celis: Hola, buenas tardes. Bueno, estoy bien emocionada por todo lo que he escuchado, porque hay muchas cosas de Sonia y de alguna manera de Fernando, que de alguna manera compartimos, el local en el que se trabajaba era el mismo al que fui a dar examen de admisión en el año 60. Lo único que quería era estudiar ballet, lo único que quería era eso que yo había visto en una película.

Supe que había una escuela de danza, que era gratis, que no iba a pagar nada, que era súper importante. Así que llegué a los 12 años, cosa que conseguí con una movida de una profesora de piano de mi mamá y por ahí me inscribieron a los 12 años, porque se entraba a los 14 años. La condición era que, si no quedaba en el examen, no quedaba no más. Ahí audicionamos 250, de esas 250 quedaban 60. Todavía recuerdo emocionada cuando fui a ver la lista, y ¡qué maravilla, quedé, entré! Ahí se inició todo mi sueño de ser bailarina, nunca dudé que no tenía condiciones, nunca dudé que iba a ingresar al Ballet Nacional, eso nunca se me pasó por la mente desde que entré a la Escuela de Danza.

Ingresé justo el año en que Leeder hizo su nuevo proyecto. Voy a nombrar los ramos que teníamos con Leeder: Técnico

ca Moderna, Técnica Clásica, Coréutica aparte, Eukinética aparte, Interpretación aparte, Estilo de Danza, Técnica de Suelo, Maquillaje, Composición, porque al final de año era obligación hacer una coreografía, el que no hacía la coreografía, no pasaba de curso. Un sistema muy riguroso.

Me acuerdo de la escuela con mucha mística como han dicho mis colegas presentes, porque trabajábamos juntos con el Ballet Nacional, en el mismo local dividíamos los horarios. Entonces, cuando el Ballet Nacional iba saliendo, yo tenía clases de 7 a 9, primero y segundo año. Para mí era súper emocionante ver a esas figuras que yo había visto bailar. "Sí, yo quiero hacer esto, quiero entrar a ese Ballet". Siempre los veía ensayando, iban saliendo, nos topábamos en el camarín, entonces esa cosa, esa mística, que al final cuando ellos se iban de gira, la escuela los recibía con una fiesta, un acto para ellos, especial. Había mucho afecto.

Con Leeder, la verdad es que hubiera sido muy feliz si hubiese sido más adulta y haber tomado más clases con él, porque tal vez no lo pude aprovechar en toda su dimensión, porque yo era muy niña y hay cosas de movimiento que no le entendía, yo las hacía porque las tenía que hacer. Pero hay mucha parte teórica que me salté, que no le entendía, él hablaba español más o menos. Pero también era un personaje muy carismático, muy fuerte, o sea, las clases las hacía con tambor y piano ¿Y quién era pianista en ese tiempo? Lucho Advis.

A Patricio Bunster en Improvisación lo tuve desde primero hasta que salí de la Escuela de Danza. Patricio me llamó mucho la atención porque lo había visto bailar La Muerte en "La Mesa Verde", y yo pensaba que era un personaje muy alto, y cuando lo veo que era relativamente bajo, o sea ¡él es Patricio! Y siempre estaba delante del espejo moviéndose, probando cosas, a los alumnos siempre les pedía: "guárdame esta frasecita". El hizo "Capicúa" en la escuela, cosas que él iba probando. Mi época en la escuela fue bonita.

Hans Züllig, también lo tuve de maestro de Técnica Académica: Y de él me recuerdo mucho porque fue el que me bautizó como Rosita, y ahí nadie me sacó el Rosita. Porque una vez, al hacerme una corrección, me dice: "¿Cómo te llamas?", "¡Rosa!" le digo, "Ah no, muy chiquitica para ser Rosa, Rosita", y de ahí quedé como Rosita eternamente. Hans Züllig era un maravilloso maestro, aún

lo recuerdo; creo que ha sido uno de los profesores de Técnica Académica más lindos que tuve en la escuela, y tuve hartos.

El año 61 y 62, estuvimos en la Escuela Vieja, a la que llamábamos la escolita. Y el 63 nos fuimos a la Facultad. El 62 se va Leeder, y fue por causa de la llegada de Charles Dickson, tuvo problemas con Leeder y él tomó sus bultitos y se fue. El año 62, la Escuela de Danza quedó prácticamente botada, porque no teníamos maestros, quedó Patricio dando Técnica Académica. Y ese año la Escuela de Danza se perdió, nadie pasó de curso, yo debería haber egresado el 64, y por ese motivo tuve que egresar el 65. El 63 llegó Malucha, y se hizo cargo de la escuela, la estructuró nuevamente, tuvimos otras clases, con ella teníamos Coréutica y la Joan siguió dando clases de Eukinética.

Después, cuando salgo de la escuela, Patricio, en el último examen hicimos "La Guerrillera", que nos pidió la Joan, y otra serie de exámenes que teníamos que dar. Y Patricio ahí me pregunta: "¿tú qué vas a hacer?", entonces le dije: "yo siempre he querido estar en el Ballet Nacional", entonces me dice: "ya, te das por contratada en el Ballet Nacional", y así yo subo al Ballet Nacional.

También recuerdo cuando en la escuela de danza hice de Monje, fascinada, uno creía poco menos que íbamos a actuar en "Carmina Burana" haciendo de Monjes, y uno está todo el rato así (de brazos cruzados), mirando. Pero era Heinz Poll, era la Elena, era Patricio haciendo de la mímica del Monje. Entonces, de alguna manera, había una conexión muy grande en eso y uno dice cuando iba a pensar que yo iba a llegar a ser La Doncella, o esas cosas así, o papeles que yo vi, nunca pensé. De alguna manera, la escuela me brindó esas herramientas, como dice Fernando, a él le ayudó con la composición, a mí para interpretar muchas obras, que después iban por otro estilo. Y de alguna manera eso te enseña a ser más humana como bailarín, más persona como bailarín.

Carlos Delgado: Qué interesante, Rosita, lo que nos relatas porque es una concepción de escuela distinta para el alumno, el tener esos referentes y compartir espacios con ellos, el tener maestros preocupados también, no solamente de los avances técnicos, sino que también del sujeto que siente, que interpreta, entender la danza no solamente desde la habilidad corporal, sino que también de esa participación interna a la hora de asumir un rol.





Rosa Celis: Siempre me gustó esa danza con un contenido, que Patricio lo trabajó después también, que eso le permite al intérprete empoderarse del rol que está haciendo, yo me empodero de eso, es mío, es mío al momento en que yo lo interpreto, después lo interpretará otra y ella le pondrá su material, sus sentimientos, sus emociones, o las no-emociones, o como lo quiera hacer, como lo sienta, como lo perciba.

Para mí eso es enseñanza de la escuela, la Eukinética de la Joan. Verla bailar, como dice Fernando, era una maravilla, es una mujer que manejaba todas las gamas de la Eukinética. Podía ser lírica, ser fuerte, dramática. Y eso es gracias a la Eukinética. Entonces eso le agradezco, haber tenido esa oportunidad, me hubiera gustado haberlo disfrutado con más edad, porque cuando entré era niña entonces había cosas que yo no comprendía.

Tengo una anécdota, cuando a fin de año había que hacer la coreografía, yo como no tenía idea, a mí me gustó mucho la música de la “Pavana para una infanta difunta”. Entonces, yo frente a Leeder, a Uthoff, a Patricio, a Joan, haciendo mi “Pavana para una infanta difunta” (risas). Después, cuando me enteré, “¡Oh!” dije yo, pero igual me fue súper bien, me pusieron un 6.5. Esa escuela era una escuela con personas que te miraban, te escuchaban, se interesaban por lo que tú hacías, cómo lo hacías, o cuáles eran las posibilidades para hacerlo mejor, sin entorpecer ni abrumarte con cosas.

Y todo muy riguroso porque, por ejemplo, como te contaba quedamos 60, después en Julio, de los 60 quedaban 30, después de los 30 a fin de año a veces quedaban 10. Nosotros egresamos 4. Había cursos que no egresaba ni uno porque como era gratis, no había presión de pagar, de endeudarse. Con 15% de inasistencia no tenías derecho a examen. Leeder ahí era riguroso.

Carlos Delgado: La individualidad de la que hablaba Andrée Haas; respetando esa individualidad, pero exigiendo esa construcción del rol, con todo el manejo eukinético y coréutico para la construcción del rol. Y eso hizo una escuela, como un crisol tremendamente importante, una herencia de una comprensión de la Danza Moderna, cómo se entiende la danza en la interpretación, la creación y lo que dice. Qué bien lo relatas tú en tu experiencia, Rosita, muchas gracias.

Quiero ahora escuchar a Jorge, que ingresa a la escuela cuando Patricio asume la dirección del Departamento de Danza. Y bueno, tú tuviste hiciste roles que fueron herencia, del Ballet de Jooss, hasta el Ballet Nacional, donde hay traspaso de información, de un intérprete a otro, de Jooss, a Uthoff, de Uthoff a Patricio, tal vez, y de Patricio a tí.

Jorge Ruiz: Claro que sí. Pero antes que nada quiero agradecer tu interés por la historia porque pienso que es importante para las nuevas generaciones, a más de alguno le va a interesar saber qué ha pasado en la danza en Chile, cómo se inició y cuáles son los personajes que han llevado esta posta que va pasando de mano en mano, Así que te quiero agradecer por tu interés que sé que es muy sentido, porque te conozco hace mucho tiempo y creo que es muy importante que hayan personas como tú que releven la historia de la danza y que se piense que la danza nace hoy. La danza ha pasado por muchos momentos, y siempre digo que quizás todavía estamos en transición, porque la danza siempre ha ido evolucionando o involucionando, o cambiando, o proponiendo.

En algún momento me metí a este asunto de la danza, como a los 16 años. Yo era una persona que le gustaba mucho trabajar la parte corporal, pero en la gimnasia, entonces me metí a estudiar danza para perfeccionar mi trabajo en gimnasia. Y cuando me meto a esto me encuentro con un mundo muy especial, porque para mí el cuerpo era una herramienta con la cual yo podía girar, darme vueltas para allá, para acá, pero aquí había un uso del cuerpo diferente. Entonces, fíjate que en ese tiempo nunca vi la separación entre Escuela y Ballet, para mí era una sola cosa, o sea, yo entraba a un solo lugar donde se practicaba danza.

Entonces, eso para mí era muy impresionante porque, aparte de estar con mis compañeros de curso, como ya muchos lo han dicho, también estaba mirando estos personajes del Ballet, porque eran unos verdaderos personajes que mirabas con mucha distancia, con mucha admiración; No tan solo en los pasillos, sino que también en el escenario, a su propuesta artística. Entonces, me sorprendió que hubiese la posibilidad de usar el cuerpo no solo para hacer una vuelta en el aire o de carnero, sino que también un cuerpo expresivo, una emocionalidad del movimiento.

Entonces, entré y me quedé en la escuela, en ese tiempo teníamos que cumplir 4 años y salíamos de Intérprete en danza. La directora era Erika Eitel, tuvimos un conjunto de profesores que venían del Ballet, como el profesor Beltramí. También tuvimos a muchos bailarines del Nacional, como Patricio Bunster, Joan Turner, Robert Stuif, etc. Pero lo más destacable era esa propuesta universitaria como una unidad, porque ahí teníamos nuestros referentes, comparábamos una historia con los demás, eso era muy bonito.

Teníamos taller coreográfico e improvisación con el maestro Patricio Bunster. Él en ese tiempo hacía trabajar a los hombres en los roles de "La Mesa Verde" por la cualidad kinética que ese rol necesitaba. Entonces, hacía que todos los hombres participaran de esa obra. Ese fue mi primer encuentro con "La Mesa Verde" en la Escuela de Danza. Él tenía una versión de "La Mesa Verde" muy especial, no sé si la desarrolló él o si la desarrolló Uthoff, la verdad es que no he podido saber esa diferencia, era una versión, una muerte más humanizada. Y si lo veo por ese lado, creo que fue Patricio, porque la muerte en "La Mesa Verde", en la original, es algo más mecánico, como un tanque que avanza.

Entonces, creo que mi paso por la escuela, es un poco subjetivo, no tengo experiencias tan marcadoras, salvo las que te he mencionado. Más bien fueron como inicios de algo, inicios en técnica, inicios en movimiento, inicios en expresión, cosas muy saltadas de acuerdo a la época que se vivía, una época bastante caótica. Entonces, no teníamos unas clases tan periódicas, siempre se cambiaban, no teníamos una continuidad en las actividades. Donde realmente me desarrollo y hago más investigación conmigo mismo es en la compañía, en el Ballet. Todavía sigo investigando y buscando respuestas.

En todo sentido no puedo separar mi experiencia de la escuela con mi experiencia profesional, es una sola cadena que se une a través del tiempo. Por eso que digo yo, en estos momentos que estamos haciendo estas reuniones, especialmente de escuela, qué bonito que después se hagan actividades también desde lo profesional, cómo los alumnos se manejan en el área profesional, porque es un solo eslabón que se proyecta, y que obviamente cada cual lo va a proyectar de acuerdo a lo que cada uno siente.

Carlos Delgado: Correcto. Qué interesante tu testimonio, Jorge, porque tener las sutilezas de poder apreciar ciertas modificaciones en los roles requiere también de un entrenamiento, de un expertiz profesional, el poder identificar los matices de un rol y de otro, de un intérprete con otro en un mismo rol, o cuando el rol está más humanizado, la concepción de un personaje en un rol o en otro momento. Y esa capacidad reflexiva que tú adoptas tiene que ver no solo por tú condición personal, sino que también por quienes te rodearon en algún momento, pienso yo. Que te hicieron ver, te hicieron poder descifrar aquello.

Jorge Ruiz: Claro. Por ejemplo, en este rol específico de La Muerte, yo aprendí de Rob Stuif, aparte de Patricio Bunster y después con Anna Markard cuando vino a remontar. Entonces la información que yo tenía antes era bastante potente, la información de Patricio Bunster y de Rob Stuif, que tenían la misma los dos. Entonces, era muy fuerte el concepto que había para hacerla. Y después aparece este otro personaje con una cosa totalmente distinta.

Entonces, el hecho de haber trabajado con los coreógrafos, con el mismo maestro Beltramí, que está acá, con el maestro Rob Stuif, con Gaby Concha, que también hizo coreografías en el Nacional, y no quiero seguir nombrando porque seguramente se me va a quedar alguno atrás, con toda esa experiencia a tí te da cierta habilidad o cierta sensibilidad para poder diferenciar y poder indagar en algo, tener esa claridad que hay diferencia y que se pueden hacer diferente las cosas.

Fernando Beltramí: Perdona, Jorge, pero tú bailaste La Muerte de "La Mesa Verde". Tú lo hiciste muy bien.

Jorge Ruiz: Ah, muchas gracias maestro.

Fernando Beltramí: Tú lo bailaste y lo hiciste muy bien. Así que es parte de la esencia, y como era un tanque tú fuiste también un tanque, así que felicidades. Ahora, como alumno de la escuela, ahí no me voy a referir. (Risas)

Jorge Ruiz: ¡No po! Si resulta que yo entré a la escuela a los 16 años, entonces a los 16 años tú sabes que los intereses son otros también po'. Entonces, claro, a veces la clase de ballet no era tan importante (risas).

Carlos Delgado: Gracias Fernando y Jorge por su diálogo interesante.





Ahora quiero invitar a quien ha tenido mucha paciencia y ha escuchado mucho, a Renato. Ingresó a la escuela en un cambio importante del país, de la universidad y de la escuela también. Y bueno, lo que yo decía que me parece increíble, la única persona que está quedando en el Ballet Nacional, que pasó por la escuela, por todo lo que se ha hablado aquí, de lo que fue la escuela en todos esos años. Y la escuela dejó de ser proveedora de bailarines para el Ballet Nacional hace muchos años, y los bailarines, entonces, no vienen de la escuela de danza porque tomaron caminos y opciones de desarrollo distintas. Y entonces, bueno, escuchar tu experiencia por la escuela y lo que te marcó, quiénes te marcaron, cómo recuerdas esos momentos, Renato.

Renato Peralta: Interesante escuchar a ex compañeros porque, voy a partir de atrás pa' adelante, en la vida profesional no hablábamos estas cosas, estábamos preocupados de la danza, la danza, pero es interesante escuchar todo lo que pasó antes.

Bueno, yo llegué por accidente a la escuela de danza y la primera persona que me recibió ahí fue el maestro Fernando. Él me tomó el examen de coordinación, ritmo en realidad, la parte kinésica. Yo llegué a ver una clase de la maestra Ely Griebe, donde había puras mujeres. La historia es que mi hermano Arturo, todos lo conocen, estaba en el Ballet Nacional, y él me invitó a ver una clase de mujeres porque eran unas niñas muy lindas (Risas). Yo estaba en el Liceo Amunátegui, puros varones, tercero medio, y me invitó a esa clase, y yo veo esa clase de mujeres y la Ely me dice: "Renato, anda a vestirse", y yo, esta historia la he contado varias veces, pero por ahí hay gente que a lo mejor no la ha escuchado, y yo sin personalidad, le dije: "No, yo no tengo ropa, yo vine a ver la clase", y me dice: "No, tu hermano te dejó ropa acá". Me fui a cambiar ropa, sumiso, tomé

una clase de varones, termina la clase, y Fernando con la maestra Ely me toman esta prueba y hasta el día de hoy sigo en la danza a raíz de ese momento importante en mi vida, súper importante. Era el año 74, yo estaba en tercero medio; luego, el año 77, me cambié de colegio, fui parte del Isuch.

Entonces en el Isuch tenía compañeros de danza y también de música, que después, con los años, estuvimos arriba del escenario, músicos de la sinfónica fueron compañeros míos del Isuch. Y me sigue marcando, porque los sigo viendo, entonces son muchos años, son creo que ya 47 años desde que entré a la escuela de danza.

Carlos Delgado: Renato, me da la impresión que Ely Griebe te marcó, en cierta manera, yo te escucho hablar siempre de ella cuando hablas de la escuela y de tu formación, ¿fue realmente así?

Renato Peralta: Sí, la maestra Ely, bella mujer, llegaba siempre con su botella de whisky, pero era de agua, era una botella café, pero era agua. Sí, me marcó para toda la vida porque después, con el tiempo también hizo clases de Metódica de la Danza, y yo, sin saber que alguna vez iba a dar clases, las tomé y me sirvieron mucho como una base. La maestra Ely... Yo tenía que hacer el servicio militar a los 18 años y por estas cosas de estar metido en la danza no me di cuenta que salí llamado a hacer el servicio militar, en esa época eran 2 años, pero el remiso eran 4 años. Olvidé presentarme y quedé para que fiscalía militar me fuera a buscar a mi casa, y la maestra Ely me dice: "escóndete en mi casa, yo te protejo ahí" y toda la cosa, pero bueno. No lo hice.

Hice tres años de escuela, pero en el tercer año Jorge, la Sonia, la Rosita, que estaban en el ballet, sabían que había falta de varones, entonces a nosotros nos contrataron por media jornada, al tercer año de varones, así nos seguimos

llamando en un chat. Y en la mañana íbamos al Ballet media jornada, y en la tarde seguíamos con las clases de tercero, haciendo técnica académica con la maestra Ely, con Fernando, Moderno, la Gloria Legisos que nos hacía Afro con música en vivo, era bello, o sea tengo puros buenos recuerdos; la maestra Abdulia, la pianista que decía Fernando, en ese momento era la directora de la Escuela de Danza, éramos sus regalones. En mi curso entraron 18 varones y llegamos 5 a la recta final, y a los 5 nos contrataron en el Ballet Nacional Chileno.

Esa es la parte de escuela. Yo vuelvo a reiterar eso, la mística que era ser alumno de la Escuela de Danza y el tener una admiración tremenda por los integrantes del Ballet Nacional Chileno. Entonces, subir al octavo piso era una cosa..., el profe Fernando nos llevaba también en las tardes, cuando se acababa la parte de ballet, nos llevaba a las salas a algunas clases. Realmente tener ese contacto con los bailarines del Ballet Nacional Chileno fue tremendo, tremenda experiencia, digamos.

Eso es una parte de mis anécdotas en la escuela. El profe Fernando sigue presente en mi vida, ha estado presente en mis 2 matrimonios (risas), es mi padre putativo. También el profe Fernando me enseñó la técnica de Jazz Luigi, y también me fui a perfeccionar a Estados Unidos, pero porque él me recomendó que fuera.

Carlos Delgado: Bien, yo no he querido interrumpirlos para escucharles a todos, porque me parece importante el testimonio del recuerdo personal, desde cómo lo vivió cada uno de ustedes, cómo los marcó. Lorena, no sé si hay alguien de los que están conectados que quiera hacer algún comentario o preguntar algo a Renato, a Jorge, a Rosita, a Sonia, a Fernando.

Lorena Hurtado: Sí, le damos la palabra a quien quiera intervenir, que se tome la palabra, prende el micrófono, prende su cámara y pregunta, saluda, reflexiona. Es un momento súper importante, es primera vez, bueno, son 80 años, ¿no?, que nos estamos encontrando diversas generaciones y sería muy bonito poder escuchar a quienes están acá, así que los invito a tomarse la palabra.

Montserrat Sáenz: ¡Hola! Soy Monserrat Sáenz, alumna del maestro Fernando Beltramí y de Renato Peralta, he sido parte de sus coreografías en la Escuela Moderna de Música, y después la vida nos ha llevado juntos. También estudié en el Espiral, así que fui alumna de Patricio Bunster. ¡Estoy súper emocionada! Cuando empecé a escuchar los relatos de todos ustedes me caían las lágrimas. Y sigo bailando, sigo enseñando, además soy profesora de Flamenco, entonces cómo no resonar con todos ustedes, con este lenguaje, con este código que a veces uno no tiene mucho con quien conversar, y mi alma está muy contenta, y mi espíritu, de poder verlos y escuchar sus relatos y su historia y poder llegar así, como inspiración, a ser como ustedes. Eso. ¡Un besito! Voy a dar clases, los quiero mucho a todos.

Carlos Delgado: Gracias por tu comentario, muy amable. ¿Alguien más que quisiera hacer algún comentario o pregunta a nuestros invitados?

Nuri Gutiérrez: Yo quiero hacer un simple comentario y un agradecimiento profundo porque han activado, efectivamente, muchas memorias y muchos momentos de convicción y de emoción para las personas que estuvimos en la facultad a principios de los 80. Yo entré el año 79 y también tengo como referente aquel lugar, aquel territorio que era el 8vo piso con todo lo que significaba, sabíamos que había una fuerza histórica tremenda del Ballet Nacional. Y tal vez era una época donde no había tanto contacto entre las personas del Depar-

tamento de Danza, que estábamos estudiando la pedagogía, y los bailarines del Ballet, pero había una atmósfera, una emocionalidad y una fuerza de trabajo que siempre estuvo relacionándose, y me gusta mucho que estén aquí, a pesar de la virtualidad, comentando y compartiendo tan generosamente sus recuerdos. Les mando a cada una, a cada uno un abrazo muy grande, y nuevamente agradezco las palabras y los recuerdos que hicieron, muchas gracias.

Carlos Delgado: Gracias Nuri. Escribió Gabriela Margaño y hacía un recuerdo de Irma Valencia, una persona importante en los primeros años del Ballet. Irma también estudió danza, no fue solamente una persona que estuvo en el ámbito de las técnicas escénicas, sino que también hubo un cuerpo ahí que vivió la danza, y fue un aporte importante en los aspectos técnicos para la danza en este país. Así que claro, vaya el recuerdo sentido para Irma Valencia. ¡Son tantas las personas que uno podría nombrar en 80 años, y se nos pueden quedar! Obviamente no se han nombrado muchas, muchas personas que son importantes, así que bienvenidos todos los recuerdos a todas aquellas personas que tengan ustedes ahí para nombrar.

Renato Peralta: Yo también tuve la visita del maestro Uthoff cuando daba exámenes en la escuela. Recuerdo que tenía un ejercicio con doble tour, y el doble tour me botó de poto (risas), pero me volví a parar y volví a hacerlo, entonces el comentario de él fue que yo tenía ganas, eso lo valoró, me caí, pero eso fue una fortaleza para después porque él me escogió después en el Ballet Nacional Chileno para ser el bufón de Carmina Burana.

Carlos Delgado: Recuerdo muy bien tu bufón, Renato, lo tengo ahí en mi retina, tu bufón de Carmina.

Sonia Uribe: Le quería preguntar a Fernando si se acuerda, o a la Rosita, del





nombre de la pianista que nos acompañaba a nosotros, que era tan fantástica, uno empezaba a moverse y ella como que sabía y te seguía, y te ponía la música precisa en las improvisaciones, por ejemplo. ¿Cómo se llamaba?

Rosa Celis: Pina Harding. La Pina

Sonia Uribe: ¡Ella!

Rosa Célis: Cuando ella se fue, cuando ya dejó de tocar, Leeder hizo lo siguiente: que nosotras como alumnas le fuéramos a pedir a ella una interpretación musical para hacer nosotros una improvisación. Entonces uno le decía “mire, yo quiero una música así, así”, y ya. Era fantástica. Y después de ella vino la Pepita Almarza, ella trajo a la Pepa Almarza, como ella se iba la trajo.

Jorge Ruiz: Oye, cualquier cosa que quieran saber pregúntenle a ella porque tiene una memoria de elefante.

Sonia Uribe: Mira tú (ríe). Es que la Rosita era más joven, porque si le preguntas a Fernando (ríe)

Rosa Celis: ¡Yo era lola! Era una niña (risas). Yo quería hacer recuerdo de esa época de Escuela que salieron alumnos fantásticos, el Flaco, la Carmen Beuchat, la Gaby Concha

Sonia Uribe: Claro, la Maritza. Yo quiero mandarle un saludo tremendo a mis otras tres compañeras de generación que egresaron, a la Carmen Beuchat, a la Mauti Gutiérrez y a la Gaby Concha.

Rosa Celis: Son todas personas que después siguieron haciendo, han sido importantes en el ámbito de la danza y en cuanto a creación, han sido figuras importantes. Carmen Beuchat que ha hecho una carrera maravillosa. Incluso en esa escuela estudió gente de afuera, yo tuve un compañero argentino, que fue Julio López que fue coreógrafo Después a él lo contrataron mucho antes porque, Renato, siempre ha sido falta de hombres en el Ballet. Entonces a ellos los contrataban mucho antes, y nosotras teníamos que esperar hasta terminar.

Carlos Delgado: Julio López ha hecho una carrera importantísima coreográfica y no solo en Argentina, en muchas partes. Tuve la oportunidad de encontrarlo en Brasil hace un tiempo, y también muy conocido allá.

Rosa Celis: Llegó a la escuela de danza el año 60.

Sonia Uribe: Lo pasábamos muy bien

con él, porque era muy cómico, imitaba a todos los profesores (ríe). ¿Te acuerdas cuando imitaba, Rosita, a la Doreen Young?

Jorge Ruiz: A propósito de hombres, me acuerdo, cuando entré a la escuela, el primer año la barra estaba completa de varones uno tras otro. Entonces, ese flujo masculino en la danza se pierde con el golpe de Estado, porque después nunca más apareció ese flujo masculino en la danza. No po', me refiero a la cantidad (risas), a la cantidad de hombres interesados en danza.

Fernando Beltramí: Sí, me acuerdo que antes había un flujo muy grande de varones.

Jorge Ruiz: Claro, eso es lo que quiero decir, que en ese tiempo la danza llegaba a lo masculino. Pero después se pierde porque se produce el golpe militar y desde ahí yo no he sabido que haya tanto integrante masculino en la danza, incluso he visto algunos exámenes de la escuela de la Chile donde falta esa energía masculina.

Carlos Delgado: Sí, tienes razón Jorge. Lorena nos recuerda en los mensajes que en otra de las actividades de celebración va a estar presente Gaby Concha. Me alegra saber de Gaby y de poder contactarnos de nuevo con ella. Y bueno, decirles que estos encuentros podrían repetirse e invitar a otras personas que hoy no estuvieron. Yo intenté contactar a María Elena Aranguiz, pero no fue posible, es probable que esté fuera de Chile. Hace algunos años atrás tuve la oportunidad de estar con ella y estaba muy bien. Habríamos tenido la presencia de la primera generación. Quién sabe si más adelante podemos hacer un encuentro de memoria, es tan importante contactarnos como seres sensibles en una experiencia, con la danza.

Sonia Uribe: Carlitos, ¿y supiste de Nora Salvo?

Carlos Delgado: No resultó, pero puede ser en otro momento. Y tal como decían de que el Ballet, ahí yo no me siento con tanta autoridad para hacer algo de ese tipo porque no somos parte del Ballet Nacional. Pero yo he tenido la oportunidad para una edición de un libro de archivo, del Archivo Andrés Bello, que Renato estuvo presente en el lanzamiento, en el que yo hice unos artículos en el repertorio de ballet a partir de las fotografías de Domingo Ulloa, que fue el

fotógrafo del Ballet, y no solo del Ballet, tantos años. Y ahí hay fotos de todos, de tantas obras, de ensayos. Antes de fallecer entregó todo su archivo a la Universidad de Chile y quedó en el Archivo Andrés Bello de la Casa Central. Y entonces, ahí pude reunirme con algunos bailarines que no necesariamente pasaron por la escuela como Antonio Larrosa, que está tan lúcido y tiene tan lindos recuerdos del Ballet, he tenido referencias de Calaucán que a mí me ha dejado muy bonitos recuerdos de esa época, a partir de su vivencia.

Bueno, es tanto lo que se puede decir, es tanto lo que se puede hablar. Sonia, quieres decir algo.

Sonia Uribe: Te quería decir que, de alguna manera, todos los bailarines pasaron por la escuela, salvo los alemanes, todos los demás bailarines que conformaron el ballet pasaron por la escuela. Por ejemplo, la Nora Salvo iba a clases con Leeder, era bailarina, pero iba a las clases, la Hilda también, había varios bailarines. Hernán Baldrich, que tomaban clases con nosotros en la escuela en los cursos de la mañana, en los cursos superiores, cuando estábamos ya en tercero, qué sé yo, y ellos tomaban clases con Leeder.

Carlos Delgado: Claro. ¿Alguien quisiera aportar?

Rosa Manuguán: Mi nombre es Rosa Manuguán, soy alumna en este momento del maestro Fernando Beltramí y me siento orgullosa de ser su alumna, le agradezco que siga entregándonos no sólo todo su conocimiento, él a todas sus alumnas como seres humanos nos aporta tanto o más que lo que también nos entrega la danza. Así que yo los felicito por este encuentro porque es tan importante, yo no tenía el conocimiento de esta cronología. Así que si pueden seguir haciéndolo, va a ser muy bienvenido y muy agradecido por todas las que amamos la danza. Muchas gracias.

Carlos Delgado: Gracias a tí, muchas gracias.

Fernando Beltramí: ¿Quién habló?

Carlos Delgado: La Rosita Manuguán

Lorena Hurtado: ¡Hola! Yo quería decir algo. Primero que nada agradecer a Carlos, nuestro colega en el Departamento por habernos hecho viajar en esta cronología de la Historia del De-

partamento, del Ballet, de la Escuela de danza. Agradecer a cada uno de ustedes: Sonia, Jorge, Rosita, Fernando, Renato. Y bueno, yo me he dedicado a investigar y a retratar, junto a Gladys Alcaíno, fundamentalmente la danza independiente, pero hoy día escuchándolos a ustedes y trabajando en el Departamento de Danza desde hace algunos años, y habiendo sido alumna del Departamento, creo que tenemos un trabajo tremendo que hacer, en tanto archivo, memoria y patrimonio. Así que seguramente vamos a estar contactando por ejemplo al profesor Fernando Beltramí, que lo conocí de pasada en esa época en que fui estudiante en el Departamento de Danza, él daba clases en el Conservatorio y yo estaba en la Licenciatura. Y también veía a Rosita, a Renato, a Jorge.

Tenemos mucho trabajo que levantar en términos de la historia y memoria de todo lo que ha significado el legado de todas las personas que han pasado por el Departamento de Danza, por el Ballet Nacional y por la Escuela. Así que nada, agradecer e invitarlos a todas las actividades que vienen, y los días 18,19 y 20 vamos a tener el tercer coloquio “Bajo la mesa verde”, donde se van a desplegar varias miradas y reflexiones también desde perspectivas críticas, recuperando la historia y memoria. Y ahí van a haber invitados de otras generaciones del Departamento de Danza porque la idea es también, en torno a estos 80 años, construir colectivamente una historia y una memoria que nos permita generar un primer momento para continuar relevando nuestra historia, que es tan valiosa, y que a veces ha sido tan invisibilizada. Eso, muchas gracias.

Carlos Delgado: Hay un estudiante que quiere hacer un comentario. Te escuchamos Alfonso.

Alfonso Castillo: Hola, sí. Agradecer. Soy Alfonso, voy en cuarto superior en la Licenciatura. De verdad estuvo excelente, a muchos los había leído en libros básicamente, en torno a historia de la danza, entonces escucharlos de primera mano, no sé, aluciné bastante. Agradecerles. La otra vez conversaba con una compañera cuando estábamos en la presencialidad, que han pasado muchas cosas por la mismas salas donde estudiamos actualmente, bueno, ahora un poco en la virtualidad, pero nada, interesante escucharlos, ha sido genial, de verdad, muy bacán, y gracias a los profes por organizarlo. Eso.

Carlos Delgado: Gracias Alfonso. Para despedir quisiera tomar del término patrimonio que aludió Lorena. En ciertos ámbitos de las manifestaciones del arte popular se relevan, se destacan los patrimonios vivos, las personas que son productoras y creadoras de nuestro acervo cultural en las distintas manifestaciones del ser humano. Y a mí me parece que el Premio Nacional de Arte no da el ancho para reconocer a tanta gente que debió ser reconocida y que podría ser reconocida actualmente.

Entonces, lo que nos queda es que nosotros, los de la comunidad de la danza, sepamos relevarnos entre nosotros, nuestros aportes, nuestro conocimiento porque somos productores de patrimonio. Digo somos como la danza, no porque yo me esté incluyendo, sino que en general, digo somos en el mundo de la danza, en la comunidad de la danza genera y produce patrimonio. Y hoy ha sido un ejemplo de aquello, de que el paso que a veces parece insignificante y puede parecer intrascendente cuando uno lo está viviendo y mira hacia atrás se da cuenta de que ha sido parte de una historia importante, que ha sido parte



de una institución, que ha sido parte de movimientos, de épocas, de creadores, y ha sido protagonista también, como decía Jorge, en la posta.

Y eso me parece que es parte del sentido de la vida, y del sentido de la vida como artistas. Y creo que aquí tenemos presentes a artistas de la danza importantes, que me han emocionado al escucharlos. Mi relato ha sido un relato muy simple, muy cronológico, muy de recordar nombres, no ha habido un análisis académico a profundidad, como yo he tratado de incursionar en la construcción de ese cuerpo escénico en distintos momentos de la escuela, y cómo varió esa concepción de cuerpo escénico, ese cuerpo del bailarín y de la bailarina.

He querido hacer memoria con nombres, con personas, con épocas porque me parece importante. La memoria nos hace crecer, nos hace, como decía en un comienzo, no repetir errores, en lo posible, y aprender de nuestro pasado y de lo que han dejado todos nosotros antes que pisemos este camino de la danza. Así que yo quisiera realmente agradecer a los que se han conectado para escuchar, y principalmente, agradecer a Fernando Beltrami, a Sonia Uribe, a Jorge Ruiz, a Rosita Celis y a Renato Peralta por haberse dado el tiempo y compartirnos su vivencia, así que les agradezco el tiempo y estaremos en contacto prontamente. 



Danza, Archivo y Patrimonio¹

Online / 8 de octubre del 2021

Presentación realizada por Alena Arce

Nuri Gutiérrez: Muy buenas tardes a todos, qué bueno que estamos encontrándonos de esta manera virtual, pero con mucho cariño para celebrar, conmemorar estos 80 años del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Estamos felices de conmemorar, de encontrarnos aquí para celebrar que un día como ayer 7 de octubre de 1941 se realizó la primera clase de danza.

Ahora les presento a **Alena Arce Calderón**, quien va a compartir parte de su investigación, “**Danza, Archivo y Patrimonio**”.

Alena es docente, intérprete escénica en danza contemporánea, investigadora y creadora. Licenciada de Artes Escénicas en la Universidad Mayor; docente de danza contemporánea de la práctica de Movimiento 360°. Directora y gestora de Movimiento Sudamericano, y Directora y gestora cultural del Espacio MovSud en Santiago. Realizando también su Magíster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural en la Universidad de los Andes. Desde 1996, es la exponente femenina chilena con el grado de Contramaestra Escuela Cultural Capoeira Sud da Bahía en Chile.

Ha trabajado como intérprete bajo la dirección de Natalia Sabat, en la Compañía De Papel, en el montaje “Pies pa’ volar”. En docencia ha impartido su formación de la práctica Movimiento 360°, enfocando su trabajo en el estado inverso, identidad corporal y estado acrobático. Actualmente trabaja en la compañía estable de danza contemporánea en la Municipalidad de Quilicura. Ha impartido seminarios de danza contemporánea y capoeira en la ciudad de Lima, Perú, en el 11º Festival de Capoeira sud da Bahía. Ha trabajado como profesora en el Departamento de Danza de la Universidad de Chile, en la Universidad de las Américas, y en el Centro de Experimentación Escénica en Valdivia.

¹ La exposición completa en el siguiente enlace:
<https://www.facebook.com/100057518175133/videos/415769743405468>



Foto1 - Retrato de Intérpretes

Nombres de los retratados:

Patricio Bunster y Virginia Roncal

Ubicación: Bodega piso 7 y medio, Departamento de Danza, Universidad de Chile.

Características: Fotografía en blanco y negro (40cm x 30cm), exhibida hasta el año 2010.

Fotógrafo: desconocido

Clasificación: La fotografía corresponde a una escena del ballet de Copelia

Alena Arce: Muy buenas noches a todos, a todas a todes. Gracias Nuri por tu hermosa presentación, contando parte de mi proceso en el oficio de la danza. Estoy muy emocionada de estar hoy compartiendo esta significativa conmemoración, el espacio de mayor trayectoria en Chile que son la Escuela de Danza, el Departamento de Danza de la Universidad de Chile. 80 años, son 8 décadas, es mucho tiempo de información, de crecimiento dentro de la danza, de diferentes tipos de procesos.

Fui convocada por Nuri Gutés, Daniela Marini y Lorena Hurtado a hablar de lo que es el Patrimonio Material, este espacio tan concreto y a la vez también tan vulnerable que existe dentro de este Departamento; tengo el honor de presentarlo por primera vez a esta comunidad de manera más abierta.

Para eso quiero iniciar este viaje, porque realmente es un viaje sumergirse en estas cosas tangibles de la historia, y quiero citar a la maravillosa María José Cifuentes con su libro "Historia social de la danza en Chile". Ella abre este libro con parte de esta frase que explica muy bien hacia dónde nos va a llevar este viaje:

"Los ideales y los sueños no nacen solos, se fraguan con el tiempo, se materializan con la experiencia, pero también se heredan".

Es importante para mí, desde el oficio de la danza, acercarme al lugar de quiénes somos realmente, qué somos, de dónde venimos, heredar. Se me hace realmente importante y profundo trabajar en esto. Es la materialización de la experiencia en el tiempo, y sobre todo entender que somos una comunidad, que nunca estamos solos, y que independiente que podamos tener diferentes sensaciones, emociones, búsquedas, investigaciones, siempre vamos a ser una gran red de ideales y de sueños.

Es la primera vez que voy a exponer dentro de la comunidad del Departamento de Danza y hacia afuera. Esto nace el año 2017, y es parte de un proceso de investigación sobre el acervo patrimonial del Departamento de Danza de la Universidad de Chile. Vamos a estar visitando, viajando en términos de cómo nace, las motivaciones personales; qué contiene, etapas del proceso y las metodologías de trabajo; las problemáticas

y las propuestas en torno a este acervo maravilloso que contiene nuestra historia patrimonial en torno a la danza; las proyecciones en torno a la investigación, y un poco el escenario y el estado actual.

En la foto que ven ahí están Virginia Roncal y Patricio Bunster, (foto 1) es una de las fotos que ha sido encontrada, aquí no se puede apreciar muy bien, pero es bastante grande, amplia, tiene algunos problemas de iluminación, ese azul que ven ustedes tiene que ver con un desgaste de la iluminación, del paso del tiempo. ¿Por qué quiero trabajar esto? ¿por qué entregar esta información?, ¿qué es lo que me lleva a querer dedicarme y poner atención en lo que es el patrimonio tangible en torno a la danza? Nuestra pulsión por la historia, como decía Nuri.

Mis comienzos de estudios de danza son el Centro de Danza Espiral, luego, el Departamento de Danza en la Universidad de Chile, y en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano del 2003 al 2008, donde tuve la suerte de crecer cerca de Patricio Bunster, maestro Patricio Bunster y su equipo docente. Fui alumna de él durante 3 años en el ramo



de composición, interpretación, y la verdad que el tener la cercanía con él creo que fue algo muy impactante en mi vida.

En el año 96 conozco la Capoeira, esta nutrida lucha, porque es una lucha que se camufla tras una danza, tiene un aspecto muy importante en su historia, en lo simbólico, y me ha invitado todo el tiempo a vivir dentro de un rito, a través de la música, de la danza y el vínculo, principalmente, con lo ancestral.

En el año 2007, un poco antes de salir de la Academia de Humanismo Cristiano, junto a Verónica Toro instalamos el Espacio Arte Nimiku, lugar que por 12 años me permitió conocer el Fondo del Desarrollo de la Danza Nacional y Regional, tener un contexto real y tangible de cómo se materializan las docencias, las investigaciones, las creaciones, en los aspectos laborales también en torno a la danza, el valor de todos los que hacemos parte del oficio. En Nimiku se hicieron muchos homenajes, compartí con muchas compañías en donde vi los distintos procesos en el tiempo.

En el año 2014 participo dentro del Espacio Arte Nimiku, de la gestión del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Danza. También soy parte de la Red Nacional DanzaSUR.

En el 2009, el tener un espacio me permite generar esta práctica que es Movimiento 360°, que se nutre desde la investigación de la danza contemporánea y la capoeira, perfilando mi interés en la identidad del territorio sudamericano. Menciono también la Compañía de Papel y la dirección de Andrés Cárdenas, porque ha sido la compañía en la que más tiempo he podido estar participando como intérprete, y conocí lo importante que es una escuela de danza independiente en Chile.

Frente a todos esos intereses y experiencias, y desde la voluntad de querer entender y comprender nuestra historia de la danza, es que, luego de haber terminado una Licenciatura en Artes Escénicas, es que decido estudiar e ingresar al Magíster de Historia, Gestión y Patrimonio en la Universidad de los Andes. Es ahí donde trabajando como docente con mi práctica de Movimiento 360° en el Departamento de Danza, es que me empiezo a interesar y a generar una vinculación entre mi estudio y el Departamento de Danza.

Qué es un acervo patrimonial. Desde el ámbito jurídico, el acervo son todos los bienes que pertenecen a una herencia

o patrimonio. La palabra acervo, es el sinónimo de cúmulo, acumulación, colección, patrimonio, pertenencia, entre otros, cuando se cataloga un patrimonio, hay una distinción, un cuidado, de esa manera se clasifica como un patrimonio. Lo que les presento hoy, es un acervo porque todavía no existe el proceso completo, la idea es hacerlo. Dentro del acervo cultural, el conjunto de bienes o valores acumulados por tradición o por herencia, es el conjunto de valores o bienes culturales acumulados por tradición o herencia.

El escenario en torno a las políticas nacionales de las artes escénicas, del año 2017 a 2022, van cambiando cada casi 5 años aproximadamente, y hoy nos encontramos un escenario bastante interesante, ya que promueve el reconocimiento del patrimonio cultural y la memoria histórica de las artes escénicas, como bien público, promueve el valor de bien simbólico de las artes escénicas y los cuerpos de obras generados desde sus diversos lenguajes y estéticas.

Los textos dramáticos, los registros, los utensilios, vestuario, escenografía y otros elementos con los cuales se desarrollan los espectáculos, que, a su vez, cristalizan el espíritu de la época. Esto, en las anteriores políticas no se mencionaba, así aparecen los Fondos Concursables como una apertura a investigaciones que en una adecuada preservación aporta con una memoria que activa la reflexión, el reconocimiento, la construcción y la reconstrucción de las identidades locales.

En el Departamento de Danza nace la investigación en marzo del 2017, a partir de conversaciones con el director, que en ese momento era el profesor Amílcar Borges. En mi breve paso de 3 años por ese departamento, entre el año 99 y 2002 aproximadamente, me acordaba de las fotografías que vestían las paredes de ese lugar. Cuando años después llegué a trabajar había habido muchos cambios y pregunté por esas fotografías. A Amílcar en ese momento también le interesaba tener ese levantamiento de información. Entonces, se toma la decisión de comenzar a conocer el estado de los archivos fotográficos del Departamento de Danza de la Universidad de Chile.

Acá, nos metemos un poquito adentro, estas imágenes son impactantes cuando uno las ve al comienzo, aunque eso ha cambiado ahora. La cantidad de información es impresionante, no tan solo en

términos fotográficos, sino que, en papeles administrativos, tesis, un sinfín de cosas que les voy a ir contando y les voy a ir mostrando también en fotografías.

En esta primera etapa se logra entrar a los depósitos; lo más bello es que fue sin condicionante de tiempo, En colaboración, con la señora María y la señora Juanita, ellas mantienen estos espacios que están muy mezclados con el cotidiano del Departamento de Danza. Se toman los cuidados necesarios para ingresar al espacio, ocupando materiales con guantes, mascarillas, brochas para sacarles el polvo.

Como resultado se lograron ubicar dos bodegas, en los entresijos 7 y 8 donde se encontraron varios registros de documentación fotográfica, además de materiales audiovisuales, publicaciones, videos, vestuarios, documentos administrativos, entre otros.

Esta imagen (foto 2) a mí me gusta mucho porque resume dos cosas bastante importantes en el tiempo, ahí dice: "En la bodega antes mencionada se encuentran vestigios de los procesos creativos realizados por los académicos de

la Escuela". Lo que ustedes ven ahí, es un artefacto muy antiguo para mostrar diapositivas, y están las diapositivas que pertenecen a diferentes obras. Acá, en esa cajita, hay distintos tipos de formatos de video, que no están en buenas condiciones; se necesita que entren especialistas porque el papel está muy quebrado, ha pasado mucho tiempo, entonces la manipulación se hace muy difícil. Se encuentran, además; plantas de iluminación, registros de obras de la mano del maestro Patricio Bunster, plantas de movimiento, fotografías de los bailarines y bailarinas (foto 2), fotografías de diferentes tamaños, programas de obras, revistas de difusión artística de la universidad, documentos administrativos, programas docentes y obras de la década del 60.

Hay fotografías tomadas por don Domingo Ulloa, quien fue fotógrafo del Ballet Nacional durante mucho tiempo. Fueron halladas sillas, una radio, escaleras, vasos, espadas de utilería, pósteres, cuadernos, diarios, cintas de películas, archivadores, anotaciones de obras de ballet, lo que mencionaba con membrete del Instituto de Extensión de la Uni-

versidad de Chile. Hay obras de Ernst Uthoff, José Gutiérrez; planos de luces de Carmina Burana de 1962-1963. Un membrete exclusivo del Instituto de Extensión Musical de la Facultad de Artes

Hay desorden en los depósitos porque está todo el material mezclado en términos de época. Hay cosas que son más nuevas, podemos ver a Alejandra Estay, una bailarina, que debe haber estado en el año 90, a Carolina Sáez, dos bailarinas egresadas de la Universidad de Chile.

Además de algunos objetos escénicos, se observó la presencia de fotografías en positivo, archivadores con documentos administrativos, y esto es interesante porque lo administrativo también acompaña los procesos metodológicos, los que por lo menos para mí son de gran interés. Visibilizar el cómo nos conformamos; los diferentes procesos que se han llevado a cabo a lo largo de la historia de la Escuela, las maneras de pensar el cuerpo del bailarín y los diferentes tipos de lenguaje que han existido para referirse a los procesos metodológicos. El profesor Carlos Delgado en su clase magistral hablaba de



Foto 2 - Retratos

la metodología de las clases que se hacían en esa época. Es interesante saber sobre esa línea de tiempo para comprender los procesos que hemos vivido en la historia de la danza nacional.

Hay publicaciones actuales, del año 2001, del 98. Hay algunas cosas que están catalogadas y otras no. Se encuentran muchas publicaciones de la Revista Musical Chilena.

Hay un retrato muy bello de Patricio Bunster, que está ubicado en la bodega del piso 8; blanco y negro, presentando un deterioro bastante importante por el efecto de la luz, que es inapropiada, por el polvo, por la forma en que se guardan.

Las condiciones de estos tesoros que hacen parte de nuestra historia, en este momento siguen con problemas de cuidado y resguardo, lo mismo ocurre con las fotografías de Virginia Roncal de 1952 y otra de Joan Turner.

Esta fotografía fue la primera sala del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, que no se ubicaba en este edificio, podría ser la primera clase que realiza el maestro Ernst Uthoff. Esta fotografía es enorme, es de 50 cm x 50 cm, y también presenta un gran deterioro, están junto a otras fotografías como la coreografía de "La Mesa Verde", el ballet "Coppelia".



Foto 3

Nombres de los retratados:

Isabel Bustos, Julia Peras, Ely Griebe (estudiantes)

Ubicación: Bodega piso 7. Departamento de Danza. Universidad de Chile.

Características: Fotografía en blanco y negro de clase dictada por el Maestro Ernst Uthoff, (50cm x 50cm x 1cm), de gran tamaño, que presenta deterioro

Dentro de las etapas del proceso y la metodología del trabajo, que se levantaron del año 2017 al 2018, se hicieron varias visitas para registrar parte de este contenido del acervo. Se definieron aproximadamente 300 fotografías, hay necesidades y urgencias en torno a este proyecto y su levantamiento; se busca la colaboración de organizaciones, proyectos y personas en torno al tema.

En esos años, logré trabajar y tener un proceso de guía con mis profesoras de la universidad y con Isidora Cruz, investigadora y archivera a cargo del archivo del Teatro Municipal, quien fue muy gentil y presen-

tó un proceso de guía para este proyecto que consistió en mirar, observar. Valentina Chávez y Constanza Gómez también, antropólogas, estuvieron guiando parte de este levantamiento de información.

Se estudiaron distintos tipos de archivos en torno a la danza en Chile, tipo entrevistas, visitas, proyectos de investigación. Hay proyectos independientes como el de Carolina Cantillana, estudiante del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, donde ella hace un levantamiento de información desde el patrimonio del Teatro Municipal, del vestuario. El Teatro Municipal tiene un gran archivo, que contiene cosas del Departamento de Danza y del Ballet Nacional.

Memoria Chilena, de alguna manera, es un gran antecedente, al igual que la

Biblioteca Nacional, pero me quiero detener en el Archivo Andrés Bello, ya que tuve la suerte de poder participar con un equipo, y presentar este proyecto al Archivo Central Andrés Bello, que se interesó y generó metodologías de trabajo. Para quien no conoce el Archivo Andrés Bello, es el núcleo patrimonial de la Universidad de Chile, desde donde se reflexiona críticamente sobre la actividad cultural para el país y sus proyecciones en el tiempo, por medio de múltiples acciones de conservación, puesta en valor e investigación. Estas son llevadas a cabo por profesionales de varias disciplinas, agrupadas en 3 unidades de trabajo: investigación patrimonial, área de información bibliográfica y archivera, área de conservación y patrimonio.

El día 11 de mayo del 2018 se realiza la

primera visita después de una preparación intensa; ese día fue la primera toma feminista, por lo que la universidad y el departamento estaba completamente cerrado, nadie podía abrir, nadie podía entrar. Finalmente, el movimiento feminista llevado por las estudiantes de la Facultad de Artes nos permite entrar, y ese día se logra generar un primer diagnóstico más técnico y específico desde especialistas en torno a estos depósitos.

Quiero mencionar y agradecer al equipo del Archivo Central, que es un gran equipo porque la verdad es que se necesitaba hacer esta revisión, y a su vez, que nos encontráramos con esta maravillosa toma y tuvieran la gentileza de poder dejarnos entrar, fue algo bastante mágico.

Con respecto a las problemáticas y propuestas en torno al acervo patrimonial. Se deben tomar medidas de preservación con urgencia, ya que el material se encuentra en riesgo en varios aspectos. Por una parte, está vulnerable al extravío pues no está organizado y no se tiene constancia de lo habido. Y, por otra parte, se expone al deterioro pues las bodegas no cuentan con las condiciones adecuadas de conservación, en tanto humedad, polvo y aglomeramiento.

Estas problemáticas y propuestas son realizadas por el Archivo Central Andrés Bello. Es fundamental evaluar si los espacios cumplen con las condiciones de habilitación para el depósito, o si es necesario el traslado. Se recomienda iniciar prontamente el rescate de este material, que a simple vista podemos denotar su importancia en la memoria patrimonial de la Escuela de Danza y del mundo de la Danza, y a la vez confirmar su alto grado de fragilidad por el estado en que se encuentra.

Será necesario generar un proyecto que considere la conservación de los objetos, esto es, construcción de cajas, carpetas y sobres de conservación para objetos, documentos y fotografías. En términos técnicos se espera que los objetos necesitan intervención, de limpieza, uniones de rasgados, o sea, un tratamiento, alisamiento, entre otras labores simples. En otros casos habrá que invertir más profundamente para detener el deterioro provocado por no encontrarse en las condiciones óptimas. La conservación digital y registro de objetos generará diversos formatos también de archivo, haciéndose necesario la adquisición de equipos de almacenamiento de datos,

como discos duros y almacenamientos en línea. Este es el escenario de propuestas, y, a la vez, las problemáticas en que se ven enfrentado este acervo patrimonial.

El Departamento de Danza por el hecho de cambiar administraciones, y por la carga de trabajo no logran dar abasto con un proceso así. Entonces, es maravilloso que esté ocurriendo esto ahora, para que siga despertando el interés de más personas, y que podamos resolver este deterioro.

Las propuestas de trabajo que se levantaron en conjunto con el Archivo Central son formar un equipo interdisciplinario que pueda llevar a cabo las distintas tareas necesarias: puesta en valor, organización, conservación y digitalización, contando con el apoyo de las autoridades de la Universidad de Chile y el Departamento de Danza. La participación de la comunidad es un factor importante y positivo, para apoyar en las labores de traslado y salvataje del material, y para generar la consciencia del valor histórico e identitario para la Escuela y la disciplina.

El año 2019, me concentré en el proyecto de grado, pero el estallido social generó un escenario bastante difícil dentro de la universidad y era imposible entrar a sus dependencias. Invito a Alejandra Gómez, que es historiadora de la Universidad de Chile, Magíster en historia, gestión y patrimonio cultural, a integrarse al equipo para apoyar el área más técnica, ella es integrante también de la Fundación Procultura. El proyecto quedó un poco en el aire producto del estallido social y porque hubo un cambio de administración en el Departamento de Danza por lo que se acuerda volver a tener conversaciones en marzo del 2020 y, como todos ya sabemos, comenzó la pandemia y hasta ahí llegó todo.

Este año 2021, después de todo lo que hemos vivido, me pone muy feliz que volviera a surgir esta motivación de parte del Departamento de Danza y se logra articular un nuevo equipo, liderado por Daniela Marini, Alejandra Gómez, Paloma Rex, Josefina Cerda y yo. Se retoma el apoyo también con el Archivo Central Andrés Bello, y desde la Dirección Jurídica de la Facultad de Artes se establece un escenario en concreto para el apoyo legal, para respetar y salvaguardar el proceso.

Desde el ámbito de la preservación y la conservación, si consideramos la fragili-

dad de los materiales que conforman el acervo, las fotografías y el papel, como se explicó en los puntos anteriores, el riesgo de pérdida es un hecho, al no contar con medidas de resguardo y conservación adecuadas.

Desde el punto de vista del uso y el acceso, un archivo es fuente de información generada por una institución, contiene la memoria de la actividad cotidiana, en este caso cerca de tres décadas de formación académica y creativa de la primera institución de formación profesional de danza en Chile. Patrimonio que hasta ahora no está disponible para estudiosos e investigadores de la danza, o para el ámbito de la historia de la fotografía y la memoria visual nacional y las artes escénicas en Chile y el mundo.

Con esto finalizo, quiero agradecer enormemente al Departamento de Danza por dejarme explicar y contar parte de este proceso. Es muy necesario que este proyecto se levante, que se pueda tener acceso, y, sobre todo, generar conciencia con respecto a nuestra historia, independiente de si nos gusta o no nos gusta, o nos choca, o nos impacta, o hay traumas dentro de estos procesos. Es importante reconocer, y diferenciar de dónde somos, quiénes somos, de dónde venimos y para dónde vamos también.

Muchas gracias.

Nuri Gutiérrez: Agradecemos tu exposición. Esto que nos presentas, es una toma de consciencia tremenda, te agradecemos, eres nuestra rescatista y te has metido en esta labor tremenda, maravillosa de comenzar a mirar esta bodega y todos estos elementos que están ahí hablando de una historia olvidada, perdida; es impresionante todo lo que se necesita interdisciplinariamente para que el proyecto funcione, y da cuenta de las colaboraciones que deben estar presentes en una institución como la universidad, y como estamos en este momento reforzando, reviviendo nuestra historia, me parece tremendamente relevante.

Queremos darte un millón de gracias y establecer una conversación con las personas que están en este momento acá conectadas. Yo tenía ganas de preguntarte sobre tu trayectoria, tu recorrido en la danza y ¿cómo yo puedo mezclar esa idea de una tremenda expositora de la capoeira y, al mismo tiempo, una persona que está interesada, en el archivo, en el rescate, agrupar gente, de organizar en torno a la conservación y digitalización?, ¿cómo juntas tú estas dos cosas?

Alena Arce: Seré muy sincera, pero es el amor a la vocación, al oficio. La capoeira, me conecta desde el lugar ancestral, me hace reconocer y me entrega una posibilidad bastante concreta de saber desde dónde está nuestra historia, desde dónde está sostenida, cuáles han sido parte de los procesos a nivel de cuerpo, cuál ha sido la resistencia.

Esos mundos pueden parecer bastante diferentes, ahora para mí, ya están completamente sumergidos y responden a una búsqueda personal. Es el amor al oficio, el amor a las ganas que uno tiene de profundizar en lo que hace, hay cosas que me van haciendo sentido. Mi rescate con la capoeira es vincular una práctica de danza que se pregunta constantemente qué hay acá en este lugar, en este territorio, quiénes somos, cuáles son los diferentes movimientos que nacieron, que crecieron. quiénes son las personas: ¿estaban arrancando de una guerra? ¿de qué forma llegaron? ¿Cuáles eran sus principios? ¿de qué manera se estaba pensando la danza?

Hay un mundo para ir y seguir descubriendo, y creo que lo necesitamos, nuestro medio lo necesita. Somos una tremenda red de fortaleza que mientras más conocimiento y más podamos ahondar en ese lugar de la memoria creo que va a ir profundizando cada vez más nuestro lugar acá.







80 años de Danza, desde otro Umbral¹

Viernes 15 de octubre del 2021, 19:00 hrs.

Moderador:

Luis Corvalán, Académico Departamento de Danza.

Estrenos coreográficos de las académicas del Departamento de Danza

Claudia Vicuña, Daniela Marini, Sonia Araus, Luz Condeza, Nuri Gutiérrez.

Luis Corvalán: Muy buenas tardes. Estamos aquí en una actividad más de esta celebración de los 80 años del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En este encuentro vamos hablar de la muestra y los estrenos que fueron transmitidos hace algunos minutos, y donde estuvieron participando algunas docentes e intérpretes del Departamento.

Le damos la bienvenida a Daniela Marini, Claudia Vicuña, creadoras e intérpretes de "1941"; a Sonia Araus, creadora de "Ritornello"; a Luz Condeza, creadora de "Arte/factos" con las intérpretes Daniela Santibáñez, Francisca Espinoza y Paula Sacur. Y, por último, damos la bienvenida a Nuri Gutiérrez con su obra "Gineceo", y a las intérpretes que la acompañaron: Francisca Morand, Francisca Espinoza, Marcela Retamales, Sonia Araus, y Camila Delgado.

Bienvenidas a todas las compañeras. Me alegra poder verlas y primero que todo, felicitarlas por el material presentado, por estas obras que vimos hoy día y que nos muestran los universos creativos que hay al interior de este bello Departamento.

Vamos a partir. Voy a ir en el mismo orden de la muestra de hoy, lanzando algunas preguntas, pero podemos ir interviniendo. Entonces para Daniela y Claudia, ¿cómo llegan a este material? y ¿de qué manera generan esta colaboración? Seguro me faltó presentar a alguien, así que este es el momento para que rectifiquen todo lo que no dije.

1. Presentación de las obras "1941", "Ritornello", "Artefactos", "Gineceo" en el Canal de YouTube de la Plataforma Audiovisual Dpto. Danza: https://www.youtube.com/watch?v=_spOv2Ndd58&t=190s
Conversatorio completo en el siguiente enlace:
https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=4371617762933417

1941

Claudia Vicuña: Hola a todas, todos, todes, gracias por la invitación y por la introducción, Luis. Dani, tú por supuesto puedes meter la cuchara cuando quieras. Nosotras desde hace algún tiempo ya estamos constituidas como un núcleo interdisciplinar al interior de la universidad. Pero antes de eso, yo llevo un poco más de 3 años trabajando en algo que se le ha llamado “Ecosomática”, y desde ahí hemos iniciado una serie de trabajos,

teatral La Memoria que hicimos este video, este registro, pensándolo no como un videodanza, sino que, como una obra audiovisual, digamos, que no necesariamente se ciña a ese marco. Y en una de las cuestiones que estamos trabajando tiene que ver con los paisajes; entendemos entonces, para esta obra en particular, que lo que sucede, y que el paisaje no solo es la naturaleza, por ejemplo, sino que son otras cosas, como lo que



donde se han ido integrando de a poco, más personas. Y finalmente hemos llegado a conformar este núcleo, que es un núcleo móvil, donde hay académicos de la universidad y también gente de afuera de la universidad.

Y es con este grupo de personas y en conjunto con el Centro de Investigación

sucede en los contextos socio-políticos, económicos, etc.

Entonces lo que quisimos hacer, a propósito de una primera idea de Rodrigo Pérez, que es director teatral, quien también es parte de este núcleo, es entrelazar, lo que acontece en ese momento con los cuerpos que aparecen en movi-

“1941”

Creadoras e intérpretes:

Daniela Marini, Claudia Vicuña

miento, cuerpos que no aparecen tanto en la danza, o lo que quisimos hacer nosotros en estas capas, estas distintas capas que van generando, a su vez, otros paisajes más físicos. Está entonces, este relato que va narrando un paisaje, y, por otro lado, están estos cuerpos y las telas, y las capas que van generando, van formando otro paisaje y se va entrelazando. Y siempre pensando en una obra para celebrar los 80 años del departamento, que estuviese cruzada transversalmente por ese acontecimiento.

Por eso escogimos esa época, los acontecimientos de esa fecha. No solo el acontecimiento de esta primera clase de la escuela de danza, sino que todo lo que sucedía; hay cosas luminosas que sucedieron en ese momento, y otras bastante terribles, por lo menos yo me enteré ahí del uso por primera vez de las cámaras de gas en Auschwitz. Entonces, también cómo contrastar, integrar al mismo tiempo todo aquello.

En este trabajo participamos como co-creadores: Daniela Marini, Rodrigo Pérez y yo. Al mismo tiempo, Guillermo Ugalde, actor y músico, que también es parte de este núcleo, hizo la composición. Y de invitados estaba Alexis Orchessi que fue el que hizo la cámara y la edición del trabajo. Y todo esto apoyado por el Centro de Investigación Teatral

Teatro La Memoria. Dani, quieres agregar algo más.

Daniela Marini: Si, además de agradecer la invitación, felicitar a las compañeras también, qué lindo estar acá juntas, como un contexto que nos pide hacer una obra en un formato en el que no estamos habituadas. Entonces, por eso también pensábamos no un videodanza, sino algo medio borroso, entre una imagen, entre un texto, entre un sonido y un movimiento, como algo medio difuso.

Pensando también cuando nos preguntábamos en el departamento como “qué es la memoria”, nos preguntábamos también qué es la memoria de algo que no hemos vivido. Quizás hemos vivido algunos, como algunos momentos de la historia de ese departamento, pero no la hemos vivido entera, y no hemos estado en **1941**. Entonces, cómo este paisaje, como dice la Clau, que es contextual, que es histórico, que nos da un momento en que emerge esta primera clase, es difuso, borroso, nebuloso, que no se deja ver, que no hay nada al centro. No sé, esas preguntas teníamos para hacer esto que hicimos con ese grupo lindo de gente.

Luis Corvalán: Qué interesante. Ahora me queda mucho más claro, hay una suerte de textura que se va movilizand,

que a veces no es muy claro lo que aparece en la imagen, toda esta narración que acompaña las imágenes que va haciendo la Claudia de estos acontecimientos, que lo hace cronológico, llegando así a la primera clase, y el resto de los eventos. ¿Y cómo llegan a esa textura? Es realmente una intervención colectiva, ¿es una decisión colectiva llegar a esa estética que vimos hoy?

Claudia Vicuña: Sí, como comentábamos, es una especie de co-creación más que co-dirección. Y en las conversaciones previas a la realización del trabajo para grabarlo y después llevar el material a la edición, y todo lo demás, hablamos de esto. Nos interesaba, por un lado, los cuerpos como paisajes, las texturas, las ropas como paisajes, las telas como paisajes, el espacio como paisaje, y además de este otro paisaje, que es el paisaje de los acontecimientos históricos que no sabíamos muy bien, en un principio, como ponerlos. Y de repente apareció esta idea, conversando, del documental, pero tampoco queríamos hacerlo documental, también se nos ocurrieron muchas cosas que quedaron descartadas por tiempo y por producción. Queríamos también trabajar con mapas y varias cosas, pero bueno, fuimos reduciendo hasta lo que podíamos realmente concretar.

Y la estética aparece después de estas conversaciones grupales. Este grupo “Blanco”, es un grupo que nos caracterizamos porque hacemos nuestros trabajos de manera colectiva, colectiva en tanto como “co-creadores”. Entonces las ideas, que es la complejidad, lo bello y lo complejo, son de todos y hay que tratar de que puedan estar todas ahí.

Luis Corvalán: Vamos a seguir exponiendo, dándole dinámica a esta conversación, y nos vamos con Sonia Araus, y su obra “*Ritornello*”, para que nos cuente cómo llega, de dónde surge esta obra. Felicidades, Sonia, bello trabajo.



Grabación “1941”

*Creadoras e intérpretes:
Daniela Marini, Claudia Vicuña*

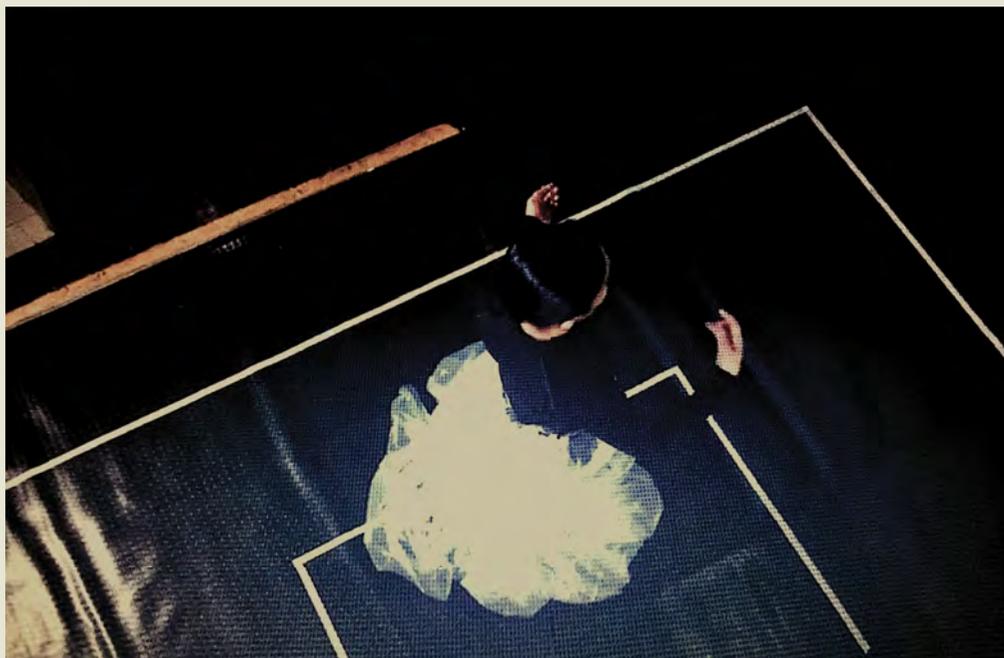
Sonia Araus: Muchas gracias. Bueno, desde hace tiempo que yo me he concentrado en diversas áreas de la danza, en lo contemporáneo, en las danzas históricas y en lo somático. Y, en específico, este trabajo toma una reconstrucción de una danza del barroco.

En pandemia trabajé más en solitario; ese proceso de pandemia, de encierro, me convocó a cuestionarme muchas incógnitas que habían quedado en mí en relación a toda la memoria de mi trabajo como intérprete, que desarrollé en un largo período con Sara Vial, que es la que desarrolla toda esta investigación en las danzas históricas renacentistas y barrocas, que yo lo recibo como un legado.

Me surge nuevamente la necesidad de re-digitarlo, pero ya no solamente desde lo teórico, desde los documentos, sino que recordar esa memoria corporal, revivirla y percibir que en esas memorias de lo corporal y de la interpretación, de esos aprendizajes y de esas investigaciones que desarrollé junto a la agrupación que dirigía Sara, en el Taller de Danzas Antiguas, también se mezclaban otras memorias de trabajo con otros coreógrafos, como Elizabeth Rodríguez en lo contemporáneo desde el año 90, y con Nuri, etc., y luego lo somático. Entonces, en mi interno, empiezo a cruzar diversas memorias.

Sigo con el tema de la memoria y con este proyecto del cuerpo archivo, y cómo tenemos todas esas experiencias. Entonces, resalta mucho lo experiencial y cómo renovar eso en la actualidad. Y allí comienzo a investigar y el objetivo de esta investigación tenía que ver más con una acción presencial, que continuó desarrollando para después incluir otras personas y otros artistas. Sin embargo, surge la convocatoria y me viene el impulso de participar y decir “por qué no”, tomar algunos elementos de los que ya venía construyendo. Y me resonó mucho esta conmemoración de los 80 años del inicio de la universidad con este origen también, de la danza como obra de arte en occidente que marca el barroco.

Entonces, estos elementos que estaba desarrollando los fui uniendo y los recolectando, por decirlo de alguna manera. Y me pongo en este formato, que es totalmente nuevo, y que la pandemia nos ha empujado un poco a todos a relacionarnos con la pantalla y con la imagen. Y bueno, me sumo a esta convocatoria y comienzo a seleccionar información y a



“Ritornello”
Creadora:
Sonia Araus



"Arte/factos"

Creadora: Luz Condeza

Intérpretes: Daniela Santibáñez, Francisca Espinoza y Paula Sacur.

generar una composición, pero primero siempre desde el cuerpo, después vienen las otras capas del artista visual, que es Gabriel, y del músico que hace el diseño sonoro, y me voy dando cuenta que, efectivamente, es otra forma de trabajar con la danza y con la imagen, y que requiere otros tiempos, y que requiere otros recursos.

Y me pareció muy interesante habitarlo, y ver cómo después del primer encuentro compositivo, que tiene que ver con el lenguaje y la selección de citas, o de los recursos que van marcando esta reconstrucción y que se van mezclando con una propuesta actual de este viaje en el tiempo, de este lenguaje barroco. Viene otra etapa, que es la edición y que toma otros tiempos, y después los encuentros con el músico, que también requiere otros tiempos, me fui dando cuenta que es un universo interesante que nos ha propuesto la pandemia, y que hay que seguir investigando, como primera experiencia.

Luis Corvalán: Así como tú nos mencionas, en este primer encuentro, creo que hay algo muy fuerte, muy potente en tu material. Gracias, Sonia. Voy a pasar a Luz Condeza y su obra "Artefacto", para que nos cuente sobre su proceso: de dónde surge, cómo llega a esta trilogía con estas 3 intérpretes, esas y esos objetos que son un intérprete más, en esa obra, en esas duplas porque no son tan solos. Hola Luz.

Luz Condeza: Hola Lucho, muchas gracias. Primero agradecer a Nuri, y Lore que está ahí también con la cámara apagada que son el equipo de extensión que han hecho un trabajo enorme para la conmemoración de estos 80 años, y con el

Coloquio "La Mesa Verde" que se viene la otra semana. Muchísimas gracias por eso, por toda la producción, y a las compañeras también por la generosidad de dedicar tiempo para poder estrenar juntas hoy día.

¡Es bello, Lucho! Porque en las danzas antiguas estuvimos varias acá: Dani, Isa también, o ver a la Nuri trabajando en el MAC, es un poco como habla el trabajo de Sonia, los repliegues de la historia, porque venimos de una época en que no éramos muchas en la danza contemporánea, entonces se me vienen muchas imágenes y estoy muy conmovida, y agradecida.

Bueno, este trabajo con los objetos es una obsesión que tengo desde mi primer trabajo que hice en la universidad, yo soy ex alumna de la Chile también. Mi primer trabajo fue con una cama y una tina, y muchos de mis trabajos fueron con objetos, con divanes, con una mesa de billar. Y me doy cuenta de esto cuando hice el Magister en Artes Visuales, donde nos pidieron como "objetivar" nuestra obra, además, soy profesora de improvisación y de composición, entonces me daba cuenta que lo háptico, el contacto con una pared, con el piso, con una materia era muy importante en la formación del bailarín y generaba posibilidades cinéticas muy diversas, muy desde la subjetividad y la corporalidad de cada una.

Entonces, en la pandemia, en específico, empecé a acumular objetos, me empecé a obsesionar con ideas coreográficas, como me suele pasar, y bailé mucho con estos objetos en la casa. Acumulé por varios meses estas cajas de huevo, y estas botellas, y empecé a trabajar con

este colgador. Hace mucho tiempo que no bailo en escena y hace mucho tiempo que tengo ganas de bailar y no lo he priorizado.

Usualmente los objetos se usan como decorado, escenografía, ornamento en la escena, a mí me interesa usarlos como un territorio cinético, como un lugar donde, desde, a partir de, contra, el cual, los cuales se genera movimiento y un lenguaje que no puede sino generarse desde esa forma. Por un lado, desde la forma, o sea, desde la topografía y la morfología me interesan cinéticamente, pero también la función del objeto, y toda la memoria que trae. Y, en particular, se me empezaron a venir imágenes con ellas 3, pues la Paula y la Fran Espinoza son amigas del alma, y con Dani Santibáñez yo había hecho algunos solos y sabía que ellas podían interpretar esta relación cinética con el objeto por haberlas dirigido antes. Y luego la Nuri me habló de esta convocatoria y yo le había mostrado algunas cositas a la Nuri de lo que estaba experimentando.

Y claro, ahí me doy cuenta que, en el fondo, si bien yo estaba ya trabajando en esto, y es una pregunta de investigación que estoy desarrollando en un doctorado que estoy haciendo, qué es cómo el lenguaje, cómo el objeto puede ser un territorio donde se genera un lenguaje cinético a partir de él como soporte.

Y descubrí en el camino otra cosa interesante, y con esto termino, que este año me puse a hacer música con los objetos, con el colgador, con las botellas y se las envié a Daniel Aedo. Daniel, muchas gracias, estudiante de composición de la Chile. El empezó a hacer mezclas y yo me encargué de la cámara. Como hace



tiempo que también yo hago videodanza desde que volví de Francia, trabajé hartito eso con los estudiantes en los 2000 y lo retomé ahora.

Y me interesa mucho eso porque, en el fondo, el lenguaje cinematográfico o audiovisual genera este ojo subjetivo que permite llegar a la piel y a lugares que en un teatro a la italiana no podemos llegar. Y también me hago cargo del proceso de edición y esas tres etapas rítmicas también se superponen y dan posibilidades que me alucinan, que me interesan mucho explorar.

Entonces esta primera capa del cuerpo con el objeto, y tenía que ser la Francisca con los cartones, y la Daniela con las botellas, y la Paula con el colgador, por como son ellas. Pero después está la cámara, y después está todo lo que se desecha en la edición. Y también como la Sonia dice, le agradezco mucho a la pandemia que me permitió realmente poder tener el tiempo para explorar en esa cosa de la música, que era algo nuevo para mí, como el objeto, como todo sosteniéndose en el objeto, no solamente la dramaturgia corporal y la cinética, sino que también el universo sonoro.

Luis Corvalán: Gracias Luz, ahora vamos a hablar con Nuri Gutés: cuéntanos tu sobre tu proceso.

Nuri Gutés: Estaba pensando, mira, aquí hay 5 mujeres y yo hice el video con 5 mujeres también, a las cuales les agradezco mucho: a la Camila, a la Francisca Espinoza, a la Francisca Morand, a la Marcela Retamales y a Sonia Arous.

Fue algo súper simple. Preguntarse muchas cosas con respecto a un lugar que es pura arquitectura, puro espacio, pura

rigidez también, pura institucionalidad, y que es un lugar que quedó vacío durante tantos meses, ya sabemos, por la pandemia. Y me parecía que el museo tenía que recoger, o que los cuerpos podían reintegrarse un poco a ese espacio vacío, a esa nada, a esa cosa gélida y tan detenida en el tiempo. Y, bueno, me pareció que era el momento de que 5 mujeres estuvieran ahí, y con Bruno, que fue la persona que grabó el video, nos dimos ese placer, fue puro placer no más, fue algo muy corto, lo hicimos en dos horas y media, nos dieron ese tiempo para grabar, para hacer un material X que fue muy intuitivo, muy veloz, muy del momento pasional, no había nada premeditado ni masticado con antelación.

Y resultó lo que ustedes vieron, que es en gran parte la entrega y la confianza absoluta que tuvieron las 5 intérpretes. Y yo diría que estas mujeres para mí simbolizaban, mostraban o personificaban una idea de la niña, la luciérnaga, la donna o madonna, y la diva. Y pensando en ese tipo de mujeres, donde viven esas mujeres, por eso se llama "Gineceo", porque es el lugar, es una palabra griega donde las mujeres griegas vivían, que generalmente era en el segundo piso, muy relegadas y muy distantes de los hombres, que estaban en el primer piso siempre. Y cuando llegamos al museo, bueno, un día antes yo fui al museo con Bruno para ver un poquito qué hacíamos ahí y tener un poco el panorama de por dónde comenzar y hacer un guion, nos dijeron que en realidad lo único que se podía ocupar era el segundo piso.

Así que más casualidades buenas, vamos echando a la olla las buenas casualidades, y también, bueno, había 5 muje-

res y había 5 bancos, y habían 5 detrás, y ahora somos 5 mujeres también, que a mí me encantan esas coincidencias tan universales, misteriosas. Bueno, eso es todo.

Luis Corvalán: (Ríe) Gracias Nuri. Bueno, ahí ya hemos tenido una aproximación a todos estos proyectos desde las voces principales de quienes dirigieron o trabajaron en colectivo, están ahí la Daniela y la Claudia. Preguntarles cómo ha sido esta nueva experiencia de llegar a este universo, a esta disciplina audiovisual, a propósito del contexto que nos está poco a poco soltando al parecer. Parece que poco a poco vamos teniendo, logrando o entrando en una expansión espacial, ya nos podemos movilizar un poco más, ya estamos con las primeras clases, ya nos hemos podido ver en vivo, ya hemos salido un poco de este formato online.

¿Cómo han sentido esta aproximación a este universo audiovisual? A esta disciplina que, de alguna manera la danza, siempre ha estado vinculada al cine, en sus orígenes. Probablemente en este contexto se ha hecho mucho más evidente. Entonces, me gustaría que comentaran ¿cómo ha sido trabajar en este contexto? cómo han ido resolviendo, cómo ha sucedido eso.

Claudia Vicuña: Estaba pensando que claro, como dices tú, siempre han estado ahí, medios tomados de la mano, medio que sí, medio que no. Y claro, pienso que en mi caso yo he tenido la experiencia de participar en cine, en audiovisual, en televisión, como en producciones muy grandes y, al mismo tiempo, en producciones muy pequeñas, pero siempre como intérprete. Pero otra cosa es con

guitarra, otra cosa es estar haciéndose cargo de la dirección de esto, más allá de que la cámara no la tenga uno en la mano, digamos, a veces sí, a veces no. Es otra cosa porque es otro formato, es otra disciplina.

En particular con el núcleo, estamos pensando en seguir con este formato, de hecho, ya tenemos un proyecto que vamos a registrar fuera de Santiago. Estamos haciendo las gestiones para poder llevarlo adelante, digamos, porque todo esto ha sido sin financiamiento de ningún fondo, ha sido con colaboraciones, cooperaciones y plata del bolsillo de cada uno. Por eso también ha sido en una escala bastante artesanal, pero, sin embargo, esa obligación por el tema económico ha sido súper interesante, porque por lo menos a mí me devuelve a los orígenes de la danza contemporánea, o por lo menos como partimos casi todas nosotras, con algo muy artesanal, en salas bastante precarias y con vidas bastante precarias, digamos, al interior de la danza. Entonces no es algo que nos inhiba ni nos congele, sino que, al contrario, sabemos la potencia que tiene todo eso.

Entonces, yo creo que ahora que podemos salir de nuestras casas, en lo personal creo que hay que darle un pequeño viraje también al uso de este recurso. Y también, al interior de este núcleo, seguimos con las ganas de seguir exploran-

do en él. No sé, Dani, si tú quieres sumar algo, pero a mí me parece que, además, las distintas visiones de lo que se mostró hoy día es súper interesante, porque son distintas propuestas del uso del formato y del contenido. Independiente de que nos atraviesa a todas estos 80 años del departamento, la visión sobre cómo nos acercamos a eso y cómo utilizamos el formato es diversa y es rica, es rica y potencia aún más la diversidad de la danza, porque la danza es, yo creo que la danza contemporánea, por lo menos, se sostiene en esa diversidad.

Luis Corvalán: Gracias Claudia. ¿Daniela, querías compartir algo?

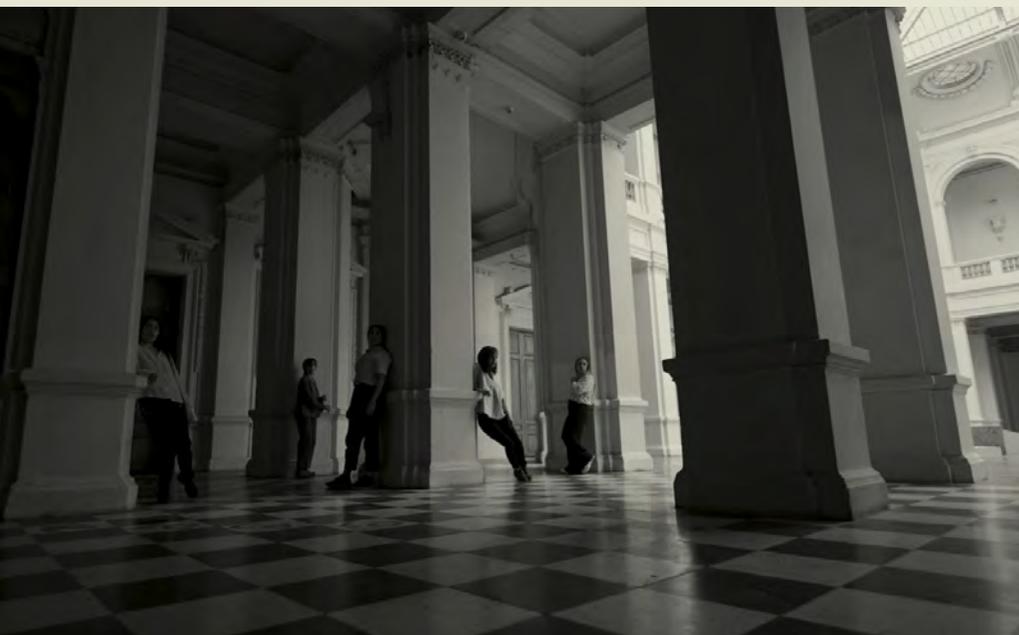
Daniela Marini: Sólo sumar que me quedé pensando en una definición de “interdisciplinariedad”. En el fondo este contexto de hacer, poner pensamiento o movimiento en otro soporte nos hace encontrarnos con personas que hacen otras cosas, en este caso que toman una cámara, un video, y editan un video, que finalmente ellos hacen la coreografía. En ese sentido es interesante cómo uno traspasa un poco el supuesto poder, yo no creo que sea un poder, más bien la responsabilidad de la toma de decisiones a otro. Mismo que uno está ahí con él, en este caso nosotros con Alexis.

Y es lindo como pensar como en un grupo de personas, más allá del campo de origen o el campo de práctica, un grupo

de personas en torno a una pregunta, que en este caso era el paisaje, con todas sus dimensiones. Solo pensaba en eso, en la posibilidad de estar con otros que piensan de otras maneras y que hacen otras cosas. O sea, nosotras les dijimos: paisaje; entorno cultural, social, político de un año; con estos movimientos, con estas rugosidades; con la idea de horizonte, de volumen. Y cómo cada uno en torno a una idea y una pregunta hace, que eso nunca deja de llamarme la atención, más allá del soporte que sea, más allá de la obra que sea, que es lindo eso ahí, ese hacer de distinto campo, o maneras de hacer.

Luz Condeza: A mí, pensando en tu pregunta, Lucho, me alucina, me da mucha curiosidad lo que se produce cuando uno está con un ojo cercano, cuando uno puede filmar la bailarina y no tener que pensar composicionalmente en esa frontalidad, en esta cuarta pared. Porque claro, cuando componemos los coreógrafos, si es que hay alguien que no viene de la danza entienda, pensamos siempre en este escenario, con una mono perspectiva, con un solo frente, el frente es muy importante para nosotres como intérpretes o como coreógrafos.

Entonces, subvertir eso a partir de este ojo subjetivo me parece muy interesante. Y ahí lo que pasa en mi caso, que soy yo la que edito, en la mesa de edición



“Gineceo”

Creadora: Nuri Gutiérrez

Intérpretes: Francisca Morand, Francisca Espinoza, Marcela Retamales, Sonia Araus y Camila Delgado.

es todo otra cosa porque en el fondo uno se puede enamorar de momentos pero el relato y la capa temporal es otra. Y ahí hay que tomar decisiones composicionales que tienen que ver con otro lenguaje, que no es el que abordamos usualmente.

Entonces, la posibilidad de acercar el zoom al cuerpo me parece muy íntimo, se produce una intimidad muy potente ahí. Y también el encuentro con las bailarinas, con Daniela, con Paula y Francisca, que agradezco muchísimo a las tres, les mando un beso enorme por la confianza, porque nos juntamos quemando los cartuchos de los permisos en una pandemia.

Me identifico mucho con lo que dice la Claudia; me acordé mucho de los 90-2000, cuando creábamos de manera autofinanciada. Y en el fondo, claro, es súper bonito hacerlo sin recursos, o con la pulsión creadora. Para terminar, me parece súper interesante el formato de que esto se pueda trasladar, como yo misma como espectadora vi varios estrenos sentada en mi casa. También me gusta eso, no me resisto al formato porque sé que tiene posibilidades muy increíbles y que tienden a la transdisciplina también.

Luis Corvalán: ¿Cómo ha sido este vínculo con esta nueva disciplina? ¿Cómo ha sido para ti acercarte a este universo?

Veo que trabajaste con Bruno Torres, un excelente audiovisualista, maravilloso. Quizás ahí se generó un vínculo que quizás quisieras compartir.

Nuri Gutiérrez: Somos muy amigos. Un tipo muy genial, que siempre está lleno de risa, siempre está dispuesto a ver otros puntos de vista. La verdad es que hice otras experiencias, experimentamos e hicimos un video callejero en algún momento, en julio.

Y yo creo que descubrir el cuerpo a través de la visualidad, de la cámara y encontrar esos nuevos relatos, y posibilidades es bien parecido a lo que uno siempre está viendo con respecto a la danza en vivo. No me parece algo tan extraño ni tan diferente.

Lo que sí me pasa es que luego de hacerlo, en el momento en que eso se convierte solamente en imagen, evidentemente uno encuentra que se están resolviendo cosas temporales de otra manera y que uno empieza a mirar la pantalla con esos cuerpos, y los empieza a resolver también en otra instancia de justificaciones. A mí me gusta, de todas maneras, la danza en vivo, me gusta ver los cuerpos que están ahí haciendo lo que tienen que hacer en su momento de la dimensión física, en su agotamiento y en su disposición, y cuando entran los efectos de la cámara, o entra esa mirada tan lejana, que es una mirada que tiene

que ver con el cine, y estamos muy acostumbrados a ver ese tipo de imágenes, sin embargo, a la danza creo que le resta algo, le suma varias cosas pero para mí le sigue restando el mundo vibracional que tiene el cuerpo en sí mismo cuando uno lo aprecia en vivo y en directo, en la realidad.

Y creo que este es un ejercicio para integrarse en el mundo tecnológico o visual, al cual yo me siento bastante adicta, no porque maneje la cosa tecnológica en absoluto, sino porque la pandemia me ha puesto bastante adicta a mirar muchas cosas que suceden en la pantalla. Todo tipo de cosas, desde conferencias hasta películas, a series, a dibujos animé, a desfiles de moda, lo que sea, todo está puesto ahí y no sé, a mí me agota mucho, la verdad es que prefiero de todas maneras el cuerpo en vivo.

Luis Corvalán: Gracias Nuri.

Sonia Araus: A partir de eso que menciona Nuri, me generó varias preguntas porque entré muy ingenuamente al formato solo con el impulso de participar y de generar esta intervención, y de aprovechar los recursos que estaba desarrollando. Y cuando me encontré allí con Gabriel, que empezaba a grabar, que hacía diversas tomas, mientras yo estaba gestando el lenguaje y los momentos, luego al verlo, y al verme era como otra realidad. Y ahí me surgió la cuestión del



en vivo y del cuerpo, de cómo surgía una nueva composición, y cómo, me preguntaba cómo transmitir esa sensación perceptual del en vivo.

No quería reproducir el en vivo, pero sí entregar pistas. Entonces, ahí me surgió, por ejemplo, lo del plástico, que cuando yo me movía, el plástico sonaba, un recurso que conversamos mucho también con José Manuel Gatica, músico, que podría generar un acercamiento y una sensación de estar más cerca de ese cuerpo moviéndose, y que no generara demasiada distancia a la hora de proyectarlo a través de la imagen.

Y surgen un montón de capas posteriormente, a ese ejercicio del hacer, del crear, de movilizarse y generar danza. Posterior a ese acto, vienen todas estas capas de lo audiovisual que me fui encontrando de forma bien ingenua, pero que, al mismo tiempo, es bien interesante ir reconstruyendo. Y lo otro que me pasó fue un estado de temporalidad más amplio. Sentía en algunos momentos que necesitaba dejar reposar algunas informaciones, y después volver a revisarlas y verlas, y sacar, y poner, e ir orientando entre la visión de Gabriel, la sensación de José Manuel y la que yo tenía, la propia sensación interna de moverme.

Entonces, en términos de percepción me parece que ahí tiene mucho, muchos cambios en relación al en vivo. Interesante, y al mismo tiempo también me sigue gustando mucho el desafío de lo presencial.

Luis Corvalán: Bueno, aquí voy a aprovechar también, quizás hay alguien que quiera hacer una pregunta, aprovechando que están aquí las creadoras, intérpretes de las obras que vimos, que se estrenaron hoy, a propósito de esta celebración en la que nos encontramos como departamento. Está abierto, lo pueden hacer en vivo, en directo, pueden prender su cámara y hacer la pregunta directa. También está la opción de hacerla por escrito, ahí nos está acompañando la Lore Hurtado, que fantástica está ahí siempre conteniendo todo esto.

Lo dejo ahí abierto para que en cualquier momento lo hagan.

Claudia Vicuña: Yo creo que el formato en sí, o sea la danza en vivo y el audiovisual, creo que los dos son diferentes y tienen cosas maravillosas los dos, y cosas terribles los dos. En el en vivo, en el presencial hay muchas cosas que no

podemos hacer, en el audiovisual también. Pero no sé, igual para las bailarinas con esta obsesión, no sé si estarán de acuerdo mis compañeras aquí presentes, con esta cosa tan dedicada y obsesiva, disciplinada, ir a estar en el teatro 2 horas antes o 3 horas antes porque hay que hacer el training, hay que arreglar la cuestión, y además hay objetos, hay que...

No sé, todo eso que demanda mucho tiempo, un trabajo audiovisual que grabaste, entregaste y te moviste, pero después lo sueltas, también es rico, no me pueden decir que no. Y después, sentarse a verlo es súper agradable. Porque a veces pasa, o no sé, a mí me pasa, siempre me ha pasado y nunca me ha dejado de pasar, que cuando estoy ahí detrás de la bambalina a punto de salir digo: "¿por qué estoy aquí? ¿Quién me mandó a hacer esto? ¿por qué no estudié otra cosa?". Porque los nervios esos no pasan nunca.

Entonces no sé, estaba pensando en cosas buenas de lo audiovisual súper inmediatas. Por un lado, es eso, pero, por otro lado, claro, el goce de repetir, repetir función a función no lo tiene el audiovisual. Porque en ese repetir hay tantas cosas que uno va descubriendo, van apareciendo y se van transformando las obras. En el audiovisual yo diría que eso es tan concreto, es esa captura y no otra, independiente de que uno pueda hacer varias ediciones de lo mismo, y tener varias propuestas de lo mismo. La obra en vivo nos da eso, el dejar que la obra crezca y se siga movilizando aun después del estreno.

Luis Corvalán: Sí. Ahora más que nunca la pregunta va a estar ahí bien presente. De alguna manera había que evacuar estas necesidades que hoy día vimos, y probablemente algunas van a continuar en este formato investigando, analizando. Y otras van a volver ahí a lo presencial, a lo teatral, o al espacio público a compartir. Le damos la palabra a Camilo Rosell

Camilo: Hola, buenas noches, perdón que estoy en un computador que no tiene cámara. Solamente es lo que les decía por el chat, que felicitaciones a todas porque la verdad es que son excelentes trabajos, creo que hay cosas muy interesantes en todos los casos. Y, efectivamente, me llamaba mucho la atención cómo esta manera muy diversa de entrar en el formato audiovisual desde una reflexión que es súper corporal, y en al-

gunos casos con un énfasis muy grande como en el tema de la memoria, como aparecía en muchas.

Entonces creo que es súper legible todo eso en los diferentes trabajos que se dieron, y la verdad disfruté mucho estando ahí, viendo los estrenos. Así que de verdad felicitaciones y alegría también de poder, por un lado, claro, estamos volviendo a la presencialidad y todo pero que, de algún modo, tal como todas decían y comentaban también, como que el formato pandémico hasta cierto punto ha permitido exploraciones en otros ámbitos, que efectivamente es muy interesante que permanezcan también. Así como decir “nos pegamos un salto en muchas cosas durante este período”, el salto también en este tipo de relación entre el formato escénico y el formato audiovisual creo que... también ha sido grande en este período, y creo que los trabajos que vimos hoy día lo demuestran muy bien.

Así que de verdad felicitaciones a todas, chiquillas. Muchas gracias por la experiencia.

Luis Corvalán: Gracias Camilo también por participar y compartir aquí tus impresiones con las artistas que están hoy día.

Luz Condeza: Gracias Camilo. Bueno, no me puedo identificar más con la Claudia, con esa sensación de “por qué me metí en esto”, yo lo sentí antes de entrar acá también, como antes de que se pasaran los videos. Y también, concuerdo con la Claudia, los dos formatos tienen su profunda gracia como soporte. Y pensaba que me pasa que cuando uno compone para presencial, hay un tema ahí con la sucesión que uno se tiene que hacer cargo, que viene después con la dramaturgia sucesiva, lo que viene antes, lo que viene después.

Y acá siento que es un principio compositivo que tiene que ver más con la simultaneidad y sucesión. Para mí, el video tiene que ver más con esa simultaneidad, como esa especie de receta donde tengo los ingredientes, tengo el orégano, tengo todo, y me siento en la mesa de edición, y cómo mezclo esto, y cómo lo puedo también afectar, cómo puedo dejar, no sé, un sonido que sea el sonido ambiente real con otra capa, como. Y en esa simultaneidad, claro, la superposición de capas temporales, sonoras, visuales, me parece muy interesante también.

Eso, y también es muy rico eso de entregar y soltar, eso sí me identifico mucho con lo que dice la Clau también. Sobre todo, porque somos mamás, entonces está re difícil la cosa, las temporadas de jueves a domingo y la cosa.

Luis Corvalán: Sí, es complejo. Voy a aprovechar también de agradecer a Manuela Perea que también ha estado apoyándonos sólidamente, hoy día todo lo que sucedió fue gracias a sus habilidades tecnológicas. Así que muchas gracias Manuela por acompañarnos en estos estrenos de hoy. Corazones para ti, muchas gracias. ¿Alguna pregunta desde Facebook?

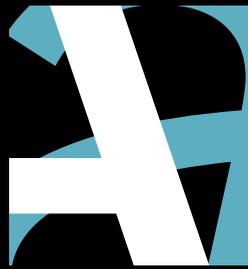
Lorena Hurtado: Felicitaciones de parte de Gabriela Margaño a todas por estar creando en estos contextos tan complejos. Y de mi parte, felicitarlas y agradecerles porque qué difícil nos ha tocado a todas y a todos, y ustedes han tenido esa pulsión y ese coraje de estar ahí, generando una obra en un tiempo récord para celebrar los 80 años del Departamento de Danza.

Luis Corvalán: Bueno, desde aquí me tocó un poco organizar estas bellas intervenciones que han hecho todas. También las felicito de corazón, justamente por la diversidad que apareció, por aceptar estar justamente después de la muestra en esta conversación, y por sus miradas, por lo que compartieron hoy día, por permitirnos entrar en esos universos, en esas maneras de trabajar, en esas metodologías, en esas maneras de construir proyectos, que se logran ver finalmente también en sus obras, en estos contextos que son tan complejos para todas y todos.

Yo creo que esto es un regalo hacia la comunidad de la danza y del cine también, que de alguna manera u otra venimos a remover esas disciplinas. Así que las felicito a todas por lo que hoy sucedió, y muchas gracias por haber estado aquí presentes y abriendo esta conversación al mundo que quiera escucharlas.







Día 1
Octubre 18

Algunas preguntas/derivas/ reflexiones en torno a ¿Qué es lo que queda?

Daniela Marini

Una mesa llena de recortes de diarios, fotografías y apuntes escritos a mano.

¿Qué es lo que queda?

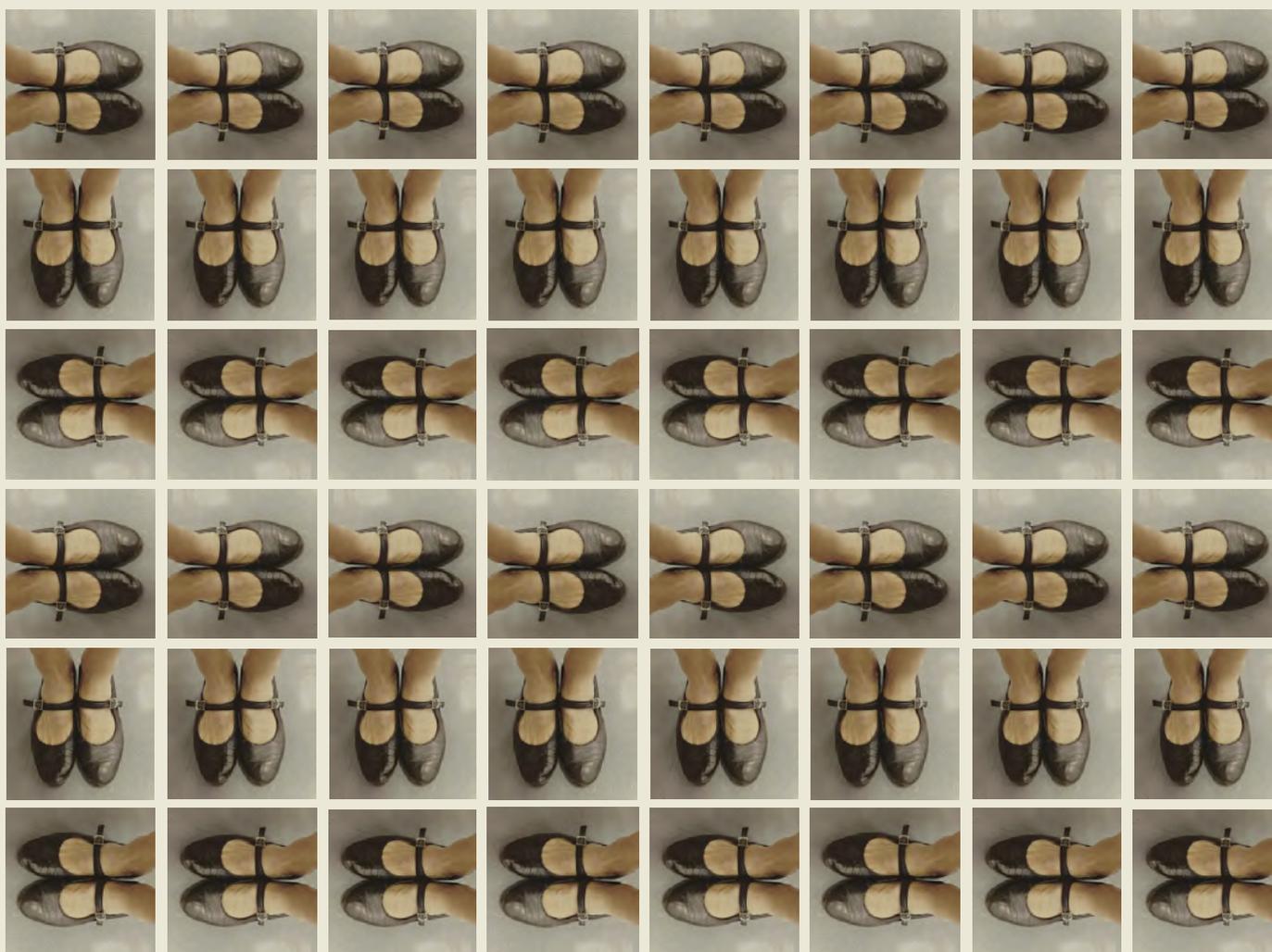
¿Quién cuenta la historia?

¿Qué voces son validadas?

¿Cabe la historia en una imagen? ¿En un objeto? ¿En un relato? ¿En una caja?

¿En un cuerpo? ¿En nuestros cuerpos?

¿O es sólo un mapa inconcluso?



Deriva 0:

Nuestra anatomía determina nuestro modo de estar en el mundo.

El latir de nuestro corazón, las particularidades de nuestra vista, las particularidades de nuestra audición, todo en nuestro cuerpo determina nuestra percepción y relación con el mundo.

Esta materia de la que estoy hecha es mi presencia en el mundo.

Mi volumen, mi ancho, mi alto.

Una materia sensible y compleja.

Una materia en relación con.

Una materia que se modifica y se actualiza a cada momento.

Una materia que recuerda, que guarda, que retiene o que libera, olvida, tacha, borra.

¿De qué estamos hechas?

¿Qué nos constituye?

...



MEMORIA (definición).

1. *Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.*
2. *Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado.*
3. *Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto.*
4. *Estudio, o disertación escrita, sobre alguna materia.*
5. *Dispositivo físico, generalmente electrónico, en el que se almacenan datos e instrucciones para recuperarlos y utilizarlos posteriormente.*
6. *Relación de recuerdos y datos personales de la vida de quien la escribe.*
7. *Relación de algunos acontecimientos particulares, que se escriben para ilustrar la historia.*
8. *Libro, cuaderno o papel en que se apunta algo para tenerlo presente.*

Deriva 1:

Lo que recuerdo. Pieza escénica realizada en 2012, que se interroga en torno a la posibilidad del cuerpo como archivo.

La reseña decía: “Me paro en el espacio vacío de la escena, me muevo comprobando el primer material del que dispongo para esta investigación, mi cuerpo, lo voy interrogando y dejo que le atraviesen recuerdos, recuerdos de las danzas que ha bailado, que he bailado. No recuerdo demasiado, en mi afán de despojar mi cuerpo de formas conocidas, he olvidado mucho de aquello que bailé tantas veces”.

Los procesos de memoria son inacabados, inconclusos, incluso ficticios.

“La memoria no es un souvenir” (dice un cartel pegado en una pared).

¿Y qué recuerdo?

¿Podemos olvidar?

Olvidar es una estrategia de nuestros cuerpos para sobrevivir a un trauma.

¿Cuánta historia hay en nuestros cuerpos?

¿Cuánta historia cabe en nuestros cuerpos?

Cuando comencé esa investigación pensé en 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.

...

ARCHIVO (definición):

1. *Conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades.*
2. *Lugar donde se custodian uno o varios archivos.*
3. *Acción y efecto de archivar (|| guardar documentos en un archivo).*
4. *Acción y efecto de archivar (|| dar por terminado un asunto).*
5. *Conjunto de datos almacenados en la memoria de una computadora u otro dispositivo electrónico, que puede manejarse con una instrucción única.*



Deriva 2:

De la posibilidad de algunas piezas escénicas de traer algo del pasado.

Ninguna.

...

Deriva 3:

De la posibilidad de algunas piezas escénicas de traer algo del pasado que ilumine el presente.

Todas.

...

Deriva 4:

En mayo de 2019, estando en Residencia de creación para la pieza escénica: Tanz in der DDR: Was Bleibt? (Danza en la RDA: ¿Qué es lo que queda?) junto a Sasa Asentic, Alexandre Achour y Olivera Kovacevic estamos varios días oscilando entre el piso de danza y el sentarnos alrededor de una mesa.

Sobre la mesa: fotos, libretas, libros, relatos, preguntas.

¿Es posible que, en 1996, un grupo de artistas haga visible un pueblo invisible, una historia invisible?

De niña viajaba con mi familia entre Santiago y Arica, por tierra, en auto. Mi papá manejaba casi 3 días seguidos. No, no íbamos en auto, íbamos en un furgón azul, y desayunábamos huevos revueltos en picadas de camionerxs, escuchábamos el mismo casete, por lado y lado cincuenta veces y parábamos en medio del desierto a ver el cielo.

En alguno de esos viajes, entre Iquique y Antofagasta nos salimos del camino, a la mitad de la nada. Llegamos ante una pared blanca, mi papá se agachó y movió una piedra, entramos por un hueco en la pared.

Era la Oficina Salitrera Chacabuco, utilizada entre 1973 y 1975 como campo de concentración de detenidos políticos durante la dictadura militar chilena, hoy declarado "Sitio de memoria".

Materiales observados en mis viajes de niña (¿1984? ¿86?):

1. *Paredes blancas con los días marcados, para contarlos.*
2. *Hoyos hechos por balas en los muros.*
3. *Cerros de latas de comida, vacíos y oxidados.*
4. *Espantapájaros vestidos de militares.*
Además, viento, viento, viento.

Materiales observados al hacer la investigación preliminar para realizar el video/danza Chacabuco. (¿1996? ¿97?):

1. *Paredes blancas con los días marcados: borrada su existencia.*
2. *Hoyos hechos por balas en los muros: borrada su existencia.*
3. *Cerros de latas de comida, vacíos y oxidados: borrada su existencia.*
4. *Espantapájaros vestidos de militares: borrada su existencia.*
Además, viento, viento, viento del desierto.

...

BORRAR (definición):

1. *Hacer desaparecer por cualquier medio lo representado con tiza, tinta, lápiz, etc.*
2. *Hacer rayas horizontales o transversales sobre lo escrito, para que no pueda leerse o para dar a entender que no sirve.*
3. *Desvanecer, quitar, hacer que desaparezca algo.*
4. *Olvidar (dejar de retener en la mente).*

¿Tiene esto que ver con la danza?

Ésto tiene que ver con mi cuerpo.

Nuestra historia está en nuestros cuerpos.

Nuestros cuerpos constituyen la materialidad de la danza.

¿Qué danza?

Esta, una danza sin nombre, sin marca registrada.

La danza de todos los tiempos.

...

Deriva 5:

¿Existe una historia de la danza?

¿Y si cada unx de nosotrxs hace su propia historia de la danza?

¿Su propio árbol genealógico?...

Deriva 6:

Hay un país en un continente con una historia brutal (como la de todos los países, probablemente). Frente a las entradas de algunas casas y/o edificios, existen "Piedras de tropiezo".

Las piedras de tropiezo son parte de un proyecto artístico que, en lugar de hacer un sólo gran monumento en *memoria de las personas asesinadas* durante la segunda guerra mundial, buscó hacer muchos pequeños y diseminados monumentos.

Estas piedras/adoquines, al diferenciarse de las piedras/adoquines usuales, hacen que quien camina se detenga y se incline a leer el nombre de la persona, su fecha de nacimiento, su fecha de detención, el centro al que fue trasladada/o, y la fecha de su muerte.

Una detención.

Una pausa para no olvidar.

OLVIDAR (definición).

1. Dejar de retener en la mente algo o a alguien.
2. Dejar de tener en cuenta algo.
3. Dejar de hacer algo por descuido.
4. Dejar algo o a alguien por descuido en un lugar.
5. Dejar de tener afecto o estima por alguien o algo.
6. Hacer perder la memoria de algo.
7. Perder de la memoria, de la consideración o de la estima.

...

Deriva 7:

Una sala de danza.

Tres tazas de café, una de té verde.

Palabras en inglés, serbio, francés y español.

Ideas de una obra posible.

Descripciones de obras ya hechas.

Descripciones de obras casi olvidadas.

Descripciones de una obra por venir.

Descripciones de obras imposibles.

Recordar movimientos que nunca hice.

Imaginar una danza que no acontece.

Traer en mi maleta un vestido de 1973.

¿De qué manera se presenta el archivo?

Una casa de residencia, una parada de trolebús, un bosque, una plaza, una ciudad que fue totalmente destruida en una guerra, una catedral reconstruida idéntica a la original, un barrio universitario reconstruido con restos, una biblioteca.

Dentro de la biblioteca, hay un pequeño salón refrigerado. Para entrar se pide hora con semanas de anticipación. Se entra sin teléfono, sin chaqueta, sin lápices. sin nada en las manos.

Sobre la mesa y luego en mis manos, correspondencia entre Rudolf Von Laban y Marianne Vogelsang.

Correspondencia entre mujeres artistas a un lado y al otro de la historia.

Promesas de resistencia.

Preguntas en torno al exilio.

Sobre la mesa, de regreso en el estudio: Un libro en alemán, en torno a Patricio Bunster.

*Si hoy existiese una danza que revolucione nuestro pensamiento, ¿cómo sería?
¿Cómo hacer una obra en relación con la historia, sin quedarse atascada en ella?*



Deriva 8:

*Agitar la historia.
Sacudirla.*

...

Deriva 9:

(Escribo esto un 12 de octubre, ¿qué historia es la nuestra? ¿una que nunca acaba?)

¿Alguien realmente piensa que la historia es parte del pasado?

“La historia es nuestra y la hacen los pueblos”.

Estas palabras pertenecen a Salvador Allende.

Estas palabras están en nuestras células, nos pertenecen, son nuestras de tanto escucharlas y creer en ellas.

...

¿Qué historias son parte de La Historia?

¿Qué historias guarda mi cuerpo?

¿Qué pertinencia tienen mis recuerdos, aquí, hoy?

...

Deriva 10:

En una ciudad que no es la mía, en una lengua que no es la mía, en una pieza escénica que intenta traer de regreso algunas ideas del pasado para poder estar en nuestro presente, pregunto a quienes están conmigo:

Si hoy existiese una danza que revolucione nuestro pensamiento, ¿cómo sería?

(Esto ya lo leí, ya lo escuchaste, ¿Lo recuerdas?)

(Esto ya lo escribí más arriba, ya lo leíste más arriba, ¿Lo recuerdas?)

...

Deriva última.

2019.

18 de octubre.

En una pequeña sala de danza, un grupo de personas nos abrazamos y lloramos de emoción.

Días después lloramos de impotencia.

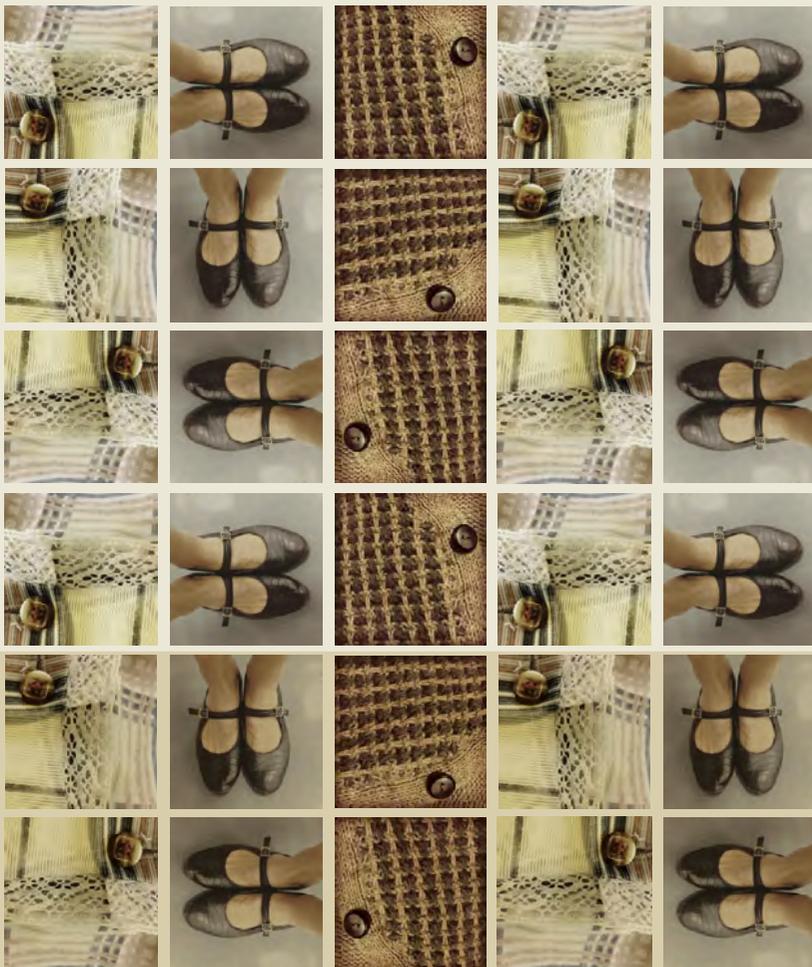
Meses atrás habíamos hablado de cuerpos vulnerables, desprotegidos, avasallados.

Pensamos que eso era pasado.

Y se nos puso enfrente.

Y nos secamos las lágrimas pensando que hay un futuro, un horizonte, un mundo por venir.

Estas palabras están siendo leídas un 18 de octubre de 2021, y nuestra nueva constitución comienza a escribirse hoy.



Referencias:

- *González, P. (2018). Proyecto Diccionario. Recuperado en octubre de 2021. <http://www.proyectodiccionario.cl/>*
- *Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed. (2014). Recuperado en Octubre de 2021. <https://dle.rae.es/>*

Acerca de la construcción del Archivo NAVE: Procesos, afectos y colaboraciones en encuentro.

María Fernanda Poblete Duhalde

Laura Rozas Letelier

Investigadoras Archivo NAVE

Rossana Santoni

Realizadora Web

Archivo NAVE es un proyecto iniciado el año 2020 que nace de la voluntad de organizar, visibilizar y difundir el material de archivo generado en el Centro de Residencia y Creación NAVE¹. Su intención es constituirse como un espacio que contribuya a la investigación, el resguardo patrimonial y el diálogo sobre la danza y las Artes Vivas, tanto para el mundo artístico y académico, como para la comunidad en general. Con todo, en su quehacer fue revelándose la necesidad de ampliar el proyecto como un espacio para problematizar y reflexionar colectivamente sobre la relación entre danza y archivo, expandiendo sus alcances como repositorio, animando a generar intercambios y ejercicios de activación bajo la idea de archivo vivo y colaborativo.

Bajo esta intención, *Archivo NAVE* se conforma desde la aspiración de ser un dispositivo relacional que funciona a modo de archipiélago de miradas y afectos en torno a la relación entre danza y archivo. De este modo, la construcción de la metodología y la estructura del proyecto, materializado en un sitio web (www.archivonave.io), se dan como resultado de la negociación entre dinámicas de acceso, la materialidad de los archivos y el lugar de NAVE como institución. Así, hemos propuesto diferentes secciones que dan cuenta de las distintas vertientes que componen la ecología del proyecto y sus etapas: por una parte, la sección de “archivo” que presenta una estructura con el material registrado por NAVE; por otra parte, “colaboraciones” que reúne el material de registro compartido por residentes que han trabajado en NAVE desde el 2015 a la fecha; así como, “reflexiones” que agrupa un conjunto de visiones y pensamientos de distintos artistas vinculados al espacio en torno a su aproximación personal al archivo como materialidad y espacio de problematización. Finalmente, la sesión “activaciones” visibiliza instancias que ponen en relación el archivo con la comunidad, más allá de la infraestructura web.

Así, la estructura del repositorio del archivo se compone hoy por cuatro fondos: Curaduría, Formación, Comunidad, y Centro NAVE, desglosados en sus respectivos subfondos que dan cuenta de la diversa labor de NAVE. Por otra parte, a cada archivo se le vincularon “tags”, convirtiéndose en una herramienta para el mapeamiento de temáticas y metodologías que reflejan el quehacer y las preocupaciones del campo de la danza hoy en día. Esta estructura es dúctil, destacando su potencial para ser ampliada y modificada en el tiempo según las necesidades y la exigencia de los mismos documentos. Actualmente, reúne más de 200 archivos de diversas materialidades como fotografías, videos, bitácoras y material de difusión, que dan cuenta de distintos procesos creativos, metodologías de trabajo, experimentaciones y afectos que nacen desde los artistas, la comunidad y el propio Centro NAVE.

1. Proyecto que cuenta con el apoyo del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile a través de su Fondo de Artes Escénicas, Línea de Investigación, Convocatoria 2021 y 2022.

Ejes del proyecto ¿Desde dónde nos movemos?

Como ya se mencionó, el objeto principal del proyecto es levantar una estructura de visibilización, intercambio, activación y reflexión colaborativa a partir del material generado a lo largo de la historia de NAVE, considerando su espíritu como centro de creación y residencia artística.

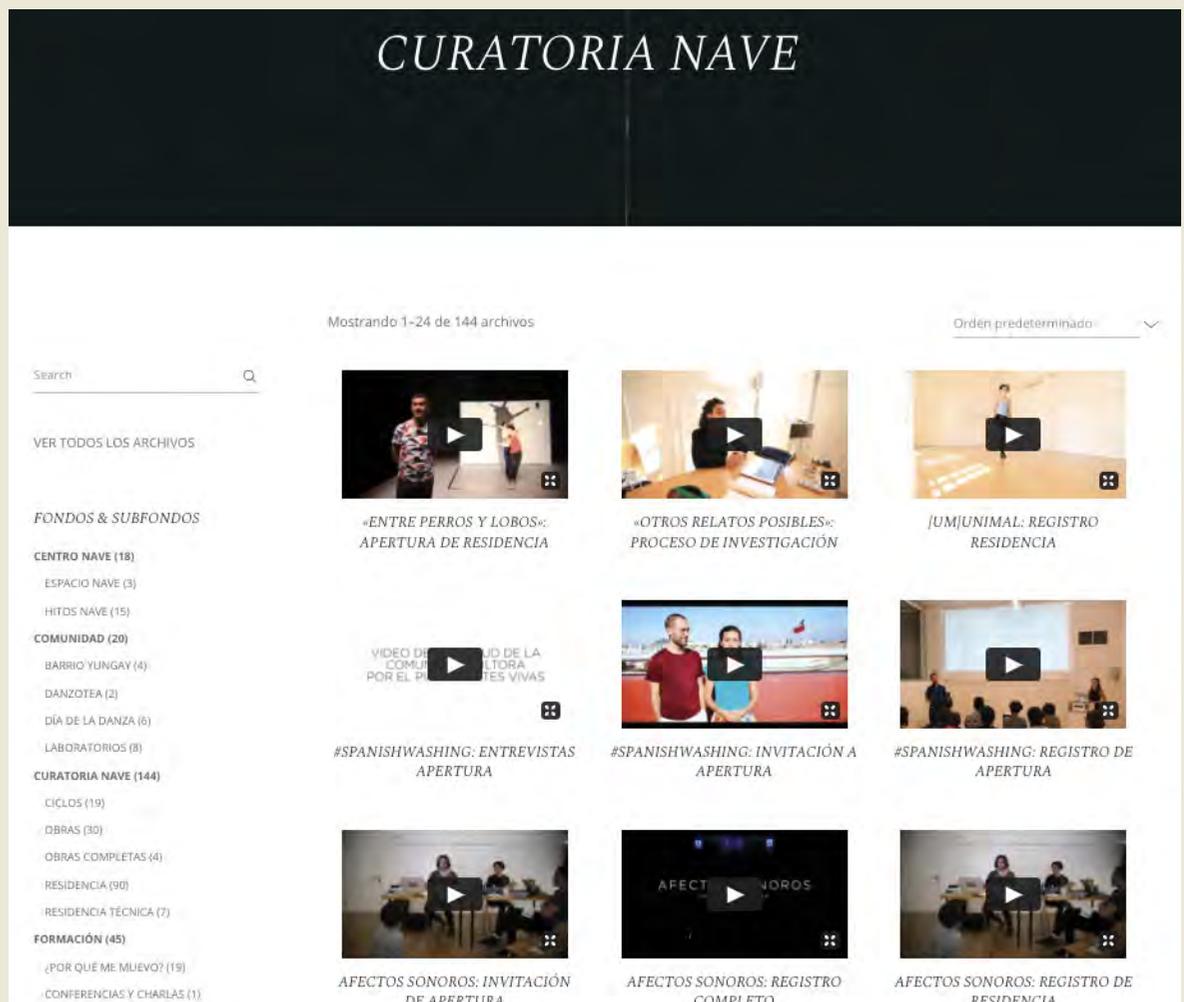
Tal propósito no puede dejar de enmarcarse en el propio modo específico de relación e interrogación del archivo en el campo de las Artes Vivas, al considerar sus despliegues materiales e inmatriciales en un tiempo y espacio situados y, al mismo tiempo, en constante expansión. Es decir, desde un vínculo complejo e imbricado entre la práctica, los cuerpos, los afectos que pulsan y la duración de dichas relaciones. Esto es palpable no solo en las apariciones escénicas, sino también en los procesos de investigación y creación en danza, en el trabajo de residencias, en las aperturas de proceso y en las derivas futuras (o post-vida) de dichas acciones.

Considerando esos desafíos, levantamos y compartimos algunas de las preguntas articuladoras que surgieron (y siguen resonando) a la hora de enfrentarnos a la construcción del archivo: ¿Qué quiere decir archivar una residencia? ¿Cómo archiva una residencia? ¿Qué memorias transitan en NAVE? ¿Cómo archiva la danza? A partir de estas interrogantes hemos planteado cinco ejes movilizados que dan cuenta de nuestras in-

certidumbres, deseos y cuestionamientos, los que fueron surgiendo durante el proceso de elaboración del Archivo NAVE y que, a su vez, constituyen el horizonte de acción del proyecto.

1. El archivo de una residencia: Procesos y nomadismos.

Bajo estas preguntas, partimos del reconocimiento del carácter singular de Archivo NAVE, en cuanto proyecto de archivo inserto en el contexto de un centro de residencia y creación artística, institución que emerge con la intención de apoyar y dar valor a los procesos de creación en tanto investigación. De este modo, el pensar un archivo de danza y performance, y en particular uno que se construye en torno a residencias, -entendiendo la residencia más allá del espacio físico, como una práctica de encuentro, intercambio y acompañamiento artístico-, conlleva posicionarnos desde la dinámica del proceso. Es decir, ante el reconocimiento de que la creación artística se constituye mediante una cadena de acciones -no necesariamente lineales-, evidenciando metodologías y dando a conocer conocimiento a través de técnicas y búsquedas que superan los alcances de un producto final como obra. Al poner el foco en el proceso se comprende el quehacer artístico como reflejo de un momento histórico y que, por lo tanto, como manifestación cultural, es parte del patrimonio inmaterial de la sociedad. Este enfoque suscita reflexiones que liberan al archivo de sus límites y definiciones tradicionales. Si en Mal de Archivo (1997),



Jacques Derrida define el archivo, en cuanto Arkhé, como un dispositivo domiciliado, que responde a un origen y mandato; el pensar el archivo de una residencia viene a remover y des-domiciliar el archivo, situándonos en una casa pasajera, un “lugar” de memorias en transformación y tránsito, que llega a subrayar el carácter nómada y afectivo del archivo, poniendo además en relevo mecanismos y materialidades que tradicionalmente han quedado excluidas de los archivos y registros oficiales.

Desde aquí, planteamos un archivo en el que procesos de creación y el ejercicio de archivo dialogan en mutua afectación. De manera que, por una parte, si este énfasis en los procesos viene a cuestionar la temporalidad del archivo, posicionándolo como un ejercicio situado en el presente, por otro lado, bajo estos términos interrogamos las potencialidades del mismo archivo como proceso creativo siempre inacabado y en constante transformación y expansión.

2. Archivo como evento y hacer.

Relacionado con la idea de un archivo de procesos, cuando pensamos en conceptos como el de “práctica como investigación” aplicada a los procesos artísticos, interrogamos también nuestra propia concepción del archivo; desde aquí, comenzamos a entender el archivo en cuanto práctica. El énfasis es puesto, entonces, en el acto de archivar como acontecimiento, donde el archivo no es solo la documentación que contiene un conjunto de eventos (o un repositorio), sino que él mismo es la producción de un evento compartido (Azoulay, 2012). El archivo revela, de esta manera, su propio carácter performativo, presentándose como una performance de memoria y de acceso a la historia (Scheiner, 2011: 104). Desde aquí, entendemos el archivo como una *oeuvre à faire* (Tamboukou, 2019), subrayando la dimensión experiencial y afectiva del proceso del hacer implicado, más allá de su finalidad y futuridad.

Así, reconociendo este panorama procesual, tanto de la práctica creativa como del ejercicio archivístico, y siguiendo las propuestas de Irit Rogoff (2018), nos situamos en un espacio “en el medio” [in-the-middle] para trabajar desde las condiciones singulares de la producción de conocimiento. Desde aquí, nos inte-

resa asumir una posición de inmersión, que permita palpar la experiencia de archivo como una práctica comprometida y afectiva, en la que más que la suma de “conocimientos heredados” (ibid) el archivo pueda cuestionar su propio quehacer y abrir la autorreflexión sobre las prácticas de investigación-creación en el campo de la danza.

Al comprender Archivo NAVE como un hacer y como práctica expandida, se adquiere una doble lectura, por una parte, se levanta como un mecanismo para interrogar los procesos creativos con el potencial de generar nuevas prácticas y creaciones, revelándose como herramienta creativa. Mientras que, por otro lado, el ejercicio mismo de construcción de Archivo NAVE se propone como una investigación en permanente desarrollo. Mediante estos presupuestos, la intención del Archivo NAVE no es solo constituir un acervo para la consulta de material para la comunidad investigadora de la danza, sino crear un espacio de reflexión e intercambio en torno a las prácticas de archivo, subrayando su potencial como herramienta generativa. Desde aquí, aspiramos al Archivo NAVE como un archivo que no guarda, sino que actúa (Lepecki, 2016:128).

3. Incompletitud y falta: un archivo generativo.

Considerando las prácticas propias de los procesos creativos, como instancias que hacen posible la experimentación, dando espacio para la duda y el error, así como las particularidades de las formas de transmisión de la memoria de la danza y el propio carácter de la práctica archivística, archivo NAVE se levanta como un proceso abierto que se construye tanto a partir de las características de la documentación encontrada, así como de las ausencias. Es así como planteamos el archivo en cuanto dispositivo que se constituye desde el descubrimiento, la sorpresa de sus hallazgos, pero también desde la evidencia de la falta y su necesario carácter incompleto.

En este sentido, la falta aparece como una instancia generativa, tras la cual se encuentra un potencial de creación y actualización y en que la supuesta efimeridad de la danza² ya no es vista como lamentable, en cuanto: “performance archives are precisely the place where (such) losses, or whatever has been forgotten or neglected, can generate a productive

quality (...)” (Müller, 2015: 31). Es desde esta cualidad productiva que concebimos un archivo abierto a múltiples actualizaciones que, a través de dinámicas de activación y colaboración, vienen a abrir un “deseo de archivo”, lo que André Lepecki refiere como “a capacity to identify in a past work still non-exhausted creative fields ‘of impalpable possibilities’” (Lepecki, 2016:125). Es aquí donde los centinelas del archivo son burlados y se abre un espacio posible para la especulación, la empatía y la improvisación, y por qué no, al derecho a oponer resistencia, desobedecer, permanecer no revelado, indefinido, fugitivo: como archivos de lo inapropiable (Carvajal & Tapia, 2019: 38).

4. Archivo colaborativo: Tejer afectos e imaginar un futuro común.

Finalmente, quisiéramos destacar el carácter colaborativo como uno de los ejes fundamentales de Archivo NAVE. Este énfasis se inscribe dentro de las propias transformaciones en las lógicas curatoriales del campo del archivo, expresado tanto en el tránsito desde lógicas de acumulación a las dinámicas de intercambio (Guasch, 2011), así como desde dinámicas custodiales a prácticas colaborativas, disgregando la autoría y desmarcándose de la autoridad de los archivos oficiales. Esta transformación debe entenderse no únicamente en el movimiento desde lógicas de propiedad a lógicas de acceso, sino que, en última instancia, de transformación en las formas de construir archivos- o sus arquitecturas- insistiendo en la agencia de la comunidad, mediante la activación de prácticas para la generación de “conocimientos situados”.

Así, creemos en un archivo que permita, ampliar, profundizar y consolidar espacios en que la comunidad pueda difundir, re-visitarse y poner en común reflexiones sobre las prácticas de archivo, además de procurar estrategias colaborativas en su construcción, bajo el entendimiento de que la legitimidad de los archivos y su relevancia social se construye en relación con la comunidad que lo circunda. Desde esta perspectiva, el archivo se construye como herramienta para el refinamiento del deseo, y como una aspiración (Appadurai, 2003:24).

Finalmente, y considerando el conjunto de ejes movilizados, no podemos dejar de mencionar el carácter afectivo del Archivo NAVE. Bajo el concepto deleuziano de afecto como fuerza material del devenir que atraviesa y coloca en diálogo tanto las prácticas de archivo como sus materialidades (Deleuze apud van den Hengel, 2017). Los archivos son percibidos, entonces, como flujos de afectos y como el efecto de múltiples formas de contacto: como zonas de contacto (Vidella, 2015) y de (nuestro) encuentro.

Para materializar el deseo de colaboratividad hemos llevado a cabo diferentes estrategias que han permitido indagar en el

archivo como espacio de reflexión e instancia pedagógica.

Colaboración de artistas.

Realizamos un llamado a artistas que han desarrollado procesos creativos en NAVE para sumar sus registros personales a los resguardados por NAVE, expandiendo el alcance del Archivo NAVE y diversificando sus materialidades. Así también se les plantearon las siguientes preguntas, con el objetivo de generar reflexiones que aportaran a ampliar las voces del archivo: ¿Qué es para ti el Archivo? ¿Cómo te relacionas con tu archivo? ¿Qué puede llegar a ser un archivo? Estas interrogantes dieron espacio a respuestas variadas tanto en su contenido como en sus formatos, que más que llevar a conclusiones, evidenciaron una multitud de aproximaciones y prácticas en la relación danza y archivo, por veces complementarias y por otras discordantes; visiones diversas que plantean desafíos para la curaduría y diseño del archivo. De esta manera, procuramos visibilizar esta pluralidad respetando los formatos, idiomas y las narrativas singulares de cada colaboración.

Por otra parte, bajo el concepto de post-vida³ y pensando el archivo en términos de futuridad, indagamos en las trayectorias posteriores, transformaciones y genealogías de los procesos que se iniciaron o pasaron por NAVE, entendiendo que estos recorridos no son necesariamente evolutivos, ni lineales, sino marcados también, como ha sido dicho, por los caminos no tomados, las faltas y la posibilidad de errar.

Activaciones: Laboratorio Liceo Experimental Artístico.

Por otra parte, Archivo NAVE abre el espacio “Activaciones” como una instancia para desarrollar propuestas que busquen poner en relación el contenido del archivo con las comunidades más allá del ámbito académico. “Activaciones” busca ser un área experiencial para abrir diálogos, juegos, prácticas, actividades formativas, entre otras, en relación a los procesos creativos y el desarrollo de competencias respecto al archivo como práctica.

La primera activación del Archivo NAVE fue un laboratorio en conjunto con el Liceo Experimental Artístico entre septiembre y noviembre de 2021 a través de 5 sesiones con la participación de estudiantes de 3° y 4° medio de la especialidad de danza del Liceo. El objetivo general fue experimentar un proceso de creación artística colaborativo a partir de la revisión de piezas y registros que integran el Archivo. Se trabajó bajo la metodología de aprendizajes basados en proyectos (ABP), en total participaron alrededor de 15 estudiantes, organizados en 3 grupos que se mantuvieron en todas las sesiones, lo cual permitió la continuidad del trabajo. Cada sesión se desarrolló

2. Remitimos aquí al paradigma anti-archivista que se sustenta en la concepción de la danza como arte efímera, tendencia presente desde los años 90 y que, con los aportes de Diana Taylor, Rebecca Schneider, Amelia Jones y Philip Auslander, (entre otros) viene a ser cuestionada. Desde aquí la misma ontología de la performance -y de la danza-, así como del archivo, son redibujadas. Bajo estas lecturas, el foco se desplaza desde las preguntas sobre si la performance puede o no ser archivada y permanecer, para situar su interés sobre qué hacen las prácticas de danza, cuando “hacen” archivos y cómo afecta la danza a las prácticas de archivo. Así, no se trataría únicamente de archivar, sino de visitar las prácticas de archivo en danza como ejercicios que pueden potencialmente modificar los límites del archivo y sus dispositivos hegemónicos de control, autoría y acceso.

3. Utilizamos el término post-vida, inspirado en el concepto de Walter Benjamin de “afterlife” [Nachleben, original], expuesto en su ensayo “La tarea del traductor”. Término que ha sido expandido al campo de las artes performativas por André Lepecki (2016), en referencia a los ejercicios de “reenactment” y que viene a señalar las potencialidades de cualquier trabajo de arte como “radicalmente incompleto” y, por tanto, abierto a futuras iteraciones, o traducciones, cada una de las cuales de alguna manera desvelarían o actualizarían elementos de potencialidad no expresados en el trabajo “original”.

a partir de los siguientes ejes: preguntar, investigar, crear, materializar y registrar.

De esta forma, el foco del laboratorio estuvo puesto en levantar una metodología de trabajo artístico que permitiera revelar temáticas movilizadoras que desencadenaran una creación propia. En este caso, el Archivo se utilizó como una herramienta que permitió identificar referentes, estéticas, explorar en la dimensión técnicas y propuestas escénicas que entraron en diálogo con las creaciones de los estudiantes. Además, cada etapa del proceso fue documentada generando conscientemente rastros que nos permitieran archivar el proceso. Finalmente, el proceso se materializó en 3 cápsulas audiovisuales a modo de ejercicio creativo que pueden encontrarse en el sitio web del Archivo.

5. Lo abierto: habitar entre ceros-y-unos.

Que el Archivo NAVE sea un archivo que acontece en un espacio digital es más que un síntoma epocal en función de las tecnologías disponibles, los nuevos medios y la posibilidad de generar lugares virtuales de encuentros. Que el archivo se despliegue en la red de ceros-y-unos es una decisión que apunta a profundizar los cuatro ejes que nos planteamos al momento de co-crear este archivo.

Dicho de otra manera, lo digital del archivo, en tanto soporte, medio, espacio de encuentros e intercambios sincrónicos y asincrónicos, intensifica (i) la cualidad procesual del archivo, (ii) su consideración en tanto evento o acontecimiento que se produce constantemente, (iii) su condición de inacabado e incompleto y su consecuente potencia expansiva y, por cierto, (iv) su ethos colaborativo.

Todos estos ejes, se encuentran y sintetizan en una doble condición de apertura del archivo digital. Condición que es dada y posibilitada por este habitar en entornos de ceros-y-unos. Por una parte, el archivo es abierto en cuanto a su acceso (libre, disponible, gratuito, sin cortapisas ni requisitos) y, por otra, es abierto en tanto espacio poroso, inacabado y permeable. En este sentido, lo abierto dado por la dimensión digital del archivo no sólo propicia la aparición de múltiples afectos a partir del archivo, sino que hace que este también pueda ser afectado. Este afecto, entendido como aquello que acontece “en medio de un entre: en las capacidades de actuar y ser actuado” (Gregg y Seigworth, 2010, loc.51), pone el énfasis en la relación, en el pasaje y en las intensidades de dichos pasos, que afectan y se dejan afectar.

De esta manera, lo digital vivifica al archivo, lo desplaza del registro/catálogo no únicamente hacia un lugar de encuentro y creación, sino que también, y más profundamente, hacia su consideración como una fuerza relacional, abierta, productora y producida, una potencia de afectación mutua.

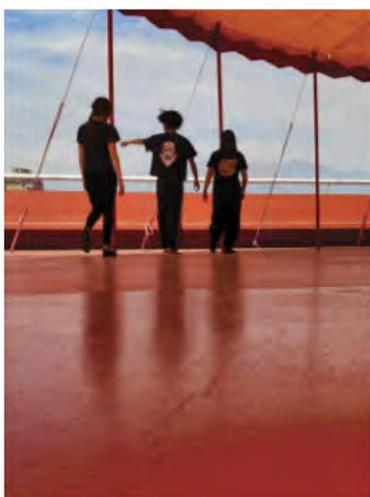
El quehacer de los archivos y su impacto en la constitución de una institucionalidad para la danza:

Finalmente, no queremos dejar de mencionar, en línea con los objetivos de Archivo NAVE como espacio para reconocer, entender y visibilizar los procesos creativos, además de otorgar elementos fundamentales para el análisis de la creación a posteriori en un sentido estético e histórico, creemos que el ejercicio de archivar danza otorga insumos relevantes para la generación y fortalecimiento de estructuras de apoyo a la

ACTIVACIONES

FORMAS DE MOVER EL ARCHIVO. Bajo el entendimiento de que el archivo cobra sentido y valor cuando es activado por la comunidad en contextos localizados, Archivo NAVE busca generar ejercicios de encuentro afectivo y activación de sus materialidades. Activaciones que sus diversos formatos y metodologías, posibilita nuevas lecturas, conexiones y la expansión del archivo.

Y TÚ, ¿CÓMO MUEVES EL ARCHIVO?



producción artística a nivel institucional, en la medida que permite conocer las dinámicas y lógicas internas de los procesos creativos del campo específico de la danza. Por tanto, se hace cada vez más importante incentivar archivos de artes escénicas, que permitan visibilizar sus condiciones de producción y sus prácticas, bajo el entendido de que el reconocimiento de su importancia patrimonial a nivel nacional permitirá un fortalecimiento de la institucionalidad de la danza; y viceversa.

Lo anterior se vincula a la importancia de crear plataformas y generar instancias que conciben el archivo de prácticas de danza como un espacio de pensamiento y creación, -más allá de repositorios-, que propongan no solo la labor de identificar y visibilizar materiales de archivo, sino también motivar prácticas de creación, intercambio e investigación a partir y en torno a las temáticas del archivo que involucren agentes diversos. Esto de manera tal que artistas, investigadores(as), estudiantes, representantes culturales de diversas disciplinas, gestores de archivos de artes escénicas, como la comunidad en general, puedan plasmar sus intereses, afectos y anhelos. Así, el archivo de danza se plantea no exclusivamente como un recurso, sino un campo de investigación en sí propio que permite reflexionar sobre las prácticas escénicas desde diferentes disciplinas, presentándose como espacio de confluencia de distintos actores y metodologías de creación e investigación.

La invitación en una mirada más amplia es a indagar en cómo la danza puede impulsar a re-imaginar el lugar del archivo como institución social, a cuestionarnos no solo en relación con las demandas de uso y acceso, sino también del lugar de nuestros propios cuerpos en la construcción de los archivos. En un horizonte más amplio, la pregunta final es si una relectura del archivo, entendido como herramienta colectiva de imaginación (Tamboukou, 2019) puede, a partir de la danza, ayudar a trazar formas de construcción de archivo abiertas y democráticas que incorporen a las comunidades; y en este cambiar el archivo, cambiar su agencia en el presente.

Deseo de archivo: el futuro del archivo NAVE

Con vistas a la expansión y consolidación del archivo NAVE en su etapa venidera, el proyecto plantea los siguientes desafíos:

- Ampliación del archivo: Observamos la necesidad de que la colaboración incorpore también a la comunidad y visitantes de NAVE.
- “Trazados curatoriales”: Creación de recorridos curatoriales y conexiones intra-archivo articuladas, propuestas y diseñadas por agentes provenientes de diversas disciplinas que permitirán generar diferentes constelaciones, nuevas reflexiones y conexiones entre los archivos.
- Creación de repositorio de obras nacionales: Convocatoria Archivo NAVE para artistas que quieran donar archivos de Danza Contemporánea- vídeos de obras, bitácoras de creación, vídeos de procesos, realizados desde 1990 a la fecha. Al abrir el Archivo a repertorios históricos se pretende consolidar la infraestructura existente (web) como espacio de encuentro e historización de archivos en danza a nivel nacional.
- Talleres con especialistas: A través de la realización de los laboratorios “Arma tu Archivo” y “Cuerpo y Archivo” buscaremos activar el archivo y explorar en las posibilidades pedagógicas y de formación en torno a la creación de archivos en danza.



Bibliografía

- APPADURAI, A. “Archive and Aspiration.” In *Information Is Alive*, edited by Brouwer, Joke, Mulder, Arjen, 2003, 14–25. Rotterdam: V_2 Publications.
- AZOULAY, A. (2012) “Archive”, *Political Concepts: A Critical Lexicon*. <http://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/>
- CARVAJAL, F. y TAPIA, M. (2019). *Tocar lo inapropiable: disputas por el valor de uso de los archivos*. En F. Carvajal, M. Dávila Freire y M. Tapia (Eds.), *Archivos del común II: el archivo anómico* (pp. 34-39). Madrid, España: Ediciones Pasa fronteras / Red Conceptualismos del Sur.
- GREGG, M., & SEIGWORTH, G. J. (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press.
- GUASCH, AM., (2011). *Arte y Archivo*, Madrid, Ediciones Akal.
- HUYSEN, A., “Memory things and their temporality”, *Memory Studies* 2016, Vol. 9(1) 107–110
- LEPECKI, A., (2016) “The body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlife of Dances”. En *Singularities: Dance in the Age of Performance*. New York: Routledge.
- MÜLLER, I., 2015. ‘Performance Art, its ‘Documentation’, its Archives, on the need for distinct memories, the ‘quality of blind spots’ and new approaches transmitting Performance art’. *Revista de História da Arte — série W (Performing Documentation)*, 4: 22-31
- ROGOFF, I., 2018. *Becoming Research*. In: *Choi Jina and Helen Jungyeon Ku, eds. The Curatorial in Parallax*. Seoul, Republic of Korea: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, pp. 39-52.
- SCHNEIDER, R., 2011. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge.
- TAMBOUKOU, M., (2019). *New Materialisms in the Archive: in the mode of an œuvre à faire*. MAI: Feminism and Visual Culture. 4 (Art. 15).
- VAN DEN HENGEL, L., 2017. “Archives of Affect: Performance, Reenactment and the Becoming of Memory.” In *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, edited by L. Muntean, L. Plate, and Smelik, 125–141. London and New York: Routledge.
- VIDELLA, J., (2015). *Archivos encarnados como zonas de contacto*, em *Revista de Arte de Ação Efímera*, vol. 5 nº 6 ISSN: 2172-5934, pp.16-23.

Fragmentaciones Selectivas

pablozamoranoazocar.com

¿Qué modalidad del pensamiento es el tiempo? ¿Toda idea de metáfora está entre? ¿Todo relato está entre? ¿Cuándo un movimiento está entre? ¿Qué tipo de gestos creativos constituyen un determinado código de entre? ¿Qué hay entre tu lectura y mi tiempo? ¿Es el entre una percepción del lenguaje? ¿Qué diferencias/similitudes/paralelismos pueden o no existir entre mover, observar, pensar y hablar? ¿En qué tiempo acontece el mover? ¿Para quienes?

Fragmentaciones Selectivas es un bailecito imperceptible en círculos en un diminuto espacio.

Un nosotros inmediato, conectados en el tiempo a través de estas palabras, pero mediados, a la vez, por las formas que están entre esa auto observación de los espacios donde nos situamos.

Una pérdida de tiempo, quizás, al leer.

Un yo duracional compartido.

Un intento por hacer pensar- mover- sentir- habitar materiales diversos.

Una invitación a permitirte vincular residuos que duermen en la papelera de un computador.

I

Durante estos tiempos transformados en confinamiento...

... debido a la pandemia del Covid 19-20-21 he experimentado una intensificación del desdoblamiento de mis presencias. Por una parte, el propio encierro de mis cuerpos en espacios delimitados, con las debidas contracciones de sus movimientos corporales. Por otra, y simultáneamente, la infinita multiplicación de mis desplazamientos virtuales a través de toda clase de materiales y experiencias sobre lo que me constituye como humano. Con esta vivencia aún presente en lo cotidiano, hemos percibido (esto que llamo mis cuerpos) ... que se ha fisurado aún más la propia observación de mi sujeto lineal y unificado, de causa y efecto, y a partir de la cual hemos (todos, creo) definido nuestras identidades, quizás, como únicas y cerradas. Con la introducción de la virtualidad (mediada por la tecnología) ha comenzado a infiltrarse la figura de un sujeto (lo bello del ensimismamiento) compuesto por multitudes de experiencias que está poniendo en tensión las categorías convencionales que hasta ahora he manejado-comprendido- experimentado como un cuerpo presente, que se percibe observándose a sí mismo. Soy el mensaje de voz hecho a mi madre, soy la foto enviada a mi abuela, soy el cuadro que mira mi hermana y que le pinte cuando cumplió sus 15. Soy el recuerdo de la Dani Marini, cuando escribí un ensayo en su clase de improvisación hace 15 años atrás y le pedí a esa hermana que con 5 años dibujara una portada para este archivo.

La danza presente ES UNA Fragmentación Selectiva.

Una fragmentación, que como experiencia no me resulta ajena, quizás porque en el fondo siento que nuestra especie y sus lenguajes siempre han sido un continuo de simultaneidades, un sistema en red interconectado, y no una secuencia separada de experiencias que se ejecutan una después de la otra, constreñidas a unas reglas que se resisten a cualquier cuestionamiento y proceso de transformación. ¿Qué es el tiempo y dónde ES? ¿Qué es el espacio y dónde ESTÁ?

La exploración de esa obviedad histórica- cultural- social sobre la idea de estar “CON la mirada” para, a través de su desarticulación, posibilitar la emergencia de nuevas posibles formas de autopercepción...

Cuáles son esos cuerpos Fragmentados y Seleccionados que quisiera habitar, desplegar, transitar, redescubrir.

Lo creativo... reconozco una pulsación e interés por explorar las diversas proyecciones dimensionales entre cuerpo- relato- perspectiva- voz.

¿Cómo puedo imaginar y pensar la construcción de un nuevo-tiempo, determinado por gestos creativos pulsados por el concepto de Mirada?:

¿Cómo se configura y opera una mirada?

¿En qué ámbitos de la ficción se reconocen los principios de realidad de la mirada?

¿Cómo se presenta una idea de mirada ficcional?

¿Existe dentro de lo real, micro realidades aún irreconocibles, inexperienciadas? (palabra inventada creo...)

II

Restos y Rastros en movimiento/ Minas Gerais. Brasil 2022.

Soy, Estoy, Con, Desde el ENTRE.

Soy entre la pala y el martillo, un polvo
Entre la harina y el pan, una bandera rota
Entre el sudor y la lluvia, una maleza
Entre el hígado y la lengua, un hielo

Soy entre el desierto y la lluvia, un laberinto
Entre el sueño y el frío, una roca
Entre el trigo y el bolsillo, una moneda
Entre la infancia y la sombra, una carreta
Entre la semilla y el ave, una muela

Entre el abrazo y las hojas, soy una nueva idea de vejez

Soy entre el blanco y el negro, un gris
Entre la piedra y el aire, un río seco
Entre tiempo y la sala, un respiro
Entre el día y la noche, un atardecer

Soy entre el ojo y la luz, un dibujo
Entre el sonido y la abuela, un canto
Entre el todo y la crisis, un desvarío
Entre la teoría y la práctica, una pérdida

Entre el pasado y el presente, soy una nueva idea de futuro

Soy entre la llama y el viento, un calor
Entre la tierra y el agua, un barro
Entre el hueso y el músculo, una sangre
Entre la roca y la planta, una espina

Soy entre la ruta y el destino, una huella
Entre lo sagrado y lo oculto, un cosmos
Entre el muro y la ventana, un símbolo
Entre la patria y el océano, una sombra

Entre los pasos y el grito, una memoria
Entre la capital y el puerto, una memoria
Entre el latido y la muerte, soy una memoria
Entre el recuerdo y las palabras, una memoria

Entre el oro y la plata, una espada oxidada
Entre el puma y la montaña, una oreja
Entre la nube y el recuerdo, un árbol sin raíz
Entre el cuello y frente, una rama de canelo
Entre la hoja y la tinta, una uña rota

Entre la célula y el pulso, soy una nueva idea de memoria
Entre el silencio y la memoria, otra memoria
Entre la memoria y la memoria, una memoria

Memoria entre y una la, memoria una
una y, Entre la, una Mem
u y e, um me, la
me mm ria, o so y

III

Recordar

(Una posibilidad de comprensión del presente)
Madrid España 2021.

Del bajo latín recordare, que se compone del prefijo re- ('de nuevo') y un elemento -cordare formado sobre el nombre cordis ('corazón'). Antiguamente se creía que el corazón era la sede de la memoria.

Encontramos vestigios de esta creencia en nuestro verbo recordar y sus equivalentes en otras lenguas románicas.

Memoria: Kimkuntun/ Reconocerse en el pensamiento.

Mapudungun/Lengua mapuche. Mapu: Tierra, Che: Gente Mapuche Gente de la tierra.

Memoria: Japijay /Retener un conocimiento en el corazón. Aprender.

Quechua/ Familia de lenguas originaria de los Andes centrales. Quechua: templado, cerca del sol.

Entonces

¿Cómo se estructura el pensamiento en movimiento?

¿Qué modalidad del pensamiento es el mover?

Siempre estamos recordando

¿Cómo es que, a partir del movimiento compartido, surge un lenguaje social- cultural?

¿Qué diferencias/similitudes/ paralelismos pueden o no existir entre mover, sonar, recordar, pensar, hablar?

¿Qué diferencias/similitudes/ paralelismos pueden o no existir entre Identidad y procesos de identificación?

¿Dónde está el tiempo?
¿Cuánto es espacio?
Cuando volvemos a recordar.

IV

Una concatenación fragmentada.

/ Xilitla - México 2021.

Práctica de escritura ficcionada para situarme ENTRE ideas de tiempo.

Despejado con intervalos lluviosos - Temperatura Actual 18 grados

Un tabaquito recién hecho un tazón de café de grano un americano sería una parte de café y dos de agua caliente frente a mí un jarrón de porcelana con un cactus que nunca más creció un pasaje abierto a Madrid de vuelta un 2020 encerrado una sensación de multiplicidad de presencias una lectura de vidas pasadas que me muestra a una mujer del Arequipa-Perú que me observa desde un otro espacio-tiempo para decirme en este presente inventado que el deseo de génesis conceptual del todo es charlatanería que alimenta el hambre de solo unos pocos un helicóptero vuela la región metropolitana de Santiago **ENTRE** la gata llamada América ronronea y me miraba cuando la miraba, un recuerdo de crianza en Arica donde mi nana Boliviana Nena me cargaba en un aguayo colgado en su espalda entonces aparece la , digo aparece la (,) **la coma**, algo para poner **entre**, la coma como un **entre**, la coma para separar ideas, la coma como una calada de tabaco, la coma que permite separar tiempos dentro de una idea, la coma que ahora separa fragmentadamente un continuo de sensaciones, ahora soy tierra, ahora soy fuego, ahora soy el turista desde la mirada del progenitor de una mujer Nahuas, pero vuelvo a ser tierra, tierra húmeda, soy la mirada, soy la perspectiva que pone el término coreografía la hormigas que suben por mi muralla, soy afán estético de olor a fritanga en metro Cal y Canto, ahora soy el cemento de la imagen anterior, ahora soy el recuerdo de que mañana lunes 18 compartiré pudorosamente estas palabras, soy el frío de esta mañana de día lunes que aún no llega, soy un cohete lanzado desde mi cama en dirección a la nada, una mano con 13 dedos, una bandera desteñida en la salitrera Santa Laura.

Estoy siendo uno más que escribe, una pausa, una planta rompiendo el asfalto, **UNA** emoción rompiendo una idea de idea de pensamiento, soy un otro tiempo inventado, una anacronía de gestos inconclusos, un deseo de libertad de silencio, Un sonido que no suena, una diagonal hecha membrana, una polifonía de voces simultáneas en una hostel en San Luis de Potosí en México, soy una multiplicidad de presencias, suena en tu mente una rápida sinapsis que construye sentido, a esto que para mí no tiene, pero ¿dónde estamos? ¿Tú? ¿Yo? ¿A kilómetros, a metros? Dónde están estas palabras... son.... superposición de marcos...el punto ahora es... está siendo..... sí; punto suspensivo, el punto suspensivo e incluso el espacio

Espacio ... Las palabras suenan en tu cabeza mientras tú lees... ¿es tu voz? ¿Será acaso la mía? ¿Esto que escucho no está en ninguna parte? El presente no existe, ya fue pasado. Me salgo. Quiero ser una neutralidad que me permita ir y ser mientras Soy, estoy siendo también otros desplazamientos. Pero no un punto final, sino más bien un punto y coma un ; - y ,

¿Dónde está la mirada?
¿Con qué está la mirada?
¿Con qué se hace presente una mirada, un ojo, una perspectiva, una ...observación?

CON_Fragmentaciones selectivas

Pregunta

Estar **CON una idea** de proceso creativo

Como si ese Gesto creativo fuese una entidad que piensa, siente, me propone y se interpela a sí misma y por tanto también a mí...

CON el desde donde

Silvia Rivera Cusicanqui <http://revistaanfibia.com/ensayo/contra-el-colonialismo-interno/>

Esto me sugiere la idea de materialidad de la mirada Derivantes: Relatos con el Ojo, con mirar, con observar, con situar la experiencia en contexto.

“La mirada periférica incorpora una percepción corporal. metaforiza la investigación exploratoria. envuelve un estado alerta. Se vuelve movimiento y guarda cierta familiaridad con lo que se ha llamado la atención creativa...Pensar con el corazón, pulmón e hígado...Averiguar es seguir la pista. Es la mirada focalizada y para ello lo primero es “Descubrir la conexión metafórica entre temas de investigación y la experiencia vivida. Porque sólo escudriñando ese compromiso vital con los “temas” es posible aventurar verdaderas hipótesis, enraizar la teoría al punto de volverlas guiños internos de la propia escritura y no citas rígidas.”

¿Cuáles son los conocimientos situados y los pensamientos fronterizos devenidos?...
Donna Haraway dice en mi oído; “Darle densidad a la crítica del oculoctrismo” ... “El problema no es la mirada sino más bien la perspectiva que se construye de aquello...”
La importancia de deconstruir la idea de mirada, cómo generar nuevas concepciones de conocimiento que no impliquen territorializarse...

¿Cómo legitimizar visiones de mundo que se construyen en ese ojo que es perspectiva, que no son meros relatos fantásticos o un discurso sobre otro... ¿Cómo la mirada refleja una posición de mundo, más aún si ello se nutre de inquietudes en relación a su contexto del que es inmerso, inserto? ¿Cuándo el objeto de estudio es el propio sujeto?



v

Primer estado de las cosas/ Ver para creer- Se mira, pero no se toca

¿Cuál es la línea de separación entre el individuo y lo colectivo?
¿Qué es ese tejido invisible de la percepción, del saberse y sentirse parte de un todo?

Me propongo alterar las nociones del tiempo, construyendo nuevas indicaciones y visualizando en futuro próximo devenir de esa idea de presente atemporal.

¿Podré constituir una nueva unidad Espacio/Tiempo conjugando distintas perspectivas sobre la idea de perspectiva?

¿Qué nociones sobre el espacio tiempo andino (por ejemplo) implican la construcción de una estructura de sistema de creencias?

¿Cuáles son los “Límites rotos” entre la humanidad y la naturaleza?, ¿Cuán consciente es el humano de su mirar, de su observar contextos en que se sitúa? Considerando en ello el negacionismo de occidente respecto a la existencia de una filosofía indígena, y su relegación a la categoría de una simple cosmovisión, folclore o pensamiento mítico.

Dentro de estas referencias que cito de forma muy poco profundas (Lo sé y lo tengo súper presente, pido disculpas si soy un atado de ideas que no está verdaderamente diciendo nada nada de nada...) relaciono como diversas tradiciones culturales de conocimiento profundo, recorren un principio de buscar dentro de lo humano la respuesta y relación entre vida, muerte, voluntad, temporalidad y propósitos. Quisiera indagar en primera instancia, en la idea de “superposición de marcos”.

Esto deviene de la observación que hago conmigo mismo sobre “mi configuración sensible” y como esta funciona dentro de una lógica simultánea o separada.

Mi tiempo eres tú ahora mismo y el sonido de estas palabras en tu cabeza...

¿Sientes mi voz inventada?

Yo sí imagino la vibración de tu imaginario. Acá hace frío... mis pies tocan la cerámica del piso.

VI

Observar CON ResponsHabilidad para intuir el gesto creativo

Me resulta interesante el mundo de las posibles variables e influjos recíprocos de los factores involucrados, la exploración de esa obviedad histórica- cultural para, a través de su desarticulación, posibilitar algo así como la emergencia de nuevos posibles potenciales creativos. Quiero Salir de este entonces. La Sala blanca y pulcra para el ensayo.

Vamos a trazar la danza, La Calle, el bosque, la esquina, el bar, la plaza, la montaña, el comedor de mi abuela, la cocina la zona 0 donde transcurre la violencia, el colegio que se cae a pedazos, plaza dignidad, el museo del estallido social tan maravillosamente situado en el presente.

Porque "Somos un otro" (Lo autobiográfico creo, siempre está atravesado por el concepto de comunidad), es el comienzo de la reflexión, comienzo y determinación de lo que, a partir de este enunciado, sigue siendo la concepción del pensamiento en torno al sujeto y su posibilidad de mirarse como otro que, de noción de distancia, por tanto, punto de vista consciente que posibilita un cambio. La expansión del propio relato en el cuerpo que lo contiene, en el cuerpo desde donde emerge, en el cuerpo que da lugar a su existencia y, por ello, a una posible "conciencia" de saber dónde estoy... estoy siendo, estoy estando, estoy haciendo.

Creo que toda subjetividad producida por la experiencia cuerpo, tiene su lugar de inicio y punto de fuga en el cuerpo y sus múltiples relaciones y posibilidades materiales de desenvolvimiento. El desenvolvimiento del cuerpo es infinito, un cuerpo que se observa- escucha en su despliegue, su desenvolvimiento de cuerpo en tanto cuerpo, de sujeto en un lugar, un entorno situado por otros cuerpos. Un deseo por recuperar toda esa experiencia sensible que ha sido condicionada y dominada por formas de acceso específicas. Esto agudiza aún más la pregunta y la vuelve inquietud por hallar estrategias desde donde tocar y sentirse tocado por una intuición de relato situado en el presente.

Un relato me otorgaría una idea de temporalidad. Se trataría más menos de comprender lo que está allí, ya trazado en evidencias de hechos, divisiones habituales propias, categorías determinadas sobre lo que creo entender como cierto- falso, pre-concepciones culturales que permitan entrar a un otro, a lo otro proceso que, de desarticular un orden de partición dado, y que a su vez ejercite un ir volviendo a articular temporalmente otro en el cual se haga lugar a lo que antes no tenía lugar.

¿Qué dimensiones desde la idea de "Mirada", "Ojo", "Perspectiva", quisiera explorar? ¿Son aquellos conceptos separables?, ¿Funcionan de forma simultánea?, ¿Que es aquello inherente a una memoria del cuerpo? ¿Cuánto del proceso perceptual es modelado e impuesto?, ¿Cómo se configura un relato desde estas premisas? Cuando el relato tiene punto final... cuando asume que siempre un cuerpo es dos puntos:

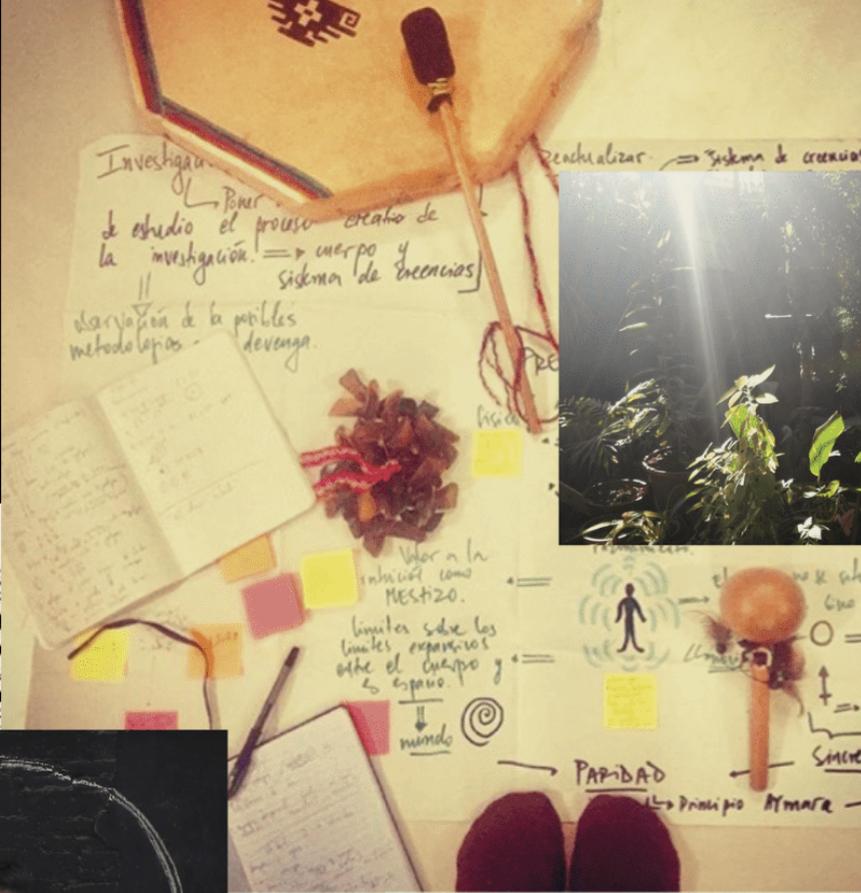
Desde y hacia este territorio de preguntas;

(Expresión que define para mí un campo de trabajo para estar con la danza que Mueve...) es que me propongo abordar distintas aproximaciones a la idea de gesto creativo, en definitiva, escoger como objeto de estudio de investigación y creación eso llamado; El relato....

El relato del otro... su punto suspensivo... eso que dice, pero no suena, eso que quiere sonar, pero no dejan oír...ese espacio en las palabras que es silencio...tiempo de lo otro, el tiempo del otro, de lo otro, para nunca olvidarme del otro...

Porque el otro siempre es uno mismo, un relato fragmentado buscando ser deseo contenido por provocación de la mirada...

Punto suspensivo... 



Pablo Zamorano
15:27 Hoy
Como si ese Gesto creativo fuese una entidad que piensa, siente, me propone y se interpela a sí misma y por tanto también a mí...

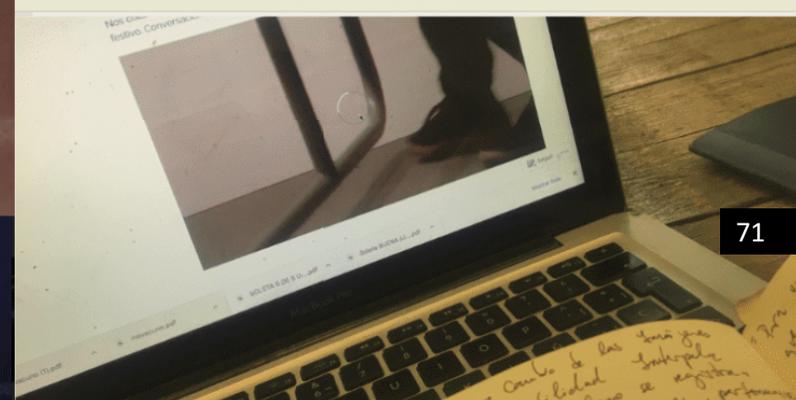


Móviles_Perspectivas
de Laboratorio.
ando comienza el proceso de escritura en la investigación?
de escritura de proceso creativo, donde se conjuguen distintas expresiones,
obre ese "Objeto de estudio"?
como un impulso vital de un pensamiento que ejerce la insolencia y la ironía contra sí
delimitado, por el contrario trabaja contra los límites del lenguaje. Uno de los desafíos
repciones no binarias que desbordan los campos delimitados por las academias,
tradiciones activistas, poniendo en diálogo los sinuosos y laberínticos caminos de la
tífica y poética. Así en los desechos de cada disciplina, de cada práctica, de cada
insospechada para la experiencia escritural para el placer de perturbar un orden de la
las disciplinas del cuerpo y los discursos norm



Copando tiempo un helicóptero fuera la región metropolitana en toque de queda mis manos dentro de una cubetera de agua caliente amasando 3 prendas de vestir que se tiñen de color negro con anilina MontBlanc entre Una gata llamada América ronronea y me mira cuando la miro, un recuerdo de crianza en Arica donde mi nana Boliviana Nena me cargaba en un aguayo colgado en su espalda, entonces para poner entre, la coma como un entre, la coma para el tabaco, la coma que permite separar tiempos dentro de una presente un continuo de sensaciones, ahora soy tierra, ahora para ser tierra, ahora soy el cemento de la imagen anterior,

Pablo Zamorano
15:18 Hoy
Una concatenación fragmentada
Práctica de escritura donde se
arajo por ideas ficcionadas y
para situarme ENTRE ideas d



80 años del Departamento de Danza de la Universidad de Chile y los espesores de la memoria¹

Conversatorio con egresadas de la Carrera de Danza
de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile
de distintas generaciones: Gaby Concha, Peggy Kuruz;
Nancy Vásquez, Nuri Gutés, Luz Condeza.

Moderadora:

*Lorena Hurtado²,
Académica del Departamento de Danza
de la Universidad de Chile.*

Invitadas:

Gaby Concha: *Intérprete; Coreógrafa y Profesora de Danza.
Estudió en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile entre los años 1957 y 1964.*

Peggy Kuruz: *Intérprete y Profesora de Danza.
Estudió la carrera de Intérprete Superior con mención en Pedagogía en Danza entre
los años 1984 y 1988.*

Nancy Vásquez: *Intérprete y Profesora de Danza.
Estudió la carrera de Intérprete Superior con mención en Pedagogía en Danza entre
los años 1985 y 1990.*

Nuri Gutés: *Coreógrafa y Profesora de Danza.
Estudió la Carrera de Instructora en Danza entre los años 1979 y 1983.*

Natalia Sabat: *Intérprete, Coreógrafa y Profesora de Danza.
Estudió la carrera de Intérprete Superior con mención en Danza en el ex
conservatorio entre los años 1990 y 1997.*

Luz Condeza: *Coreógrafa y Profesora de Danza.
Estudió Licenciatura en Artes con Mención en Danza y Profesor Especializado en
Danza entre los años 1990 y 1994.*

1. El conversatorio completo puedes encontrarlo en el siguiente enlace:

https://web.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=565356128030185

2. Investigadora en Danza y Profesora de Danza. Estudió Licenciatura en Artes y Profesora Especializada en Danza entre los años 1991 y 1995

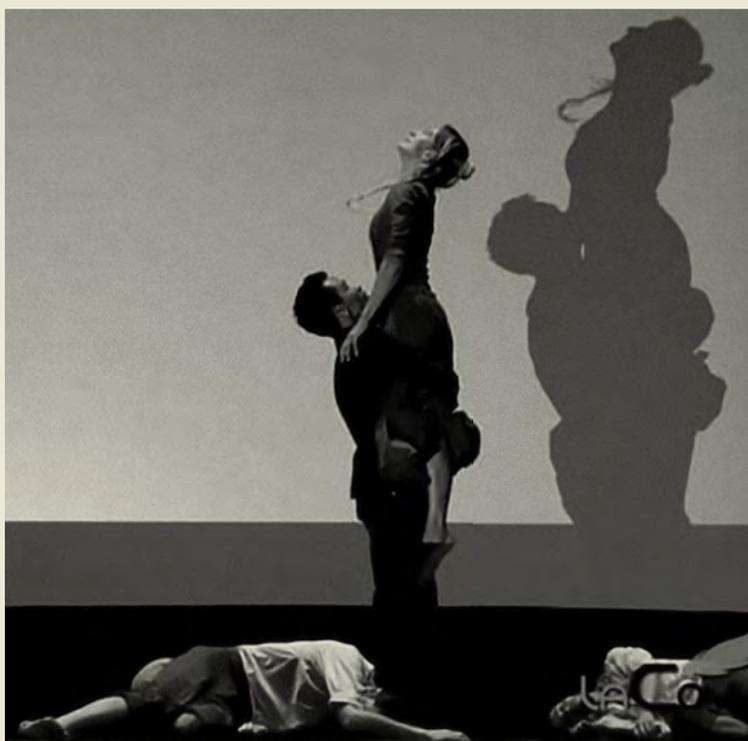
Lorena Hurtado: Presentadas todas nuestras colegas, amigas, les cuento que, de alguna manera, estamos todas vinculadas desde hace tres décadas. Nos tocó compartir momentos dentro de la Escuela de Danza y fuera de ella a principios de los 90. Peggy Kuruz fue mi profesora de Improvisación y también de Introducción a la Técnica Graham cuando entré a la carrera en el año 1991; estaba también Nancy Vásquez como profesora en la escuela, quien nos enseñó Técnica Moderna, momento en el que se encontraba trabajando intensamente como intérprete con Carmen Beuchat.

Con Luz Condeza como compañeras de la Licenciatura en Danza estuvimos en diversas asambleas y en momentos álgidos de la toma del Departamento de Danza a fines del año 1991, justo en el período de la transición de la dictadura a la democracia; mientras, Natalia Sabat era una jovencísima estudiante de danza en el Conservatorio que existía en esos años. Y paralelamente, si bien Nuri había salido de la escuela en la década de los ochenta, varias de quienes éramos estudiantes, seguíamos con rigurosa admiración su trabajo, que en ese tiempo había creado esa obra preciosa que se llama "Horror Loci". Y Gaby Concha, connotada coreó-

grafa parte de la Historia de la Danza de nuestro país quién fue parte de esta institución en diversos momentos desde que entró a estudiar la carrera de danza en el año 1957.

Para iniciar la conversación, nos gustaría que nos compartieran un recuerdo respecto de lo que significó para cada una de ustedes, su paso por el Departamento o por la Escuela de Danza de la Universidad de Chile.

Peggy Kuruz: Muchos recuerdos. Estaba tratando de elegir algo porque tengo recuerdos bastante fuertes, intensos y



Peggy Kuruz: Intérprete y Profesora de Danza





Nuri Gutiérrez: Coreógrafa y Profesora de Danza.

otros muy emotivos. Recuerdo cuando tuve que ir a dar mi primer examen para ver si quedaba en la carrera, ese fue uno de los momentos más excitantes. Había mucha gente, no sé, por decir, 200 personas, en una salita chica, todos cambiándonos ropa mientras circulaba esta cantidad de personas; y algunas salían de la sala donde se tomaba el examen.

Ese nerviosismo, lo recuerdo como si fuera hoy, sobre todo porque yo venía de fuera de Santiago, y por cosas de la vida alguien me contó que había una carrera de danza universitaria, y eso para mí era casi insólito, una pequeña ilusión que podía hacerse realidad. Y recuerdo esa energía de todas las personas que estábamos ahí, con esas ganas.

También la emoción de conocer a los que iban a ser tus maestros, tus maestras. Creo que todo ese primer instante queda muy grabado en uno, que después en el tiempo, en tu estadía en la escuela, se va acercando más la relación con estos personajes que al principio son una especie de seres celestiales en la danza. Mi estadía en la escuela significó desarrollar lo que más me apasiona, y también profundizar en la relación con mis compañeros y de los otros cursos, porque la escuela en estructura era pequeña, entonces había mucha posibilidad de amarnos, de toparnos en

la escalera, de almorzar en los pasillos. Tengo eso como en primera instancia, como algo muy rico, muy sabroso.

Nuri Gutiérrez: Hola a todas, un abrazo virtual en este día de conmemoración del 18 de Octubre, es un día especial de ebullición. Y pensando en esa ebullición que sentí, yo entré a un lugar donde por primera vez me encontré con unos espacios enormes que eran las salas, unos espejos enormes, una sonoridad compulsiva porque a veces estaban, por supuesto, como ya lo hemos vivido tantas veces, instrumentos y cantos sonando al mismo tiempo en todos los pisos de la facultad.

Eso me impresionó mucho, esa ebullición de personas que entraban y salían, de niñas de doce, trece o catorce años que llegaban del colegio más o menos normales, con uniformes, y después de unos minutos, uno las veía con sus vestimentas de sus clases de ballet, sus risas, sus nerviosismos. Había algo con la niñez, con la juventud o con la adolescencia que era muy bello apreciar, porque nosotras éramos bastante más grandes, dieciocho, diecinueve años, eso me gustaba.

Me gustaba todo lo que significaba tomar clases con música en vivo. Me gustaba mucho la idea de que existía ese espacio que te hacía descubrir un tiempo diverso para moverse, ese nerviosismo de que tus compañeras, compañeros, te están mirando mientras tú estás buscando o encontrando el movimiento que se está solicitando, o el aprendizaje que se necesita. Esa presencia de muchos ojos me conmovió, me gustó. Yo era una persona bastante tímida, pero al mismo tiempo con una timidez que producía algo.

Ahora recordando esa época, años 79-80, fueron épocas de mucho smog y era bien terrible. Uno llegaba a la casa después de haber estado trabajando en pleno centro, donde las micros echaban una fumarola negra horrorosa, y tú llegabas a tu casa, te limpiabas la nariz, veías tu pelo y todo era de una negrura horrenda. Y claro, estábamos ahí en el centro de toda una cuestión que era, ahora yo pienso, bastante insana. Bueno, el centro sigue siendo así, pero tengo la impresión que en esa época era bien fuerte esa experiencia.

Recuerdo las clases de Ana Helfant de Historia del Arte. Para mí fue un descubrimiento tremendo tener clases sobre el románico, el barroco, el clasicismo, comprender la arquitectura, eso fue muy importante en mi formación. Por supuesto, ahora recordando las cosas que pasaban en clases, me acuerdo que la Bárbara Uribe cuando metíamos mucha bulla y estábamos así muy alterados, ella para hacernos callar hacía “cucuuu”,

hacia ese sonido como de “cucú” y funcionaba bastante bien, cosa que yo he adoptado también (ríe).

Nancy Vásquez: Hola a todas, a todos. Bueno, escuchando a Peggy, a Nuri, concuerdo con hartos recuerdos de ellas. A mí me tocó entrar a la carrera de Pedagogía en Danza, pero en un momento que había estado cerrada la admisión, unos dos años. Recuerdo que cuando me tocó la opción de ver qué estudiaba en realidad no sabía qué iba a estudiar, tiraba hacia muchos ámbitos, como de lo más artístico, pero también más por el lado de la biología, el lenguaje, estaba muy indecisa y además era un período muy complejo.

Yo sé que ahora estamos en un momento complejo, hoy es un día especial como ya se ha dicho, de este 18 de Octubre, este despertar, pero cuando entré a estudiar danza estábamos en un período muy complejo, en una dictadura muy represiva. Entonces, el mayor recuerdo que tengo de cuando ingresé al Departamento de Danza fue tener este espacio burbuja, el poder gozar del espacio, de la música, de la danza, como algo muy especial y que valoré mucho en ese momento porque era muy distinto de todo lo que estaba pasando.

Hoy han cambiado mucho las cosas. A mí me cuesta mucho la relación entre Danza y Política. Siento que las personas que danzan pueden estar en lo que conocemos como política, pero la danza en sí, que es algo que me dejó Carmen Beuchat con sus enseñanzas, que creo que fue de lo más valioso que he tenido junto con la experiencia de tener a Bárbara Uribe y a Peggy, fue la pureza del movimiento, la pureza de la expresión, la pureza de la no verbalización que llega directo. Creo que ese es el recuerdo que podría tener un hilo conductor con el presente, si quiere puede ponerle todo el contenido, el contexto, pero si quiere también se puede abstraer y ser abstracto.

Natalia Sabat: Bueno, la invitación al recuerdo fue bien atractiva porque muchos de ellos me vinculan con las personas que están aquí presentes. Un primer recuerdo fue que la profesora, la maestra de ballet, en realidad no me acuerdo si le decíamos maestra, María Elena Aránguiz nos hacía las clases de ballet con una llave con la que golpeaba la mesita de la silla universitaria. Entonces decía: “plié (golpe), estira (golpe)”, y en eso estuvimos todo un primer semestre (ríe), “rond de jambe (golpe)”. Entonces hay algo que yo tengo aquí intrínseco, que está siempre en mí (sigue golpeando rítmicamente), y gracias a eso también hay mucha musicalidad en mis obras.



Natalia Sabat: Intérprete,
Coreógrafa y Profesora de Danza.



Pero el recuerdo real es que en determinado momento estábamos en medio de la clase y la maestra dice -golpean la puerta, golpean la puerta- y la maestra abre y dice: “¡Jean Pieeeerre!”. Y entró Jean Pierre Karich con su pelo chascón, saludando a todo el mundo y nosotras bien compuestas en primer año, con las mallitas, empezaron a conversar y él le dice: “vengo a acompañarte la clase”. Y en ese momento pasamos de la llave al Jean Pierre así (sonido de piano fuerte). Fue muy significativo cómo nutrió todo por dentro, todo se transformó, se modificó celularmente, desde ahí hacia afuera.

Otra cosa, recordando, fue una función de “Horror Loci”. Jamás pensé que ese tipo de danza se hacía en Chile. Cuando lo vi quedé prendida de ahí para siempre con Nuri, porque claro, fue algo que yo había visto, sí, tenía la suerte de tener tv cable en la casa, y vi ese tipo de danza en ARTV, y lo que yo veía en ARTV lo estaba viendo ahí.

Luz Condeza: Lore, cuando nos pediste traer a la memoria un recuerdo, lo primero que pensé fue en las clases de la Peggy, que está presente, que eran clases de Improvisación, un espacio para improvisar, para ser espontáneas, para poder jugar, y digo espontáneas en femenino porque en toda la escuela había un hombre, una persona de género

masculino o que se identificaba con ese género, el resto éramos mujeres.

Y en ese espacio la Peggy era muy cálida para generar un ambiente seguro, y creo que eso nos dio mucha confianza a todas. Y también la Peggy tenía el don de relevar y poder observar la buena idea de cada una, aunque a veces quizás no eran tan buenas ideas, pero había como un espíritu de generar un ambiente muy seguro en medio de un departamento que era bastante inhóspito, en ese momento en otros aspectos.

Y también pensé mucho en Jean Pierre; un homenaje a través de él a todos los músicos acompañantes que estuvieron ahí, estaba Alex también en la percusión; esa energía con este otro cuerpo que participaba era una cosa muy única en ese momento.

Y la presencia de Bárbara Uribe fue muy importante, porque además de que era la profesora de Moderno, era una persona que nos incentivó mucho a la creación en sus clases de Historia de la Danza. Entonces, era muy contemporánea para nosotras también en ese momento.

Nuri Gutiérrez: Me acordé que la acompañante que nosotros teníamos en las clases con Bárbara, era Sonia Oñate, era una señora, yo la veía como una señora

obviamente, que tocaba muy bien el piano, que acertaba perfectamente todo lo que se necesitaba, y totalmente concentrada. Y me llamaba mucho la atención que ella tocaba siempre mirándonos, sabía el nombre de todas y todes.

Bueno, en mi curso había cinco o seis hombres, Jorge Olea, Nelson Avilés, Wilfredo Escobar, Francisco Reyes, ahora no me acuerdo el nombre del otro chico.

Lorena Hurtado: Sí, tantos músicos que pasaron por el Departamento de Danza, desde el piano, la percusión; hoy día esas formas también han variado, tenemos música electrónica, por computador, siempre hemos estado felizmente acompañadas por la música en vivo, por lo menos desde la época de los 90, momento en que entré a la carrera en adelante acompañados por excelentes músicos varios de los cuales se formaron en el Conservatorio. La música en vivo le daba al movimiento y a las clases una potencia exquisita. Nombrar y recordar es también una forma de homenajear a los músicos que han pasado por el Departamento de Danza.

Quería preguntarles, y aquí las invito a tomarse la palabra, a contarme un poco respecto de lo siguiente: cada una entró en un año determinado y me gustaría que me hablaran, por ejemplo, del plan

de estudios con el que se formaron, que me contaran un poco cuáles fueron sus fortalezas, sus debilidades mirando desde este presente. Algo que quieran relevar en particular, alguna metodología de algún maestro.

Natalia Sabat: Creo que la experiencia que tuve con mis compañeras, dentro de la malla de estudios, entendiéndolo que nos hacía Peggy Kuruz era Técnica Leeder, pero nos favorecía mucho el espacio de improvisación. En esas prácticas y experiencias surgió la intención de conformarnos como compañía, siempre estimuladas por este duende que todavía me acuerdo, ese famoso cuento que nos hizo leer sobre el duende.

Y creo que ese proceso, que también se nutrió con las estudiantes de pedagogía, que también iban a hacer experiencias prácticas con nosotras. Y de eso es el otro recuerdo, que nos hacían mirarnos a los ojos y nos hacían improvisar con alguna sensación, sensaciones y percepción, y la Lorena Hurtado (ríe), nunca voy a olvidar el gran momento, me ofrece una caluga de caldos Maggi para improvisar (ríe), Desde ahí que nos amamos, ¿cierto, Lore?

Pero sí, creo que esa práctica exploratoria fue y es fundamental. Creo que era también una innovación dentro de la malla curricular porque no teníamos otros momentos en los que pudiésemos explorar con el lenguaje del movimiento como se hace ahora. Y eso para mí fue fundamental porque gracias a eso también puedo ofrecer en mis prácticas y experiencias, a los escolares también, que vayan al encuentro de una expresividad particular, dentro de este gran cuerpo universal como lenguaje. Muchas gracias, Peggy.

Luz Condeza: Coreógrafa y Profesora de Danza.

Peggy Kuruz: En mi caso creo que fue perfecto; la malla que me tocó la sentí, la viví perfecto porque antes de entrar a la escuela, yo en realidad venía de una experiencia más con la técnica clásica, donde todo era más estructurado, había una rigidez en todos los formatos de la exploración corporal. Entonces, vivirme todo lo que me ofrecía la malla, para mí realmente fue descubrir muchas maneras de explorarme a mí misma, y también explorar lo que la danza te ofrece.

Teníamos Técnica Leeder en algún momento con Amparo Gutiérrez, con la Bárbara Uribe; y después teníamos Técnica Graham con Gloria Legis; folklore, etc. Teníamos también toda el área creativa, improvisación. Recuerdo mucho a la Nancy Sotomayor, que para mí también fue una persona que me marcó mucho por su desborde, esa capacidad que tenía ella de permitirse desbordarse en sus emociones, así como reía en la clase con nosotros, también lloraba de repente, se permitía ser una persona sensible y eso me provocó una cosa muy potente.

Y también lo que podíamos escoger, lo que ofrecía la Escuela de Teatro, la Escuela de Arte, las distintas escuelas de la Universidad, también nos habría la mente; tener Cine, tener algo ligado a la Historia del Arte. Creo que esa posibilidad de elegir también otras áreas hacía que no estuviéramos tan cerrados en lo que es la danza propiamente tal.

Lo otro que me pareció bueno, fue la diversidad de maestros y maestras que tuve. Cada cual me dejó algo, una herramienta que hasta el día de hoy la valoro. Así como tuve maestros que eran muy dinámicos, dinámicas; también tuve maestros que eran más pasivos; había otros que eran más drásticos, drásticas; otros amables, amorosos. Entonces,

toda esa mixtura me entregó esta visión más amplia, porque cuando uno enfrenta un ser humano, puede que necesiten algo de eso: unos necesitan lo drástico, y otros necesitan lo suave, lo amable.

Creo que todo es mejorable, que todo se puede nutrir. Pienso que se podrían ir mejorando tal vez las mallas, son muy grandes, tan grandes que a veces nos roban la posibilidad de profundizar y de vivir la experiencia de escuela con ritmos más reales, humanos. Creo que las mallas con toda su exigencia, hacen que uno se transforme en una especie de máquina también. Ese sería mi punto de reflexión, cómo elaborar una malla que tenga menos, pero se profundice más; y después uno pueda escoger cosas que uno quiera ir abordando más adelante.

Y quiero decir que disfruté mucho también del curso de la Natalia, tengo recuerdos exquisitos, de la creatividad, de esa cosa fresquita de la niñez, como decía la Nuri.

Luz Condeza: Yo entré el 90, y fue un año en que se había hecho una innovación curricular, donde la carrera de Pedagogía en Danza pasaba a ser Licenciatura en Artes con Mención en Danza, con una salida de Profesor Especializado. La carrera se alargó, pero también hubo todo un planteamiento de la transdisciplina, la interdisciplina, y tuvimos algunas varias asignaturas con músicos, con actores, con personas de otras carreras también.

Fue el momento de la llegada de la democracia, entonces todavía había mucha articulación en la Facultad de Artes de lo que había sido la universidad de Federici siento yo, y ahí tú puedes complementar, Lore, donde los espacios estaban bastante secuestrados por la institucionalidad, por las personas, no por



los académicos, por las personas que tenían poder en ese espacio. Nosotros, por ejemplo, éramos un estamento estudiantil que tuvimos que organizarnos porque no había organización estudiantil cuando entramos. Y también teníamos la impresión que lo que estaba pasando, que resonaba más con la danza contemporánea fuera de las fronteras de Chile, estaba pasando afuera de la escuela, y no dentro de ella.

Tuvimos maestros que nos marcaron mucho, como Gloria Legisis, que se sabía todas las series de la Técnica Graham, porque iba todos los años a especializarse a la escuela de Martha Graham y Alvin Ailey. Tuvimos 4 años de Graham muy intensos, eso creo que fue muy bueno. Las clases de improvisación también, Bárbara Uribe con sus ayudantes, que eran Nancy y Verónica Canales.

Pero también mi sensación era no poder ocupar los espacios, no nos prestaban las salas, me acuerdo mucho de haber ensayado en los pasillos, en los subterráneos, no haber podido subir al octavo piso. Un estamento estudiantil muy reprimido, donde tuvimos que ir tomándonos esos espacios y creo que eso también fue una fuerza para nosotras como estudiantes, porque necesariamente necesitábamos buscar los seminarios o la formación fuera de la escuela.

La malla tenía una duración hasta tal hora y nosotras salíamos a tomar seminarios. Estaba el Teatro del Silencio empezando en ese tiempo, estaba el American Dance Festival trayendo gente constantemente. Entonces también nos formamos mucho paralelamente, no teníamos ballet en la malla, tomábamos clases con la Ximena Pino, con Octavio Cintolesi. Creo que eso nos fue conectando poco a poco con la danza independiente. En particular, yo bailé varios años con Sara Vial, fue el caso de Marcia Escobar, de muchas otras personas de la escuela que sentimos la necesidad de ampliar esas fronteras de una escuela que nos tenía un poquito sofocados en términos de la posibilidad de sentirnos parte del espacio físico. Era una cosa bien concreta, no sé si tú concuerdas, Lore, con la radiografía que doy entre el 90 y el 95, más o menos.

Lorena Hurtado: Sí, la verdad era bastante sofocante y complejo. Algo pasaba en ese Departamento. Me acuerdo que salíamos a tomar clases afuera, yo empecé en ese tiempo a tomar clases de yoga con Jaime Quintanilla, clases de ballet con Octavio Cintolesi. Vino Carmen Beuchat ese año. Me acuerdo que el año 92 dio un tremendo seminario en la Quinta Normal, que yo creo que nos volvimos todas locas y locos, conectadas

con la naturaleza y con ese conocimiento que ella traía.

Como que todo estaba pasando afuera y adentro había una especie de resistencia; algunos profesores que estaban muy comprometidos, otros que uno no sabía muy claramente en qué estaban. Y con una malla que era bastante paupérrima para nuestro gusto; nosotros teníamos clases de 8.30 a 13.30, y como tú bien dices, Luz, se cerraba el Departamento de Danza porque después venían las niñas del Conservatorio, y a nosotros prácticamente nos echaban a la calle, “ya, ustedes pa’ fuera” (ríe).

Creo que eso también movilizó esa toma que hicimos a fines del año 91. También teníamos harta consciencia respecto de lo que había pasado históricamente, a raíz del golpe, la salida de los maestros, de Joan, de Patricio, que ya habían formado el Centro de Danza Espiral. Me acuerdo de haber estado con la Marcia Escobar, contigo Luz, con otras compañeras, yendo casi todos los días al Espiral a pedir “oye, por favor vayan a hacernos unas clases”. Entonces vinieron a hacer clases Patricio Bunster, Verónica Varas, Jorge Olea. Empezamos a armar nuestras propias clases, nuestros propios contenidos, estuvimos casi un mes en eso durante la toma.

También invitamos a gente que trabajaba con Jaime Quintanilla, estuvimos tratando de remover ciertas estructuras que estaban bastante anquilosadas. Pero bueno, es el tiempo que nos tocó. Después no sé si logramos mucho, me acuerdo que después, lamentablemente por el fallecimiento de Bárbara Uribe (1992), a quien nosotros queríamos como jefe de carrera, muchas cosas no se pudieron concretar. Hubo salidas de profesores importantes, entre ellos Peggy, que lo padecemos y lo sufrimos mucho. Y también hubo una gran cantidad de estudiantes que no terminaron la carrera y que se fueron de la escuela, entre los años 91 y 95.

Luz Condeza: Solo para complementar este momento histórico, creo que habían hartas creencias en relación a la danza; yo venía del Calaucán, que habían fundado Paola Aste con el apoyo de Joan Turner y Patricio Bunster en Concepción, y venía bailando en la Compañía Calaucán. Y la entrevista para mí fue un shock porque me dijeron: “¿Tú por qué quieres estudiar danza?”, “Yo quiero bailar”, “No, tú ya no estás en edad de bailar, esto es una pedagogía, las que bailan son las intérpretes”. Entonces, había un montón de creencias que nosotras tratamos de subvertir, y de hecho después la historia lo fue mostrando, de alguna manera.

Pero sí, nos decían que las personas que se formaban en esta Licenciatura no iban a tener una formación de intérprete. Y claro, es muy difícil pensar que uno puede ser pedagogo en danza o coreógrafo si no pasas por la experiencia interpretativa. Entonces, creo que ahí había un potencial de resistencia, que también nos formó políticamente, y yo creo que esa toma del año 1991 fue el principio de lo que pasa después el 2010 también, pues empezó todo este movimiento crítico hacia las estructuras hegemónicas que habían quedado de la dictadura, hasta que explota en la reestructuración.

Recuerdo, por ejemplo, como anécdota, la Bárbara Uribe ayudando a la Lore a sobreponerse de estos estados de ánimo que teníamos porque personas como la Peggy, como Bárbara, eran las que veían el potencial en nosotras, y nos daban alas. Versus la escuela que nos ponía como un techo a priori. Entonces de alguna manera nos sentimos parte en ese tiempo, pero nos sentimos más parte de la contracultura de esta escuela.

Peggy Kuruz: Quería aclarar que cuando yo estaba estudiando, creo que fuimos el último curso y se cerró la carrera. Y recuerdo que se empezaron a despedir un montón de maestros que eran muy importantes, maestras también que eran el eje de la carrera. Y obviamente en ese período nos revelamos a las autoridades exigiendo que necesitábamos de ellos, de ellas.

Bueno, y era tan *heavy* la situación que recuerdo que estábamos en una clase y entraron unos tipos gigantes, cerraron la puerta y nos dijeron: “Ahí está la puerta, si no les gusta se pueden ir”. Y ese es un ejemplo para relatar la tensión que se vivía dentro de la escuela, porque estábamos viviendo un período político complicado.

Lo otro que quería aclarar es que en realidad yo renuncié, bueno, renunciamos con Nancy Vásquez; fue bonito poder encontrarnos justo en un momento en que éramos colegas, haber pasado de ser estudiantes y luego encontrarnos al ser colegas. E hicimos mucho, fíjate, en ese momento que había mucha tensión interna también, y creo que todas las tensiones externas en algún momento también van afectando.

Y en general choques de pensamientos, de modos de sentir, de ver también la escuela. Y eso también va afectando a los estudiantes porque ellos van sintiendo que a sus profesores les están pasando cosas, y se va generando este caos. Y en algún momento yo lo viví, y ya no tenía la capacidad de sostenerlo, y por eso renuncié, renunciamos con Nancy esa vez.

Nancy Vásquez: Estaba pensando que coincidimos en esa salida porque no se hacían las cosas incluyendo a todas las personas. Volviendo a la pregunta de Lorena, de lo que era la malla, por lo menos la experiencia que yo tuve -me da mucho gusto ver cómo se han desarrollado Lorena y Luz- la oportunidad de trabajar como ayudante con Bárbara Uribe, que fue para mí una mentora, una gran maestra en el proceso de aprendizaje para la formación de otras personas.

Una de las cosas que más rescato, no era algo que estaba en el currículum ni en la malla, uno empezaba a desbordar por

cómo tantas de esas personas están hoy día y continúan desarrollándose. Era un período muy distinto al de ahora, no teníamos acceso como ahora a ver un video de danza en Japón o en Tailandia y tenemos todo a la mano, tecnológicamente. Los referentes iban entrando por los centros culturales como el Francés, o el Norteamericano, por ahí iban llegando influencias. Y era muy divertido como a veces también teníamos acceso a algunos videos, y después veíamos la escena nacional de la danza se teñía de todas estas influencias. Ahora está todo tan saturado de información que es muy distinta la interacción que hay con los re-

lo que ustedes hablaban y concuerdo con ustedes, yo entré a una carrera donde iba a ser pedagoga, no iba a bailar, y la creatividad era algo que estaba ahí flotando y que era básicamente una metodología para desarrollar, qué sé yo, situaciones con niños, era una cosa que tenía que ver con la pedagogía infantil. Y tuve, Psicología de la Infancia Yo tuve, por ejemplo, Psicología de la Infancia, que era una especie de pincelada con Sonia Morales, Danzas de Salón con Vinka Vodanovic, bueno, por supuesto Leeder, Graham.

En algún momento apareció una técnica primitiva, que la impartía también Gloria Legisos, y ahí entraron unas percusiones, unos cajones peruanos, fue tal vez un año, un par de semestres donde estaba esta técnica con raíces y tintes africanos que nos abrió una posibilidad de conocer algo muy distinto. Y eso fue algo bastante interesante.

Y bueno, evidentemente Nancy Sotomayor en esa época, 79-83, ella era una gran entusiasta, sus clases eran seguramente dos veces por semana, pero disfrutábamos mucho de una sensibilidad muy potente para transmitir, para hacernos trabajar en grupo, con cosas muy simples, muy básicas, pero con mucha dedicación, con mucha energía también, y eso me gustaría rescatarlo.

También tuve electivos; estuve con el Coro de Domingo Sandoval, me gustaba cantar así que tomé ese electivo, tenía que ir a Pedro de Valdivia, a la Casa del coro. Y con Cristina Pechenino que hacía Dalcroze, Rítmica, en el piso que ahora llamamos "La sala del onceavo", ahí habíamos estudiantes de danza y otros de música. También fue un descubrimiento muy bello hacer un semestre entero de Dalcroze y de Rítmica, no era fácil, pero era esclarecedor, era una manera de meterse muy seriamente con el ritmo y con comprender cosas netamente musicales, y eso me gustó mucho.

Y, paralelamente, efectivamente la carrera tenía unas pinceladas de cosas, y uno se buscaba un poco el crecimiento por fuera. En el 82-83 los ciclos en el Goethe de cine, con importantes cineastas, Wim Wenders, Herzog, etc. Nos pegábamos ahí unas jornadas de cine.

Lorena Hurtado: Hemos ido pasando a la segunda pregunta, que tiene que ver con cómo los contextos artísticos, políticos, culturales, económicos en los momentos en que cada una de nosotras se formó, de alguna manera permeó o influyó en nuestra formación como artistas, como creadores, como intérpretes, como pedagogos. De alguna manera, ya se han mencionado algunas cosas que



Nancy Vásquez: Intérprete y Profesora de Danza.

todos lados y a empezar a ver qué se podía hacer. ¿Puedo ser ayudante? En ese momento nadie estaba siendo ayudante y con otras personas fuimos ayudantes y también pudimos después mantenernos como profesores o académicos con jornadas completas en un momento en el que uno estaba recién saliendo de estudiar. Fue una gran experiencia, pero a pesar de que era una súper oportunidad, llegó un momento en que no pudimos resistir estar ahí con esa forma de administración que había en ese período.

Pero me llamaba la atención la interacción tan viva y presente de los estudiantes de esa época. Y la tenacidad de ver

referentes. Sería interesante poder hacer un análisis de la malla en relación a todos los referentes.

Lo que no ha cambiado mucho es que en nuestra educación formal nacional la danza no está inserta como un lenguaje artístico presente en todos los niveles; que las personas puedan tener una experiencia de danza en su vida escolar, no está asegurado. Entonces creo que la forma en que se va ingresando a la carrera, ya sea a intérprete o pedagogía todavía adolece de una base.

Nuri Gutiérrez: Me gustaría ir más atrás, como yo salí el 83 estaba pensando en

tienen que ver con esas influencias que vienen de afuera, como mencionaba Natalia, a través de los institutos binacionales que fueron muy fuertes durante mucho tiempo, como el Instituto Chileno Norteamericano, el Goethe, el Instituto Chileno Francés, institutos que aportaron al movimiento de la escena en Chile durante la dictadura, pero también hay otros períodos y me gustaría saber qué de sus propios contextos influyó en ustedes.

Nuri Gutés: Me gustaría mencionar la época de 82-83, que estaba el CADA, Carlos Lepe, Lotty Rosenfeld. Había algo del mundo performativo que estaba muy potente, justamente, una vanguardia de las Artes Visuales con una potencia y una lucha muy impactante, sobre todo para la gente que estábamos ahí en la Escuela de Danza, y con una cierta relación con el teatro. Creo que se despertó un interés por algo que tenía que suceder afuera, en la calle, que tenía que empezar a aparecer un mundo que tenía que salir desde ese borde de la universidad y de los muros de la enseñanza más bien protegida, había que arriesgarse y buscar en esos mundos performativos que estaban generándose, o que ya estaban, pero para mí estaban generándose.

Tengo la impresión que ahí se gestaron muchas situaciones donde el arte comenzó a ser un repositorio del cambio. El arte comenzó a tener una relación con la historia, con la biografía, empezó a descubrir el sentido del tiempo, qué es la temporalidad, qué son los artistas, cuál es su rol. Y cómo este arte del cuerpo está empezando a considerarse como una idea expandida, donde reside el tiempo. Para mí fue importante encontrar esa idea del arte de la danza, está ahí porque en ella reside el tiempo, en ella reside la posibilidad de salida, y no solo una instancia del lenguaje físico, sino que una relación con el mundo y la problematización de los mundos y las realidades.

Creo que eso fue una idea de cambios, se estaba produciendo a principios de los 80 y cabe mencionar que el 80 o el 81 vino Pina Bausch; eso también fue un momento significativo, estoy hablando desde mí, pero creo que para todas las personas que pudieron verla y pudieron estar en ese ensayo de "La consagración de la primavera" en el Teatro Municipal, donde fuimos invitadas gracias a la gestión de Bárbara Uribe. Fue impactante poder estar en relación con un movimiento dancístico de esa fuerza, comprender con entusiasmo la realidad en la que estábamos y que se podía hacer mucho más de lo que estábamos haciendo en la escuela.

Nancy Vásquez: A raíz de lo que dice la Nuri, quería recordar una experiencia que fue bien potente, creo que fue el año 87, yo estaba como en segundo año. Ese año hubo un paro de 6 meses; la Facultad de Artes en paro. Recuerdo que se formó un colectivo con un director de teatro, Rodrigo Marquet, con gente de todas las carreras de la facultad: teatro, música, también de Las Encinas. Y por muchos meses estuvimos vagando por el centro de Santiago, haciendo intervenciones en muchos lugares. Se llamaba "Posteridad íntima". Algunas de las compañeras de esa época estaban ahí también y creo que en ese espacio se conjugaba esta mezcla de las disciplinas, que después se siguió profundizando; fue una necesidad de los propios estudiantes y no sé si se daba dentro de la facultad antes de eso, puede que sí también.

Y sin duda, Influencias de los centros culturales. Me acuerdo que el Centro Cultural de Las Condes era sede, en conjunto con estas otras instancias, del American Dance Festival, donde varios tuvimos posibilidades de tener becas y poder ir a ese festival que fue todo un descubrimiento. La administración cultural fue la que posibilitó un montón de cosas, era algo que se desdeñaba, como trabajo administrativo era lo peor que podías hacer. Pero sin eso, sin una gestión detrás clara y concreta, no puede haber cosas floreciendo, si no hay un marco bastante definido.

Luz Condeza: Recuerdo muchas cosas. Pienso en el recuerdo que tenían personas como la Nuri, de la venida de Dominique Petit que fue importante, que se llevó a Rodolfo y empezaron a viajar bailarines a Francia, paralelamente a nuestra estadía en la escuela en los 90. Y había una danza de los 80 que se había hecho en plena dictadura y a pulso, los bailarines no eran pagados por esos largos procesos de creación. Y estaba la Pequeña Compañía, que dirigía Nuri; estaba la Compañía de Luis Eduardo Arnedo; estaba el Andanzas también, que era Nelson Avilés con Verónica Varas, Nancy Vásquez, Alejandro Ramos.

Nuri Gutés: Yo también; estuve en el origen de Andanzas con la Fanny Luengo, con Gabriela Rivera, una compañera que falleció hace un par de años atrás. Arrendábamos un departamento en Irarrázaval con Suecia, ahí empezó el Andanzas a hacer clases. Y tuvimos un pequeño seminario con Sara Vial. Y queríamos hacer una coreografía y ahí nació una cosa que se llamaba "Cotidiana". Éramos un grupo de 5 - 6 personas, y Sara dijo: "¡oh! Yo tomé un seminario con Graciela Figueroa, una uruguayaya que hace danza con-

temporánea, y ella hacía este ejercicio". Y a partir de un ejercicio, nació una cosa que se llamaba "Cotidiana", y fue nuestra primera obra del Andanzas en el año 84.

Peggy Kuruz: A propósito, también estaba el grupo de Gaby Concha, el Danza Ahora.

Luz Condeza: Sí; en ese tiempo, a principios de los años 90, cuando estábamos nosotras, Lore, y Naty Sabat en la escuela, había muy poca gente haciendo danza contemporánea. No era como ahora que hay muchas escuelas, muchas personas y muchas prácticas, diría yo, metodologizadas, institucionalizadas. En ese tiempo estaba la improvisación de contacto de Steve Paxton, estaba esta danza americana posmoderna de la Trisha Brown, el Body-Mind Centering que estaba partiendo, cuya influencia nos llega a través de Shelley Senter en los 90, y como estudiantes tomamos esos seminarios del American Dance Festival.

Y estaban estos franceses que iban y venían también, pero eran momentos en donde bailamos mucho en baldosa, sacamos muchos trabajos en el living de la casa, como dice Nuri, en departamentos. O sea, toda esta infraestructura que hay hoy día no estaba, no había GAM, no había Nave. Y recuerdo haber visto todas estas compañías que nombro en lugares muy inhóspitos, donde a veces había un cemento y el piso de danza estaba pegado arriba no más. Y estaba, al mismo tiempo, Alfredo Castro con el Teatro de la Memoria, después la Paulina Mellado, los encuentros coreográficos de la Luz Marmontini. Y eran ocasiones muy aisladas donde podíamos ir a ver danza.

Y nosotras, a las que nos interesaba la danza contemporánea en la escuela, íbamos a todo eso. Yo "Horror Loci" lo debo haber visto, Nuri, 8 veces. No solo iba a todas las temporadas, sino que a todas las funciones y cada vez descubría algo nuevo. Entonces, yo creo que una gran escuela fueron estos coreógrafos de esta generación, Luis Eduardo, la Nuri, creo que fueron, no sé si concuerdas Lore, tremenda influencia. Y La Vitrina también, que parte en la Escuela de Danza, Nelson hace una audición y La Vitrina parte con un grupo de nosotras, que también fue una escuela, así como lo fueron las Danzas Antiguas de la Sara Vial, porque Sara y Bárbara, si bien eran personas de otra generación, eran personas muy contemporáneas y les interesaba mucho la creación. Estaba Gregorio Fassler, con quien tomé clases; Elisa Garrido Lecca. Entonces estaban como estos padres para nosotras, que hacían una danza muy incipiente y muy resistente también. Estaba Zurita, estaba la poesía que leíamos mucho con la

Lore en ese tiempo. Entonces, era muy emergente el desarrollo de la danza contemporánea. Y eso fue una influencia que, de todas maneras, nos atravesó muy potentemente.

Natalia Sabat: Qué bueno que mencionas a Elisa Garrido, porque para mí en la experiencia del Graham fue muy relevante. Lógicamente conocer a Gloria, recuerdo que mi mamá me decía “Ella fue la reina de la primavera”. Yo nací en el exilio y llegamos a vivir a Villa Alemana y luego a Santiago y entré a la facultad. Entonces era llegar al lugar de todas las experiencias que yo había oído, relatos de mis padres -mi papá perteneció al ITUCH-que se hacían tangibles en ese momento.

Y el momento que llegó Elisa a darnos clases de Graham fue impresionante porque nosotras teníamos 12 años. Ella nos hablaba y cada vez que hablaba era como que erupcionara un volcán, ese es el recuerdo que tengo de esa energía que nos impregnó, porque lógicamente, con toda esa potencia pudimos seguir trabajando.

Y luego distintos profesores nos fueron nutriendo, dando clases y entregando información, pero con la repetición de la forma como fue el ballet, pero en distintas técnicas. Y yo creo que lo importante es que debemos ir en busca de ese cambio de paradigma que democratice la experiencia corporal, porque el favorecer el acceso a su práctica también nos da experiencias significativas en relación al movimiento, es una necesidad intrínseca del ser humano.

[Logra conectarse Gaby Concha luego de varios intentos]

Lorena Hurtado: ¿Cómo estás, Gaby? Estamos acá compartiendo con las compañeras que han pasado por el Departamento de Danza.

Gaby Concha: Qué bueno, las he escuchado poquito, pero estoy muy atenta...

Natalia Sabat: También algo que planteaba Luz con respecto a los espacios. Claro, no había espacios en esos momentos, pero ahora tampoco los hay. La danza está en el GAM, pero está en una sala B1, es como allá, en otro lado. Y los espacios que han hecho resistencia son, justamente, los del colectivo La Vitrina y los de la Paulina, o sea, desde la misma danza. Faltan políticas que favorezcan el encuentro de estos saberes, que este conocimiento que todas nosotras hemos recibido poder entregarlo. Porque es muy importante para el autoconocimiento, para fortalecer las relaciones con los demás, o sea, el movimiento

danzado nos lleva a tantas otras maneras porque el cuerpo es el puente de comunicación con el entorno.

Entonces, me parece que ese lugar es el que más hay que relevar. Como también muy bien decía Nancy, sigue estando esa carencia, claro, está el programa en 3° y 4° medio como electivo, y yo soy profesora de un electivo de danza en un colegio, pero la directora consideró que danza eran 2 horas y teatro eran 4. Y después de 22 años sigo llegando a una sala de clases a correr las sillas y las mesas, y sin tener la posibilidad de acceder a una escoba porque “no, el señor del aseo no te la va a pasar”.

Me parece que hay que reconocer que no se ha avanzado, digamos, todos hemos hecho unos esfuerzos impresionantes por levantar la danza en el país. Y eso está, pero el Estado está muy al debe aún con respecto a eso.

Lorena Hurtado: Tocas un punto importante, Natalia, que tiene que ver con la tercera pregunta que les había planteado ¿cómo han observado los cambios en los modos de crear, de enseñar, de interpretar, en los modos de abordar el cuerpo, las corporalidades?; cuáles son las cosas que a ustedes les resuenan como cambios importantes que han contribuido al desarrollo de la danza, o en otro sentido, por ejemplo, referirse a cómo el Estado durante muchos años ha hecho oídos sordos a esta posibilidad de que todas las personas tengan un acceso libre y democrático a la experiencia corporal.

Nancy Vásquez: Yo destacaría la experiencia que tuvo el Centro de Danza Espiral, que continúa ahí fuerte, y que en un momento determinado se constituyó como una Escuela formal dentro de una universidad privada, y que luego vuelve a su origen, desafortunadamente, no lo digo como algo positivo. También podría decir que quizás antes, en los inicios del Departamento de Danza había algo más - sin haber estado, por supuesto, 80 años atrás- más profundo, un conocimiento más denso, porque no había tanta diversidad; por otro lado, quizás más elitista, que de a poco se ha ido democratizando.

Hoy existen muchos medios para aprender danza, ya no es solo ir a una academia, a una escuela, quien quiera puede bailar y grabar un video de un tipo de danza que le guste, ojalá con música que vaya por un camino más expresivo y abierto. Hay músicas que han entrado en los últimos 10 años y la corporalidad también ha tomado diversas líneas, no podemos hablar solamente desde la danza, la corporalidad tiene muchas miradas.

De abundante creatividad es mejor coreógrafa 1975

De fértil creatividad y cultura de líneas modernas es Gaby Concha, elegida por la crítica especializada como la mejor coreógrafa de 1975. La profesional, que actualmente se desempeña como profesora de Técnica Contemporánea de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, donde ella misma se formó, de ella misma se formó, reconocimiento que su designación había sido una gran sorpresa, por la importancia que significa y "porque



MODERNISTA y de abundantes creaciones es Gaby Concha, elegida por la crítica como la mejor coreógrafa de 1975.

en general no me preocupo de la crítica".

En realidad, poco tiempo le queda a esta artista para preocuparse de otras cosas que no sean su familia y el ballet, su segunda familia. A las 10 horas comienza su trabajo en la escuela, el que se prolonga diariamente de acuerdo a las actividades.

Con sólo 31 años, Gaby Concha tiene mucho que contar sobre lo que ha hecho y lo que queda por realizar. Entre los años 1966 y 68 estudió y se perfeccionó como discípula de grandes maestros norteamericanos, al obtener una beca Fulbright. Estudió danza en el Martha Graham School of Contemporary Dance, donde también tomó contacto con otros grandes de la danza, como José Limón, Merce Cunningham, y Alwin Nikolais.

Durante la misma beca participó en el XI Concierto de Nuevos Coreógrafos realizado en el Clark Center for Performing Arts, en calidad de intérprete y coreógrafa. Además trabajó como asistente de escenario en la vigésima primera temporada de Festival de Danza Americana.

Directamente en el estreno de la coreografía

Gaby Concha ha incurrido desde 1965, produciendo entre otras "Maquinas", "Sonta", "Vivaldi 65", "Urbs", "Uno", "Pequeña galaxia", "Estaba es", "Bichografía" y "Cantabile".

Es precisamente por esta abundancia de producción artística, que se traduce en el estreno y montaje de obras casi todos los años, que sus críticos afirman que ella está alimentando el ballet nacional haciéndolo surgir cada vez más.

Con ella trabaja un grupo de jóvenes ansiosos de encontrar líneas más modernas en el ballet. Y por su preocupación y excelentes condiciones humanas para dirigir a los bailarines, ha logrado transmitir un entusiasmo y deseos de hacer grandes cosas a sus seguidores.

"Para el próximo año—dice Gaby—estoy preparando el montaje "La leyenda del mar" de Juan Lehman, leyenda basada en la Pincoya, que abordará en forma abstracta e incorporando muchas elementos de



Gaby Concha: Intérprete; Coreógrafa y Profesora de Danza.

Luz Condeza: Sí, yo diría que ha cambiado mucho. Acá un poco para tomar la antorcha de los años que vinieron después. Yo después me fui a Francia y cuando volví estuve en los 2000 haciendo clases de Técnica de Improvisación y Taller Coreográfico acá en el Departamento de Danza, estuvimos con Francisca Morand en ese tiempo, antes de la reestructuración. Y estaba toda esta generación que hoy día son Bárbara Pinto, Francisca Espinoza, Francisca Las Heras, Andrés Cárdenas, etc. Y ahí había una escuela muy influenciada por el ballet cubano y por personas que tenían mucho poder en ese momento, y eso desencadena en la re-

estructuración del departamento años después, donde nos llaman nuevamente los mismos estudiantes a ser parte de las clases.

Entonces lo que cambia de la escuela, es que finalmente esta posmodernidad pulsa por emerger dentro de la escuela. Y ahora hay un cambio total, como decía Nancy, con las redes sociales. Me acuerdo haber salido de la escuela y haber ido a las bibliotecas de estos institutos binacionales a estudiar, a tomar esos libros de las bibliotecas, a tomar los VHS, a poder acceder a otras visualidades que no estaban en línea.

Y creo que eso ha cambiado para bien y para no tan bien, en el sentido de que creo que los procesos creativos eran muy de largo aliento. Recuerdo haber hablado con Francisca Morand cuando bailaba con Nuri, nos topábamos en distintas clases que tomábamos afuera de la escuela, que la obra no se mostraba hasta que estuviera lista, no había estos procesos de Fondart de 4 meses, se estrena, temporada de 8, no había ese ritmo, sino que había un ritmo de estrenar cuando estaba listo el proceso; y era un tipo de danza muy fraseado, muy bailado, donde además uno como coreógrafo dictaba el lenguaje.

Entonces, yo diría que el cambio es la composición instantánea o la improvisación como procedimiento de búsqueda de material. El trabajo del colectivo también, porque la autoría del coreógrafo antes era muy importante por el método de transmisión que usábamos. Y las redes sociales cambian mucho esa mística. Me acuerdo que hablábamos mucho de

buscar un lenguaje propio, esta pulsión propia. Y yo creo que las redes sociales hacen, a veces, una danza un poquito más facilista en los procesos de investigación y de indagación.

Y también ha cambiado el empoderamiento del estamento estudiantil, que ha sido muy positivo, un estamento estudiantil que se relaciona con el estamento académico de manera más horizontal y dialógica. Hoy día no se puede pensar la escuela sin recibir el feedback del estudiantado, y en ese sentido creo que tenemos la deuda con el estamento no-académico, con quienes llamamos funcionarios.

Nuri Gutiérrez: Sí, tengo la impresión, en mi época por lo menos, que cuando salíamos de la universidad, era ahí cuando te convertías en una persona activa, adulta, con voz, con decisión, con ímpetu, con trabajo, con frustraciones, con todo un mundo. Había algo muy clausurado en la escuela, muy metodológico, muy simple, muy acabado en el sentido de que no había muchas puertas de salida, había que siempre pelear un poco eso. Pero, efectivamente, creo que el momento en que se habría esa posibilidad era algo que sucedía cuando estabas afuera y percibías esa necesidad que fue estar en los Encuentros Coreográficos, que empezaron el año 87, y poder ver al dúo Sato, que eran Paulina Mellado e Isabel Croxatto; a la Macarena Arrigoriaga con la Claudia Adriazola; a la Elisa que presentó un "Gérmica", su solo.

Hubo un momento que por suerte hay algo donde se puede mostrar, hay una posibilidad de expandir aquello que está también bastante guardado, pero que está produciendo. Había un interés en producir, en reconocer que el tiempo de la creación era un tiempo que empezaba fuera de la universidad. Y ese tiempo era un tiempo que estaba tocado por el cine, por los nuevos pensamientos que estaban llegando, por el movimiento punk. Siempre estábamos atrás, siempre nos faltaba tiempo, nosotros estábamos siempre varios años atrás.

Pero, sin embargo, eso no importaba, estábamos atrás, bueno, ¿qué importa? Siempre habrá gente que está adelante y atrás, nos tocó estar atrás, pero vamos y estamos ahí arriesgando también, y tratando de producir lo que en ese momento nos venía en gana. Porque la verdad como nadie nos había enseñado a producir nada, nos venía en gana hacer algo, a nuestra manera, a nuestro modo, a nuestra pinta, y no había ningún parámetro que te dijera "ah no, no, pero es que eso no" o "eso no pertenece". No había muchas clasificaciones, por lo tanto, había una gran inconsciencia y

libertad en que podías hacer lo que quisieras. Y, en ese sentido, sí, nos demorábamos a lo mejor en trabajar, eran procesos lentos, pero daban frutos, daban señales de que había un tiempo que estaba cambiando, y eso era muy bueno.

Luz Condeza: Para enlazar con lo que dice Nuri. Los espacios de los Encuentros Coreográficos fueron muy importantes porque era una plataforma para poder mostrar, fueron como 8 o 9. Yo participé en segundo año de la escuela, en el último encuentro coreográfico, pero había visto los anteriores, desde que estaba en 4° medio, viajaba desde Concepción a ver el Encuentro Coreográfico. Y ahí pude ver a Goyo Fassler, Esteban Peña, a la Nuri.

Es necesario decir que fue muy importante la generosidad de Bárbara Uribe, Sara Vial y Luz Marmentini en producir ese espacio para los coreógrafos emergentes, y creer en algo. Era como otro mundo porque en la escuela no íbamos a ser intérpretes, pero en el Encuentro Coreográfico podíamos ser intérpretes y coreógrafos jóvenes. Y había toda una discusión, y un jurado, y mucha gente que participaba ahí que nos nutrió enormemente.

Solo mencionar a Alejandra Salgado como una estudiante maravillosa, parte de la reestructuración también, que no la mencioné, tremenda impulsora de la inclusión de la danza en la educación formal.

Peggy Kuruz: Cuando escuché a Nancy, porque me perdí un pedacito, pero habló algo de la escuela de Danza del Espiral. Bueno, tenía que ver un poco con una reflexión con respecto a cuándo el arte entra en la institución, que para mí tiene mucho que ver con observar cuando la naturaleza del arte tiende a acoplarse a lo que es la estructura de una institución, a los modos que opera, la manera en la que uno tiene que tratar de encuadrarse. Y eso a veces tiene un costo, que no sé bien cómo analizar, pero se sufre una pérdida de algo.

Y eso yo lo sentía también cuando era docente y tenía que tratar de encuadrarme en las exigencias de la institución. Y muchas veces en formas que no eran acorde a la manera en que nosotros vivíamos el proceso de la danza, con el cuerpo, con las personas. Y ahí siento que hay algo. Bueno, mi crítica a las instituciones es que, voy a referirme que ofrecen el área de la danza. Pienso que la institución debería crear una instancia directa para el artista, el artista que ha estado ahí formándose por tantos años y pagando gran cantidad de plata. Debería haber un nexo directo

desde que tú sales de una escuela y que inmediatamente haya un nexo desde la institución hacia áreas educativas, hacia áreas diversas donde la danza puede llegar. Siento que es un desgaste para un artista siempre estar golpeando puertas cuando tú invertiste toda tu energía en un currículum que te ofrece una institución. Eso, por un lado.

Por otro lado, creo que hay experiencias que son muy comunes en el tiempo. Hace unos días hablaba con la Gaby Concha y me relataba cómo ella vivió en su época esto también, de salir a la vida con proyectos de danza; ir a lugares, digamos, vulnerables; cómo se formaban los grupos de diferentes compañías pequeñas. Y ahora que las escuchaba a ustedes también ¡Es tan parecido! Solo que cambian algunas cosas, el escenario, los estilos. Pero esta constante búsqueda de los bailarines, de las bailarinas, de los coreógrafos, coreógrafas, pareciera que somos pulsados de maneras muy parecidas en distintas épocas.

Pero sí me gusta hoy día ver que tantos jóvenes están tomándose las calles, no necesitan una sala, tienen, no sé, las ventanas de un edificio para no privarse de moverse. Yo no me atrevo a analizar si es muy profundo o no, pero creo que ese deseo nos lleva más allá, como a no esperar a que se den las condiciones, sino que hoy en día mucha gente esté queriendo moverse, bailar, del modo que sea, me parece que nos está diciendo que esto ya es. O sea, creo que, si no está instalado como un espacio real en los colegios, en los liceos, en las universidades, es porque no hay voluntad. Pero la sociedad está mostrando que sí es una necesidad imperiosa.

Nuestro cuerpo es nuestro modo de estar presente en esta vida. Y eso me gusta verlo, hoy lo veo así, tan diverso y tan inmediato. Ver parejas bailando salsa en la calle, o cueca, no sé, siento que hay una abundancia en la que debiera ponerse más atención. La gente quiere bailar del modo que sea.

Lorena Hurtado: Gracias Peggy. Quería compartirles una pregunta que apareció en el chat, que es de uno de nuestros estudiantes, de Alfonso, una pregunta para ustedes: “¿Qué pensamientos o deseos que tenían cuando entraron a estudiar danza, sienten que se mantienen vigentes hoy?”.

Luz Condeza: ¿Cómo la danza podría humanizar el mundo y la Tierra?, creo que a todas nos pasa eso, ¿no? Y pienso en las clases de la Peggy, lo que nos transmitió ella. Lo que hablábamos con la Lore, de hacer un cambio en nuestra manera de vincularnos en relación a cómo era eso en la Peggy y la Naty, la contradicción entre querer hacer algo a través del cuerpo y de la danza, y la democratización de la danza, viendo que hay escuelas de danza que se cierran porque no son rentables, como las Américas, viendo que NAVE está ahí luchando por subsistir. En el fondo somos muy privilegiadas en este espacio de la Universidad de Chile. Pero lo que dice Peggy, es tan importante, son iniciativas personales o colectivas las que mantienen la danza en ese lugar.

Entonces, en estos conversatorios siempre hablamos de la importancia de la danza, pero cómo se ve todavía en este modelo neoliberal como un saber menor, sobre las hegemonías productivas. Pero yo mantengo de todas maneras, y sé que todas ustedes, esas ganas de humanizar la tierra, como diría mi amiga Jeannette Marín, compañera de la escuela en ese tiempo, humanizar la tierra a través del cuerpo.

Nuri Gutiérrez: Yo creo que el deseo que permanece... Es interesante la pregunta, porque también ¿Qué es lo que permanece? Tenemos siempre ganas de que algunas cosas permanezcan y otras cambien. Creo que todo está bastante revuelto, cambiando, y que lo que permanece es esa necesidad de que vaya cambiando algo. Y creo que la danza es una manera bien particular de experimentar la vida, experimentar lo que está

vivo, la danza es un arte que no cuenta con nada más que aquello que tiene una relación profunda con lo que está vivo.

Pensando en la mesa de la mañana, creo que, efectivamente, es bueno que cada vez tengamos la sensación de que la memoria se convierte en movimiento, o se vuelve movimiento. Y que todas esas metáforas que estamos haciendo para comprender lo que tenemos como responsabilidad en nuestra sociedad, son las que van a ir realmente cambiando. No sé si la danza, nunca he visto la danza como una manera de estar mejor; creo que la danza tiene un punto dramático que para mí gusto habría que dramatizarlo más, convertirlo en algo más incómodo, más significativo, más punzante, porque tiene una relación con esa experimentación del mundo, y tiene relación con la memoria, con nuestra manera en que el lenguaje va socavando muchas ideas.

Estamos en un momento en que la situación nos está rebalsando, lo que le pasa al planeta, lo que le pasa a nuestra Gaia, nosotros que somos Gaia también. Creo que va por ahí el deseo de permanecer en aquello que está vivo, y que está continuamente dialogando. Si no hay un presente sabemos que no va a haber un futuro y este presente que tenemos está alimentado por lo que ha sucedido, por lo que hemos tenido, por lo que hemos experimentado.

Pero, al mismo tiempo, no nos podemos convertir en seudónimos, sino que creo que la fuerza de la danza está en su capacidad de estar viva, pero ahora necesitamos que esté viva de una manera, a lo mejor, ahora distinta, evidentemente mucho más colaborativa, más interdisciplinaria, imbricada, enlazada. Pero no sabemos tampoco para dónde nos va a llevar eso, no sabemos cuánto tiempo vamos a resistir muchas cosas. Creo que todos estos conceptos como el de autor, qué sucede con lo coreográfico, creo que hay una serie de cosas que están cambiando, se tratan de mantener, pero están cambiando.

Nancy Vásquez: Sí. Bueno, después de dos años de pandemia y sin estar moviéndome tanto, no me puedo imaginar mantener los mismos deseos del inicio después de esta experiencia que ha sido bastante fuerte, como estar a distancia, como ahora, conversando, estableciendo un contacto de todas maneras, pero cada una en su solitario, por decirlo de alguna forma. Creo que también se puede generar un cambio muy fuerte en la relación con el movimiento, con la danza.

Pensar en democratizar la danza también viene a liberar un poco al bailarín, bailarina, o al creador, co-creador, como se quiera llamar, de necesitar un público que esté ahí como en las formas más convencionales de concebir a un artista siendo admirado por un público. Y cómo eso tiene que ver con una relación con el ego y con una forma de ver el mundo. Después de dos años de estar online me pregunto qué va a surgir de toda esa reflexión. Por supuesto que me inclino hacia lo que dice Nuri, hacia el movimiento, la vida es movimiento, y puede ser muy dramático o también puede ser muy lúdico.

O sea, la necesidad del movimiento, la democratización del movimiento como medio de expresión ha sido una herramienta no solo de bienestar, también bastante terapéutico en algunas etapas de la vida, en la posguerra, uno puede encontrar esa mirada en algunas experiencias bien potentes. No sé si ahora será el caso de poder recurrir a ese beneficio que puede provocar también el movimiento.

Natalia Sabat: A mí me surgen, en relación a lo que plantea Nancy, inquietudes que tienen que ver con la tecnologización del cuerpo porque seguramente en algún momento vamos a estar sometidos a tener que cambiar nuestra estructura corpórea para poder funcionar de mejor forma, no sé, un brazo mecánico, caminar más rápido, teclear más. Y esa tecnologización del cuerpo va a entrar muy fácilmente si las personas no tienen experiencias corporales que lo hagan reflexionar con respecto a “soy un cuerpo, tengo que respetar y valorar y relevar que mi experiencia de vida es con el cuerpo.”

Esa preocupación me lleva a insistir y a remarcar todavía más, la necesidad de que las personas vivan la experiencia de la danza, porque solo nosotros que hemos vivido la experiencia de la danza llevamos este convencimiento, de lo positivo y de lo trascendental que es. Pero probablemente una persona que no ha tenido un hijo que ha tomado clases, o

que no tiene la experiencia cercana, mi vecina de acá al frente, probablemente no sepa. Y eso pasa en todo orden de cosas, pero particularmente en la danza es donde se tiene que relevar porque es a través del cuerpo, digamos, es este movimiento que es potencia emancipadora, que nos permite transitar de manera consciente, promoviendo la humanidad, la diversidad, la justicia, la creatividad, la inclusión, el goce.

¿Cuál es el goce del cuerpo hoy? Si sigue mostrándose como debe ser. El acceso a la experiencia de la danza nos permite ejercer de mejor manera el derecho a habitar el cuerpo, en esa libertad. Y creo que ese convencimiento, yendo a la pregunta que planteaba Alfonso creo, yo no sé si en el momento en que entré a la escuela buscaba ese convencimiento, pero eso sí es algo que creo que todos llevamos en la mochila, el querer seguir, insistir, la porfía, la resiliencia.

Peggy Kuruz: En mi caso lo que mantengo todavía vivo es la curiosidad, en realidad la curiosidad permanente de recorrerme porque habito un cuerpo que cambia en cada momento y todo lo que está en él. Cambia mi psiquis, mi mundo afectivo. Se ha mantenido desde que inicié el viaje la curiosidad de seguir investigándome a través del cuerpo, y sobre todo en este respirar, en este movimiento que para nosotras se llama danza, pero es respirar; es despertarme en la mañana y todo el rato sondearme. Y también llegar a ese lugar que todavía desconozco. La danza me invitó, a ir en busca de algo que todavía no sé exactamente qué es, pero se mantiene esa pasión y curiosidad por el viaje.

Lorena Hurtado: Gracias Peggy. Nos quedan unos pocos minutos, y quiero invitarlas a compartir algo que haya quedado pendiente para empezar a cerrar esta conversación que nos hizo viajar por momentos bien significativos de lo que ha implicado para todas las que hemos estado compartiendo hoy, lo que significó nuestra formación y después nuestro desarrollo profesional, el desarrollo como artista, los contextos que fuimos viviendo. Cómo cada una fue viviendo y experimentando este recorrido por la danza. Ha sido muy enriquecedor escucharlas.

Bueno, ahí logró conectarse nuevamente Gaby Concha. Nos gustaría que nos comentaras algún recuerdo significativo o algo relativo a cómo fue tu formación en la Escuela de Danza, los momentos que recuerdas de ese tiempo de formación, tus maestros. Lo que nos quieras compartir, pues te estábamos esperando.

Gaby Concha: Mira, escuché un par de cositas a la pasada, pero es muy interesante escuchar que están compartiendo sobre las experiencias de cada una, porque creo que eso es muy importante. Bueno, tengo al centro viendo a Nuri, que para mí su coreografía que vi en el encuentro de Luz Marmentini y otros más en la Plaza Ñuñoa, ¡me encantó! y me dio ánimo, me dio fuerza.

Entonces, mientras estemos pudiendo compartir lo que hacemos y lo que nos inquieta, creo que todo es válido, ya sea verbalmente, como lo estamos haciendo ahora, o ya sea pudiendo mostrar las coreografías que hacemos, en cualquier lugar que sea. Para hacer esto me estuve acordando de cosas muy antiguas, del año 1970, ponte tú, en que hacíamos danza en el Parque Bustamante, y los niños se nos metían y hacíamos una gran serpiente. Desde eso, que es lo que decía la Peggy también, hasta mantener despierta la sed por la curiosidad, por seguir haciendo, la curiosidad por nuestro cuerpo, por formas nuevas de mirar, de hacer. Yo creo que no hay que privarse nada de eso, eso es una cosa muy rica para todos los que están empezando la danza, y para los viejos también.

Lorena Hurtado: Estuvimos hablando de cómo han ido cambiando los modos de hacer, los modos de crear, y estábamos haciendo un recorrido, recordar colectivamente el cómo fuimos formadas en la Escuela de Danza. Entonces tú viviste un momento bien particular, si pudieras compartirnos cómo te formaste y quiénes eran tus maestros, qué era lo que tú hasta el día de hoy recuerdas y valoras.

Gaby Concha: Bueno, yo creo que a todos los jovencitos cuando entran a estudiar danza se les produce una cosa como un deseo de descubrir: esto es un mundo nuevo para mí. Y empiezan a juntar esa energía, que a mí se me dio en cierto modo cuando me iba a meter al Departamento de grabaciones, no me acuerdo en qué año estaría, pero para hacer coreografías yo me metía ahí. Y había un señor encantador que tenía una paciencia salvaje, que era Tito Pacheco, y me mostraba todas las cosas increíbles que se podían escuchar, de todos los tiempos.

Y esos estímulos iban haciendo que uno quisiera salir de ese huevito, o de esa protección que era la escuela. Entonces queríamos dejarlo, al mismo tiempo que nos enriquecía y nos formaba, queríamos romper con eso y salir a otros lados, salir a ver, a formarse y a compartir con otra gente. Ha sido un mundo muy rico, yo lo puedo reconocer en lo que ustedes

han hecho también, en su trabajo de crecimiento.

También reconozco mi paso por la escuela, que fue un paso muy interesante, y que podría uno decir “esto no se debe hacer así”. No, yo creo que cada uno va descubriendo en su camino esa sed necesaria para hacer más. Eso no hay que privárselo en ninguna carrera artística, no solamente en la danza, pues uno empieza después a juntar géneros y a explorar uno mismo en música, plástica, en muchas otras cosas, no pueden estar aisladas las carreras artísticas, tenemos que explorar también las otras: voz, teatro, en fin. Es muy rico este mundo del arte.

Lorena Hurtado: Muchas gracias Gaby, quizás alguna de ustedes quiera dirigirle algunas palabras a Gaby...

Nuri Gutiérrez: Yo estoy muy emocionada de escucharte, Gaby, de verte, te mando un abrazo enorme. Tú eras una profesora, una bailarina, una creadora con una relación muy fuerte con la Tierra, en el sentido de la realidad del hombre y, al mismo tiempo, tenías cosas muy abstractas porque habías estado en Estados Unidos donde comenzaste, yo creo, un período de una manera de ver el cuerpo, y una relación con el movimiento y la danza misma maravilloso. Y me acuerdo de tus trabajos con la Inés Leiva, o la Nana, y me acuerdo de esas chicas y me acuerdo de ti, que eran un grupo muy compacto, de mucha coherencia, mucha fuerza en la creación. Te mando un abrazo enorme.

Gaby Concha: ¡Gracias Nuri! Muchas gracias.

Peggy Kuruz: Yo quiero agradecerte porque tú me marcaste mucho, debo decirte, me mostraste que la danza, incluso la danza más dura, podía ser entregada con amabilidad en el cuerpo, y eso me dejó marcadísima, el que un maestro te puede enseñar la cosa más difícil, pero si usa justo la suavidad, o también te genera la autoconfianza de que vas a poder hacerlo, es increíble lo que ocurre. Y eso hiciste tú conmigo, o sea, para mí haberme puesto en tus manos me dejó huellas, tú sabes, y te lo agradezco mucho, valoro mucho tu camino, hasta el día de hoy. Creo que has sido una maestra que ha entregado todo con mucha dulzura, mucha sabiduría, mucho rigor, también mucho rigor. Así que te abrazo y... ¡Feliz de verte! ¡Qué bueno! Te estábamos esperando todo este rato.

Gaby Concha: ¡Sí! Bueno. Para mí también es muy alimentador ver tanta gente joven que está entrando en este mundo, buscando en este mundo. Y claro, hay

que tener mucha esperanza que esto va a salir algo muy positivo, el explorar, el conocer lo que los demás hacen, el mostrar lo que los demás hacen, no como lo definitivo, no como un punto final, sino que como un camino que estamos haciendo juntos. Eso.

Lorena Hurtado: Bien, muchas gracias Gaby, nos vamos a quedar, por ahora, con sus palabras. Te transmito de toda nuestra gratitud, nuestra felicidad de poder haber compartido contigo estos momentos. Y agradecer también a Nuri, a Natalia, a Nancy, a Luz y a Peggy por haber estado hoy día compartiendo sus experiencias, su sentir, en este recorrido en la danza. Y a las personas que estuvieron conectadas hoy día, agradecer.

Y nada, somos parte, como dice Gaby, de un camino, somos parte, seguimos trabajando, vienen nuevas generaciones. Y acá estamos. ¿Alguien quiere decir algo más?

Natalia Sabat: Feliz 18 de Octubre, ¿no?

Lorena Hurtado: Bueno, la Revuelta Social ha sido un ejemplo también para todos los cambios que nos vienen, y que ya están de alguna manera comenzando a plasmarse a través de la Convención Constitucional. Pero bueno, es un inicio, se viene un largo camino de mucho trabajo, y las jóvenes, los jóvenes, los jóvenes nos han removido de una manera bastante impresionante. Un saludo también a todas las generaciones de la danza que han pasado por esta escuela en sus 80 años, a nuestros estudiantes.

Luz Condeza: De parte de todas, saludar a Joan Turner en estos espesores de la memoria, que este año recibió el Premio Nacional de Arte. A propósito de activismos y de la historia, y del peso, del legado que ella ha dejado en nuestro Departamento de Danza también, y como ha sido activista por los derechos humanos toda su vida. Eso, de parte de todas, muchas gracias a la Joan.







Día 2
Octubre 19

La Danza Inmóvil: Una rebelión contra toda modernidad

José Miguel Candela
candelajm@u.uchile.cl

Resumen

Dado que el acto de danzar o bailar ha sido considerado históricamente como el arte del cuerpo en movimiento, surge la necesaria pregunta sobre la posibilidad de una danza inmóvil. Y, de ser esta posible, cuáles serían sus características. En el presente escrito discutiré el problema de la inmovilidad en la danza contemporánea desde una perspectiva ontológica, fenomenológica y política. Comenzaré con una revisión de este problema desde una perspectiva ontológica a la vez que fenomenológica. Posteriormente, realizaré una discusión sobre danza, inmovilidad y política, en el entendido de que “una ontología de la danza contemporánea no puede entenderse sin su innegable y profunda relación con el contexto socioeconómico que la produce” (Blades 2018: 66).

Palabras Clave

Danza inmóvil – inmovilidad - quietud

La Danza Inmóvil: Una rebelión contra toda modernidad¹

En el presente escrito, me encauzaré en una revisión del problema de la posibilidad de una danza inmóvil. Para esto, primero me enfocaré en esta revisión desde una perspectiva ontológica, a la vez que fenomenológica. Posteriormente, realizaré una discusión sobre danza, inmovilidad y política. Todo lo anterior en el entendido de que “una ontología de la danza contemporánea no puede entenderse sin su innegable y profunda relación con el contexto socioeconómico que la produce” (Blades 2018: 66).

A la hora de abordar el problema de la inmovilidad en la práctica artística, y, particularmente, la inmovilidad corporal para la emergencia de una micro-danza, pude concluir que la existencia del movimiento depende totalmente de su percepción, o más precisamente, sería en sí mismo percepción. Según el filósofo francés Henri Bergson, la inmovilidad, entendida como

ausencia de movimiento, no existiría. Lo que entenderíamos por inmovilidad sería una situación de relatividad en la que la movilidad existente sería imperceptible. Bergson ejemplifica con la situación imaginaria de dos trenes que viajan de manera paralela en la misma dirección y a la misma velocidad; esto permitiría que los pasajeros de uno percibieran como inmóvil el tren vecino. Sería entonces “cierta regulación de la movilidad sobre la movilidad la que produce el efecto de la inmovilidad” (Bergson 2013 [1934]: 176). Por consecuencia, y a decir de Bergson, “jamás hay inmovilidad verdadera, si entendemos por esto una ausencia de movimiento”, pues “[e]l movimiento es la realidad misma...” (op. cit.: 161-2).

Abundando en esta dirección, el fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty plantea algo parecido, pues nos habla de que movimiento y espacio van juntos: el movimiento sería una variación de una ubicación en el espacio con respecto a un anclaje (Merleau-Ponty 2002 [1945]). Pero a esto agrega que la percepción de este movimiento sería expresiva, y que tanto expresión como movimiento serían en esencia percepción.

1. Una versión preliminar de este escrito fue realizada en el marco de la investigación doctoral “TÁCITO - Una investigación práctica sobre las redes coreomusicales en los umbrales de silencio e inmovilidad”, del Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El autor agradece a CONICYT PFCHA/DOCTORADO BECAS CHILE/2017 - 21170068 por el financiamiento que hizo posible la investigación doctoral, al Departamento de Danza de la Universidad de Chile, y a Daniel Party Tolchinsky.

Esto dado que la profundidad del movimiento en el espacio genera inevitablemente “una relación entre mi aquí (yo encarnado) y otro aquí (allá)”, una relación expresiva que significa, por lo tanto, un despliegue de un espectáculo a la vez que de un espectador. Y esta no sería una relación concebida por una abstracción, sino que se trataría de una relación que implica en esencia nuestra propia existencia. Este énfasis fenomenológico haría finalmente imposible separar las ideas de movimiento abstracto y movimiento perceptible, pues el movimiento sería en esencia percepción.

Considerando lo anterior, y dado que, tal como explica Bergson, la inmovilidad sería un efecto de regulación de la movilidad, es decir, “una intensidad diferente pero aumentada en las transacciones entre las movilidades” (Murphie 2011: 33), podríamos concluir que la inmovilidad también sería asimismo percepción. Y, en consecuencia, podríamos deducir de lo anterior que las dimensiones ontológica y fenomenológica de la inmovilidad serían igualmente indisolubles, pues así lo son las del movimiento. Es por este motivo que se hizo necesario, durante el trabajo desde la práctica artística de mi investigación doctoral, indagar en el problema de la inmovilidad - particularmente, la inmovilidad en la danza - a través de su percepción, es decir, a través de su experiencia encarnada. Esto se transformó en un fundamento, a la vez que una estrategia central para el desarrollo del trabajo performático.

El acto de bailar o bailar ha sido considerado históricamente como el arte del cuerpo en movimiento. Un buen ejemplo de esta perspectiva lo representa la siguiente cita, con la que encabeza el crítico de danza estadounidense Gay Morris la crítica “Quietud y la danza” [*Stillness and the dance*]: “Desde al menos el comienzo de la modernidad, el movimiento se ha considerado el elemento esencial de la danza del teatro occidental. El movimiento es lo que le da a la danza su autonomía como arte independiente; la quietud, en consecuencia, es la antítesis de la danza, un vacío” (Morris 2018).

Entonces ¿Es posible la existencia de una danza inmóvil? Para responder esta pregunta, resulta necesario señalar que una de las personas que más ha profundizado en el estudio de la inmovilidad en la danza es el investigador y escritor brasileño André Lepecki. En una reflexión sobre “La Consagración de la Primavera” (en la versión original de Nijinski)², él plantea lo siguiente:

El cuerpo danzante saca su expresividad de una tensión entre la figura detenida y la imagen móvil. Este profundo cambio coreográfico, en el que la inmovilidad se desplaza del segundo al primer plano de la percepción, proyecta la danza hacia nuevos campos ontológicos. En este nuevo territorio, el cuerpo inmóvil se percibe no como algo que se reprime, sino como generador de danza (Lepecki 2011: 532).

Es decir, según Lepecki, habría una dimensión de gestualidad potencial en el cuerpo inmóvil, o visto de otro modo, sería en la propia inmovilidad que estaría contenida la germinación de movilidad. Este ejemplo pareciera situarse en un lugar opuesto al caso de los trenes de Bergson, pues sería la correspondencia relativa entre dos situaciones de características disímiles (“la figura detenida y la imagen móvil”), la que permitiría no sólo percibir “el efecto” de detención por contraposición, sino que además percibir una “tensión” entre movimiento e inmovilidad que posibilitaría la generación misma de danza. Dicho de otro modo, la “imagen móvil” generaría un contexto relativo de movilidades que permitiría una repotenciación de la percepción de la “figura detenida”. Esto nos animaría a su vez a concluir, primero, que la detención que describe Lepecki no existe, siendo ésta un estado de movimiento relativo en un contexto determinado. Y segundo, que esta tensión entre ya no inmovilidad y movimiento, sino entre movimientos de diversas intensidades, generaría a su vez una continuidad de movilidad, que sostendría el todo coreográfico.

Lo anterior trae a colación el problema de la velocidad, que sería determinante de la intensidad del movimiento. Según la filósofa canadiense Erin Manning, la diferenciación perceptual entre las diversas velocidades discretas que compondrían este continuo, resonaría con “su pre-aceleración incipiente y su potencial excedente o remanente, activo en un contagio de velocidades y lentitudes” (Manning 2008: 14). Esto le daría a la idea de continuidad, un papel fundamental en la percepción del movimiento en el umbral de inmovilidad, pues el movimiento de intensidad discreta estaría enlazado con un antes y un después de su existencia. Así, Manning concluye que un primer movimiento no sería en realidad el principio, sino la activación de una velocidad diferente (*ibíd.*). Considerando entonces un, llamémosle, “gesto danzario inmóvil”, sería su velocidad relativa en relación a un otro contexto - anterior y/o posterior, de movilidad de intensidades y/o velocidades de ca-

2. Después de tener uno de los más polémicos estrenos de la historia de la danza (y de la música) el 29 de mayo de 1913, esta primera versión finalmente sólo tuvo ocho funciones (cinco en París y tres en Londres). Luego de eso, Nijinski fue despedido por Diaghilev de los Ballets Rusos, y su obra dancística fue totalmente suprimida hasta su reconstrucción en 1987 por parte de Millicent Hodson y Kenneth Archer (cf. con Jordan 2007: 411).

racterísticas particulares -, lo que permitiría la activación de la percepción del movimiento contenido en ese gesto, y por lo tanto, también la inclusión de éste en un continuo móvil.

Este tema de la velocidad en relación al movimiento, concebida desde su relación con el tiempo, también es abordado por Lepecki. Abundando en lo anterior, nos indica en otro momento lo siguiente:

“[L]a inserción de la inmovilidad en la danza, el despliegue de diversas formas de desaceleración del movimiento y el tiempo, son propuestas especialmente poderosas para otros modos de replanteamiento de la acción y la movilidad mediante la escenificación de actos inmóviles (...).” (Lepecki 2009 [2006]: 35).



3. Benedetti se refiere en particular al uso de la inmovilidad por parte de los actores orientales, logrando una máxima producción de energía con una mínima manifestación, una “aparente quietud que llena de un movimiento tremendo” (ibíd.).



Entonces, podríamos concluir, primero, que son las formas de desaceleración, esto es, de cambio (disminución) de velocidad del movimiento, las que permiten el despliegue de “actos inmóviles”. Y segundo, que la generación de estos “actos inmóviles” (los que tomarían el lugar del movimiento continuo o incluso los contendrían) redundaría en el surgimiento de un replanteamiento de la esencia misma de movilidad. O, dicho de otro modo, permitiría el surgimiento de una danza en el umbral de la inmovilidad. Estaríamos hablando, citando al actor inglés Robert Benedetti, de una “quietud sin estar quieto”, de un “movimiento sin moverse”³ (Benedetti 1973: 466). O de una inmovilidad que no estaría nunca en reposo, en coherencia con el epígrafe arriba señalado de Jankélévitch.

En un posible contraste con lo hasta acá dicho, surge la pregunta sobre la existencia de lo que podríamos percibir como inmovilidad absoluta. Por ejemplo, la inmovilidad del objeto. Un caso de este tipo de inmovilidad podríamos encontrarlo,

en el caso de las artes plásticas, en la piedra esculpida o en el lienzo pintado. Me permito señalar aquí que una estrategia que implementé en la indagación práctica para la búsqueda de una danza en el umbral de la inmovilidad, se basó, precisamente, en la emergencia de una acción danzaria inmóvil que dialogara con el gesto plástico presente en la escultura y la pintura. En este sentido, resulta pertinente revisar lo que plantea el filósofo francés Jacques Rancière respecto a lo que bien podríamos denominar como “el arte de lo inmóvil”. Al describir lo que sucede con las artes plásticas (escultura, pintura), donde pareciera que la materialidad no pudiera dar paso a la existencia de movimiento, Rancière plantea precisamente lo contrario. Para ejemplificar esto, se refiere en específico a la belleza de la estatua “cuyos músculos no tensan acción alguna, sino que se funden unos en otros como las olas que, en su movimiento perpetuo, evocan la superficie lisa y calma de un espejo” (Rancière 2013 [2011]: 25). Es decir, incluso en el arte escultórico no existiría inmovilidad, sino algo muy cercano a lo inmóvil, un umbral en el que radicaría un movimiento mate-

rial, real, “perpetuo”. Así, la apariencia escultórica sería portadora de una actividad profunda, que se presentaría a través de la calma de una acción inmóvil.

En la pintura sucede algo muy similar a lo hasta acá planteado. Sin ir más lejos, resulta significativo que el término anglo *still life* (que podría traducirse literalmente como “vida quieta” o incluso “vida inmóvil”), sea el ocupado para referirse a la rama pictórica del “bodegón” o “naturaleza muerta”. La antropóloga norteamericana Kathleen Stewart plantea que este tipo de pintura “es una estática llena de movimiento vibratorio, o resonancia” (Stewart 2007: 19), agregando, además, que genera “un temblor en la estabilidad de una categoría o de una trayectoria, [que] le da (...) [la] carga de un despliegue” (*ibid.*). Nuevamente, nos encontramos con una apariencia de inmovilidad, una acción inmóvil, que es contenedora de un movimiento. Sería entonces la condición de quietud en el bodegón, la que permitiría acceder a este “movimiento vibratorio”, cuya “resonancia” nos hace pensar en el eterno movimiento de lo inmóvil.

Ahora bien, dejando en reposo la dimensión ontológica de la inmovilidad, revisemos a continuación la dimensión política del movimiento en la danza (y en general de las artes del movimiento). Este es un tema especialmente relevante, toda vez que, para que la danza exista, implica necesariamente un “hacer público” (Pouillaude 2017, 308, en Blades 2018: 72). Y en esta inevitable interacción con un otro (que mantiene unidos a performer y espectador), se devela un contexto socioeconómico que ocasiona y enmarca este “hacer público”. Abundando en esta dirección, el sociólogo y bailarín norteamericano Randy Martin plantea abiertamente que el movimiento de la práctica danzaria sería un proceso social reflexivo⁴, pues extraería de un contexto social determinado (un contexto performático) los elementos que nutrirán la elaboración de la performance, y a la vez, la performance nutriría lo social. Este contexto es muy amplio, e incluye desde la aplicación de tecnologías corporales hasta la emergencia de sensibilidades estéticas que provienen, a su vez, de “la cultura física y las ideologías prevaletantes” (Martin 1998: 5). Martin termina esta explicación con una categórica afirmación: “Si bien la danza no es lenguaje ni política, se aclara y clasifica por este medio” (*ibid.*).

Entonces, desprendamos de lo anterior que una cultura física que enfatice particulares relaciones con el movimiento, es decir, que priorice ciertos movimientos por sobre otros, desarrollará por consecuencia una percepción sensible a estas particularidades. Y algo muy similar sucedería con el establecimiento de una ideología que enmarque un conjunto de modos de hacer (podríamos decir modos de mover) en danza, que permita el surgimiento de una percepción sensible a estos modos particulares. Esto traería por consecuencia que lo que percibimos en el umbral de inmovilidad, y cómo lo percibimos, estaría delimitado por dimensiones culturales y políticas específicas. Surge, entonces, la pregunta sobre qué consecuencias traen las estructuras culturales y políticas prevaletantes en nuestra aquí y ahora social, a la hora de realizar una danza in-

móvil. Lepecki responde de manera terminante que “el emblema permanente de la modernidad es el movimiento” (Lepecki 2009 [2006]: 27), y que la modernidad empuja a los cuerpos a mostrar este movimiento, y construir subjetividad a través de este. Por ende, al poner en crisis la idea de movimiento, también se pone en crisis la modernidad en sí misma:

[M]ediante la ruptura de la alianza entre danza y movimiento, (...) alguna danza reciente puede de hecho estar proponiendo desafíos políticos y teóricos (...). En este sentido, agotar la danza es agotar el emblema permanente de la modernidad. Es empujar hasta su límite crítico el modo en que la modernidad crea y da preponderancia a una subjetividad cinética. Es agotar la modernidad (...)” (Lepecki 2009 [2006]: 24).

Me permito acá una reflexión: el término que usa Lepecki es *exhausting* (*modernity, dance*), y se puede entender de dos maneras. La primera es la que acabamos de citar arriba (“agotar”), y de la cual Lepecki se hace cargo. Pero el mismo Lepecki indica que la expresión proviene de la psicóloga y filósofa feminista australiana Teresa Brennan. Sin embargo, Brennan usa una acepción diferente de *exhausting*. Ella usa la palabra como adjetivo y/o sustantivo (agotador/a) y no como verbo (agotar). En su libro *Exhausting Modernity*, al que Lepecki hace referencia explícita, la autora se refiere a “la idea de [un] ‘movimiento más lento’ [como] la clave de la naturaleza agotadora de la modernidad” (Brennan 2000 [1998]: 69, el subrayado es mío). Este movimiento lento ocurriría en oposición a un otro movimiento libre, propio del impulso vital, y un ejemplo de su realización estaría representado por la mercancía, pues esta encapsularía “la naturaleza viva en formas que se alejan del fluir de la vida” (*ibid.*). Así, *exhausting* tiene más que ver, en este caso, con el “agotamiento que impregna el capitalismo moderno, y con [el] colapso ambiental a nuestras propias vidas psíquicas agotadas” (*op. cit.: i*), que con un agotamiento del movimiento como emblema de la modernidad. El primer caso (Brennan) hablaría de una acción generadora de modernidad, el segundo (Lepecki) de una oposición a ésta. Así, tomando la decisión de ser coherente con Lepecki, en mi investigación asumí una posición ideológica de ruptura de la idea de movimiento como fundamento de la danza, para mirar en detalle otro territorio, uno que emergía a través del binomio danza - inmovilidad. En este sentido, el trabajo práctico con un movimiento en el umbral de la inmovilidad significó una estrategia poderosa para el establecimiento de una propuesta danzaria diferente a la histórico-disciplinaria. Y significó también tomar una opción política respecto a la mirada del movimiento en tanto movimiento discreto y casi imperceptible. Un pequeño gesto que intentó, desde esta perspectiva, también agotar la modernidad.

Ahora bien, considerando el movimiento extremadamente lento como una estrategia eficaz para la realización de una danza inmóvil, resulta pertinente citar a la artista y escritora británica Emma Cocker. Para ella, esto resulta políticamente poderoso, pues “la quietud y la lentitud representadas podrían

4. “(...) la danza será tratada como la movilización reflexiva del cuerpo (...)” (Martin 1998: 6).

funcionar como tácticas para romper o interrumpir el flujo homogeneizado de patrones autorizados y aprobados de comportamiento público” (Cocker 2011: 89). Así, el movimiento en el umbral de la inmovilidad tendría el potencial de convertirse en una “‘contracultura’ resistente, o quizás reactiva, por desafiar el ritmo forzado y aumentado al que debemos actuar” (*op. cit.*: 90). Dicho de otra manera, ante el contexto de velocidades exacerbadas con las que vive (y vivimos en) el actual sistema político y cultural, una propuesta de movimiento sutil, con una velocidad diferente y contrapuesta a la rapidez sisté-

mica, provocaría un quiebre disciplinar y político respecto a cómo entendemos el cuerpo en movimiento. Disciplinar, pues al retirar el énfasis en el movimiento, y al usar el umbral de la inmovilidad como estrategia, el foco de la danza se desplaza desde el movimiento hacia la presencia, hacia el cuerpo presente e inmóvil. Y político, pues en la toma de conciencia de la presencia corporal por sobre el movimiento, existe una mirada somática integradora, holística a la vez que orgánica, y, por ende, una nueva subjetivación, ya no basada en el movimiento, sino en el cuerpo mismo.



Bibliografía

- *Benedetti, R. (1973) What We Need to Learn from the Asian Actor. Educational Theatre Journal 25 (Summer), pp. 465–6.*
- *Bergson, H. (2013 [1934]). El pensamiento y lo moviente. Buenos Aires: Cactus.*
- *Blades, H. (2018). Projects, Precarity and the Ontology of Dance Works. Dance Research Journal, vol. 51, Issue 1, pp. 66-78.*
- *Brennan, T. (2000 [1998]) Exhausting Modernity: Grounds for a New Economy. Londres: Routledge.*
- *Cocker, E. (2011). Performing stillness. En Stillness in a Mobile World, Oxon: Routledge, pp. 87-106.*
- *Jordan, S. (2007). Stravinsky Dances. Re-visions across a Century. Londres: Dance Books Ltd.*
- *Lepecki, A. (2009 [2006]). Agotar la danza: performance y política del movimiento. La Coruña: Centro Coreográfico Galego.*
- *Lepecki, A. (2011). Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza, en Taylor, D. y M. Fuentes, Estudios Avanzados de Performance. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 521-48.*
- *Manning, E. (2008). Propositions for the Verge: William Forsythe’s Choreographic Objects. Inflexions: A Journal for Research Creation, 2. Extraído el 10 de octubre de 2019 desde http://www.senselab.ca/inflexions/volume_3/node_i2/manning_1.html*
- *Martin, R. (1998). Critical moves: Dance studies in theory and politics. Durham: Duke University Press.*
- *Merlau-Ponty, M. (2002 [1945]). Phenomenology of Perception. Londres: Routledge*
- *Morris, G. (2018). Stillness and the Dance. Extraído el 10 de agosto de 2021 desde <https://www.danceviewtimes.com/2018/03/stillness-and-the-dance.html>*
- *Murphie, A. (2011). Shadow’s forces/force’s shadows. En Stillness in a Mobile World. Oxon: Routledge, pp. 21-37.*
- *Pouillaude, F. (2017 [2009]). Unworking Choreography. The Notion of the Work in Dance. New York: Oxford University Press.*
- *Rancière, J. (2013 [2011]). Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte. Buenos Aires: Ediciones Manantial.*
- *Stewart, K. (2007). Ordinary affects. Durham: Duke University Press.*

animales menores: prácticas de horizontalidad

Camila Delgado Flores¹
Javiera Cáceres Barrera
Katya Noriega Arancibia

Resumen:

“animales menores” es un proceso de investigación artística, en su metodología de creación propone desplazar, torcer, interrumpir y agujerear las nociones de lo humano. Nos preguntamos por las posibilidades de desorganizar lo perceptivo-sensorio-motor, en el ejercicio de imaginar vínculos y/o relaciones que busquen otras rutas sensibles, al límite de las condiciones estructurales que reproducen nuestros cuerpos. Toda operación es una relación para intensificar modos de estar y co-existir, para rastrear procesos de conectividad que sean diferentes a los que produce un pensamiento normado. Procedimientos mínimos de animalidad, que amplifican las posibilidades de conocer, crear y pensar con otras formas de vida en el desafío de tensionar lo humano que habita en nosotras mismas. ¿De cuántas alianzas seremos todavía capaces? ¿Cuántos vectores de experiencias posibles podrían potenciar las diferencias? ¿Cuál es el paisaje de lo no humano?

Palabras claves:

desplazar-agujerear-plegar-gesto-desierto-procedimiento.

1. Camila, Javiera y Katya, artistas escénicas integrantes del proyecto creativo “animales menores” residentes de la convocatoria “Jóvenes creadores 2021” de Balmaceda Arte Joven. Texto presentado para el coloquio “Bajo la Mesa Verde, 80 años del Departamento de Danza” el 19 de octubre del 2021.

2. Intertexto articulado por los textos de *Vitrina Dystópica*. (27 octubre, 2018). *Amistades transfronterizas e inclinaciones estratégicas: intuiciones en torno al devenir molecular de la subversión en Chile*. *Vitrina Dystópica-La realidad no es capitalista*. <https://dystopica.org/2018/10/27/amistades-transfronterizas-e-inclinaciones-estrategicas/> y David Lapujade (2017). *Deleuze, los movimientos aberrantes*. Editorial Cactus

A dos años del 18 de octubre del 2019:

¿Qué es, entonces, este desierto, esta devastación?

Digámoslo así: una institucionalidad que ha oficializado el vacío y, por tanto, la carrera salvaje por salvarse. La privatización de todo ¿Por qué desierto?

Incluyendo el agua y, por ende, el saqueo de la naturaleza humana y no humana, **Ir al desierto no constituye únicamente un modelo organizativo, sino que busca articular una antropología,** instituir un universo simbólico, ensamblar un mundo o, más bien, administrar su ruina.

Cuerpos que se deshacen a medida que se colorean más.

Entonces, ante una constituyente que se hará de todas formas, habría que situar la importancia del proceso, como posibilidad de la interrupción y del contagio. **¿Será eso hacerles el juego a los poderosos? Depende de lo que hagamos con el proceso.** Paisaje de la catástrofe: **¿Dónde sientes el hambre?**

Se trata de un flujo destituyente, como posibilidad de deponer, es decir, **de abrir a nuevos usos todos los dispositivos neoliberales, que hacen en la práctica que el proyecto individual aparezca como el único viable.**

Suprimir toda verticalidad.

Suprimir toda verticalidad.

Vitrina Dystópica/ David Lapujade²

I

Situar lo humano

“Animales menores” es una investigación artística que en su metodología de creación escénica propone desplazar, torcer e interrumpir las nociones de lo humano. Su principal objetivo es explorar el campo de preguntas en torno a los gestos, humanos/no humanos, y sus potencias. “No todos podemos sostener con un alto grado de seguridad, que hemos sido siempre humanos o que no hemos sido otra cosa aparte de eso” (p.11), nos dice Rosi Braidotti (2013) en su texto titulado *Lo Posthumano*. Aunque sería demasiado ambicioso aseverar una definición para la categoría de lo humano que nos representara sin inquietud, podemos afirmar que el concepto mismo ha explotado, o al menos se ha agujereado, bajo la presión de los actuales procesos políticos, sociales, culturales, económicos, tecnológicos, artísticos, ecológicos y un largo número de dimensiones del pensamiento y sus modos de producción en el amplio panorama del presente, que Haraway (2018) nombrará como Antropoceno y Capitaloceno, lo que nosotras acuñamos como paisaje de la catástrofe.

Sin embargo, es la composición del sujeto moderno en el centro del modelo civilizatorio- el que se sobrepone a otras especies y existencias- la cual punzamos para rajar la cobertura solidificada de su condición. Apartándonos del orden vertical que gravita bajo esa organización, en el intento de desarmar referencias identitarias e inclinarnos hacia una horizontalidad que desarme y diluya las construcciones subjetivas subsumidas entre cuerpo-mente, cultura-naturaleza, pasivo-activo, hombre-mujer, sujeto-objeto, humano-animal, con el propósito de establecer alianzas y relaciones que sinteticen procesos de interacción, encuentro y proliferación.

La inflexión de lo “humano”, nos lleva a indagar en la potencialidad del “entre” que existe en el medio de las dicotomías mencionadas anteriormente. ¿Es posible escuchar el ensamble de conexiones y vínculos que se cobija en esa brecha? ¿Cómo advertir de ese espacio un lugar para cultivar (otros) gestos (Bardet, 2019), destituyentes, que habiliten otra episteme para conocer, pensar y hacer con otros en permanente movimiento y circulación? Cuestionar, entonces, la clausura que refiere a lo humano con el fin de abrir un hueco, un pasaje, un corredor de tránsito para caminar con los demás habitantes del planeta, para extender el límite de la especie y desarticular la invasiva cualidad que históricamente le caracteriza.

Aproximándonos a la crítica antropocéntrica para descomponer la trama de lo humano y encontrar un modelo alternativo, traemos la imagen de humus. “Lo humano como humus” dirá Donna Haraway (2017) para atribuir una forma pastosa que actúe como regenerador de suelos dañados por la incidente actividad de la especie humana en la tierra. Abono que permita reparar, desde una ética responsable, sostenible y comprometida, la urgente necesidad de cuidado frente a la devastación de la vida. La autora nos invita a pensar con otras formas existentes, a cultivar una práctica para aprender a vivir y morir en un planeta herido a partir de la creación e imaginación.

La patente extracción de recursos, no tan solo de territorio y ecosistemas, se expresa de la misma manera en las potencias creadoras y estéticas de los cuerpos, en la expoliación de su fuerza de trabajo y la producción de plusvalía que atenúan “la propia pulsión de creación individual y colectiva de nuevas formas de existencia [de] sus funciones, sus códigos y sus representaciones, haciendo de ella su motor” (Rolnik, 2019, p.28).

De acuerdo a esto es que afirmamos que, por medio de las prácticas artísticas, específicamente la que nos vincula con la Danza, es posible reinventar procesos de politización corporal y gestual, siendo el arte capaz de escribir nuevos códigos y movimientos en cruce con saberes y prácticas ecológicas y sociales frente a los desafíos de cuidado. Sacudir radares perceptivos, como primera acción, podría invitarnos a reescribir una narrativa a ras de la tierra.

Somática-ecosomática: vínculos y relaciones

La noción de somática y su desplazamiento hacia lo eco somático, puesto a su vez en tensión con la idea de lo virtual.

Lo somático como campo conceptual es clave en las prácticas de la danza y terapias corporales desde mediados de los años sesenta, puesto que ha establecido una organización y relación activa con el medio ambiente. Lo somático como: “el arte y la ciencia del proceso interno que se vivencia entre atención, función biológica y relación con el ambiente que nos rodea, tres factores entendidos como un todo sinérgico” (Hanna, 1983, como se citó en Morand, 2017). Por otra parte, nuestra propuesta creativa y de pensamiento se nutre también de la perspectiva “ecosomática”, concepto que precisamente pone en tensión la relación entre medio ambiente y un cuerpo:

“[Una] perspectiva ecosomática remite a una propuesta de contramodelo de cuerpo que apunte a dar cuenta de los vínculos entre medio ambiente, “cuerpo” y “mente”, modelizado tanto a partir del campo de la ecología científica como de las humanidades medioambientales. Remite a la necesidad de percibirse en reciprocidad dinámica y continua con el medio, visto a su vez como ecosistema, es decir, como un ámbito en el que se comparte un común cotidiano con otros seres vivientes. (Bardet, 2019, 87)

Lo ecosomático no niega lo somático, sino que opera como una ampliación del concepto. Cabría preguntarse entonces: ¿hacia dónde se amplía? Por ejemplo, en la posibilidad de pensarse y componerse en relación con otras materialidades, otros animales menores. Precisamente, enfatizando en la relación, en el vínculo con otro: “Al mismo tiempo que siembro, la siembra me fuerza a pensar, a componer la vida de alguna manera” (Bardet, 2021, párr.22). Pensar en términos gestuales es organizar corporal y materialmente la existencia, de tal modo que la configuración de la experiencia estará dada por un afecto, una percepción, una sensación, una fuerza que atraviesa el cuerpo.

Situarnos en el plano ecosomático donde las existencias se relacionan entre sí en la no-jerarquía. Se propone atender a lo plegado como el sitio de existencias virtuales, los bosquejos, lo menor: “Esos seres son comienzos, esbozos, monumentos que no existen y tal vez jamás existirán” (Lapujade, 2017, p.30). Llevar a la práctica procedimientos de animalidad ha sido un modo de hacerlos aparecer en su singularidad, en palabras de Lapujade (2018) “El modo no es una existencia, es la manera de hacer existir un ser sobre tal o cual plano. Es un gesto” (p. 14). Nuestro gesto, que involucra prácticas ecosomáticas, pone de relieve esas existencias virtuales, deslizamientos desde y con lo animal como un modo de componer o materializarlas. Un conjunto de percepciones insinuó la aparición de nuevas posibilidades. De ahí que el gesto de combinar modalidades perceptivas aparezca como una inclinación que nos acerca a la irrupción de lo menor en una práctica escénica.



Procedimientos de animalidad: metodología de creación.

En el deseo de no borrar contornos, sino que plegarlos. Densificar y amplificar la potencia de nuevas conjunciones capaces de construir un conocimiento que no se produce en el sentido común. Nos inventamos herramientas para construir alternativas por fuera del régimen de la verdad, que cuestionen normas de reconocimiento que no son capaces de percibir otros modos de existencia. Invisibilizamos e ignoramos ciertas formas de existencia, ¿Cómo dar lugar a otras, destrabando el funcionamiento de ser reconocidxs bajo el fundamento de la norma?

La noción de proceso pierde su neutralidad descriptiva para devenir “una ruptura, un boquete que quiebra la continuidad de una personalidad, arrastrándola en una suerte de viaje a través de un ‘plus de realidad’ intenso y aterrador, según líneas de fuga que devoran naturaleza e historia, organismo y espíritu. (Deleuze, 2007, p. 48)

Aquí, el problema está siendo transitar un proceso creativo que tenga la capacidad de desplazar las categorías que componen nuestro presente como creadoras e intérpretes, que son las mismas que sostienen nuestros vínculos, afinidades y afectos.

La animalidad, entonces, aloja la posibilidad de hallar movimientos aberrantes (Lapujade, 2016), y esto se vuelve estrategia metodológica que picotea y perfora las lógicas que unen un concepto a otro. Ir a lo aberrante, para desterritorializar. Desterritorializar como un movimiento o una operación para deslizarse hacia otros referentes.

Aquí, donde los orificios anatómicos son elementos en torno a los cuales se organiza la experiencia, encontramos un imaginario semejante e impredecible con otros seres del ecosistema. Sin embargo, aun desde nuestra experiencia corporal, dado que, la lectura y decodificación de esa animalidad sigue siendo bajo criterios humanizantes.

Necesitamos hacernos un desierto. Ir al desierto. Ahí, donde cae la relación sujeto-objeto, ahí donde abismar, puede ser un método de imprecisión. Un modo de entregarse al no-orden. Ahí, en ese desierto donde no es posible la propiedad privada y, solo así, la inestabilidad de las normas sería una posibilidad política. Probablemente allí, nuestros órganos receptores, en cuanto agujeros, podrían habilitar otros códigos de interacción, que ameriten otras mecánicas, otros gestos, otras necesidades y otros deseos. Ser movidxs, por ejemplo, por el sonido, que no posee centros. Una perspectiva sonora desplazaría las jerarquías que nos someten a su irracionalidad (Deleuze, 2007, como se citó en Lapujade, 2016).

Como mencionamos, el desierto presenta una imagen que está pudiendo sostener nuestras consignas de investigación extraídas del estudio de dinámicas perceptivas de distintas especies: vacas, murciélagos, delfines, arañas, animales que utilizan termorreceptores, entre otras estrategias que luego aplicamos como consignas de exploración:

- 1) **Prácticas de la mirada:** tocar el espacio con la mirada. Hacer ingresar el peso del espacio a través del ojo (sensación de peso en la mirada). Aprender gestos del entorno
- 2) **Prácticas de la escucha:** ser tocada por los sonidos. Trazar el movimiento de lo que se escucha.
- 3) **Ecolocalización:** encontrarnos, mediante el sonido y armar una manada.
- 4) **Prácticas tentaculares:** fenotipo extendido, lo arácnido de la tela de araña. Los objetos como prótesis para conectarnos con la otra.

En un terreno lleno de arena, compatible con los cuerpos *agujereados*. Células ínfimas, materias mínimas -que no gritan porque murmuran- como la máxima potencia de su existencia. Nuestro cuerpo lleno de *agujeros* deseantes que pueden encontrar en la horizontalidad un modo de amplificar el encuentro con la superficie casi incolora del desierto, en la que el suelo depende del viento para su expresión.

Ampliar la magnitud perceptiva sugiere otro tiempo, y quizá la renuncia a la comunicación. Así, dar espacio a reconstruir, rememorar, re imaginar, abrir campos de especulación e hipótesis, telepatía, adivinación e intuición.

**¿Qué disputas aparecen en esta escena?
¿Cuánta catástrofe traen nuestros cuerpos al desierto?**

¿Por qué desierto?



Referencias

- *Bardet, Marie. (5 de febrero del 2021). Marie Bardet: «El cuerpo no ha estado ausente de la filosofía, sino que se convirtió en objeto». Filosofía&Co. Recuperado el 29 de marzo 2022 de <https://www.filco.es/marie-bardet-filosofia-cuerpo/>*
- *Bardet, Marie. (2019). “Hacer mundo con gestos”. El cultivo de los Gestos. Entre plantas, animales y humanos. André Haudricourt. Buenos Aires: Ed. Cactus, pp. 81-111.*
- *Bardet, Marie. (2018). Saberes gestuales: epistemologías, estéticas y políticas de un «cuerpo danzante». Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason. Vol. 60, 13-28. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1206>*
- *Braidotti, Rossi. (2015). Lo posthumano. Barcelona: Gedisa.*
- *Haraway, D. (2019) Seguir con el problema. cp. 3: Pensamiento Tentacular. Editorial Consonni. Argentina.*
- *Lapoujade, David (2016). Deleuze: los movimientos aberrantes, traducción de Pablo Ires, Cactus.*
- *Lapoujade, David. (2018). Las existencias menores. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2018.*
- *Morand, F. (2017). En torno a conceptos generales que definen la Somática. A.Dnz, (2), 230- 235. Consultado de <https://revistas.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/45074/47153>*
- *Rolnik, S. (2018). El inconsciente colonial-capitalístico. Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente (pp. 25-87). Buenos aires: Tinta Limón*
- *Vitrina Dystopica. (2018, 27 octubre). <https://dystopica.org/>. Recuperado 17 de octubre de 2021, de <https://dystopica.org/2018/10/27/amistades-fronteras-e-inclinaciones-estrategicas/>*



Afectividades Virales y performatividades seropositivas.

Kevin Magne Tapia¹
kevin.magne@usach.cl

Resumen

Esta ponencia aborda de manera ampliada el cruce entre significados, performatividades y pulsiones vitales de la corporalidad seropositiva, generando un recorrido por los modos de resignificar la enfermedad y el virus en la actualidad. Por medio de los procedimientos de desidentificación (Muñoz, Butler) que emergen en la vivencia con vih, se posibilita una escritura/investigación/experimentación desde el lugar situado (Haraway) para la enunciación y las realizaciones de danzas. A través de una revisión de los materialismos emergentes y las perspectivas afectivas (Bulo, Nancy, Bardet y Rolnick) se propone la categoría conceptual de afectividad viral, que posibilite una vibración del tejido relacional que se enlaza entre la danza contemporánea y la performance, proporcionando un proyecto político en el que el movimiento, la danza y la expresividad encarnada genere discursos para pensar lo social y lo singular en tensión a los espacios normativos y hegemónicos.

Palabras clave: Afectividad, vih, performance, danza contemporánea, creación.

1. Kevin Magne Tapia (Chile, 1991) es Performer, Bailarín, Investigador y Gestor Cultural de Artes Escénicas. Actualmente es Becario y Tesista ANID para el programa del Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos en IDEA USACH. Su trabajo aborda las problemáticas sociopolíticas del territorio latinoamericano desde la discursividad corporal, centrándose en las disidencias de género, vih y futuro descolonial, destacando las obras en performance y danza: *Huella Viral* (2021) *Patología N°18* (2019), *Neogenesis Ciborg para un cuerpo latinoamericano* (2019) *Bajo el Yugo* (2018), *GeoMétrica* (2017), *Primitiva* (2016). Su primera obra audiovisual es *Océanos Víricos* (2021). Es director del Festival *AULLIDOS* y del proyecto *Cuerp_s del Futuro* y curador de *DESACATO SIDOSO*. Actualmente es productor ejecutivo de la productora audiovisual *Cinespecie*. Desde el 2015 se desenvuelve autónomamente en proyectos independientes de artes escénicas y audiovisuales.

Me gustaría cantar como Lucha Reyes, mujer afroperuana cantante de música criolla del Perú los 60' y 70', y más aún, me gustaría hacer una reversión de su icónica canción "Tu voz"² variaría pequeñamente su letra y así cantar: "tu cuerpo, tu cuerpo, tu cuerpo existe", "tu danza, tu dulce danza, tu danza persiste", "anida en el jardín de lo soñado, inútil es decir que te he olvidado". De manera que esa voz, ese eco sonoro es un cuerpo en movimiento que posibilita una pregunta por los cuerpos que han pasado desapercibidos en el campo de la danza, o quizás, ciertos aspectos de los cuerpos, pienso sobre todo en quienes vivimos (y han vivido) con vih y hemos danzado nuestras vidas. Lucha le canta a esa voz que ya no está, pero que persiste aquí, que ha marcado la historia y que ha quedado en la memoria. ¿Qué hemos olvidado de los cuerpos que han hecho historia en la danza? ¿De qué manera podemos percibir la vivencia seropositiva como un agente experiencial dentro de las danzas? ¿Qué registros afectivos podemos pesquisar en la sidosa historia local que permita persistir en el pensamiento de nuestros cuerpos que danzan hoy? Estas son algunas de las interrogantes que movilizan esta escritura y mi danza, las de mis compañerxs y también de algunxs que vendrán, porque el vih es un flujo en constante movimiento por los cuerpos.

Y aquí pondré mi cuerpo, para no olvidar, porque lxs bailarinxs y performers sabemos eso de poner el cuerpo, estar ahí, aquí, desplegando nuestras materialidades a la vista y sentidos de lxs otrxs. Sabemos qué es poner el cuerpo por el ejercicio práctico insistente, no necesariamente por la explicación racional, sino por el saber y el conocimiento que nos ha otorgado nuestros músculos, huesos, emociones, investigaciones en los recovecos cárnicos y así prefiero dejarlo, como una presencia material y experimental sobre el despliegue afectivo del cuerpo en el tiempo en el espacio. Por otro lado, intentaré introducirme en la idea de una danza performativa, que comprende su

cuerpo junto con una performatividad identitaria y pulsional para danzar, para hacer sus movimientos, sus coreografías, sus danzas somáticas, expresivas, discursivas, iconográficas y sublimes, danza que esté en concordancia y empoderamiento de lo que cada unx es. Mi cuerpo es un cuerpo sidoso y esta escritura está infectada de sida, deseo contagiarlos con esta experiencia como un perfume que te traslada en el tiempo al olerlo.

Algo quedó al debe, dice Lucas Núñez (2021): "La observación de los sucesos respondía más a procesos de sanación propia que a una propuesta para el debate político (...) Hay afectos que son permitidos. Hay determinados cuerpos que pueden ser visibles. Hay afectos que sólo pueden ser socializados por algunos cuerpos" (p.4). El sujeto seropositivo, quien vive con el virus de inmunodeficiencia humana, pareciese ser que sólo se permite hablar de su enfermedad, de la patología, de los estigmas históricos de una vivencia marcada por la muerte y no de sus afectos. Es más, el sujeto seropositivo no tiene voz en la experiencia viral, queda como un sujeto silenciado del cual solo la medicina puede hablar por ellxs. Entonces me pregunto ¿Cuántos de nosotrxs hemos bailado con vih? ¿Por qué no se ha abordado de manera consistente en el ámbito de la danza contemporánea nuestras vivencias seropositivas? ¿Se ha infectado de vih la danza?

El 22 de agosto de 1984 fallece la primera persona por causas asociadas al vih/sida en Chile, Edmundo Rodríguez a los 38 años. Este día da inicio a lo que, de manera estigmática se conoce como "la peste rosa", "el cáncer gay", "una enfermedad rara y desconocida". Esta historia generó un revuelo social y cultural que estuvo cargado de categorías negativas y fóbicas hacia nuestros cuerpos. El contexto era claro, toda persona que viviera con vih fue enmarcada dentro de las categorías

2. Invito a que, antes de continuar con la lectura, puedan escuchar la canción a la cual me refiero en el siguiente link https://www.youtube.com/watch?v=I5mFm72t5_Y

negativas de una sociedad moderna que se regía por las normas morales, higiénicas y reproductivas de la civilización. Siguiendo a Butler, estos sujetos infectados son cuerpos que no importan, que no están dentro del círculo normativo y hegemónico determinado por la heterosexualidad, quedando relegados a ser corporalidades abyectas fuera de la mónada heteronormativa (Butler, 2002).

Posibilitar una perspectiva afectiva en la danza contemporánea, propone una línea de atención para pensar la corporalidad viral más allá de los estigmas y categorías peyorativas que le heredan ¿Cómo articular un desplazamiento de las construcciones culturales estigmatizadoras, que de paso hacia una corporalidad propiamente afectiva (ya no infecciosa), desde un procedimiento desidentificadorio (Muñoz, 2011) que implique la perspectiva materialista en el vínculo con el virus? Lo afectivo propone un proyecto político expansivo para pensar de manera material lo que como sujetos somos en lo social, posicionando, en este caso, al cuerpo seropositivo como enunciación protagonista de este pensamiento que emerge desde ahí, desde el virus, desde la infección, desde el contagio sensible de una vivencia que es diferente en términos fisiológicos, culturales e identitarios.

La desidentificación, manifiesta el teórico y activista caribeño José Esteban Muñoz (2011), es una estrategia de insurrección ante las hegemonías identitarias, que pone a los grupos minoritarios como un contrapunto que posibilite nuevas maneras de generar autorrepresentaciones. El yo no es identificado con las categorías normativas, sino tras un proceso de reformulación y resistencia ante esto se posicionan como renovadas formas de vinculación y relacionamiento colectivo. Se revierte la posibilidad de una identidad por medio de una operación que es con y en contra de las categorías dominantes.

Generar procesos de desidentificación seropositivos implica una relación materialista con el virus que habita en nuestras corporalidades y que navega por el torrente sanguíneo, considerando sus agencias y estatutos sensibles como fuerzas y formas que dan significado y sentido. La materialidad vírica es un vínculo de cercanía y copresencia, el virus modifica y reconfigura el cuerpo. ¿Qué queda de la subjetividad del cuerpo seropositivo, en tanto se vuelve seropositivo? El virus sería la construcción del sujeto seropositivo, sería una materialidad que carga de sentido a la (des)identificación, a la vez que articula una politización en el proceso. Me pregunto entonces cómo la auto-denominación se configura como una estrategia de moldear una frontera que, en tanto abyecta, se bifurca de una matriz dominante para posicionarse disidente a ella. Esta frontera como un flujo y siempre en una renovada determinación, que se toma de la mano de los discursos disidentes y de las afectividades, posibilita nuevas maneras de crear un campo de enunciación.

Ya es sabido que para la danza precisamos de cuerpos, pero en este caso me detendré en ese vínculo que se establece entre el movimiento, el gesto danzante y el cuerpo (sujeto

desidentificado) que lo realiza, interpreta, performea, ejecuta, etc. Me interesa porque hay un resquicio problemático que intento enunciar. No es lo mismo un cuerpo sidoso que danza, no es lo mismo un cuerpo mapuche danzando, no es lo mismo una corporalidad trans danzando, no es lo mismo porque son cuerpos que acostumbradamente nuestros ojos no vieron en la danza occidental, estos cuerpos, diferentes y abyectos, son los cuerpos que han sido invisibilizados. Esta negatividad es fundamental para pensar en qué medida se implica la identidad con el movimiento, en la coreografía, en la danza que estemos realizando. Porque los cuerpos que danzan ya no son meros objetos ejecutantes y neutros para los despliegues del movimiento, sino son sujetos con biografías, identidades, historias, pulsiones, deseos y construcciones singulares que están junto con cada movimiento que realizamos corporalmente.

Un cuerpo sidoso es una identidad que es reformulada por medio de procesos afectivos y políticos, produciendo una performatividad corporal e identitaria en donde quedan expuestos en aquellas fronteras de la vida corporal que los vuelve liminales. Los cuerpos que no importan (Butler, 2002) son la inestabilidad de un régimen dominante que obliga a la insurgencia hegemónica. La performatividad, comprendida como un acto citacional donde se da materialidad a las acciones, posibilita una mirada interna a la danza contemporánea como métodos de producción en donde la cita se vuelve cuerpo, el cuerpo es la cita de realización como un lugar en donde lo personal se articula en la manifestación política y ética. La politización de las corporalidades seropositivas es lugar de reescritura de nuestras narrativas que posibiliten resignificaciones en la esfera pública, en el campo de la danza y en un territorio que nos ha estigmatizado y excluido.

Suely Rolnick (2017) denomina al cruce de conocimientos alojados en la materialidad carnal, en una conferencia realizada sobre el Inconsciente Colonial³ en Buenos Aires en Argentina y posteriormente en su libro *Esfera de la Insurrección* (2019), como los “saberes del cuerpo” los cuales provienen de las experiencias vibrátiles y afectivas que se entretienen por las fuerzas sociales, culturales, sensibles, emocionales y prácticas que están brujuleadas por una pulsión vital, “un saber intensivo, distinto a los conocimientos sensibles y racionales propios del sujeto” (Rolnick, 2019, p.47). Los saberes del cuerpo otorgan una percepción de la realidad en constante relación vibrátil-pulsional con lo exterior, en palabras de Rolnick, sería una experiencia “fuera-del-sujeto”, inmanente a nuestra condición de cuerpo vivo (p. 48). De este modo, nuestras configuraciones de realidad y corporalidad no siempre provienen de fuerzas con una referencialidad definida y descriptiva, el saber se configura como un modo de percepto y afecto del mundo entrelazado que son reales porque “refieren a lo vivo en nosotros mismos y fuera de nosotros” (p. 47), nuestro cuerpo no es solo nuestro cuerpo, sino un tejido real indescriptible (vibracional) que está en constante variación y diferenciación.

Es menester instalar ciertas preguntas que surjan en los

3. Para visar el conferencia, véase <http://campodepracticasescenas.blogspot.com/2017/06/suely-rolnick-sorbe-el-inconsciente.html>

saberes de los cuerpos que vivimos con vih, y cómo ha sido la construcción de él bajo la grilla sociocultural moderna ¿Cuál ha sido el cuerpo seropositivo que se ha puesto en visibilización? ¿Qué aspectos y categorías se les ha instalado desde los discursos jurídico-médicos? ¿Cuál ha sido la moralidad que se ha inscrito en un cuerpo que ha transado el virus por los fluidos corporales? y ¿Cuáles han sido las expresiones dancísticas provenientes del vih en primera persona? Sin duda alguna, estos aspectos son un registro genealógico de la corporalidad seropositiva, sin embargo, y con la intención desestabilizadora, es propicio sospechar de cómo las categorías se han posicionado en el cuerpo sidoso en su constancia variación y diferenciación en base a los contextos históricos y territoriales en los que se despliega, comprendiendo que éste es también un cruce de estabilizaciones categoriales provenientes de la hegemonía corporal heterosexual, productiva, sanitaria y capitalista.

En el ejercicio experimental de bailar mi propia seropositividad⁴, he generado un trayecto hacia los múltiples cuerpos que configuran una proximidad pulsante, ha sido un ejercicio micropolítico en constante traza seropositiva que ronda mi existencia y también por las huellas de pensamientos y reflexiones que recorren mi hacer creativo y cotidiano. Pensándolo desde su dimensión performativa y en su potencial de dinámica activa y en movimiento, propongo exponer el cuerpo en la acción crítica. Jean Luc Nancy (2003) desarrolla el concepto de exposición como un punto de partida del cuerpo, el lugar en donde el cuerpo se vuelve espacio en concordancia a la intimidad, la exposición de sus adentros. “La <exposición> no significa que la intimidad es arrancada de su reducto y sacada al exterior, puesta a la vista. (...) La <exposición> significa al contrario que la expresión es ella misma intimidad y atrincheramiento” (p. 29).

Exponer la superficie del cuerpo y de la intimidad propone un ejercicio crítico y político, el cuerpo es la trinchera en donde se ha escrito la historia de la violencia, “Soy todos los cuerpos, soy todos los cuerpos con sida” manifestaría yo mismo en un videoperformance titulado Océanos Víricos (2021), porque el dinamismo que posibilita el movimiento danzado se conjuga con otras historias y vivencias para provocar una colectivización de mi voz viral.

Para profundizar un poco más, ya no es menester hablar únicamente de cuerpo sino de los gestos que son ejercidos por las corporalidades, es ahí donde se puede visibilizar el entrecruce de complejidades que lo configura interna y

externamente. Es en el gesto en donde nuestra afectividad se visibiliza, porque es singular, es una única forma de hacer, es el estilo junto con la técnica, el cuerpo y el espíritu como un amontonamiento sensible, manifiesta Marie Bardet (2019). Sabemos que el virus es un microorganismo no humano, ni vivo ni muerto, es una cuestión de tacto que los juntaría y le daría activación, movimiento y posibilidad de replicación, en el gesto danzado se junta cuerpo y virus, habría que dar paso a integrar de manera mixturada lo técnico, lo artificial y lo natural en una danza que posibilita el encuentro. El virus y cuerpo humano en tanto tacto, gesto y cercanía se configuran como un nuevo cuerpo. Ese es el cuerpo que baila hoy. La dimensión micropolítica acontece en los gestos que realiza con su danza de cuerpo seropositivo, es un registro sensible que plasma la experiencia subjetiva y que tensiona las normas hegemónicas para reescribir la historia desde esa singularidad invisible.

Proponer una práctica dancística con vih articula una nueva retórica en torno a la representación y maneras de visibilizar la memoria viral, es un rol político y problemático, no meramente temático, y qué mejor que abordarlo desde la danza. Es ofrecer la experiencia y el estado de las cosas que acontecen en el propio cuerpo, exponiéndolo, abriendo al espacio, compartido las intimidades, en la dimensión intensiva e inconsciente que intervienen en el vínculo de la subjetividad de los sujetos y el cuerpo que danza. ¿Cómo baila un cuerpo seropositivo? ¿De qué manera incorporamos nuestros modos de identificación a la práctica de la danza contemporánea? ¿Qué nos otorga las performatividades de nuestro cuerpo al movimiento, a la danza que realizamos?

Sejo Carrascosa (2019) manifiesta que

La historia del sida estará llena de silencios, los silencios de todas las personas que murieron entre el miedo y el estigma. El silencio de las vidas truncadas de aquellos cuerpos que no comprendían cómo el placer tenía un precio tan caro. (...) Hablar del sida es encarnar la vergüenza de sentirse superviviente. (p. 59)

La danza es una supervivencia, en el amplio sentido de la palabra, nos reencuentra con nuestras sensibilidades, despliega nuestras potencias y posibilita modos de generar apariciones de nuestros cuerpos, la danza es vida. En palabras de Henaro y Matus (2020), el vih se podría considerar como una condicionante

4. Desde el 2019 hasta la actualidad he desarrollado una línea de investigación performativa y teórica sobre mi vivencia seropositiva, generando performance en diversos espacios, que han dado corpus y posibilitando encarnaciones de preguntas e inquietudes que han problematizado desde lo sensible y afectivo el propio campo investigado. Ha sido una metodología intuitiva y urgente en términos personales, para poder reconfigurar nociones y modos de autocomprensión. En relación al movimiento y la danza, siempre ha estado presente en tanto acción emergida desde ese lugar, mi procedencia dancística de formación en pregrado me ha vinculado constantemente con un hacer que inmiscuye al movimiento en cada acción de manera constante, a modo de presencia y resistencia con la materialidad corporal. Así mismo, en este modo de movilizar las preguntas, se han diluido o generado otras, las cuales han direccionado hacia un campo afectivo y vibrátil del cuerpo, en donde las categorías de significantes también se problematizan. En ese sentido, concuerdo con los pensamientos de Marie Bardet (2018), en donde haciendo alusión a un texto de Silvia Federici (2017) ambas ponen en cuestión los registros de un cuerpo como meramente receptáculo de categorías y significados “Hay algo que hemos perdido en nuestra insistencia en el cuerpo como algo socialmente construido y performativo. La visión del cuerpo como una producción social (discursiva) ha escondido el hecho que nuestro es un receptáculo de poderes, capacidades y resistencias, que han sido desarrolladas en un largo proceso de co-evolución con nuestro ambiente natural” (Federici, 2017, p. 2). Para revisar algunos de mis trabajos performativos en torno al vih: “Patología N18” (2019) <https://vimeo.com/540339313>; “Océanos Víricos” (2021) <https://vimeo.com/659777458> y “Huella Viral” (2021) <https://www.youtube.com/watch?v=ftp9opBL3q4>. Por último, actualmente me encuentro desarrollando la tesis para Magister en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos la cual aborda las afectividades virales en el arte seropositivo contemporáneo.

vital más que un desorden o trastorno de la salud (p. 9). Este cuerpo lleno de vida, desea bailar. Propongo entonces, que pensemos en quién es el cuerpo que está danzando, quién es ese cuerpo que está ahí, quién soy mientras hago un movimiento, es menester integrar, conocer y dinamizar los modos de comprensión del sujeto danzante, hacer parte los trayectos que nos han atravesado y constituidos, de seguro aparecería un sentido muy propio del movimiento, de la interpretación, de la performance y de la danza, por supuesto. La expresión danzaría con un aroma singular y profundamente expresivo.

La experiencia del movimiento y el método experimental de trasladar la subjetividad seropositiva hacia una danza, permite una continuidad en el flujo emocional intangible de la vivencia. Danzaremos nuestras monstruosidades, lo abyecto de nuestras vidas, sublimaremos y cautivaremos con nuestras miradas, que como diría Lemebel (2009), "No me estás mirando a mí, estás mirando mi muerte. La muerte tomó vacaciones en mis ojos" (p. 106). Hay una potencia inmensa en el cruce de un cuerpo enunciándose desde el sida para con la danza, porque esta tiene la porosidad suficiente para ser permeable y maleable en el contacto entre el interior y el despliegue hacia un espacio amplio, hacia un colectivo social que tendrá que vernos bailar.

La danza contemporánea, que aborda tan profundamente el cuerpo y sus múltiples dimensiones, posibilitaría una emergencia metodológica en donde vibre la afectividad viral, experiencial y políticamente para posicionarnos en un mundo donde se instalen las propias perspectivas de comprender la enfermedad y el cuerpo vivo. La reflexión del VIH con mi corporalidad volvió a configurar mi cuerpo y mi identidad, así mi danza y mi movimiento, a repensar los modos de relacionamiento con los otros, a pensar las afectividades como potencia de cambio, el saber del cuerpo con VIH reconfigura los modos de contacto, fuerza y forma con el entorno. En la necesidad de que la danza ponga atención a las performatividades de nuestros cuerpos, entrecruzando los significados con las potencias, capacidades y resistencias (recogiendo la expresión de Federici). En esa intrínseca condición de latencia, en el vínculo con la biografía, con la vivencia, con nuestras historias, proliferará una potencia dinámica en donde el mundo se contagie de danza, de cuerpos y de movimientos en manifestación. Para que seamos un jardín lleno de flores para regalar, en donde veamos pájaros que se echen a volar y atardeceres que observar, proporcionando un proyecto político en el que el movimiento, la danza y la expresividad encarnada genere discursos para pensar lo social y que lo singular de nuestro virus elimine el recalcitrante olor normativo de este país.



Bibliografía

- **Bardet, Marie (2019).** *Hacer mundo con gestos.* En Haudricourt, André. *El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos.* Buenos Aires: Editorial Cactus.
- **Bulo Vargas, Valentina. (2012).** *Entre naturaleza y técnica: Una cuestión de tacto.* En Revista de filosofía, 68, 55-64. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602012000100005>
- **Butler, Judith (2011).** *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".* En *Estudios avanzados de performance.* Taylor, D. & Fuentes, M (Eds.) México: Fondo de Cultura Económica.
- **Carrascosa, S., Platero (2019).** *Nadie hablará del sida cuando estemos muertas.* En *El Libro de Buen Amor. Sexualidades raras y políticas extrañas.* (Eds.) Fefa Vila Núñez & Javier Sáez del Álamo. Ayuntamiento de Madrid. Edición Digital ISBN: 978-84-7812-816-
- **Egaña, L. (2012).** *Metodologías subnormales.* Seminario Gramsci, 13 Nov. 2012. Barcelona: La Capella. <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2012/12/EGANA_Lucia_Metodologias-subnormales.pdf>
- **Federici, Silvia (2016).** «*En alabanza al cuerpo danzante*». *Brujería Salvaje*, s/n (junio de 2017). Recuperado el 05 de Enero de 2022, de <http://brujeriasalvaje.blogspot.com/2017/06/en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html>
- **Henaro S. y Matus L. (2020).** *Todxs somos seropositivxs.* En *Expediente seropositivo. Derivas visuales sobre el VIH en México.* MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México
- **Lemebel, Pedro (2009).** *Loco Afán.* Crónicas de sidario. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena S.A.
- **Meruane, Lina (2012).** *Viajes virales.* La crisis del contagio global en la escritura del sida. Santiago. Chile: Fondo de Cultura Económica
- **Muñoz, José Esteban. (2011).** *Introducción a la teoría de la desidentificación.* En *Estudios avanzados de performance.* Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.). Fondo de cultura económica, México, pp.549- 604.
- **Nancy, Jean-Luc. (2000)** *Corpus.* Madrid. España: Arena Libros
- **Rolnik, Suely (2017).** *Sobre el inconsciente colonial. Conferencia del 10 de abril de 2017.* Buenos Aires: Centro Cultural Paco Urondo. Recuperado en <<http://campodepracticasescnicas.blogspot.com.ar/2017/06/suely-rolnik-sorbe-el-inconsciente.html>>.
- **Rolnik, Suely (2019).** *Esferas de la Insurrección. Apuntes para descolonizar el Inconsciente.*- 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

Danza Cuerpo y Conocimiento. Colaboraciones, Colectivos e Identidades.

Teresa Alcaíno

La Colaboración como una manera de hacer...

Compañía Movimiento Memoria... Resistencia... Contención

La "Compañía Movimiento" nace a partir de la obra "Los Ruegos" en 1997. Una obra que se gestiona en colaboración con el Instituto Chileno Francés de Cultura, Escuela de Danza de la Universidad de Chile, Centro Cultural de la comuna de La Florida, Centro Coreográfico Nacional de Nantes.

El coreógrafo Claude Brumachon ya había venido a Chile en 1992 y 1993 a entregar su lenguaje a través de talleres que se realizaron en el Centro Cultural Las Condes. La danza independiente chilena recibía en esos años a diferentes coreógrafos y maestras contemporáneas que venían de EEUU y de Europa, que eran las dos grandes venas abiertas hacia Latinoamérica en cuanto a traspaso de conocimiento en nuevos lenguajes, metodologías y técnicas aplicadas al desarrollo del cuerpo creativo.

Cuerpos Atentos

Si bien los procesos de investigación en grupos humanos necesitan de bastante tiempo para encontrarse en el movimiento, se logran comunicar, directa o neutralmente, los conceptos e ideas que van surgiendo a partir de la improvisación como espacio abierto al encuentro individual y grupal. En nuestra compañía se trabajan, en las clases introductorias, una serie de secuencias y movilidad espacial para encontrar la concentración, los tiempos internos y externos de cada cuerpo, hasta llegar a una circularidad consciente, escuchando al otro cuerpo y al grupo. Probar, repetir, desarrollar, indagar, profundizar, insistir, contener, resistir, gritar los primeros impulsos gestuales.

Como intérpretes en danza, conocemos el camino hacia una preparación física y psíquica, reconociendo los tiempos del otro, un cuerpo preparado y consciente de sus soportes para recibir al otro cuerpo, o mantener una distancia latente respetando los espacios de silencio. Cada persona trae consigo una experiencia de vida, años de estudio en la danza, entonces aparece la confianza grupal. Como intérpretes creativos y con una diferencia etaria, que no afectaba, y emanaba el respeto innato hacia el trabajo y así convivir un proceso. En esta obra "Los Ruegos", el proceso fue breve ya que el creador de la obra, traía escrito sus gestos y traslados en movimiento.

Ser intérprete es saber escuchar el entorno, soltar lo personal, soltar los prejuicios, vivir en el cuerpo la danza que aparece, reflexionar la contingencia social, resistir, memorizar y lo más importante: estar siempre abierta a que todo lo encontrado puede variar y encontrar en sí mismo, y en el grupo humano, una plena libertad de expresión.

La obra “Los Ruegos” quedó plasmada en 35 minutos, se entregó a estos 10 bailarines elegidos por el coreógrafo Claude Brumachon y su asistente Benjamín Lamarche.

- **Asistentes:** Oriana Carolina Cifras, Cristhian Bakalov.
- **Creación Musical:** Bruno Billadeau.
- **Iluminación:** Olivier Tessier
- **Textos voz:** Raúl Zurita
- **Elenco original:** Magdalena Bahamondes, Natasha Torres, Isabel Croxatto, Bárbara Vásquez, Teresa Alcaíno. José Olavarría, Andrés Maulén, José Miguel Acevedo, Mario Pape Ossandon, José Pablo Parra.

Esta obra es un viaje profundo hacia 1973, año del Golpe Militar, oscuridad total. Durante 17 años.

La desaparición de los cuerpos, la destrucción de la familia, y de la cultura nacional.

Memoria

Ha habido una colaboración entre la compañía Movimiento y la compañía de Claude Brumachon. Esta ha colaborado con Chile desde hace muchos años, han estado constantemente relacionados con la danza independiente chilena y han donado su trabajo a las universidades donde se desarrolla la carrera de danza. Quiero hablar de “Los Ruegos” puesto que es muy importante. Su gestación tuvo lugar en el piso 11 de la Universidad de Chile, en la actual sala Bárbara Uribe. Ahí estuvimos en la cúpula de creación desde nuestra vivencia, encuentros y opiniones. Las sillas de la obra eran del casino de la universidad y simboliza a Chile, la silla de nuestros restaurantes, puestos callejeros de Santiago viejo. Los elementos de la obra tienen mucha significación. El vestuario tiene un color y una forma característica, tanto para el hombre como para la mujer. La chaqueta comunica la ausencia.

Podemos sentir a través de la composición coreográfica la desesperación de los cuerpos ante la tortura... hasta su muerte. Es nuestra historia reciente marcada por el golpe militar de 1973. Desde la preparación del cuerpo físico y su memoria emotiva, encontramos el grito, la rabia, y cómo el cuerpo la puede expresar. Y es aquí donde el lenguaje de Claude Brumachon logra abrir el esternón, la parte superior del cuerpo, y muy arraigados en la posición paralela hacia la tierra, y dar el máximo en la expresión y las cualidades en el movimiento, tanto grupal como individual. Aparece también la voz de Raúl Zurita y el canto en vivo del tema de Silvio Rodríguez “Te amaré”.



La compañía continúa creando más obras en el tiempo: Ausencia (1998), Mistral (1999) Altazor (2000), Viaje a la Semilla (2001), Sujetal-tac (2002), Desida (2003), Las Arenas del Tiempo (2018).

Las obras “Ausencia” y “Las Arenas del Tiempo”, creadas por el coreógrafo francés Claude Brumachon.

Desde 2007 a 2013... la Compañía toma un tiempo de pausa por distintas razones personales del grupo y también afectados por la falta de recursos. Nos encontramos el 2014, con **el remontaje de la obra Los Ruegos** y la mayoría de su elenco original.

- **Dirección:** Claude Brumachon-Benjamín Lamarche
- **Elenco 2014:** Teresa Alcaíno, Natasha Torres, Magdalena Bahamondes, Isabel Croxatto, Vilma Jiménez, Andrés Maulén, José Olavarría, José Miguel Acevedo, Mario Pape Ossandón, Alejandro Núñez.

Como escribe Gladys Alcaíno en su libro “01 - Patrimonio Coreográfico”:

Las ideas que se recogen del diálogo sobre el lenguaje de Claude Brumachon y Benjamín Lamarche, describe cuerpos en alerta, cuerpos emotivos y generosos, en tanto se despojan de todo por entregar su mensaje a través del movimiento. También se busca la animalidad, la rapidez. Hay mucho de extremos en lo que se concibe en el cuerpo, velocidad, detención, rapidez, o una profunda lentitud.

Andrés Maulén lo describe como: Un deseo, una necesidad que aflora desde el movimiento y que se materializa con una cierta urgencia. Hay en el lenguaje de Claude un sentido vital, como de vida o muerte, y esto no tiene que ver solamente con la velocidad, tiene que ver con la profundidad con que se quieren decir las cosas. Esto permite que uno entre a ese mundo, en este caso de Los Ruegos. Y eso es algo que se palpa no sólo en las cosas que son veloces y rápidas, sino también te das el tiempo para comunicar algo desde lo más micro, interno, que no se refleja demasiado, pero que está y mueve todo.

Resistencia

La compañía Movimiento es muy ritual, trabajamos en círculo sosteniéndonos como una familia. La segunda obra que se gesta es *Absence* (1998), basada en la figura de Pablo Neruda. Seguido nace *Mistral* (1999), estrenada en el MAC y luego transmitida en regiones. La resistencia de esta compañía se basa en sujetarse de las manos, programando clases y talleres abiertos a la comunidad. Las tres obras mencionadas corresponden a nuestra trilogía. Luego hicimos la obra "*Desida*" (2003), tratando de abordar la contingencia social y hablar del Sida, se pudo desarrollar por recursos Fondart y se estrenó en la Casona Nemesio Antúnez. Hay una crítica también a la frialdad del sistema de salud en Chile.



Contención

La compañía Movimiento, para continuar trabajando y viéndose todos los días, dan clases diarias, ensayos y espacios para la búsqueda basada en temas contingentes, y sus presentaciones que tuvieron la necesidad de encontrar espacios alternativos (Centro Cultural Mapocho), porque la danza independiente chilena estaba muy abandonada, trabajando sin remuneración; lo único que nos sostenía era la colaboración con los espacios y con el sindicato nacional de danza, de este modo participamos en actividades varias. En el contexto político-cultural del país era muy difícil sostener una compañía de danza, por lo tanto, este grupo de bailarines decidió dar el salto y seguir juntos difundiendo la temática de la memoria a través de esta gran obra "*Los Ruegos*".

Al impartir clases diarias pudimos recibir a gente de regiones que venía a buscar nuevos lenguajes y nuevas experiencias con compañías profesionales. También recibir a los egresados de la escuela que no tenían lugar donde desarrollarse ni tomar clases, a modo colaborativo, aprendiendo breves repertorios, y aportando

un mínimo de dinero. Ninguno de nosotros recibía remuneración. Lo anterior no afectaba la urgencia de mantener la danza viva y desarrollarse lo mejor posible en estos espacios que nos ofrecían, como el museo Salvador Allende, el centro de danza Espiral y Seminario 642, donde se mostraban los talleres y las obras de coreógrafos invitados. Había un movimiento de la danza independiente chilena. Salíamos a las calles a protestar por nuestros derechos ante el gobierno (en esos años Ricardo Lagos) como Movimiento chileno de Danza Independiente.

La Compañía, continúa difundiendo las obras "Mistral", "Viaje a la Semilla", y "Los Ruegos", en plataformas virtuales, en contexto pandémico y poder así celebrar el mes de la danza, como también responder a proyectos de circulación apoyados por Fondart 2021. 

Agradecimientos a la Dirección Académica de la Universidad de Chile, por la invitación a participar en la celebración de los 80 años del Departamento de Danza.

Dentro del Foro De Las Artes 2021, Diálogos Bajo La Mesa Verde

Colaboración, Colectivos e Identidades.

Se despide afectuosamente de ustedes,

Teresa Alcaíno Caviedes

Compañía Movimiento (1997-2022)





Arqueología del Gesto, un proceso de encuentros y aprendizajes virtuales

En el presente texto nos acercaremos a dos testimonios de los principales gestores del proyecto interdisciplinar Arqueología del Gesto.

Luis Corvalán Correa y Juan Carlos Puyó nos relatan sus experiencias, preguntas e impresiones de cómo se adaptaron a las nuevas tecnologías a propósito de los importantes acontecimientos sociales e históricos sucedidos entre 2019 y el 2021 en Chile.

De las percepciones de lo presencial al encuentro virtual

por Luis Corvalán Correa

Este 2021 está marcado por importantes hitos para Chile, entre ellos está el proceso de escritura de una nueva constitución para nuestro país. Todo esto gracias a un levantamiento popular que sigue demandando justicia social desde distintas perspectivas, entre las cuales se encuentra la de reconocer a las distintas culturas ancestrales de este territorio, prueba de ello es ver a Elisa Loncon, constituyente de origen Mapuche, presidiendo a este grupo de personas que se encuentra escribiendo nuestra posible futura carta magna. Otra prueba que podemos constatar es la importante cantidad de banderas de pueblos originarios en las distintas manifestaciones que se realizan en las distintas regiones del país.

Hay una icónica imagen realizada por la actriz Susana Hidalgo (imagen 1) que circula por distintos medios nacionales e internacionales de la Plaza de la Dignidad, en la que vemos una gran bandera Mapuche levantada por una persona de pie que está en lo más alto del monumento; debajo de él, muchos cuerpos vivos con bandera y lienzos de colores, símbolo de celebración y victoria para quienes se encontraban ahí... Victoria de un sentimiento totalmente reprimido por cientos de años y con ellos varias generaciones afectadas por migraciones obligatorias, invasiones militares, expropiaciones de territorios y abusos de distintas magnitudes ...

Esto es solo parte de los terribles actos que se han cometido y que se siguen cometiendo. Es importante reconocer que esta carga histórica se lleva tanto en la memoria colectiva, como en los genes de quienes provienen de culturas ancestrales. Por otro lado, estamos los que convivimos cotidianamente con estas tradiciones y que, por ser de sangre mestiza, probablemente también tengamos genes de pueblos ancestrales.



Imagen 1

Traigo esto al presente porque tenemos un gran desafío histórico como sociedad, en lo individual y lo colectivo, pensando en el presente y futuro, porque el pasado nos muestra cómo el Estado chileno junto al interés de la élite económica nacional e internacional han sido responsables directos de generar estas catástrofes.

Desde la perspectiva del arte contemporáneo arraigado en este territorio, nos hemos preguntado ¿Qué tipo de manifestaciones están surgiendo desde nuestras perspectivas? Lo evidencio ya que también en nuestras disciplinas artísticas hemos sido capturados por occidente, dejando en un plano de invisibilidad a todo lo que proviene del arte ancestral desarrollado por las primeras naciones sudamericanas.

Es desde estos contextos, que el año 2017 surge el núcleo de investigación escénico Arqueología del Gesto, una manera interdisciplinaria de acercarnos a símbolos, historias, textos, sonoridades, arquitecturas, tradiciones folclóricas, prácticas chamánicas, etc. Por otro lado, nos acercamos a través de la conversación a sabias y sabios pertenecientes a distintas culturas originarias, con el fin de generar un espacio reflexivo para quienes conformamos el grupo investigativo y para quienes se interesan en estos temas. Esto siempre ha sido convocado desde el interior del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, ya que nos sentimos aportando a la diversidad de discursos contemporáneos, sin olvidar los orígenes de la sociedad en la que nos desenvolvemos.

Nos organizamos enmarcados en indagar sobre dos culturas originarias, una de ellas es la cultura preincaica desaparecida de Tiahuanaco, que en la actualidad la conocemos gracias al descubrimiento de un gran templo situado muy cerca del lago Titicaca, a un hora de la Paz, en Bolivia. La otra es la cultura Mapuche que se encuentra en pleno proceso de resistencia y transformación, pero que está viva y para quienes vivimos en la zona centro y sur de Chile, convivimos con ella cotidianamente.

De estas observaciones de símbolos tradicionales, textos provenientes de representantes originarios, reflexiones con artistas mapuches, vistas a territorios ancestrales y encuentro con sus habitantes, hemos constituido una traducción que se ha transformado en textos, performance en espacios convencionales y espacios públicos, instalaciones vivas, videos experimentales, documentales, residencias creativas, registros y grabaciones sonoras, exposiciones en coloquios, etc. Toda esta variación de lenguajes debido a la diversidad de personas que con sus experiencias van aportando a la investigación y generando estas múltiples materias.

Por otro lado, mientras nos encontrábamos en plena residencia en la comuna Del Bosque, en octubre del 2019 vimos un levantamiento social, posterior a ello una pandemia que llevó a una parte importante de la sociedad a un encierro permanente. Junto con ello, el mandato del sistema económico y político nos envía de cabeza a la virtualidad como herramienta para seguir principalmente produciendo y consumiendo desde nuestros propios espacios. Vimos también cómo rápidamente la vida cultural como la conocíamos, se desploma.

En esta particular y crítica situación social nos realizamos drásticas preguntas en relación a las necesidades del núcleo y el contexto. Lo primero que surgió fue: ¿Seguir o no seguir con el proyecto?, ¿De qué manera podríamos aportar en ese contexto de encierro?, y en el caso de continuar ¿Cómo adaptar todo el material desarrollado de forma presencial a estas nuevas tecnologías?

Se decidió continuar y tomar los riesgos que presentaba el contexto. Organizamos una primera residencia investigativa 100% on-line con veinte personas y abierta a todo público. Esto duró tres meses con encuentros semanales de 2 horas, sumamos algunas entrevistas a especialistas y con ello una serie de encuentros libres, a propósito de una petición del mismo grupo por seguir encontrándonos, esto se desarrolló entre marzo y noviembre del 2020. Esta primera prueba nos dio indicios de que podíamos continuar y para ello volvimos a realizar una segunda residencia con características similares este 2021, aumentando la duración de los encuentros a 3 horas, agrupando algunos contenidos y acotando la cantidad de personas para tener encuentros más cercanos e íntimos. En relación a esta transformación virtual que implementamos en estas dos experiencias, nos preguntamos:



¿Qué tipo de encuentro emerge de la experiencia desarrollada en las residencias virtuales?

Una de las particularidades de este proceso que hemos desarrollado como núcleo desde sus inicios, ha sido el de generar una invitación abierta a estar presente desde el interés o necesidad personal de aportar y de recibir por parte de quienes lo conforman. La perspectiva de quienes somos parte de A del G, está basada en el valor que le damos al ENCUENTRO, el que despliega una serie de dimensiones sutiles a las que debemos atender con mucha atención. Como menciona Ximena Dávila y Humberto Maturana en su último libro, *La Revolución Reflexiva, Una Invitación a Crear un Futuro de Colaboración*, nos invita a: “Encontrarnos, con nuestros órganos sensoriales accesibles al placer de la compañía, en la cercanía multisensorial del hacer algo juntos porque queremos”¹.



De esto, podemos distinguir por una parte un universo biológico-corporal que nos dispone a ello, en el que las sensaciones y percepciones que provienen de los estímulos de nuestros sentidos están constituidos por la emoción del placer y el respeto, debido a que quienes nos acompañan nos generan tranquilidad y confianza. Por otro lado, y en conexión con esa misma emoción, está el plano de los pensamientos, donde surgen los deseos e intereses que pueden o no ser comunes, pero que, debido a las condiciones mencionadas, nos permitirían compartir nuestras ideas, posturas o diferencias para ser dialogadas en el colectivo de forma respetuosa.

Dentro de las prácticas virtuales grupales vemos modificado algunas percepciones sensoriales propias de la herramienta virtual versus lo presencial. De esta manera, el tacto, el olfato, la imagen y la dimensión tridimensional son modificadas, anuladas o desplazadas. A pesar de ello, nuestros órganos sensoriales nos siguen estimulando, seguimos sintiendo, percibiendo, pensando, emocionándonos y, con ello, generando una experiencia dada por una herramienta virtual de comunicación que también nos puede brindar placer, confianza y respeto al estar con otras y otros.

1. Humberto Maturana y Ximena Dávila, editorial Planeta Chilena S.A: pág. 154, *La Revolución Reflexiva, Una Invitación a Crear un Futuro de Colaboración*,

Pero, ¿Qué otras variables son necesarias para que el encuentro sea significativo?

Durante los encuentros virtuales desarrollados en las residencias, hemos ido descubriendo un método sensible donde todo momento tiene un valor, partiendo por acoger a las personas y al grupo, ritualizando el espacio de trabajo, compartiendo nuestros referentes teóricos, entregando un espacio a la conexión propioceptiva y exteroceptiva. De esta manera, se permite que aparezca y se valore la imaginaria como fuente de exploración personal, dejando que el cuerpo indague desde su propia experiencia física-sensible, entregando un espacio musical único a cada encuentro, desarrollando la escritura libre, finalizando con un espacio de conversación, diálogo y transmisión de las impresiones vividas.

Es ahí donde “dejar aparecer al otro, a la otra y a nosotros mismos”², como lo plantea Humberto Maturana. Es el lugar donde emergen emociones, sentimientos, reflexiones, tesoros poéticos, sensibilidades propias de un reconocerse a sí misma y a sí mismo, es también un espacio donde podemos deleitarnos de otros lenguajes, idiomas, territorialidades, identidades, imaginarios... Verdaderos hallazgos arqueológicos que vienen ocultos en las gestualidades de cada cuerpo, que se permite un espacio para escucharse y explorarse desde este plano corporal inconsciente y que, para nuestra investigación, son potentes rutas a seguir.

Estas son algunas evidencias que hemos constatado en este período de encuentros virtuales, con esto no nos planteamos como defensores de este medio de comunicación, solo son algunas pistas que hemos estado descubriendo en este nuevo formato. Como núcleo seguimos prefiriendo sentir la música en vivo, el contacto visual con todo el equipo, bailar libremente en grupo, conversar en círculo, sentir las emociones que emergen de las experiencias corporales, el gesto y calor de un abrazo y un beso al encontrarnos o despedirnos.

Encuentro online de arqueología del gesto

por Juan Carlos Puyó Carroza

Al pensar y realizar las residencias online de ADG, contextualizados en un momento de privación de libertad o libertades restringidas por la cuarentena, la idea de que el cuerpo es nuestro primer territorio se hace más presente. La lógica de nuestros cuerpos³, como antes de múltiples pueblos internos multicelulares socializando y dialogando, como expresaron Maturana y Varela, me lleva a un ejercicio: observarme como “sujeto”, un ser colaborativo, sujeto a una historia, a un pasado, a una biología, a una forma de ver condicionada y conducida por una sociedad, sus reglas, su moral, ética, costumbres, etc...

Esta idea existe y se impregna en una consciencia, una “pantalla interna”, que nos permite ver, a través de su forma, lo que llamamos mundo. El compartirnos en estas residencias online, a través de una “pantalla externa” (dispositivos electrónicos, computadores, celulares...), y observar otros puntos geográficos, otras formas de habitar un hogar, nos dio un punto de referencia para sentir, no solo a otros sino también a nosotros, a cada uno.

Esa “pantalla” con la que observamos el mundo también es un espejo. Los gestos trabajan como fractales vivos en las ideas, haceres y sentimientos. El detenerse a observar a otro es simultáneamente detenerse a observarte, estemos conscientes de esto o no. Somos organismos similares con experiencias diferentes. Múltiples posibilidades de una misma manifestación.

2. Humberto Maturana, “Amar es dejar aparecer”, entrevista, <https://www.youtube.com/watch?v=DOMoARrkakM>

3. Las palabras nuestros, cuerpos, otros, nosotros, otro, uno, aceptados, humanos, llevan “x” con el fin de liberarlas de una condición de género. Puede ser leída como “e”.



¿Qué tan efectivo puede ser un encuentro online?

Para responder esto, debemos preguntarnos primero ¿Qué tan efectivo es un encuentro presencial actualmente (contexto pandemia)? ¿A qué renunciamos hoy para reunirnos? ¿Qué vivimos al salir de nuestros hogares? Todes quienes hemos ido a comprar a un supermercado conocemos el código de barras que tienen los productos que ponemos en el carro. El código QR (quick respond) es una evolución de este código de barras, que hoy necesitamos en nuestra mano, en nuestro cuerpo, para ser aceptados en los espacios comunes, en los territorios. Esta nueva forma de gobernabilidad es inminente en una sociedad donde todo es un recurso. Todo lo que permitimos que se haga al territorio que nos rodea, es una “pista” de lo que permitimos en nuestro territorio corporal. Si somos capaces de marcar a otras especies para consumirlas, finalmente terminaremos siendo marcados para el consumo.

¿Qué le hacemos al territorio?

Manzanas, peces, montañas, campos, desiertos, mares, aire, escuelas, humanxs, etc... Ahora me pregunto: ¿Qué es un encuentro? Creo que tendríamos respuestas diferentes si observamos en esta pregunta a Cristóbal Colón, a una bandada de estorninos danzando, o a un virus. La etimología de “encuentro” se relaciona con tres conceptos: in/en (hacia dentro), contra y acción. Esto significa que un encuentro es una acción que sucede hacia adentro.

Me nace reflexionar en la pregunta: ¿Qué espero en un encuentro? Si imaginamos dos seres en un punto del espacio/tiempo donde coinciden, como dos universos completos en desarrollo. Un punto geográfico de escucha y observación, de sinceridad y exposición, en este lugar de encuentro también me encuentro. Un observatorio hacia los interiores de tu universo y mi universo. Si nuestra mente nos permite observar sólo lo que reconoce, abro la biblioteca de experiencias de toda una vida para verte. Utilizo mi historia para ver la tuya. Y lo que veo de tu historia permite ver la mía, lo que toco de tu historia transforma la mía. 

*Danzas de estrellas vibrando
provenientes desde un universo
cercano,
un universo ancestral y accesible
Un permanente y aparente vacío
nos permite estar, movernos,
expandirnos
hacia ti
y hacia mí.*





Día 3
Octubre 20

Parar juntxs: Temporalidades diversas en la improvisación¹

Andrea Torres-Viedma

Este texto recoge parte de las reflexiones del proyecto de investigación Parar un momento: propuesta de improvisación. Proyecto financiado por FONDART, convocatoria 2020.

Dicho proyecto es, a su vez, parte del trabajo de campo de mi investigación doctoral², la cual ha contado con la participación de personas que se dedican a la danza contemporánea o prácticas de movimiento, y que son parte de tres agrupaciones que han desarrollado su trabajo en distintas ciudades del país.

Estas personas y agrupaciones son:

La Compañía Danza Reverso en Puerto Montt, con la participación de Carolina Contreras, Julia Björkström, Patricia Cuyul, Paulina Aburto y Verónica Arellano.

El Colectivo de Danza La Manada en La Serena, con la participación de Amaya Aristegui, Daniela Reinoso, Nataly Gutiérrez y Rayen Pojomovsky.

Y el Núcleo del Grupo Contacto Improvisación de la Universidad de Chile, basado mayoritariamente en Santiago,

también con integrantes en Argentina, España e Italia, con la participación de Carlos Vera, Consuelo Cerda, Darío Yovane Ballas, Javiera Sanhueza, Poly Rodríguez y Soledad Medina.

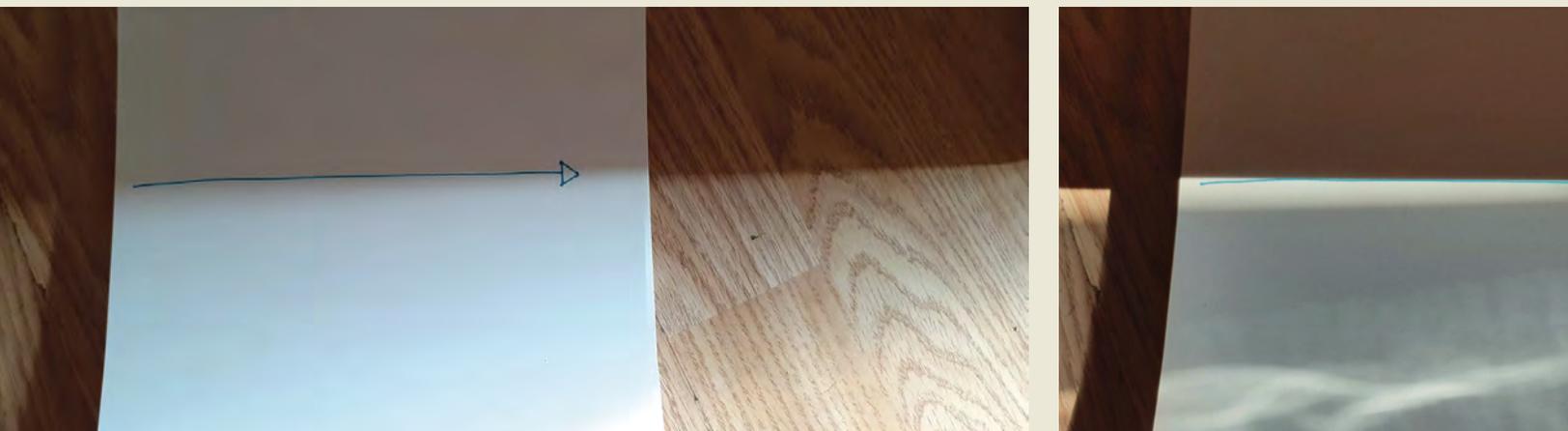
De esta manera, es importante señalar que la investigación, junto con las ideas contenidas en este texto, están en relación con las experiencias y reflexiones que se han generado en el encuentro con estas personas/agrupaciones.

Entre otros aspectos, estas personas/agrupaciones han contribuido a la creación de comunidad en sus territorios por medio de la danza, y, asimismo, han explorado diversas maneras de sostener sus proyectos, reconociendo la importancia de los vínculos y los afectos para lograrlo. Ya que todos estos aspectos (comunidad, maneras de sostener, vínculos y afectos) son de gran relevancia para la investigación,

el encuentro con estas personas/agrupaciones ha sido esencial. Estos encuentros, destinados a compartir una práctica de improvisación que he ido diseñando a lo largo de la investigación, han sido profundamente significativos para este proceso, ya que me han permitido apreciar un caudal de conocimiento en cuanto al ámbito de la danza contemporánea o prácticas de movimiento en el territorio nacional, lo cual ha aportado a la expansión de la práctica y reflexiones surgidas en la misma.

La investigación - Tema, metodología y referentes

La investigación se ha centrado en diseñar una práctica de improvisación en danza enfocada en el contexto chileno. Así, la práctica revisa de manera crítica la noción de 'tiempo', buscando habilitar



1. El uso de la "x", tanto en el título como en el resto del texto, responde a la necesidad de despatriarcalizar el lenguaje para incluir mujeres y disidencias, y está motivado por movimientos sociales que se han dado en el país, lo cual se ha enfatizado en el actual proceso de redacción de la nueva Constitución.

2. Actualmente me encuentro realizando un doctorado en Dance Studies en la University of Roehampton en Londres, Reino Unido. Esto gracias a Becas Chile para estudios de doctorado en el extranjero (2018-2022), beca otorgada por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, ANID.

la apertura en las maneras en que entendemos/percibimos dicho factor, junto con habilitar el entramado de temporalidades diversas al improvisar con otrxs. Para esto, la práctica propone una estructura de encuentros y ciclos de improvisación basados en la acción de “parar”. Así, en el presente texto, abordaré algunas de las ideas que se han generado a lo largo del proceso de investigación en relación a la noción de tiempo y a la acción de parar.

La metodología adoptada para la investigación se denomina “práctica como investigación” (en inglés Practice as Research). Este es un tipo de investigación cuyo proceso de generación de conocimiento se da a través de la práctica. Es decir, las preguntas, intereses o problemas epistemológicos necesitan ser abordadas en y a través de la práctica, y, asimismo, los hallazgos de la investigación podrían ser accesibles también a través de un elemento práctico.

En este tipo de metodologías, el cuerpo con sus saberes es uno de los principales agentes. Con esto me refiero a que la generación de conocimiento sucede a través del cuerpo; se piensa y reflexiona corporalmente, por lo mismo, la experiencia corporal es fundamental.

Por otro lado, la metodología en lugar de estar predefinida, necesita considerar su proceso de generación y así mismo

de adecuación. En otras palabras, la metodología no obedecería a un ordenamiento predefinido y cerrado, sino más bien a un proceso incierto, flexible y en el presente, en donde la investigación va y vuelve, se cruza, deambula, se pierde y se encuentra.

Para el caso de este proyecto, la generación y exploración de una práctica de improvisación se ha propuesto como el método principal. Dicha práctica ha sido compartida con las personas/agrupaciones señaladas anteriormente, y se ha posicionado como un espacio de encuentro, pensamiento y aplicación de ideas y reflexiones.

En cuanto a los referentes, además de las personas/agrupaciones participantes en la investigación y el trabajo de artistas e investigadorxs de la danza a nivel nacional e internacional, a lo largo de este proceso también he revisado feminismos y epistemologías del Sur, principalmente los que promueven un afán descolonial. Acudo a estos referentes ya que me ayudan a profundizar una mirada crítica, y también porque me permiten imaginar y construir otras maneras de hacer, aportando así a la tarea de descolonizar nuestras danzas, lo cual me interesa bastante.

De igual manera, para esta investigación también recurro a mi experiencia personal y mi quehacer en el ámbito de la danza en el contexto chileno desde

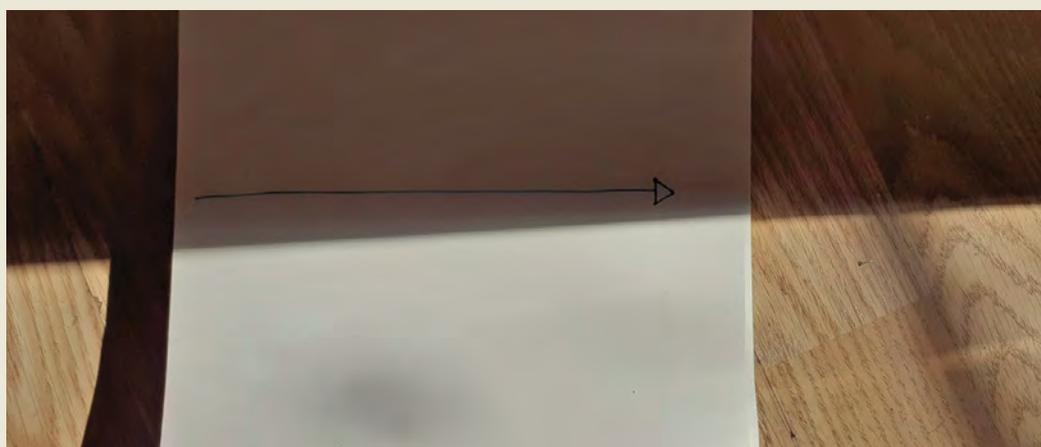
un espacio y tiempo intermedio (ya que me encuentro viviendo en otro país). Este espacio intermedio me ha permitido ver diferentes aspectos y perspectivas, lo cual se complementa con las experiencias de las personas/agrupaciones que participan en esta investigación.

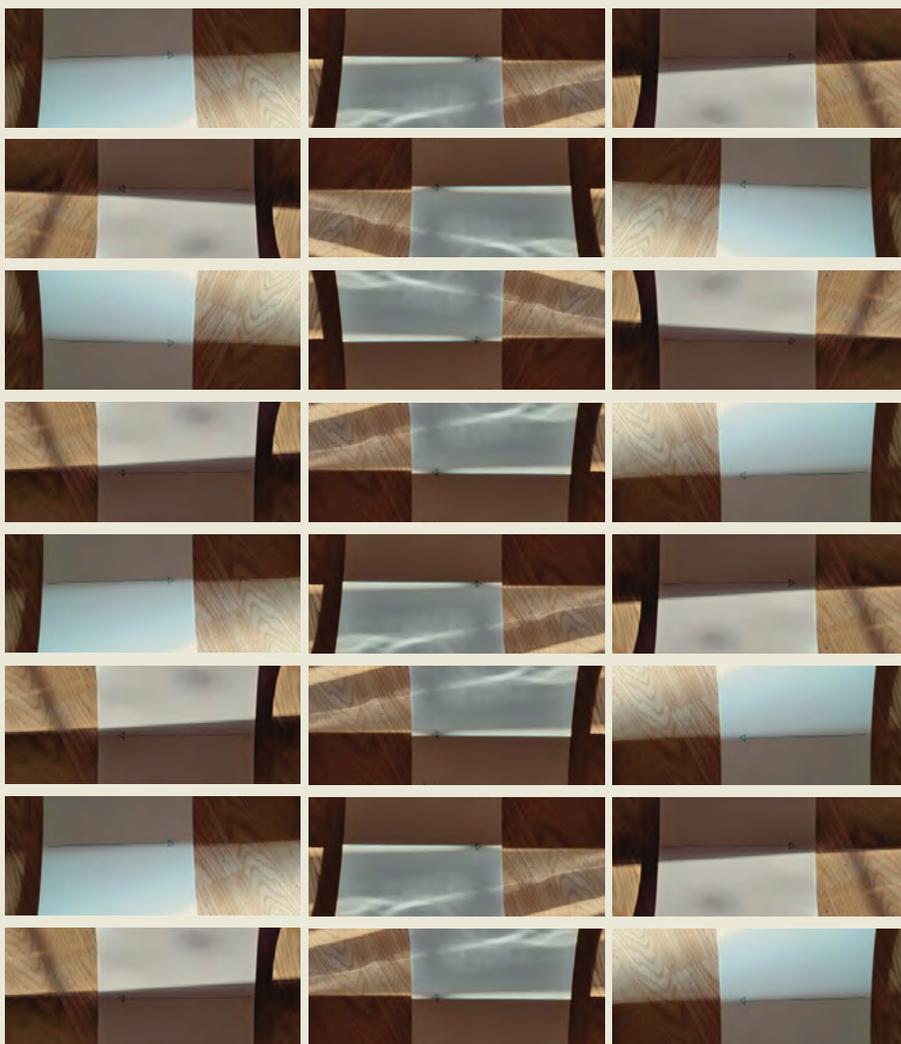
Las propuestas

La práctica desarrollada a lo largo de esta investigación explora maneras de improvisar dentro del ámbito de lo que se conoce como danza contemporánea, a través de una revisión crítica de tal categoría (danza contemporánea) y por medio de la búsqueda de distintas perspectivas y concepciones sobre la noción de tiempo. De esta manera, me interesa compartir dos propuestas que he desarrollado a lo largo de la investigación³.

Primera propuesta:

A través de la improvisación se pueden explorar temporalidades diversas, subvirtiendo la concepción hegemónica de tiempo. Es decir, el tiempo hegemónico, entendido como tiempo regular, unidireccional y universal, puede ser alterado al improvisar en danza, para dar paso en su lugar, al despliegue de temporalidades variables, múltiples y situadas.





Cuando hablamos de improvisación en danza contemporánea, podríamos decir que hablamos de tiempo y acción; tanto el concepto de improvisación, como el de danza contemporánea, harían referencia a acciones que suceden en el tiempo presente. Por una parte, la improvisación sería una práctica que considera el proceso de crear y/o escoger movimientos al mismo tiempo en que estos son realizados (De Spain, 2014: 5); y, por otro lado, la danza contemporánea, tendría lugar en la “simultaneidad de uno mismo y de los otros” (Pouillaude, 2009: 357, citado en Jiménez, 2016: 142). Sin embargo, como señala la investigadora Adeline Maxwell, dicha categoría (danza contemporánea) se complejiza cuando lo contemporáneo se aborda no como un sinónimo exacto de “ahora” (Maxwell, 2015: 18).

Por otro lado, la danza contemporánea también hace mención a un tipo de

danza con un estilo en particular, por lo tanto, este término tendría dos sentidos, uno en relación al tiempo y otro en cuanto al estilo. La investigadora y performer en danza Sansan kwan (2017), explica que este doble valor del término, implica el riesgo de dejar fuera o excluir el trabajo de artistas que no responden al estilo, pero que sí están en relación con el contexto actual. Es decir, el término de danza contemporánea, podría dejar fuera a artistas contemporáneos. De manera similar, el coreógrafo y bailarín Fabián Barba observa que la danza contemporánea reclama el presente para sí misma y excluye de él otros tipos de danzas, posicionándose a sí misma en el “ahora”, colonizando el “ahora” (Barba, 2016: 52).

De esta manera, aparece la pregunta sobre: ¿Quién define los conceptos, cuáles serían sus características, y desde qué contextos o territorios se formulan?

Ante estos cuestionamientos, suspendo por un momento la categoría de danza contemporánea, para adentrarme en la noción de tiempo, esto con el interés de revisar el contexto de Chile con extensiones a Sudamérica y construir una práctica que responda a este territorio y sus complejidades.

Adentrándome en la noción de tiempo en este territorio, considero que esta puede abordarse en relación al cruce de dos aspectos, estos son la homogeneización y la desigualdad en cuanto a la experiencia de dicho factor.

- **Homogeneización del tiempo**

Es posible observar que, debido a la articulación de procesos de colonialismo y capitalismo, la concepción y experiencia del tiempo en el territorio ha sido homogeneizada bajo una lógica

3. Estas ideas fueron presentadas en el Coloquio Diálogos Bajo La Mesa Verde, del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, específicamente en la Mesa ‘Contranarrativas pedagógicas desde las danzas’, la cual fue coordinada por la académica Poly Rodríguez, y que tuvo lugar en octubre del año 2021.

lineal de pasado, presente, futuro, como un ordenamiento regular, unidireccional y universal. Se uniforman procesos y ciclos, cronometrando, calendarizando y, en definitiva, normando el despliegue temporal de la vida. Sin importar dónde estemos o quienes seamos, se establece una lógica imperante que, entre otras cosas, señala que el tiempo avanza hacia el futuro, como si la vida tuviera una sola ruta y un solo sentido; o que estaríamos en el 2022, a pesar de que el planeta tiene millones de años; esto entre muchos otros ejemplos.

Contrario a la tendencia de tiempo estandarizado, epistemologías como las del pensamiento Andino se adentran en una concepción mucho más compleja y de gran riqueza conceptual. A través de conceptos como el de “Pacha”, que ofrecen una orientación temporal y espacial estrechamente relacionadas, se pueden esbozar maneras otras de percibir dicha dimensión temporal la cual, según la antropóloga y etnóloga Verónica Cereceda, no referiría a una idea de eternidad o sucesión infinita de momentos, sino que reconocería épocas delimitadas, y de duración específica, en donde el pasado no sería un movimiento lineal, sino en una serie de edades, llamadas también pacha (Cereceda, 1987: 19). Asimismo, al reconocer, valorar e integrar el concepto de los opuestos por medio de distintos tipos de vinculación, el pensamiento Andino ofrece la posibilidad de abordar la dimensión temporal no sólo en relación a flujos, sino que también a través de interrupciones, lo cual enriquece, a su vez, las perspectivas a considerar para una práctica de improvisación⁴.

Si bien esta y otras epistemologías comportan una multiplicidad de miradas sobre el tema del tiempo, aportando heterogeneidad en los modos de concebir dicho concepto,

es importante señalar también que históricamente han sido avasalladas, violentadas, oprimidas o derechamente exterminadas, a través de procesos de “blanqueamiento” y “chilenización”⁵. Dichos procesos han ocasionado “una alteridad negativa hacia lo peruano y lo indígena” (Cádiz, 2013: 36) y han negado el “carácter plural y diverso al interior de este largo territorio” (Alarcón et al., 2017: 8), lo que da cuenta de un afán homogeneizador que nos ha acompañado por muchos años como discurso oficial y que ha mermado el posicionamiento de cuerpos y miradas diversas en el país.

• Desigualdad en la experiencia del tiempo

Por otro lado, parece existir una desigualdad en cuanto a la importancia de la experiencia de ciertos tiempos, estableciéndose un énfasis hacia el futuro, basado en la lógica del desarrollo, junto con la noción del presente como elemento desechable basado en la lógica del consumo. Esto se acentúa en Chile y otros países de Sudamérica, con las políticas del olvido y el quiebre con el pasado⁶, lo que se ha establecido como el mecanismo para superar el trauma generado por dictaduras y la imposición a la fuerza del modelo neoliberal.

Tenemos así, un presente que anhela un futuro y deja el pasado atrás para poder avanzar. En este escenario el presente se comprime y simplifica, con una desigualdad en la valoración de estos tiempos.

Asimismo, se pueden observar desigualdades en el uso del tiempo en relación a los tiempos de producción y tiempo libre, lo que nos lleva al concepto de pobreza de tiempo. Este concepto se define como “la falta de tiempo suficiente para el descanso y

ocio, producto del tiempo destinado al trabajo -en el mercado laboral y en el ámbito doméstico”- (Bardasi y Woodon 2006, citado en Alcaíno et al, 2010). Es decir, a pesar de que dos personas tengan el mismo ingreso, el tiempo dedicado para generar dicho ingreso suele ser diferente, lo cual evidencia desigualdad. De acuerdo con esto, el tiempo libre o la falta del mismo, evidenciaría a su vez un aspecto de la pobreza. En este sentido, en Chile, personas de niveles socioeconómicos altos tienen en promedio un 20% más de tiempo libre que personas de niveles socioeconómicos bajos (Fredes, 2019). Por otro lado, en cuanto a la jornada laboral se observa una desigualdad en desmedro de las mujeres, quienes muchas veces deben asumir labores remuneradas y no remuneradas (Gómez-Urrutia et al., 2018).

En Chile, parar en la forma de tiempo libre, de ocio o recreación, no es promovido ni tampoco es equitativo a través de los diferentes sectores sociales. Sin embargo, dicho tiempo libre, “necesidad humana fundamental” (Ried, 2009: 103), ha sido ampliamente reconocido como un tiempo que activa el desarrollo personal y colectivo.

De esta manera, considero que parar, en este sentido, no sería solo el cese de una labor, sino que además constituiría la apertura de un tiempo distinto; un tiempo que permitiría y potenciaría diferentes aspectos de la vida. Por consiguiente, dado que la práctica de improvisación que he diseñado se presenta como una práctica cotidiana, una práctica de vida, es que la noción de parar se ha vuelto fundamental.

Reconociendo las hegemonías y desigualdades presentes en cuanto a la noción de tiempo y, asimismo, movida por las ganas de descolonizar mi

4. Es importante señalar que mi acercamiento a estas epistemologías no busca capturar y descontextualizar estas ideas; mi acercamiento es un intento por mirar más allá de lo impuesto a la fuerza en nuestro territorio, para desde ahí, imaginar otras posibilidades de relación a través del movimiento y el tiempo.

5. Ambos procesos se basan en la eliminación de diferencias culturales, físicas y sociales, junto con la negación de su existencia, para imponer una identidad común a nivel nacional. Ambos se observan desde finales del siglo XIX, con la anexión de las provincias de Tarapacá y Arica a Chile, y se han mantenido, acentuándose nuevamente durante la dictadura militar (1973-1990). Dichos procesos han apuntado sus políticas en contra del Pueblo Aymara, al Pueblo Tribal Afrodescendiente y al Pueblo Nación Mapuche, entre otras.

6. A pesar de que durante el periodo de la dictadura militar (1973-1990), miles de personas fueron torturadas, ejecutadas y muchas aún se encuentran desaparecidas, la impunidad de quienes perpetraron estos crímenes de lesa humanidad continuó en democracia, y una reconciliación del país basada en el olvido y la amnesia fue promovida para superar las consecuencias del régimen autoritario (Guajardo, 2001; Moulian, 1998). Es necesario mencionar que esto no es nuevo, ya que el olvido ha sido crucial para la solución de conflictos políticos en el país no sólo en dictadura, sino que también en varios episodios de crisis social desde el comienzo de la república en 1818 (Lira, 2010).

práctica, me parece importante revisar algunos elementos que se toman por sentado. Esto puesto que en lo que parece obvio muchas veces se esconden operaciones normalizadas que ayudan a mantener elementos de desigualdad o dominación. Por lo mismo, me parece importante revisar la relación entre mover-parar, ya que considero que a través del parar⁷ se pueden detener hegemonías en relación al tiempo y habilitar la apertura de distintas temporalidades y maneras de habitarlas a través de la danza. Según esto, me interesa compartir la otra propuesta generada en la investigación.

Segunda propuesta:

Una manera de explorar temporalidades diversas en la improvisación puede ser a través de la acción de parar, abordando el parar como acción compleja y múltiple, incluyendo su sentido tanto de detención, como de levantamiento. En otras palabras, explorar la relación parar-mover, considero que podría ayudar a detener el tiempo hegemónico y a levantar encuentros (y a veces desencuentros) de temporalidades variadas.

A través de la investigación que estoy realizando, propongo las nociones de parar y mover no como opuestos irreconciliables sino más bien en constante relación, abordando parar como una manera de posibilitar el movimiento, observando lo que se abre entre el flujo y la disrupción, e intentando alejarme de los binarismos.

Así también, planteo un concepto de tiempo que se moviliza hacia la noción de tiempo como clima, adentrándome en una dimensión combinada que incluye lo espacial y ambiental, y no solamente lo cronológico. Esta noción se propone entrelazada con la noción de cuerpo, la cual es abordada de acuerdo con los verbos “acuerpar”⁸ e “in-corporar”⁹. Dichos verbos, y sus temporalidades, son propuestas como entramados de experiencias, relaciones, afectos y más, las cuales se hacen cuerpo modificando aspectos de la vida. Como señala la artista escénica e investigadora, Katya Noriega, “Si en los cuerpos se inscriben discursos hegemónicos, en ellos también se subvierten esos discursos; generando otros relatos posibles” (Noriega, 2021). Según esto, y dada la directa relación

entre danza y cuerpo, considero que según las maneras en que desplegamos nuestras corporeidades a través de la danza, es posible explorar otros relatos en cuanto al mundo y, en este caso, en relación al tiempo.

Siguiendo estas ideas, la práctica que he compartido con las personas/ agrupaciones participantes del proyecto, ofrece la exploración de la acción de parar situada en el contexto chileno, en base a tres sentidos, estos son a) parar en relación a la noción de “paro”, que en Chile significa huelga; b) parar como levantar; y c) parar según la expresión de “parar la olla”. Así, la práctica se estructura a través de ciclos de improvisación los que se basan en estas ideas, las cuales comentaré brevemente para finalizar.

- a) Parar en tanto “paro”: Así como un paro (o huelga) no sería algo paralizante, ni tampoco un tiempo muerto, sino que un momento muy activo de revisión y reorganización, la propuesta es explorar el parar de manera activa para abrir un tiempo de percepción, recuerdo e imaginación, que posibilite la diversificación del despliegue de las relaciones de movimiento en distintos sentidos y temporalidades.
- b) Parar como levantar: Abordando el parar como levantar algo, como poner algo de pie, la propuesta es explorar cómo parar algo, no en términos de arriba y abajo, sino que en el sentido de construir en conjunto. Esto implica la exploración de material común (momentos/posiciones) que se comparte entre todos, pero que se expanden de manera singular no aislada, entrelazando justamente lo común y lo singular.
- c) Parar la olla: Esta expresión, que en Chile se refiere a la capacidad de sostener la vida con lo que se tiene, en este caso se propone como la acción de sostener lo que se construye a nivel de relaciones de movimiento. Este aspecto de la práctica se vincula con la idea de la insistencia y sus variaciones de resistencia y re-existencia y, asimismo, se enreda con la experiencia del sabor por sobre el saber (Eugenio, s.f.), “saboreando” aquello que se construye, adentrándonos en el campo de lo sensorial.

Según estas ideas, considero que

movernos en relación al parar, permite el encuentro de personas y temporalidades, lo cual genera una temporalidad compartida y variada. Creo que dicha temporalidad, construida en conjunto, hace referencia a un presente heterogéneo que se desmarca de lo desechable y que transita entre distintas direcciones, más allá de la dirección hacia el futuro. Finalmente, en la experiencia del presente heterogéneo, en base a las acciones de mover-parar, aparecen éticas y micropolíticas que creo aportan a una revisión crítica de elementos asumidos en torno a dicho tiempo presente (tiempo regular, unidireccional y universal; flujo constante; carácter efímero, etc.), lo cual creo puede ayudar a que sigamos encontrándonos, sosteniéndonos y moviéndonos juntos a través de la danza en este territorio, subvirtiendo nociones hegemónicas y proponiendo maneras otras de relación y experiencia.

4
diz

7. Un referente muy importante para esta investigación, es la práctica del Modo Operativo AND (MO_AND), desarrollada por la antropóloga, artista, investigadora y docente Fernanda Eugenio en conjunto con AND Lab / Centro de Investigación en Arte-Pensamiento & Políticas de la Convivencia, basado en Portugal, con núcleos en Brasil y España. MO_AND es una práctica artística concebida como un juego, que explora la no competencia, los accidentes, la atención colectiva, la reciprocidad y las políticas del vivir juntos, a través de la noción “reparar” y una ética para componer.

8. Siguiendo las reflexiones de la sanadora, maya xinca y feminista comunitaria Lorena Cabnal, acuerpar podría considerarse como una acción personal y colectiva de nuestros cuerpos la cual provee “cercanía, indignación colectiva pero también revitalización y nuevas fuerzas” (Cabnal, 2020).

9. La antropóloga e investigadora Anamaria Tamayo Duque, propone el concepto in-corporado para referirse a lo “hecho cuerpo”. Tamayo asocia tal concepto al de embodiment, el cual suele traducirse como “encarnado”, lo cual sería problemático debido a asociaciones desafortunadas dada la influencia religiosa. Así mismo, Tamayo señala que lo in-corporado también se relaciona con el concepto de corporealities, el cual se referiría a una estrategia para “hablar del cuerpo vivido, el cuerpo en movimiento, y resaltar cómo estas acciones corpo-reales son los momentos en los que creamos, fortalecemos y desestabilizamos significados culturales.” (Tamayo, 2016: 6).

Referencias bibliográficas

- Alarcón J., Araya I., & Chávez N. (2017). *Identidad negra en tiempos de chilenización: memorias de abuelos y abuelas afrodescendientes de Arica y el Valle de Azapa*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Alcaíno, P., Domarchi, C., & López, S. (2010). *Experimentando la pobreza de tiempo. Usuarías y usuarios del transporte en Santiago de Chile*. VII Congreso Chileno de Antropología. San Pedro de Atacama, Chile.
- <https://www.aacademica.org/vii.congreso.chileno.de.antropologia/32.pdf>
- Bissell, D., & Fuller, G. (Eds.). (2010). *Stillness in a Mobile World*. London: Routledge.
- Barba, F., (2016). *The Local Prejudice of Contemporary Dance*. Documenta 34(2), 46-63. <https://doi.org/10.21825/doc.v34i2.16385>
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover: Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- Barrett, E., & Bolt, B. (Eds.). (2007). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Inquiry*. New York: I.B. Tauris.
- Cabnal, L. (17/02/2020). *Defensa y recuperación del territorio de la sanación ancestral originaria*. Pikara Magazine.
- <https://www.pikaramagazine.com/2020/02/defensa-y-recuperacion-del-territorio-de-la-sanacion-ancestral-originaria/>
- Cádiz, F. (2013). *La "chilenización" en el Norte y Sur de Chile: una necesaria revisión*. Cuadernos Interculturales, 11(20), 11-43. Viña del Mar, Chile: Universidad de Playa Ancha.
- Cereceda, V. (1987). *Pacha: en torno al pensamiento Aymara*. En Th. Bouysse-Cassagne (Ed.), *Tres Reflexiones sobre el pensamiento Andino* (pp. 11-59). La Paz: Hisbol.
- De Spain, K. (2014). *Landscape of the now: A Topography of Movement Improvisation*. New York: Oxford University Press
- Eugenio, F. (s.f.). *Modo operativo AND: Caixa-livro*. Rio de Janeiro: Fada Inflada.
- Fredes García, D. (2019). *Desigualdad de ingresos y tiempo libre en Chile: una aproximación descriptiva*. Revista Central De Sociología, 9(9), 125-142.
- <https://www.centraledesociologia.cl/index.php/rcs/article/view/83>
- Gomes, C., Osorio, E., Pinto, L., & Elizalde, R. (Coords) (2009). *Lazer na América Latina/Tiempo libre, ocio y recreación en Latinoamérica*. Belo Horizonte: UFMG.
- Gómez-Urrutia, V., & Jiménez-Figueroa, A. (2018). *Género y trabajo: hacia una agenda nacional de equilibrio trabajo-familia en Chile*. Convergencia Revista De Ciencias Sociales, (79), 01-24. doi:10.29101/crcs.v0i79.10911
- Guajardo, G. (2001). *Chile: desaparición y olvido como política de Estado*. Istor, (5), 25-40. México, D.F.
- Jiménez, I. (2016). *"Tiempo" y "Contemporaneidad" en la danza: Cesena y el amanecer de los cuerpos*. Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte, (24), 136-157. Barranquilla, Colombia: Universidad del Norte.
- Kwan, S. (2017). *When Is Contemporary Dance?* Dance Research Journal, 49(3), 38-52. doi:10.1017/S0149767717000341
- Lachino, H., & Matos, L. (Eds.). (2021). *La danza en tiempos de crisis y re(ex)istencia*. Ciudad de México: Difusión Cultural UNAM.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. London: Routledge.
- Lira, E. (2010). *Memoria y convivencia democrática: políticas de olvido y memoria*. San José, CR: FLACSO.
- Maxwell, A. (Ed.). (2015). *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea: nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*. Santiago de Chile: Lom.
- Moulian, T. (1998). *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM.
- Naser, L. (2017). *De la Politización de la Danza a la Dancificación de la Política* [Tesis de doctorado, University of Michigan]. Deep Blue Repositories.
- Noriega, K. (27 de mayo, 2021). *Trazar un cuerpo: reflexiones para ejercitar la desobediencia en los procesos de subjetivación*. Reflexiones marginales
- <https://reflexionesmarginales.com/blog/2021/05/>
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Ried, A., Leiva, R., & Elizalde, R. (2009). *La recreación en Chile: una mirada desde la actualidad y la precariedad*. En C. Gomes, E. Osorio, L. Pinto, & R. Elizalde (Coords.), *Lazer na América Latina/Tiempo libre, ocio y recreación en Latinoamérica* (pp. 79-107). Belo Horizonte: UFMG.
- Tamayo, A. (2016). *Pensar (y escribir) con el cuerpo*. Artes la Revista 12(19), 70-79. <https://dialnet.unirioja.es/revista/6527/V/12>

Reflexiones para las prácticas interculturales e interpolíticas en los procesos de creación/investigación en danza.

Lisette Schwerter Vera

*Doctoranda en Artes Escénicas,
Universidad Federal de Bahía, Brasil
Directora Ballet Folclórico
Universidad Austral de Chile*

Resumen

Comparto este artículo desde el sur de estos territorios, repensando el cómo hacer colectivamente las danzas, aquellas que seguimos nombrando de populares o “folclóricas”. Nos preguntamos si la danza improvisada puede ser un espacio de convivencia intercultural, que releve las diferencias; y si en el contexto de una agrupación artística universitaria, como un ballet folclórico, pueden facilitarse prácticas descolonizadoras.

Reflexionamos cómo las propuestas de creación referenciadas en las culturas e identidades presentes en Chile pueden ser entendidas y abordadas como espacios interpolíticos (Cumes, 2019), a la vez que “guiados-por-la-práctica” (Haseman, 2015). Compartimos el momento actual del mover ese quehacer en una búsqueda por responder a las particularidades, así como a los contextos de cada grupo de personas; aquellas que forman parte de este cuerpo estable, y las comunidades de los territorios que habitamos.

Escribo desde la sureidad de este hacer danza, sobre los intentos de mover diversas maneras de hacer danzas, en concordancia con el imperativo de ser prácticas declarada y abiertamente antirracistas, decoloniales y con enfoque de género. Escribo desde el oficio de dirección de una agrupación artística universitaria nombrada como ballet folclórico, remeciendo preguntas sobre las posibilidades de reconfigurar sus modos de hacer para responder a estas urgencias. Escribo sintiendo la humedad de Valdivia, acompañada de cantos de treiles y bandurrias, sentada directo en el suelo de madera de casa, de mañana sintiendo en la espalda la tibieza tenue del sol que “viene a mi puerta a conversar”.

En territorios donde la convivencia intercultural es parte del cotidiano, y donde las instituciones de educación superior están mandatadas a “contribuir proactivamente a desmontar todos los mecanismos generadores de racismo, sexismo, xenofobia, y todas las formas de intolerancia y discriminación” (CRES, 2018), debemos revisar cómo desarrollamos nuestras prácticas artísticas y creativas en este marco de derechos; sobre todo en relación a grupos, colectivos de personas y comunidades históricamente vulneradas: primeras naciones¹, disidencias sexo-genéricas, personas en situación de discapacidad, por nombrar algunos. Si bien en esta revisión nos centramos en la especificidad de agrupaciones folclóricas universitarias en Chile, y más aún, en aquellas situadas en Ngulumapu², espero pueda ser igualmente entendido como un abordaje necesario de ser reflexionado, en general, por quienes realizan propuestas escénicas referenciadas en la cosmovisión de las primeras naciones, y con especial énfasis en el quehacer en y desde la academia, entendiendo que las universidades tienen un sentido de responsabilidad social y epistémica en las relaciones que se establecen con las comunidades y territorios, y los procesos que impulsa desde sus diversos ámbitos de acción.

En este contexto, revisaremos algunas nociones de interculturalidad y posibles alternativas interpolíticas para el ejercicio de la creación/investigación en danza, las que están siendo profundizadas en el programa de Doutorado en Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, BR, con el desarrollo del proyecto Práticas coreopolíticas interculturais criações colaborativas em dança entre comunidades lafkenche e o Ballet Folclórico UACH, con la orientación de la profesora doctora Daniela Amoroso.

Aun cuando venimos tratando la interculturalidad en el ámbito educativo con mayor fuerza en Chile desde la década de los 90', sigue siendo relevante traer las diferentes visiones relacionadas a este concepto, a fin de comprender la necesidad aquí expuesta de ir hacia una relación que se reconozca interpolítica, o al menos, haga consciente su potencia en esta dimensión. Partimos de la diferenciación entre multicultural o pluricultural de lo intercultural, entendiendo que estas dos primeras se restringen al reconocimiento de la diversidad presente en un territorio, lo que puede invisibilizar, a su vez, la “conflictividad y los contextos de poder, dominación y colonialidad continua en que se lleva a cabo la relación” (Walsh, 2010). Este alcance es relevante por las implicancias que ha tenido el silenciamiento u omisión de este ejercicio de poder “racial-relacional” en la construcción de la identidad nacional para los estados de América latina y el Caribe (Walsh, 2010), así como los ecos que ello tiene en la continua discriminación de la que son víctimas todos, todas y todes quienes se identifican con aquello que queda en los márgenes de lo aceptado como parte de esta identidad en singular.

De un modo similar, lo entendido como interculturalidad funcional apunta al reconocimiento de la existencia de una diversidad cultural y su integración al proyecto de estado-nación, sus sistemas educativos, de salud, creativos, etc.; procurando que esa inclusión sea “perfectamente compatible con la lógica del modelo neo-liberal

1. *Elijo esta manera de nombrar siguiendo los alcances de Aura Cumes (2019) sobre la importancia de reforzar la equivalencia en términos de existencia con las naciones dominantes, y no en el sentido homogeneizante. A lo largo del texto se utilizan también otras formas de referir las primeras naciones, excluyendo la idea de etnia, por su carga dominante y no reivindicativa, y evitando la de comunidad (ver nota al pie 6).*

2. *Territorio de Wallmapu al oeste de la Cordillera de Los Andes.*

existente” (Tubino, 2005). Por otro lado, la interculturalidad crítica se presenta como una alternativa en construcción, para “implosionar -desde la diferencia- las estructuras coloniales del poder” (Walsh, 2010), con énfasis en el “entre” para remover y co-construir modos de relacionarnos que reconozcan el posicionamiento político que significa el desestabilizar las jerarquías instaladas en los sistemas de poder.

En danza, y me atrevería a decir en la educación artística en general, existen diversos espacios que explicitan en sus objetivos la interculturalidad como un eje relacional, con proyectos que fluctúan entre estos tres abordajes descritos. En el caso de las creaciones, vemos diversidad de posicionamientos representacionales y políticos: sobre, referidos, referenciados y con pueblos originarios; algunos tratando cuestiones relacionadas a temáticas indígenas, mientras que en otros casos vemos obras realizadas por y con personas pertenecientes o identificadas con pueblos originarios. Dentro de este gran abanico de abordajes, las agrupaciones que se denominan folclóricas en el ámbito universitario, han producido una serie de puestas en escena donde podríamos reconocer modos de representar ceremonias, canciones utilizadas o sus arreglos musicales, y el uso de la palabra en escena, entre otros elementos, que dejan abierta la pregunta sobre el diálogo que esos procesos creativos tuvieron con las realidades territoriales de las primeras naciones referenciadas, y con ello, claro, de las personas que son parte de estas cosmovisiones. Seguidamente, cabría preguntarnos por el tipo de tratamiento intercultural o su ausencia en estos procesos de creación y de producción.

Podríamos considerar, además, que opera un colonialismo interno permeando las prácticas artísticas, el que es evidenciado, entre otras cosas, en la homogeneización de las imágenes, el tratamiento selectivo y reiterativo de las temáticas, e incluso la priorización para las puestas en escena de cuerpos que respondan a estereotipos de belleza procurando una uniformidad, un blanqueamiento, de hombres y mujeres delgadas, de altura superior a la promedio en Chile, entre otras características observables en los registros disponibles³. Esta realidad está siendo lentamente

modificada y deconstruida, sin embargo, continúa primando la presentación de cuerpos poco representativos de la diversidad presente en nuestra sociedad, como el binarismo hombre/mujer, con poca apertura al estudio y profundización de las danzas con enfoque de género y visibilización de la diversidad sexo-genérica. De ese modo, agrupaciones como los ballets folclóricos universitarios pueden reproducir consciente o inconscientemente estereotipos sobre las primeras naciones, reforzando conceptos racistas e invisibilizando la dimensión compleja de las cosmovisiones y la fuerte presencia de personas indígenas exigiendo mínimamente los derechos de ser auto-representadas.

Ante este escenario, podría considerarse que opera un extractivismo epistémico, principalmente en estas producciones universitarias, en una relación jerárquica y de dominación apropiándose de parte de las cosmovisiones ancestrales, utilizándolas como insumo para representaciones artísticas. Esta realidad cobra especial relevancia cuando se trata de agrupaciones o producciones universitarias, con un claro rol tanto en la formación integral de personas en pregrado, posgrado y educación continua, como en la difusión de sus producciones artísticas con la comunidad universitaria y externa, con gran influencia en la instalación de imaginarios sobre las culturas representadas. De ahí que además de la necesaria escucha a las denuncias de personas y comunidades⁴ indígenas sobre acciones extractivistas en el ámbito de las artes escénicas, quienes realizamos investigación/creación en artes y facilitamos procesos de formación debemos tomar posición respecto de las relaciones que procuramos establecer con los territorios, y la responsabilidad que nos cabe para repensar estos modos de colaboración artística.

En este punto, y ante la posibilidad de instalar como horizonte metodológico en estos procesos la interculturalidad crítica para la creación en danza, se abre la pregunta: ¿Corresponde en esa co-construcción instalar a priori una lógica académica como metodología? En esta búsqueda, en el camino iniciado junto a personas *lafkenche* de *Wadalafken*⁵, y en la lectura y escucha de la activista maya *Aura Cumes* y de la *lamuen machi Pinda*, pienso en la interpolítica como un espacio relacional

3. En las referencias se indican 4 casos que han sido revisados para ilustrar las descripciones mencionadas los links de visualización de las propuestas escénicas: Conjunto Folclórico Integración da Universidad de Tarapacá, Ballet Folklórico Antumapu de la Universidad de Chile, Ballet Folklórico Magia Chilena de la Universidad de la Frontera, el propio Ballet Folklórico de la Universidad Austral de Chile.

4. La noción de comunidad usada para nombrar colectivos de personas indígenas, es criticada por Pedro Cayuqueo a propósito de su instalación con la Ley Indígena en 1993 para reemplazar el nombre legal de “reducción”, y la imagen idealizada que muchas veces trae aparejada. Se trata en este texto de evitar su uso en reemplazo para referir a las primeras naciones.

5. Territorios de la costa valdiviana.

que releve esa potencia política de la danza, de los encuentros danzados, de las creaciones en danza.

Aura Cumes trae una crítica a la idea de interculturalidad, por la tendencia reductivista de entender las cosmovisiones de las primeras naciones solo desde su ser cultural, limitando su complejidad, e invisibilizando principalmente su dimensión política (Cumes, 2019). Entendiendo que la investigación/creación tiene -en el contexto universitario y en otros espacios de formación- implicancias pedagógicas, artísticas y políticas, y no solo culturales, es que se propone la apertura para repensar el hacer colaborativo desde una mirada inter-política, apuntando más allá del reconocimiento de la diversidad y del imperativo de la co-construcción, sino que descentrando los procedimientos colonialistas de las instituciones en relación a las primeras naciones.

En el caso del trabajo en desarrollo en Wadalafken, desde la dirección del Ballet Folclórico de la Universidad Austral de Chile nos sumamos a la iniciativa dentro de los objetivos de desarrollo sostenible (Proyecto AUS 2099⁶), para delinear un marco de colaboración entre las diversas unidades de la Dirección de Vinculación con el Medio y las personas y territorio lafkenche. Fue necesario partir por reconocer la necesidad de ir a la especificidad territorial, y salir de las generalidades de tender a referir lo mapuche como un grupo homogéneo, para, luego de ello, entrar en un proceso de escritura conjunta, de un protocolo relacional, a través de espacios de larga conversación, que sentara orientaciones y condiciones para que se dé un trabajo entre personas y proyectos provenientes en este caso de la UACH, con personas y en espacio lafkenche.

Ir más allá de la escucha, o quedarse lo suficiente en la escucha, de manera de modificar las propias estructuras en una relación no solo intercultural sino interpolítica, que instale nuevos modos de hacer, nuevos tiempos del hacer y acordar, de pensar, escribir, danzar y decir. La apertura a la co-construcción del “cómo hacer”, de las aproximaciones que se generan y del despliegue de las colaboraciones, interpela directamente tanto a las instituciones y su real interés y capacidad de ser interculturales e interpolíticas, como a quienes desarrollamos labores profesionales o cursamos estudios en ellas.

Retomando el lugar de las agrupaciones folclóricas universitarias, e incorporando el caso de las asignaturas que abordan contenidos de folclor, o cultura tradicional o popular en las artes escénicas, quisiera traer el alcance que la propia Aura Cumes realiza como parte de su conferencia en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2019). En esa ocasión, cierra comentando respecto del potencial perjuicio que los procesos de folclorización y fosilización pueden generar (puestos a la par uno del otro) al restar potencia política a las luchas de las primeras naciones por la reivindicación de sus derechos. Zoila Mendoza (2001), refuerza que la categorización de lo folclórico ha alentado un sutil racismo, siendo utilizado por las elites para sostener una idea de nación unitaria.

Coincido en la perspectiva de la minimización de la dimensión política que han tenido histórica y mayoritariamente los tratamientos artísticos de los procesos creativos, y las puestas en escena referidas a pueblos originarios, sobre todo en el área del folclor, sumándose a la subalternización de la que son constantemente objeto, y que luchan permanentemente por evidenciar y cambiar. Del mismo modo, reconocemos junto a quienes trabajamos en estas líneas de acción, que un posible uso contrahegemónico de este concepto sería de larga data y lleno de suspicacias y rechazo.

En el caso particular de algunos artistas mapunche en Chile, se reconoce especial consciencia y resistencia de desmarcarse del origen europeo-centrista del neologismo *folklore*⁷. Consultado sobre el fenómeno de la folclorización, el poeta y fotógrafo huilliche lafkenche Cristian Antillanca Antillanca, señala que, si el folclor fuese pensado como una práctica decolonial, podría subvertir las relaciones jerárquicas que se vienen perpetuando históricamente. Ricardo Curaqueo Curiche, coreógrafo, profesor y bailarín mapuche, apunta que mientras el folclor continúe sirviendo para alimentar la idea de Chile como un Estado único, la cultura mapuche en él será siempre usada en su representación para perpetuar la condición de los pueblos indígenas como subalternos.

En ese repensar las relaciones entre el hacer artístico en el ámbito de la creación y producción con las primeras naciones, situarnos desde una perspectiva interpolítica me parece

6. *Proyecto de Fortalecimiento Universidades: Plan de desarrollo institucional en materia de sostenibilidad, que contribuya al cumplimiento de la agenda global y a los objetivos de desarrollo sostenible, con foco en interculturalidad y diversidad sexual; convocatoria 2020.*

7. *El neologismo folklore (saber del pueblo), fue propuesto en 1846, por el británico William John Thoms. Esta palabra terminó designando no solo al movimiento sino también al objeto de estudio. (Montoro, 2010)*



que puede llamar dos nuevas alternativas: reconfigurar los actos de creación y producción cercanos a la coreopolítica (Lepecki, 2016), y mover las investigaciones con una mirada performativa (Haseman, 2015). Nuevamente, la pregunta sobre la pertinencia de estas debería ser respondida a partir del acontecer de las relaciones particulares, pero las dejaremos como una posibilidad a ser reflexionada en el contexto de la búsqueda en desarrollo.

Colaboraciones interesantes han surgido entre creadores y creadoras mapuche y BAFUACH. Un ejemplo es el videodanza (actualmente en proceso de postproducción), de interpretación de Flora Monsalve y Alejandra Caro, bajo mi dirección, inspirado en la poesía de Cristian Antillanca, registrado en las localidades de Huiro y Chaihuín, comuna de Corral, y con acompañamiento del autor para las jornadas de grabación. En este proceso, la conversación e intercambio de apreciaciones, junto al descubrimiento de nuevas lecturas y puntos de encuentro entre el movimiento, la visualidad, el texto y el sonido, han sido un primer ejercicio intercultural de creación que avizora potencias interpolíticas a ser desplegadas en futuros espacios colaborativos.

La propuesta de Lepecki (2016), nos sugiere la coreopolítica como una provocación de movimiento, reinventando los sentidos – como significado y dirección-, en experimentaciones orientadas por la libertad. La coreopolítica está determinada por el reconocimiento de la existencia de lo que el autor llama coreopolítica, y que se distingue en la observación de las dinámicas de movilizaciones sociales en espacios públicos: los grupos de personas se mueven por los circuitos preestablecidos para ello, manteniendo su dinamismo, pero alejándose de la idea de libertad. Apunta hacia una especie de des-movilización, puesto que genera flujo, pero dentro de un patrón que llama “pre-coreografiado”. Si aproximamos esta idea de lo que ocurre en las creaciones de danza, sobre todo en el ámbito de las culturas populares o creaciones referenciadas en las cosmovisiones de las primeras naciones, podríamos reconocer un operar similar: los referentes reiteradamente reproducidos provocan producciones artísticas concordantes con el imaginario nacional unitario, “zonificado”, que tiende a la homogeneización de las identidades presentes en cada territorio. Pueden incluso llegar a ser interculturales en su proceso de creación, mas siempre tendiendo a ser funcionales a los intereses del ideario de este “Chile postal”.

Tener presente esta realidad, puede mantener ese horizonte de libertad a la vista, de modo que la inter-relación no ceñida a expectativas predefinidas, sino de creación colaborativa abierta al acaso, al acontecimiento, y la experiencia, vaya definiendo un camino metodológico para el hacer danza. En este sentido, y retomando mi propia experiencia en el contexto de agrupaciones artísticas universitarias, prácticas como

la improvisación en danza en tanto espacios de convivencia creativa permitirían conciliar los estados de disponibilidad activa necesarios para que la co-construcción ocurra, tanto en los procesos de conversación y toma de acuerdos como marcos de acción, como en los espacios de exploración artística conjunta.

Por otro lado, respecto de posibles investigaciones que acompañen los procesos creativos, el que estas sean guiada-por-la-práctica (Haseman, 2015), desarrollándose como investigaciones performativas, ponen el foco en el avance conjunto e influencia recíproca entre los procesos creativos y los caminos metodológicos, los que pueden ser en sí mismos foco de las investigaciones. En cualquier caso, y si se considera la interculturalidad e interpolítica como horizontes metodológicos, no es reiterativo recalcar lo determinante de los espacios de escucha, apertura, respeto y reconocimiento de las personas con quienes se trabaja, incluyendo la posibilidad, siempre presente y nunca querida, de tener que dejar de hacer, no publicar, no presentar a público. Aspectos éticos que dan para otras reflexiones, y que quedan abiertas para quien quisiera continuar...



Bibliografía

- Cumes, A. (2019). *Seminario seguimos vivos. Identidades políticas frente a las identidades culturales: debate desde las luchas mayas*. Barcelona, España. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MmMh9ngqtz0>
- Cumes, A. (2014). *Interculturalidad y racismo: el caso de la Escuela Pedro Molina, en Chimaltenango*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales, FLACSO, Programa Centroamericano de Postgrado. Guatemala. Ballet Folklórico Antumapu. (1995). Mapuches. Olmué, Chile. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lvCnwo3z6TY>
- Ballet Folklórico Universidad Austral de Chile. (2014). *Auca Mapu*. Suiza. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=i2tMuC9WxVI&t=1s>
- Ballet Folklórico Universidad de la Frontera. (2020). *Mapuche*. Temuco, 2020. Recuperado de <https://youtu.be/imgYK45SJOI>
- Conjunto Folklórico Integración. (Chile). *Danzas mapuche*. Arica, Chile. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=T-D50k5dP3k>
- CRES (2018). *Declaración III Conferencia Regional de Educación Superior en América Latina y el Caribe*. Recuperado de <https://www.iesalc.unesco.org/2018/12/13/informe-general-de-la-cres-2018/>
- Delgado, L. (2019). *El libro de la danza chilena. Cuerpo y Nacionalismo en los Ballets Folklóricos de Chile*. Santiago, Chile.
- Haseman, B. (2015). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. Manifesto pela pesquisa performativa*. Organización: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas. São Paulo, Brasil. PPGAC-ECA/USP, 2015. 3 (1) 205 p.
- Kong, A. (2015). *Revista de Teoría del Arte. Policías del movimiento. Una imagen de la danza en Jacques Rancière*. 27, 71- 91. Recuperado de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/38011/39670>
- Lepecki, A. (2012). *Coreopolítica e coreopolícia*. ILHA, Santa Catarina, Brasil. 13 (1) 41-60. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Recuperado de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>
- Mendoza, Z. (2001). *Identidades representadas y performance, experiencia, y memoria em los Andes*. Definiendo el folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Montoro del Arco, E. (2010). *Folklore y lingüística*.
- Walsh, C. (2010). *Construyendo Interculturalidad Crítica. Interculturalidad crítica y educación intercultural*. La Paz, Bolivia. Recuperado de <https://aulaintercultural.org/2010/12/14/interculturalidadcritica-y-educacion-intercultural>

Pertenencia, Comunicación y Narrativas Contra Coloniales

por el Colectivo DANZA A PIE

Ponencia realizada en el Coloquio; “Bajo la Mesa Verde, 80 años del Departamento de Danza”

Universidad de Chile

Octubre, 2021

Nota: se utilizará la letra “x” para modificar los artículos y adjetivos basados en la nominación binaria él y ella. Así, nos referimos a nosotrxs mismxs y quien nos lee, para incluir a todas las personas: mujeres, hombres y no-binarixs.



Convocadas por la danza, nos presentamos a ustedes; nuestra comunidad de artistas escénicos y activistas culturales (profesionales y aficionadxs), quienes nos han colaborado tanto en la gestión como reflexión, y con quienes buscamos mantener el lazo. Y a todxs lxs interesadxs en investigar en narrativas contra coloniales y comunitarias, con pensamiento crítico hacia el sistema operante, extractivista y patriarcal: Les saludamos afectuosamente, y queremos convidarles un poco de nuestro andar...

Somos Danza A Pie, colectivo de danza teatro callejera, somos artistas itinerantes autodeterminadas como “Xampurria”¹, porque nuestra sangre nos tira al sur y nos ha acercado al encuentro con nuestro territorio y pueblo ancestral: la cultura mapuche. Y, aunque nosotras no nacimos mapuche, reconocemos que cientos de años de usurpación y exterminio nos posicionan y comprometen hoy, a una búsqueda identitaria contra colonial en y desde Wallmapu.

Sabemos que, como nosotrxs, en todos los territorios, oficios y profesiones, hay gente construyendo narrativas contra coloniales, comunitarias, y en resistencia al sistema. Somos parte de una red mayor, y a ella nos dirigimos.

Pertenercer:

Las primeras bailadas de Danza A Pie, por el año 2015, surgieron en los pueblos de Neltume, Puerto Fuy, Temuco y Concepción, en donde presentamos una obra llamada “Primero fue la Tierra”. Motivadas por un impulso de ingenua curiosidad (ahora lo sentimos más bien como una intuición o una necesidad de nuestro espíritu), nuestra idea era aprender de los movimientos sociales por la defensa de las aguas y los territorios. Esta obra nos permitió adentrarnos de manera sutil en lugares que jamás proyectamos estar. Fuimos invitadas de un territorio a otro, fluyendo como un río junto a las organizaciones sociales y comunidades mapuche. Participamos de marchas, que no solo atravesaban las calles principales de los pueblos, también pasaban por bosques milenarios, donde los carteles y cantos tomaban una energía sublime y conmovedora. Participamos de actos artísticos sostenidos por mujeres que nos dieron alojamiento y alimento. Pasamos, incluso, por una navegación ancestral en donde acompañamos el regreso a su comunidad de un wampo² rescatado de un museo.

Totalmente conmovidas, esa primera itinerancia despertó en nosotras la necesidad de posicionarnos políticamente y buscar maneras de contribuir a esas luchas desde nuestro oficio. Caímos en cuenta de que los procesos y lugares a los que llegamos no fueron sólo la suerte de un par de viajeras, ni meras coincidencias. Las andanzas que tuvimos fueron tan significativas a nivel personal, que increpó nuestras formas de vida, nuestra identidad, nuestros estudios y nuestro oficio.

1. Javier Milanca Olivares y David Anifñir Wilitraro, ambos poetas contemporáneos mapuche, nos hablan del término “Xampurria” como una “nueva declaración de principios”, ya que “hoy en toda la tierra, con la fuerza del tiempo, se deviene en una transculturación que más que debilitar la esencia de los pueblos, la enriquece”. Texto: Milanca, Javier. “Xampurria, somos del lof que los que no tienen lof”. 2015. Santiago, Chile.

2. Canoa ancestral Mapuche, tallada en una sola pieza a partir de un tronco.



En el año 2016, fuimos invitadas al Norte; Tocopilla y Mejillones, en donde pudimos ver con más claridad la magnitud destructiva del extractivismo. Y, ese mismo año, nos convocan en Concepción al “Festival de todas las artes, Víctor Jara” en la población Boca Sur. Allí, donde desemboca el gran Bío Bío al sur de la región, conocimos el Centro Cultural Víctor Jara, y, gracias a su gente con vasta experiencia política popular, entendimos la importancia de autoidentificarse para comunicarse.

Responder a las preguntas; ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde pertenezco? ¿A quién me dirijo? ¿Qué vengo a hacer?, es fundamental para generar cualquier tipo de vínculo -y aunque fuese lo obvio, nunca lo habíamos tratado con la profundidad que una primera interacción merece-. Esto es algo que también hemos aprendido del pueblo mapuche.

En este ejercicio de auto reconocimiento, nos dimos cuenta de que tenemos un sinfín de contradicciones y dolores con respecto a nuestro origen y la cultura globalizada que se nos impone. Y que nada más nos queda auto validarnos y tomar decisiones que estén en coherencia con nuestros ideales. Así, aceptar o reconocer un origen; sabernos despropiados, sin tierra, sin cultura, y buscar información, confiar en la intuición, y practicar una pertenencia territorial o cultural (que puede ser diferente al origen), esto es posicionarse políticamente, ya que es un ejercicio de reparación territorial, comunitaria e individual, que nos permitirá, vincularnos activamente, dialogar y cuidar de nuestros espacios,

organizaciones y vínculos. Nos impulsará inevitablemente a participar de asambleas populares, organizaciones de vecinxs, huertas comunitarias, centros educativos, pueblos originarios, organizaciones artísticas, etc.

La pertenencia; el sentimiento de “ser parte” (en donde el “ser”, interpela nuestra identidad, y “parte” nuestro territorio -o para lxs sin tierra concretamente, nuestra base de sustento, nuestra convicción-) aparece, fundamentalmente, para buscar el contacto con nuestra gente, y así regenerar el conocimiento y construir nuevas formas de trabajo, de relacionarnos, y de narrar.

También, desde nuestra más íntima y genuina inquietud, hemos querido desbaratar la gigante ilusión de libertad que se nos instruye desde el neoliberalismo, que nos incita a “ser lo que quieras”, “ser todo”, en un sentido donde “todo” se vuelve una gran idea difusa, que banaliza y finalmente homogeniza, en desmedro de las identidades diversas, que pertenecen a un contexto y realidad determinado. Incluso, observamos que, desde algunos sectores artísticos, justifican sus prácticas individualistas e irrespetuosas que replican la usurpación cultural, o lo que podríamos llamar “extractivismo cultural”³, bajo este marco de globalización en donde se plantea que el arte es un mecanismo meramente estético y “libre” o bien, mesiánico y “salvador” de la cultura.

No es irrelevante decirlo, es más, es urgente, pues se ha impuesto el pensamiento que nos sugiere que debemos temer a lo subyacente, a lo oprimido, a lo marginal, ¡a nuestro propio origen!, y querer controlarlo, cambiarlo, juzgarlo, imponer,

3. Millán, Moira. “El extractivismo cultural es la sustracción de un saber o arte ancestral para destruirlo”. 2020. En <https://revistaresistencias.wixsite.com/resistencias/post/el-extractivismo-cultural-es-la-sustracci%C3%B3n-de-un-saber-o-arte-ancestral-para-destruirlo>





y agredir si es necesario. Existe una tendencia a validar la institucionalidad, por sobre el conocimiento popular. Y el arte no queda exento. Es más, en todo ámbito, este sistema ejecuta herramientas de control de masas para seguir ejerciendo su poder, y sacar provecho de la humanidad para fines lucrativos para unos pocos, que propician la guerra, e implantan todas sus estrategias e insumos bélicos que parasitan a nuestra fértil tierra y a su gente. No podemos seguir replicando y creyendo estas prácticas.

La pertenencia, comunicación y el contra colonialismo nos ha enseñado que no todos somos todo, no todos hacemos de todo, y que, de cierta manera, nuestros contextos -siempre diversos- nos determinan, querámoslo o no. Y que, a partir del reconocimiento de nuestro origen podemos, recién, generar nuevas maneras de (de)construirnos en este mundo globalizado, decidiendo prácticas que contengan un sentido ético: el cuidado y defensa de la naturaleza, la reparación, el respeto, etc.

El ejercicio de autoidentificación, y autovalidación, que nos lleva a este viaje reflexivo, es tan necesario como sano de cultivar en todos. Propicia la actitud favorable hacia la autogestión, pues al considerarme parte de algo, lo reconozco propio y, por tanto, lo quiero nutrir y proteger de forma proactiva.

Así, nos encontramos en este espacio artístico; “Danza a Pie”, el cual reconocemos como un grupo humano que responde artísticamente y en manada a este sistema, como contestación a la violencia que nos acecha; y también como un método de supervivencia, que nos nutre y enraíza. Es decir, Danza a pie, para nosotros, es una organización de pertenencia que cuidamos y que nos permite ir construyendo identidad desde el arte.

Comunicar:

En primer lugar, impulsadas por nuestras intuiciones, investigamos ese deseo de conversar, conocer, y pertenecer. Así, la comunicación se ha vuelto un eje principal de nuestra labor, siendo ahora considerada como objetivo de las obras, como estrategia creativa durante el proceso, y como recurso estético en sí.

La trayectoria nos ha mostrado que el arte, no sólo por compartirse está comunicando, que no todo arte comunica, y que para hacer efectivo ese objetivo, se debe considerar el contexto del espectador, a la vez que el contexto propio. Por eso, al montar la obra, se buscan estrategias de mediación: decisiones estéticas, y protocolos básicos que permitan que la gente y el contexto que nos recibe también pueda ser visto. Se incluyen signos, símbolos culturales, y conversaciones explícitas interactivas, que propicien un entendimiento popular, haciendo uso de las herramientas que poseemos para generar un puente.

A través de las obras nos mostramos para conversar e invitarles a dejarse ver, entonces proponemos la escena como una estrategia de comunicación, que tiene, además, un carácter y una forma poética y sensible. El diálogo, que consideramos con la gente y el territorio -porque el territorio también nos habla-, nos va permitiendo saber. Y, con ello, acercarnos, de a poquito al lugar que visitamos, y nos vamos sintiendo seres activxs de la cultura y el bienestar de la gente y el entorno.

Por eso, en nuestras obras tomaremos mate, jugaremos, hablaremos de nuestros sueños, instalaremos oficios perdidos, traeremos a la memoria a nuestros muertos, y cuestionaremos nuestra realidad y la estética de mercado.

Es hermoso que, a la vez que el público nos observa, nosotros, en el transcurso de la obra, observamos también (como decisión artística), y se van grabando en nuestra memoria escenas irrepetibles, como el color del cielo en un atardecer, y las aves que lo cruzaban en ese justo momento en que la coreografía te invitaba a mirar al cielo. O la vez que llegó un perro callejero ya participar de forma tan acertada con el guión! Las respuestas irrisorias, mágicas, inocentes, sorprendentes, de las personas cuando participan. Tantos detalles que dan gozo, y avivan la pasión por el oficio. Y, es por eso, que volvemos a los lugares en que nos sentimos tan bien recibidos. Volver dónde se estuvo bien, trae bienestar, propicia la itinerancia, nutre nuestro repertorio y nuestros vínculos.

Queremos comunicarnos para permitirnos ser, para encontrarnos, para sabernos y reconstruirnos, en definitiva, para amarnos. Practicar el amor como un acto revolucionario activo, y que requiere de prácticas que estén a la altura de lo que se necesite para recuperar nuestro bienestar, es decir: un “amor eficaz”⁴, como lo plantea Camilo Torres: disponer de todas nuestras herramientas para tomar acciones políticas que nos encaminen al buen vivir.

Narrativas Contra Coloniales.

Inevitablemente, con todas las reflexiones anteriores, va apareciendo -o vamos encaminando- un interés particular de hablar sobre territorio, memoria, oficios, derechos humanos, género, etc. Conflictos sociales que nos afectan y atraviesan como pobladores/as, como latinoamericanxs, como habitantes de este territorio golpeado.

El progreso y modernidad se contradicen con la naturaleza de nuestro oficio como artistas xampurrientos, pero sus recursos (que nos invaden, que conocemos, que estudiamos, que poseemos) los usamos, los cuestionamos, los transformamos y ponemos a disposición de nuestra gente y nuestro territorio. Combatir la alienación e incitar a vivir por el gozo de poseer su cuerpo, sus sentidos, y su propia experiencia de vida, emocionarnos, conovernos porque sí; porque nos hace

4. Medina, Carlos. “Camilo Torres Restrepo y el amor eficaz” 2021, en: <https://elcomejen.com/2021/02/12/camilo-torres-restrepo-y-el-amor-eficaz/>

5. Kusch, Rodolfo. “Planteo de un Arte Americano”. 2012. Argentina.

bien, y no en relación a una validación externa, o a conseguir algo. Más bien, reconocemos que las prácticas marginales están llenas de ritos que cumplen la función de mantener un equilibrio. Porque como latinoamericanxs entendemos que el arte y el rito están muy relacionados y son prácticas inseparables⁵.

De esta manera, los lugares, vínculos y amistad influyen en nuestras narrativas, temáticas, formas de comunicar y de organizarnos. Tal y como aprendimos de la gente de Boca Sur, decidimos autodefinirnos y responsabilizarnos de ello para unirnos entre el colectivo, y con la comunidad, para cultivar la pertenencia y arraigar nuestro arte. Porque nos damos cuenta de que, no son sólo las temáticas lo que determinan qué es lo popular o comunitario o lo contra colonial, sino que también las formas de hacer; nuestras prácticas.

Entonces la pregunta no es solo ¿qué vamos a decir? O ¿qué temática vamos a proponer?, sino “cómo” lo haremos. Ahí es donde aparece la narrativa, aparece nuestra postura identitaria, nuestra acción política contra colonial. Y por supuesto que no vamos a perder nuestras poéticas. Porque estamos en constante proceso de observarnos, de auto validarnos; sabemos que el movimiento de la naturaleza, los ritmos de la gente, las maneras de hablar, nuestras costumbres, tienen una poesía de por sí. Y ahí está la experiencia estética: cuando nos dejamos conmover constantemente y resignificamos y valoramos nuestro entorno xampurriendo y al otro.

Tejer a telar, prender un fuego, cebar mate, el fluir del río, el canto de los pájaros o de nuestros cantores, levantar las ollas

comunes, los oficios... Incluso habitar la ciudad, caminarla y vivirla, observar la contradicción, con una perspectiva crítica y ética comprometida con la búsqueda del buen vivir y posicionada desde un origen de pueblos oprimidos, son prácticas contra coloniales.

Finalmente, nuestras intuiciones trazan un camino que ahora podemos observar para identificamos, y conscientemente radicalizar aún más nuestro quehacer hacia un arte contra colonial, pues, no aceptamos con pasividad nuestro mestizaje, ni buscamos sólo “de-colonizarnos”. Nos planteamos directamente en contra, contra la historia oficial y la homogeneización del credo, flora, y fauna, contra la deuda histórica sin reparar, contra la eliminación, usurpación, invisibilización y manipulación de los territorios, creencias, e incluso los cuerpos no colonos.

En síntesis, lejos de proponer un movimiento intelectual contra colonial, lo que estamos viviendo empíricamente es, un arte que funciona y se concreta siempre y cuando cultivemos prácticas contra coloniales en nuestras propias vidas y entre nosotrxs. En definitiva, la obra de arte en sí no es más que una forma, un momento en el espacio-tiempo, donde creamos, jugamos y compartimos ese mundo otro, ese buen vivir, ese “kume mogen”. 





80 años

Departamento de Danza
Universidad de Chile





LA
.dnz



80 años

**Departamento de Danza
Universidad de Chile**

.d.danza



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DANZA

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

