



Dossier

PROYECTO ACCIONES COREOGRÁFICAS

Tentativas de creación
interdisciplinaria en el
Departamento de Danza
2014 -2017

PROYECTO ACCIONES COREOGRÁFICAS

Tentativas de creación interdisciplinaria en el Departamento de Danza 2014 -2017

Introducción

por Eleonora Coloma Casaula

La iniciativa Acciones Coreográficas surge el año 2014 como plataforma para el desarrollo de la creación coreográfica al interior del Departamento de Danza¹. En ese momento, se proponen dos iniciativas: **Acciones Coreográficas 1**, cuyo objetivo era convocar a egresadas/os y estudiantes de tercer y cuarto año de Licenciatura en Artes mención Danza, para que participen como intérpretes en un proceso de creación a cargo de un/a coreógrafo/a para culminar en una pieza escénica; y **Acciones Coreográficas 2**, que convocó a académicas/os del Departamento de Danza a colaborar como intérpretes y creadores en proyectos coreográficos de su autoría. La propuesta también consideraba que estos procesos fueran expuestos y dialogados en instancias de conversatorio programadas.

Acciones coreográficas 1 dio origen al estreno de dos obras. En julio de 2014, **“Detif, la persistencia del cuerpo”**, creada por el coreógrafo Joel Inzunza e interpretada por las/los estudiantes de tercer y cuarto año de la carrera, Javiera González, Katherine Leyton, Francisca Lillo, Alan Muñoz, Karina Navarrete, Murielle Rojas, Daniella Santibáñez y Felipe Soto. En abril del año 2015, se estrena **“Nubes grises”**, creada por la académica Nuri Gutés e interpretada por las estudiantes Camila Delgado, Daniela Saavedra, Consuelo Cerda, Murielle Rojas, Nicole Araneda de cuarto año y la profesora Daniela Molina.

Paralelamente, Acciones Coreográficas 2, permitió el desarrollo de investigación práctica de dos núcleos de trabajo: **"Vertebral"** a cargo del/a académico/a Macarena Campbell y Rolando Jara; y **"M.A.N."** a cargo del/las académico/as Marcela Retamales, Amílcar Borges y Nuri Gutiérrez. Estos profesores se reunieron de manera sistemática, experimentando escénicamente diferentes conceptos, materialidades, espacialidades y temporalidades en búsqueda de resultados de orden coreográfico, cuya potencia permitió la exposición y discusión del proceso en diversas instancias internas y externas.

El año 2015, la Iniciativa Bicentenario² abre el Fondo de Creación Artística para la Facultad de Artes, la Facultad de Ciencias Sociales, la Facultad de Filosofía y Humanidades y el Instituto de la Comunicación y la Imagen de la Universidad de Chile. Para nosotros/as como académicos/as del Departamento de Danza, este fondo significó una oportunidad para perfeccionar el proyecto. El mismo, nos permitiría ampliar los equipos de cada núcleo y apoyar otros en formación, integrando nuevos intérpretes, estudiantes y egresados. Al mismo tiempo, contar con recursos para las realizaciones escénicas de diversa índole, como la implementación de medios de investigación de mayor complejidad que los usados hasta el momento. Finalmente, vislumbramos la facilitación de un alcance más expansivo de difusión de los procesos de creación.

Postulamos el proyecto como Departamento y nos fue adjudicado. Su realización durante el 2016 y 2017 permitió generar productos audiovisuales, fotográficos, reflexivos y teóricos a través del trabajo creativo de cinco núcleos de creación coreográfica de integración interdisciplinaria. Los núcleos que desarrolló el proyecto son:

Núcleo Espacios en Tránsito cuyo trabajo consistió en "un acercamiento sensible desde el cuerpo y el movimiento hacia la historicidad y la geografía urbana de la comuna de Santiago"³ proponiendo un proceso de investigación entre el Departamento de Danza y la Facultad de Arquitectura, integrando académicos, estudiantes y egresados de ambas unidades.

Núcleo Silencio que integró las disciplinas música/composición y danza/coreografía "explorando el silencio y el vacío en tanto utopía/metonimia"⁴.

Núcleo Accidente-brevidad para tres individuos, que desarrolló el trabajo realizado durante los años 2014 y 2015 por el núcleo M.A.N. en el ámbito de la improvisación, generando nexos con la carrera de Ingeniería Civil Mecánica de la Universidad de Chile.

Núcleo Vertebral, que amplió también su equipo de trabajo, profundizando en la investigación que venía desarrollando desde el año 2014, "generando formas de escritura y verbalización en escena a través de un diálogo entre dramaturgia y movimiento corporal, a partir de una indagación en la columna entendida como soporte del cuerpo en la búsqueda de una exploración biográfica"⁵.

1. Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

2. Comité Ejecutivo de la Dirección Ejecutiva de la Iniciativa Bicentenario de revitalización de las humanidades, las artes, las ciencias sociales y ciencias de la comunicación, un proyecto para Chile.

3. Formulario del Proyecto Acciones Coreográficas, tentativas de creación interdisciplinaria en el Departamento de Danza. Fondo de Creación Artística. Iniciativa Bicentenario. P. 6.

4. Ibid.

5. Ibid.

Núcleo Máquinas Subjetivas (los músculos también desean parte 3), que se incorpora al proyecto para dar continuidad al desarrollo de una metodología que el equipo venía realizando desde el año 2011, en una colaboración entre los Departamentos de Teatro y Danza. Su investigación, se centra, para esta iniciativa, “en la pregunta por el impacto generado por los procesos de transformación sociocultural y productivos en el contexto del neoliberalismo sobre los modos de autoproducción subjetivos manifestados en la danza”⁶.

Paralelamente al desarrollo de los procesos de creación artística de cada núcleo, el proyecto contempló la realización de cuatro encuentros con público asistente, para que cada equipo de trabajo expusiera el avance del proceso que estaban llevando a cabo, considerando muestras escénicas como expositivas del mismo, abriéndose al diálogo con los espectadores. La propuesta buscó retratar cuatro momentos en avance de la investigación creativa de cada núcleo, proponiendo que la retroalimentación propia de estos encuentros enriquece el proceso de cada uno. La importancia que como equipo le dimos a estas actividades como al desarrollo creativo de cada núcleo, nos llevó a considerar como parte esencial del proyecto, realizar cápsulas audiovisuales de cada uno⁷, sumado a un documental⁸ que sintetizara en un solo formato digital todo el proceso⁹. Adicionalmente, dos de estos encuentros fueron grabados y transcritos. Este material cobró importancia durante la pandemia del año 2020, en términos de las acciones que como Departamento de Danza tuvimos que realizar para poder relevar nuestro quehacer escénico y presencial en plataformas virtuales. Se inauguró el canal de YouTube del Departamento de Danza donde quedaron alojados los productos audiovisuales del mismo¹⁰.

El trabajo que desarrollamos en ese momento, vuelve a tener vigencia el día de hoy al publicar este Dossier, debido a que las formas en que buscamos dirigir nuestra actividad académica en el ámbito de la creación e investigación a través de este proyecto, permitieron desarrollar nuestra actividad artística al interior de la Universidad, con pertinencia institucional, sin abandonar nuestra autonomía autoral individual. Este modo de hacer, contribuye a la actual discusión sobre los límites entre creación e investigación en arte, que ha tomado especial relevancia en diferentes espacios al interior de nuestra Facultad en los últimos años; como también da respuesta a cómo integrar a la actividad académica eminentemente docente en nuestra Facultad, las otras áreas que son fundamentales para su desarrollo. Hasta qué punto los procesos de creación o interpretación

6. *Ibíd.*

7. Ver en: <http://www.artes.uchile.cl/acciones-coreograficas>

8. Ver en: <http://www.artes.uchile.cl/danza/plataforma-audiovisual/170860/creacion-academica>

9. Estrenado en el Centro Cultural de España en 27 de Abril de 2017, como último hito del Proyecto I. Bicentenario.

10. Ver en: <https://www.youtube.com/channel/UCVv-M-zDV3yRzBViUIQK-pg/videos>

de obra pueden ser considerados como productos de investigación e integrarse a la docencia, o qué elementos son sustanciales en estos procesos para ser considerados como una contribución al desarrollo de conocimiento. El proyecto Acciones Coreográficas, si bien se enmarca como creación artística, debate sobre estos límites. No solo integra artistas externos, estudiantes, egresados y académicos, incluso de otras Facultades, en la realización de procesos de creación colectiva interdisciplinar; sino también propone métodos de experimentación que permiten el diálogo entre procedimientos, objetos y conceptos, integrando la practicidad propia del arte y la reflexión de carácter epistemológico.

El presente Dossier, pretende recopilar parte de lo que fue esta experiencia de creación coreográfica, relevando los aspectos experimentales de la misma y como el proceso de investigación escénica, espacial, corporal, temporal y conceptual fue transformando las diferentes premisas de trabajo en favor de la creación colectiva y su búsqueda interdisciplinar. Para ello, hemos dividido el presente dossier en cinco partes, correspondientes a los cinco núcleos (M.A.N. y Vertebral, cuyo desarrollo se inicia el 2015, y Espacios en Tránsito, Silencio y Máquinas Subjetivas que se integran el 2016). Cada una de ellas, se iniciará con una introducción sobre aspectos generales de cada núcleo, considerando integrantes, principales colaboradores y las premisas que motivaron la investigación como su metodología. Posteriormente, hemos editado la transcripción de las exposiciones que se realizaron en las muestras programadas¹¹, en lo que hemos llamado Encuentros de Creación/Investigación, individualizando las intervenciones de cada participante por núcleo. Finalmente, exponemos los escritos que surgieron fruto de este trabajo una vez finalizado, bajo el título de Relatos y Reflexiones. Los mismos, fueron producidos por diferentes personas que estuvieron involucradas en el proceso de investigación de diversas maneras.

Solo me resta decir, que como responsable del proyecto, me complace ser parte de esta publicación, la cual da cuerpo a estos materiales que llevaban bastante tiempo archivados en nuestros computadores y que, a pesar de los años transcurridos, me parecen aún vigentes. No solo como registro del inicio de nuestra constitución como departamento luego de un proceso de reestructuración, sino también como procesos de experimentación en el ámbito del arte, que se arriesgan a transversalizar temáticas que expanden los límites de la danza. 

11. Del registro de estas muestras realizadas los días 20 y 21 de Enero de 2016 en la Sala 1 del Departamento de Danza; y el 05 de mayo del mismo año, en la Sala Agustín Siré del Departamento de Teatro, se transcribieron las ponencias de los cinco núcleos para la primera, la exposición de los Núcleos Espacios en Tránsito y Vertebral, para la segunda, considerando que los demás núcleos hicieron un puesta de avance escénico. Adicionalmente se transcribieron las respuestas de los/las integrantes de cada núcleo frente a preguntas del público en la discusión



NÚCLEO ESPACIOS EN TRÁNSITO

Responsables: *Amílcar Borges, Luis Corvalán*, académicos del Departamento de Danza.

Invitados: *Daniel Opazo*, académico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Colaboradores: *Alejandra Fuentes*, egresada de la Facultad de Artes; *Constanza Urbina*, egresada de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo; *Diana Henry, Macarena Rivera y Felipe Sepúlveda*, estudiantes de Diseño de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Colaboradores Internacionales: *Le Gens D'Uterpan, Annie Vigier y Franck Aperte*: Proyecto Topologie (Conferencia 30 de Octubre 2015; Departamento de Danza).

Fotografía y video: *Productora Pejeperros*

AAACC/2014

Acciones coreográficas




Departamento de Danza
Facultad de Artes
Universidad de Chile

02 y 03 de septiembre 2014 a las 20:00hrs
Sala Agustín Sire, Morandé 750
Conversación y presentación en torno a los procedimientos de creación y escenificación

Proyecto de investigación y creación escénica que tiene como objetivo un acercamiento sensible desde el cuerpo y el movimiento hacia la historicidad y geografía urbana de Santiago Centro.

La ciudad de Santiago con su historicidad y sus estéticas relacionales, son el eje articulador de los procedimientos de creación del proyecto Espacios en tránsito, que promueve a partir del diálogo con la geografía y la arquitectura urbana, una resignificación de la dimensión performática, perceptual y relacional de determinados espacios y lugares con los cuales configuramos nuestro imaginario y nuestro modo de habitar. Desde esta perspectiva la búsqueda de una etnología urbana, corporal y perceptual nos llevará a la elaboración de una serie de cartografías que develarán instalaciones y/o intervenciones que son propias del cotidiano urbano. Por lo tanto, la investigación artística que conlleva el procedimiento de creación de Espacios en tránsito, pretende desde una visión interdisciplinaria (Arquitectura, Geografía y Danza), abordar desde un análisis crítico el cuerpo/urbano con sus manifestaciones. El proceso de creación además de contar con intervenciones y acciones coreográficas específicas, se propone trasladar y resignificar el gesto y los flujos urbanos como ejes estructurales de la creación escénica, poniendo en tensión los espacios públicos y escénicos.



Metodología

La Plaza de Armas con sus calles circunscritas en la comuna de Santiago, contiene una historicidad territorial y patrimonial que nos devela constantemente recorridos urbanos en donde el espacio arquitectónico y humano se entrelazan en una relación móvil, heterotópico e hiper-sensitivo. A partir de esta premisa territorial y urbana el proyecto Espacios en Tránsito se propone explorar las calles, los recorridos y el cotidiano de este sector de Santiago centro, considerando las siguientes etapas:

- Traducción del espacio designado y (re)significarlo en un proceso de escritura y diseño (mapas y cartografías sensitivas en contraposición con lo topográfico).
- Observar en los recorridos humanos, los cuerpos sus gestos, flujos, considerando la dimensión arquitectónica, geográfica y kinética.
- Reconocimiento de la historicidad de la dimensión escénica en el espacio público y su carácter performativo.
- Explorar y generar un estudio que define las transformaciones continuas que emergen en un mismo lugar y que están relacionadas con los modos de habitar la ciudad en la noche y en el día.
- Trasladar a la dimensión escénica, la investigación kinética del cotidiano urbano explorado.



ENCUENTROS DE CREACIÓN/INVESTIGACIÓN.

REFLEXIONES Y PROCEDIMIENTOS PROYECTO
ACCIONES COREOGRÁFICAS.

Muestra I,

Sala 1, Departamento de Danza.

Compañía 1264, 7° piso. Santiago.

Miércoles 20 de enero de 2016¹²

Amílcar Borges: Primero que nada, decir que el inicio de este trabajo tiene que ver con una relación de intereses afectivos, en el sentido de querer conocer al otro académico dentro de la institución fuera de las dimensiones más comunes de lo que es estar en la Universidad. Desde esa perspectiva, el trabajo nuestro tiene un carácter urbano y hace emerger una noción, que nos interesa mucho, que tiene que ver con la antropología, que es: Cómo ese mismo lugar, ese mismo espacio, ese mismo cuerpo, a partir de distintas temporalidades produce transformaciones. Entonces, esas transformaciones continuas a partir de un mismo lugar o una misma corporalidad, como concepto general, es lo que nos lleva a estar juntos o a iniciar un trabajo juntos.

Desde esa noción de antropología también nos interesaba como académicos del Departamento de Danza, investigar y explorar prácticas de creación, y de qué manera esas prácticas de creación están vinculadas con los procesos de enseñanza-aprendizaje. A partir de esa relación, más que la obra en sí, nos interesa más el proceso de creación, la elaboración de registros y de metodologías en ese proceso de creación.

Como punto de partida, entonces, tomamos con Luis la necesidad de hacer un marco, y ese marco es el casco histórico de Santiago. Desde esa perspectiva nos juntamos con Daniel Opazo, profesor de la FAU¹³, y a partir de ahí empezamos a establecer vínculos para dar inicio a ese proyecto. Que tiene que

ver con cómo la arquitectura, el espacio, la objetualidad y el cuerpo entra escénicamente o, y aunque no me gusta mucho esta otra palabra, performáticamente en espacios “públicos”.

Desde esa perspectiva, las etapas de las metodologías son procedimentales, donde algunos conceptos pueden emerger, y trabajamos en explorar en la calle a partir de esos conceptos. Por ejemplo, el concepto de delito, de permitido o no permitido, de norma o no norma, en espacios públicos, que vinculan tanto la arquitectura como también la corporalidad de las personas en eso. Espacios que son efímeros ya sea por su propia configuración del acontecimiento mismo, del momento performático mismo que está ocurriendo en la calle.

Esas son las premisas que estamos tratando de articular. Más allá del fetiche de la obra como resultado, a mí personalmente lo que me interesa es el inicio del puente para que los académicos se puedan conocer en otras instancias que no son la docencia y lo curricular, y a partir de ello, generar otras posibilidades de diálogo, en este caso con la Facultad de Arquitectura en donde empezamos de manera muy tímida, y ahora de manera más compleja, desde el 2016, los vínculos entre los estudiantes de Danza y Arquitectura, sobre problemáticas que tienen que ver con el espacio. Y entender de qué manera el espacio es abordado por los estudiantes de Arquitectura y de Danza, y con eso configurar problemáticas en común a procesos curriculares de aprendizaje que en este momento estamos trabajando de manera extracurricular.

Estamos en los primeros acercamientos, en los primeros enamoramientos para poder de ahí articular cosas que perduren o que puedan ir más allá de una decisión curricular establecida. En el fondo es buscar voluntades, para que esas voluntades de interacción logren permanecer en el tiempo entre departamentos y entre facultades.



12. Transcripción de Gonzalo Hurtado Escobar.

13. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.



Eso es de manera muy general. Resumiendo: los procedimientos de creación como soporte para la enseñanza aprendizaje, el diálogo entre dos disciplinas con problemas comunes y de qué manera dialogan y abordan esos problemas sin perder la propia identidad disciplinar, pero sí dialogando y configurando un tercer punto que es el diálogo y el lenguaje de esas dos disciplinas que aún no sabemos a qué se va a llegar.

Luis Corvalán: Acotar algo que ya se ha hecho a la fecha. A finales del mes de octubre invitamos a una compañía francesa a exponer sobre su protocolo, protocolo que se desarrolla en espacios públicos, es la compañía Les Gens d'uterpans dirigida por Franck Apertet y Annie Vigier. Tuve la posibilidad de trabajar en esta compañía durante cuatro años, y activar este dispositivo en distintas ciudades de Francia y de Europa.

Entonces, coincidió que, en un programa independiente, que es Revuelo, se le invitó a esta compañía a desarrollar este dispositivo en la ciudad de Concepción. Y se les invitó a pasar por el Departamento para exponer sobre sus prácticas, y eso nos permitió también poner algunos temas en común, junto a Amílcar, con los que de alguna manera nos reencontramos después de 10 años en que habíamos trabajado juntos en otro contexto, en otra disciplina, y queríamos ver de qué manera podíamos volver a desarrollar algo en común.

Coincidió con la venida de esta compañía, la invitamos. Ellos presentaron sus problemáticas, sus metodologías y su manera de afrontar el espacio público, desde premisas muy sencillas, pero que nos permitió tener un referente común para poder tirar nuestras primeras líneas. Hicimos un primer intento que nos permitió situarnos en un lugar al que nos llamó menos la atención, porque se nos solicita que hagamos una muestra del proceso que estábamos llevando a cabo y aceptamos pensando que ya teníamos material, y lo que hicimos fue recurrir a algo que habíamos hecho hace 10 años atrás y repetir algo que habíamos hecho y nos dimos cuenta que ya no existía el interés.

Entonces, vimos, visualizamos y sentimos que esa no era la ruta y nos volvimos a plantear un nuevo inicio en donde claramente la incorporación de Daniel y de los alumnos del Departamento de Arquitectura van a venir a renovar nuestra manera de trabajar.

Amílcar Borges: También aclarar que nuestro interés es trabajar con alumnos egresados, fuera de la institución o quizás que son parte de la institución y de qué manera en un ámbito académico extracurricular la práctica artística pueda aportar o generar metodologías didácticas que puedan generar a futuro procedimientos de vínculos más complejos.

También está la preocupación de generar registro y archivo, vamos a registrar todo el material, y una vez registrado, hacernos responsable del archivo como procedimiento y de qué manera se puede eso, después, llegar a reflexiones que pueden llegar de otros ámbitos, maneras de escribir, construcción de mapas didácticos que podrían servir a los procesos de enseñanza aprendizaje.

Muestra II,

**Sala Agustín Siré Departamento de Teatro.
Morandé 750. Santiago.**

Jueves 05 de Mayo de 2016¹⁴

Amílcar Borges: Buenas tardes, lo que nosotros estamos intentando hacer es interaccionar con los espacios públicos. Desde ese punto de vista cada uno de nosotros va hablar de esas interacciones con ese espacio público. Desde mi propio punto de vista me interesa mucho la relación del cuerpo con las señaléticas, o el cuerpo como signo y, desde esa relación, cómo la presencia de ese cuerpo puede desarticular el espacio público. Más allá de intervenir o de construir una obra en



PELIGRO

el espacio público es ver cómo esa cotidianeidad del cuerpo se enfrenta a las normas de uso de los espacios. Es en esa línea que hemos hecho un primer acercamiento que es crear un dispositivo, unas reglas del juego que nos permitan intervenir el espacio.

Luis Corvalán: Estamos Amílcar, yo, Alejandra, del Departamento de Danza. Daniel Opazo del Departamento de Arquitectura, Constanza Urbina también del Departamento de Arquitectura. Hicimos un acuerdo en que cada uno debía escribir solo cien palabras para esta presentación, y estas son las mías:

“Constataciones, preguntas e imaginario.”

El espacio público observado como una partitura coreográfica presenta a momentos una estrategia aleatoria en otras formas ya establecidas, dibujadas por trazos, flujos, sonidos, para quienes transitan por ese lugar. Las materias utilizadas para evidenciar nuevas bifurcaciones o maneras de habitar este lugar nos ayudan a generar tensiones que variaran de lo literal a lo abstracto.

Pregunta: ¿Cómo generar un espacio que se prolongue en el tiempo en donde los cuerpos tengan derechos a exponerse de formas no habituales?

Imaginario: imagino un territorio, el 2025, como en Dinamarca donde las artes compartan y practiquen sus miradas en un territorio común.

Constanza Urbina: yo igual voy a hablar de cómo estas intervenciones empiezan a generar situaciones prohibidas en el espacio público. La plaza de armas es un espacio súper normado que su uso libre se permite dentro de los límites de un marco legal. Estas normas muchas veces son difusas y dejadas a la interpretación. En la intervención que hicimos en la plaza de armas se revelan algunas pistas de qué es lo que está prohibido y qué es lo que no.

En la medida en que se afecta la estructura del espacio público la intervención se comienza a volver transgresora. Cuando el cuerpo toma el carácter de instalación es que esto se comienza a prohibir. Estos eventos provocan la interrupción momentánea de los códigos y de las normas del espacio público. Incluso, en una intervención que realizamos que se mostrará ahora, en que con una cinta de peligro se empieza a sugerir, el cómo querer invertir el orden de quién es el que pone los límites y de cómo son estos límites.

Alejandra Fuentes: Peligro, tenemos que controlar todo lo que pasa, cualquier cosa, menos chilenos. Nos sentamos a descansar. Jesús te hará un hombre feliz. Hay una variedad de raíces. El día viernes es una locura. Cristián Álvarez? no creai. 70 años en este lugar. Hay muchas personas de color. El día está abochornado. Estamos haciendo la solemne de dibujos anatómicos. Chilena, párate al lado de la piletta. Amigo me vas a estar dando, aunque sea una vez. No tienen permiso municipal.

Desde los aspectos materiales del lugar como son los objetos, las personas, los residuos, la memoria y la historia del sitio, rescatamos algunos acontecimientos que pudimos identificar en el primer ejercicio de espacios en tránsito.

Daniel Opazo: desde mi perspectiva lo interesante está en el juego, a veces no tan alegre entre el cuerpo y los límites.

Límites, bordes, barreras visibles o invisibles. Líneas que distinguen o separan. Líneas de fuga que se esconden en lo

párrafos de una hoja escrita u ocultas en las telarañas de las convenciones sociales. Líneas cuyo espesor suponen un espacio de posibilidades para preguntarnos sobre los límites entre lo público y lo privado o bien de quiénes y cómo definen lo prohibido y permitido en el ámbito común de la ciudad. Las líneas que trazamos con nuestros cuerpos o aquella que transgredimos con nuestros movimientos son cuestiones que deben ser cuestionadas por la práctica artística y la reflexión universitaria.

Y como han dicho varios de mis colegas hay una cosa interesante en una intervención tan simple, como para dar detalles. La primera vez que fuimos a hacer la intervención estábamos con los elásticos, había un señor que es parte del núcleo, aunque él no lo sabe, que es un inspector de la municipalidad, que nos decía:

- “Es que ustedes no pueden intervenir la plaza, no pueden amarrar estos elásticos en los postes”
- “Y si los amarramos a nosotros?”
- “Ah, bueno, no hay problema.”

Entonces, ahí hay una cuestión con el cuerpo, que es como el último reducto libre. Y lo otro es que, ese mismo día cuando él nos dijo: “ustedes no pueden hacer esto acá.” Y nosotros le dijimos: “y cómo él está predicando acá?” Y dijo: “Noo, es que a él lo protege la ley de culto, pero ninguna ley permite hacer esto”. Eso fue muy chistoso.

MESA DE DISCUSIÓN FINAL

Eleonora Coloma: Como moderadora me corresponde hacer una pregunta, pero antes de hacer la pregunta quería decir algo. Y es que, tengo la sensación que lo que hemos visto son procesos, y en ese sentido como hay aquí procedimientos de investigación escénica, lo que empieza a surgir en estas personas, que están aquí adelante, a mí me gusta llamarlo reglas del juego, en un juego que ustedes mismos están inventando. En ese sentido mi pregunta es la siguiente, para quien quiera responder: en términos de proceso, entendiendo que estamos en presencia de un segundo hito de muestra ¿cuáles son sus descubrimientos? y en ese sentido, ¿cuáles son sus proyecciones?

Amílcar Borges: Yo voy a hablar de En tránsito. En donde nosotros llegamos a la Plaza de Armas, que la elegimos por ser un lugar muy difícil. No es un lugar fácil de estar o de intervenir, porque como lugar mismo es de por sí performático, en donde las cosas están sucediendo. Desde ese punto de vista, nos interesa más el proceso que la obra. Así yendo al espacio público vamos viendo los juegos, las reglas, lo que permite o no permite el espacio al habitarlo.

Una vez definido eso, llegamos a unos dispositivos que para nosotros son importantes de transmitir, las señaléticas que están en el espacio público y la posibilidad de contravención, de jugar un poco con ellas, y lo otro son los sistemas virales en cuanto imagen. Esos son los dos hitos que nosotros empezamos a trabajar, las señaléticas y los sistemas virales como dispositivos, para integrar a las personas, y trabajar con los alumnos de danza. Ese es el momento en que nos encontramos.

Pregunta del Público: Una consulta técnica ¿qué pasa con las vestimentas en relación a las propuestas? Porque siento que

hay un lugar común entre la tenida del bailarín y la ropa de calle. ¿Hasta qué punto eso está pensado, no está pensado, es un proceso, va a aparecer o no? Esa es mi duda ¿cómo se cubre ese cuerpo que aparece en la escena?

Amílcar Borges: En tránsito, queremos estar lo más cotidiano posible como en la calle. Porque no queremos construir elementos llamativos o entrar en la dimensión performática a partir de construir un vestuario distinto. En este momento lo que nos interesa son las líneas, y por eso los plásticos, los elásticos, son una extensión del cuerpo. Cuestiones que están en un modo exploratorio pero que tienden a entender lo que es común, ordinario en el medio urbano y de cómo la acción construye los espacios de delito -no delito, prohibido- permitido; desde ahí es que nos interesa explorar, en los colores de la señalética, del piso.

RELATOS Y REFLEXIONES ESPACIOS EN TRÁNSITO

Luis Corvalán Correa

En el marco de los proyectos AACC, nos reunimos junto a Amílcar Borges, Daniel Opazo, docente del departamento de Arquitectura, la egresada del departamento de Danza, Alejandra Fuentes, la egresada del departamento de Arquitectura, Constanza Urbina, los estudiantes de Diseño, Macarena Rivera, Diana Henry y Felipe Sepúlveda, y quien escribe este texto, con el fin de problematizar desde nuestras disciplinas el espacio público.

Como punto de inicio, nos instalamos a observar en la Plaza de Armas, epicentro fundacional de la ciudad de Santiago. Ahí realizamos la mayoría de los encuentros del grupo. Desde esas reuniones fueron apareciendo los intereses y posibles temas de común interés. Las primeras pruebas con materiales permitieron, por un lado, ir conociéndonos como grupo de trabajo y, por otro lado, permitieron que surgieran pistas de investigación desde el complejo y amplio contexto que propone la Plaza de Armas.

En un inicio utilizamos un largo elástico y unas huinchas de papel adhesivo de color azul y amarillo, materiales con los cuales fuimos demarcando diversas formas en el suelo. Luego

el elástico nos permitió generar redes en movimiento conectadas entre nosotros y los objetos de la plaza. Cabe destacar que mientras realizábamos este ejercicio se acercó un guardia municipal y nos manifestó que no podíamos seguir haciendo nuestras pruebas, se preguntó el por qué, y en respuesta nos informó que no podíamos generar este tipo de manifestaciones ya que necesitábamos permiso municipal. Nos pareció extraño, ya que la plaza en sí es un lugar de muchas manifestaciones de diversa índole. A ello le argumentamos que fuera más específico y nos explicó que estaba prohibido utilizar los bancos o los árboles dentro de nuestras experiencias.

Gracias a esta dificultad, nos vimos impulsados a modificar nuestra exploración, lo que finalmente nos permitió más movilidad dentro del espacio de estudio, apareciendo nuevas capas de observación, como, por ejemplo, la sonoridad del lugar, los símbolos, monumentos, las múltiples culturas y etnias que ahí conviven, las manifestaciones artísticas, los distintos tipos de comercio legal e ilegal que se desarrollan durante todo el día y así otras dimensiones que no alcanzamos a observar.

Luego de este hecho con los guardias municipales, tanto las experiencias en terreno como las reflexiones, nos guiaron hacia nuevos materiales y cambios de dispositivos de exploración. Se desprendió la pista del cuerpo y las normas que lo enmarcan en un espacio público. Surgió la propuesta de probar la cinta plástica blanca y roja que tiene impreso la palabra PELIGRO enrollada en el cuerpo, que se utiliza para delimitar los espacios que están en arreglo o que presentan algún peligro para el transeúnte que circula. De estas mismas pistas se abrió la idea de generar nueva información en señaléticas, como la que presenta el signo PARE, pero para nuestra indagación y, utilizando los mismos colores y marcos que estas presentan, se cambiaron por: GOCE, DUDE, RESPIRE, PIENSE, etc.

GOCE

RESPIRE

PIENSE

DUDE

TOQUE



Estos ensayos o pruebas muy sutiles permitieron visibilizar un lado invisible que tiene relación con las reacciones de los transeúntes, mirando con extrañeza o cierto nerviosismo, y otros tomando distancia de esta nueva información.

Ya en las últimas etapas del proyecto se invitó a los estudiantes que quisieran probar con el material de la cinta en distintos lugares de Santiago, con la posibilidad de usarla como quisieran y así explorar en la creatividad de otros, el mismo material en espacios públicos. Se pidió que pudiesen registrar con sus teléfonos y enviar sus registros a un espacio del grupo para poder tener acceso a sus instalaciones y performance.

El último ejercicio como núcleo de investigación se realizó en Matucana 100 con el fin de cerrar el proceso. Se generó una instalación para poder visualizar los materiales utilizados. Hubo un momento que quisiera relatar ya que solo quedó para el grupo y tuvo la energía de rito final. En esta improvisación todos participamos, digo todos ya que durante el proceso lo performativo lo desarrollamos los del departamento de Danza y las problemáticas espaciales surgían de forma más sutiles desde los arquitectos. En esta instalación performativa escénica todos improvisamos, reconstruyendo un nuevo espacio con dinámicas corporales-objetuales muy sutiles y sin-

cronizadas. Sin darnos cuenta, apareció un lenguaje escénico común; después de tanto observar y probar en grupo tengo la impresión que el núcleo había adquirido un lenguaje propio en el que el espacio, los objetos ahí presentes y la presencia de cada uno de nosotros cerró dándole fin a un intenso proceso de estudio.

En la actualidad hemos continuado con algunos intentos junto a Daniel Opazo con el fin de volver a activar esas problemáticas que surgieron durante ese periodo. Espero con esto dejar un pequeño y sencillo testimonio de lo realizado junto al núcleo de Espacios en Tránsito.

LOS SONIDOS DE UN ESPACIO

Alejandra Fuentes.

En los espacios generalmente ocurre una secuencia ordenada de acciones, que una tras otra explican la función de este, basado en los fenómenos que acontecen o que acontecieron. Desde los aspectos materiales del lugar: objetos, residuos, personas, la historia y memoria del sitio, nombraré algunos sucesos que fueron rescatados a través del registro sonoro, en el primer ejercicio que realicé en Plaza de Armas 2016.

- TENEMOS QUE CONTROLAR TODO LO QUE PASA

- CUALQUIER COSA MENOS CHILENOS

- NOS SENTAMOS A DESCANSAR

- JESÚS TE HARÁ UN HOMBRE FELIZ

- HAY UNA VARIEDAD DE PAÍSES

- EL DÍA VIERNES ES UNA LOCURA

- ¿CRISTIÁN ALVARES? NO CREAMOS

- SETENTA AÑOS EN ESTE LUGAR

- HAY MUCHAS PERSONAS DE COLOR

- EL DÍA ESTA ABOCHORNADO

- ESTAMOS HACIENDO LA SOLEMNE DE DIBUJOS ANATÓMICOS

- CHILENA PÁRATE AL LADO DE LA PILETA

- AMIGO LE VAS A ESTAR DANDO, AUNQUE SEA UNA VEZ LE DES

- NO TIENEN PERMISO MUNICIPAL

En los encuentros con otros cuerpos en una zona común, llegan a mí los recuerdos, anhelos y quejas que dejan entumecida la cabeza y dormidos los pies para accionar. Solo mantengo la calma y permito que las palabras lleguen a mis oídos deseos de movimiento. Así se agrega un pequeño grano a un constructo de precaución con el tránsito ajeno, que pide ser escuchado por criaturas de otras tierras en un área conocida y vital de convivencia. El peligro está en tomar parte de la situación y enfrentar los retos de la ciudad como esperanzas propias, allí radica la posición que he optado para extraer del centro del caos los pensamientos de personas sin tránsito alguno. 

NÚCLEO SILENCIO

Responsables: Daniela Marini y José Miguel Candela, académicos del Departamento de Danza.

Colaboradora: Camila Delgado, egresada del Departamento de Danza

Fotografía: David González



(silencio)

*“El piano pierde su sonido;
el pintor no pinta;
el músico deja de hacer música.
Pierden su función,
pero no su belleza...
se convierten en aún más bella”*

(Chiharu Shiota)

Explorar el silencio y el vacío en tanto utopía/metonimia, deviene acto político en contraste con el horror vacui sistémico. En los lugares de invasión sonora y visual, el cuerpo, a través de la proyección de su memoria (silente y a la vez resonante, vibrante) e historia (colmada en tanto pasado, vacua en tanto futuro), propone una disidencia de manera activa y profunda, extendiendo su subjetividad entre subjetividades. Pues en su enmudecimiento, incorpora el silencio en su decir.

Pausa.

El silencio de los bosques, del claustro, de la noche.

Del cuerpo.

Nos hemos propuesto como objetivo investigar los conceptos de vacío y silencio en su relación con el cuerpo en tanto soma, y su proyección a lo audible y lo visible. Para lograr esto, en primera instancia estamos trabajando con un marco teórico específico (Erika Fisher Lichte, Geisha Fontaine, Alfredo Jaar, John Cage, Luigi Nono), y a la vez realizando una investigación práctica (Practice Led Research), a modo de espacio performático de reflexión sobre estos temas.



¿Qué puede haber más fugaz que la sonoridad de un sonido?

Emerge del silencio del espacio,

se expande por él

para volver a extinguirse un instante después,

se disipa y desaparece.

A pesar de esa fugacidad,

tiene un efecto inmediato

– y a menudo duradero – en quien lo oye.

(Erika Fischer-Lichte)

Las sesiones de trabajo se proponen como un campo experimental y abierto, donde de manera colaborativa se rodean los conceptos de vacío y silencio en su relación con el cuerpo. Cada sesión considera un espacio de reflexión en torno a estos conceptos, para que desde aquí emerjan marcos de experimentación performática, que se articulen y den cuerpo a nuestra investigación práctica.

Durante cada sesión se realizan distintos modelos de registro, que se exponen al final de la jornada.

El trabajo de investigación-creación considera las siguientes fases metodológicas (basadas en el modelo de Haseman de Investigación desde la Práctica):

- Investigación teórico-práctica (Marco teórico)
- Planificación de la acción (problemas, interrogantes, dificultades)
- Puesta en práctica de la situación de estudio escénico-corporal.
- Observación (recolección, innovación “en terreno”).
- Reflexión (evaluación, comprensión, cambios y toma de decisiones para iniciar nueva planificación y nuevo ciclo).
- Estudio post-performático.



ENCUENTROS DE CREACIÓN/INVESTIGACIÓN.

REFLEXIONES Y PROCEDIMIENTOS PROYECTO
ACCIONES COREOGRÁFICAS.

Muestra I,

Sala 1, Departamento de Danza.
Compañía 1264 7º piso. Santiago.

Jueves 05 de Mayo de 2016¹⁵

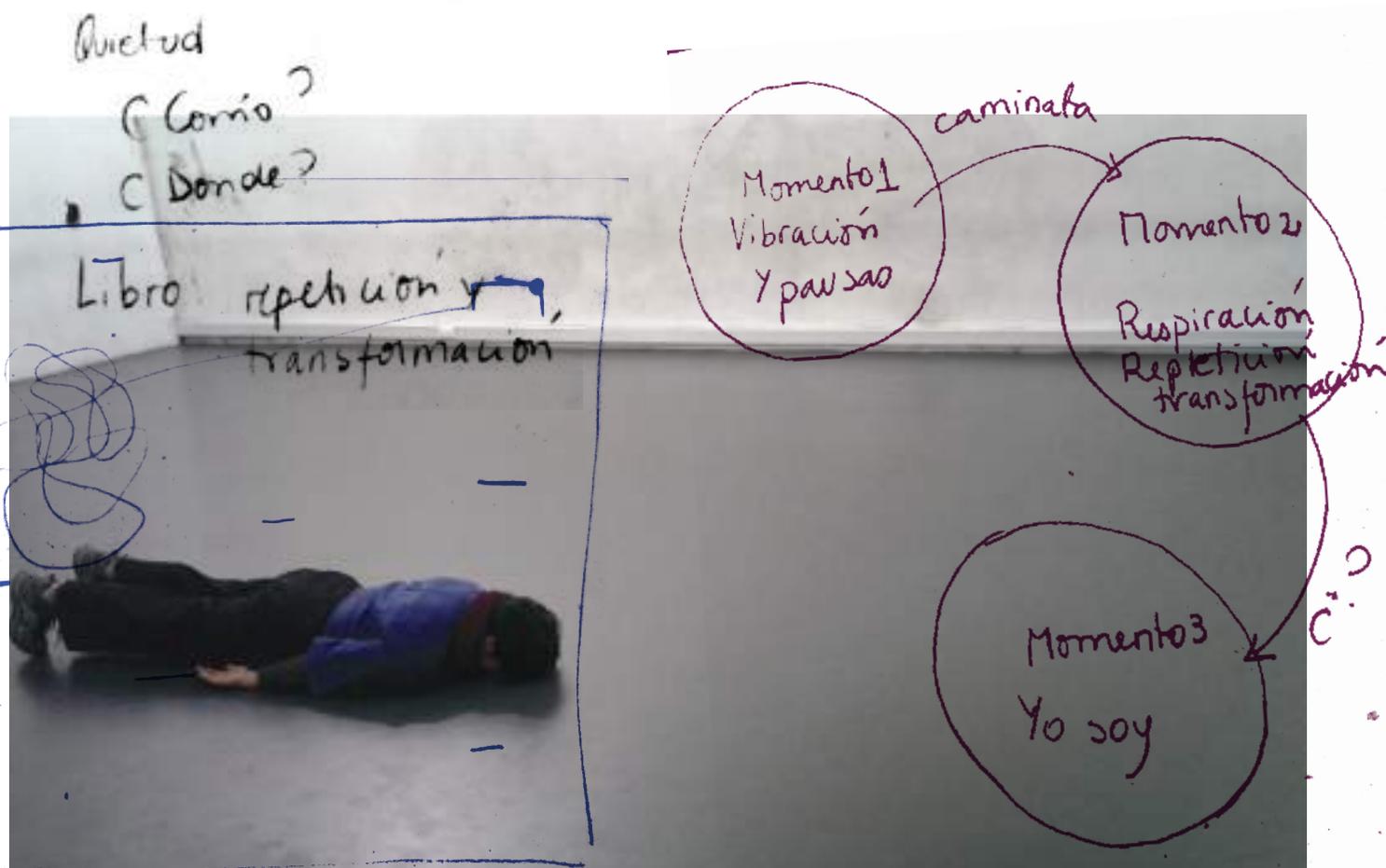
José Miguel Candela: bueno, nosotros lo que hemos hecho es una primera etapa de discusión en torno a ciertos referentes bibliográficos que para nosotros han sido trascendentes y que nos han marcado en tanto nuestra búsqueda adaptativa y estos referentes bibliográficos tratar de pasarlos por el prisma del problema fundamental que es el silencio desde la visión de la utopía del silencio. Este silencio inalcanzable, inexistente. Esa búsqueda utópica.

Entonces, en torno a eso, nos hemos referenciado en un libro maravilloso que es *"La estética de lo performativo"* de Ericka Fischer-Lichte, por la situación metodológica de poder entender esta búsqueda en una situación que Ericka Fischer-Lichte

define como el bucle percepción-acción, en donde existe un estímulo que no solamente provoca cambios en la percepción de quien lo recibe, sino que en la medida que provoca cambios en la percepción de quien lo recibe la reacción de quien lo recibe provoca cambios en ese cuerpo y por lo tanto, se van retroalimentando y la situación escénica, finalmente, no se sitúa en ningún lado específico sino que está en constante movimiento.

Digamos que, en lo que se refiere a nuestra búsqueda de ese silencio utópico, esa relación excede el lugar desde donde nosotros lo estamos presentando, o sea, nos excede a nosotros como comunidad escénica. En el momento escénico estamos superados por los caballeros que están trabajando allá abajo, por los autos, en fin, y todo eso se viene a convocar en esta búsqueda. Y por lo tanto cada ejercicio que nosotros estamos haciendo es irreplicable.

El segundo referente que hemos tomado, tiene que ver con John Cage, hay una publicación bien bonita que se llama *"Silencio"*, que es una traducción al español hecha por músicos; Adolfo Núñez que es un compositor de música electroacústica español.



Entonces la traducción es bastante fina, a diferencia de muchas otras traducciones John Cage que al ser hechas por traductores y no por músico propiamente tal hay muchos vacíos, y en este caso no, es bastante preciso.

Evidentemente pusimos énfasis en la experiencia de "4 minutos 33 segundos". Discutimos bastante sobre esa experiencia desde la dimensión musical pero también desde la dimensión performática que esta tiene. En general, desde el punto de vista bibliográfico hay más énfasis en el segundo que en el primero, y ahí hay una cuestión interesante que tiene que ver con ese asegurar la existencia de la música por los siglos de los siglos, no nos va a faltar nunca música porque siempre va a haber sonidos, y mientras nosotros existamos vamos a tener sonido en nuestro sistema nervioso, el sonido de nuestro ritmo cardiaco, por lo tanto, no nos debemos preocupar por el futuro de la música.

En ese sentido, ahí se señala hacia una discreción que es lo que también convoca "4 minutos 33 segundos", en el sentido de aceptar un discurso musical, un discurso sonoro aleatorio como factible de ser apreciado como música. En "4 minutos 33 segundos" el piano nunca suena. Sin embargo, todo el resto está sonando constantemente y John Cage lo plantea, obviamente, como sonidos apreciables y por lo tanto con una dimensión estética interesante.

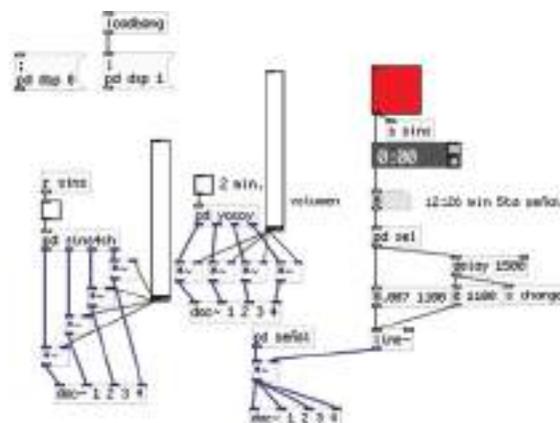
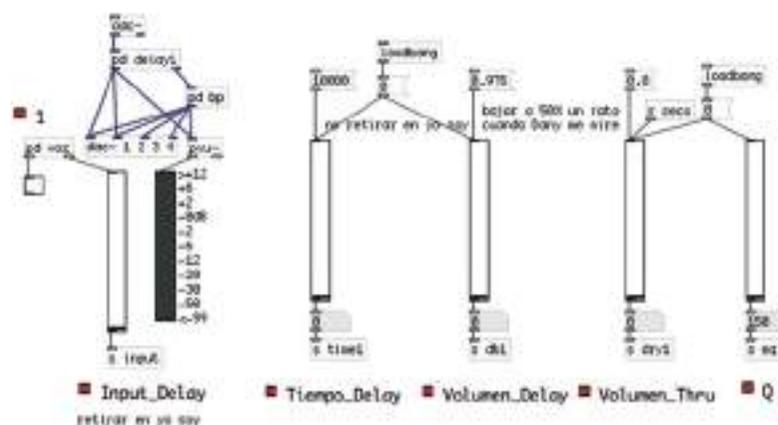
Aquí tengo un pequeño apunte que dice: "El silencio abre las puertas de la música a los sonidos del ambiente. El espacio y el tiempo vacíos no existen siempre hay algo que ver, algo que oír." En base a eso nos dimos nuestras primeras tareas que fueron expediciones. Lo que ustedes escucharon es el resultado de una serie de expediciones que hicimos previamente al día de hoy. Lo que audio espectaron.

Yo me voy a referir a lo sonoro para que Daniela explique respecto de su expedición corporal. Lo que ustedes escucharon es una situación cuorafónica con, básicamente, rangos de ondas sinusoidales que van sobre frecuencias eje. Las frecuencias ejes por un lado tenían 3.000 hertz y por otro lado 2.000 hertz. Y los rangos van la de 3.000 hasta los 6.000 y por debajo a los 1.500, y la de los 2.000 hertz hasta los 4.000 y por debajo hasta los 1.000 hertz. Lo mismo sucede con la frontalidad en que había un tercer parlante aquí en el centro, ese era de 3.000 hertz, y el final que estaba como en la mitad era de 2.000 hertz. La variabilidad de octavas es aleatoria, ahí se usó una aplicación que sirve para esos efectos. Así que cada vez que se escucha se pueden escuchar versiones distintas de lo que suena. La idea era que esto se escuchara de manera muy discreta de tal manera que se pudiera confundir con los sonidos que nos rodearon y acompañaron bellamente durante toda la performance.

Daniela Marini: respecto del movimiento estamos trabajando con dos consignas. Una es, hacer lo menos posible. Y ahí las preguntas son: ¿qué es hacer lo menos posible? Si es moverse muy poco, si es posible la quietud, si es posible el vacío, si es posible el silencio como espacio sonoridad –cuerpo– movimiento. Si es hacer un movimiento reiterativo, lo menos posible, si es menos información, como menos producción de distintos tipos de movimiento. Si hacer lo menos posible es mover menos articulaciones al mismo tiempo. Nada, estamos ahí en la pregunta, y queremos dejarlo en el campo de las preguntas un rato antes de tomar algún tipo de decisiones, que no sé si las vamos a tomar o nos vamos a quedar en el campo de la pregunta.

Y la otra consigna es la vibración. Como en este experimento de que el silencio al final no existe porque siempre están estos sonidos del cuerpo que son sonido vibración, si era posible traducir esa frecuencia y ese sonido que se produce al interior del cuerpo y hacerlo visible.

Ahí estamos, recién estamos empezando.



Muestra II,

Sala Agustín Siré, Departamento de Teatro.
Morandé 750. Santiago.

Jueves 05 de Mayo de 2016¹⁶

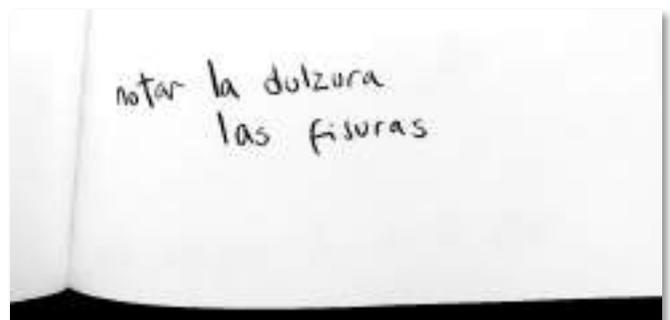
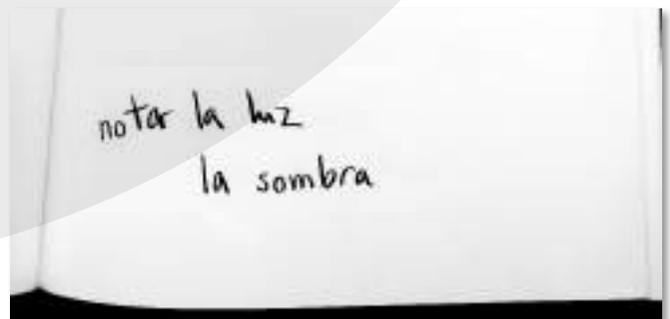
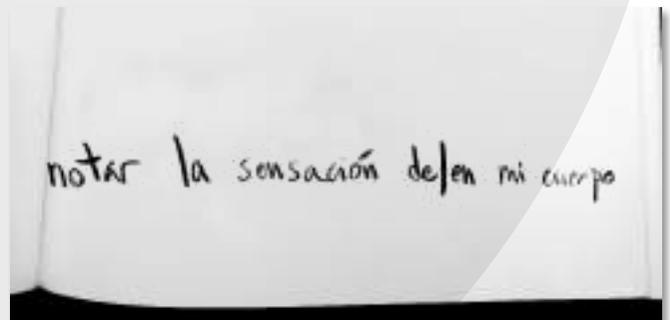
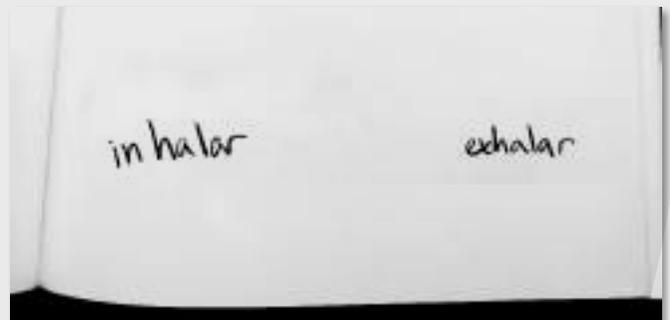
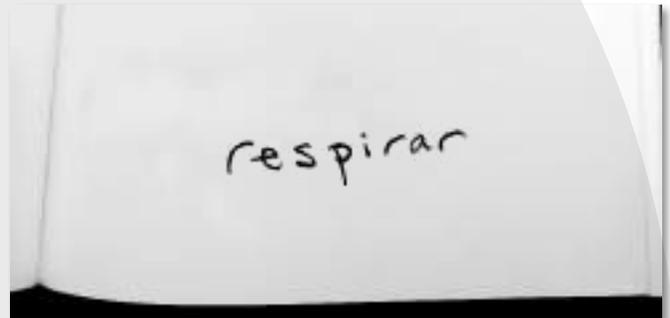
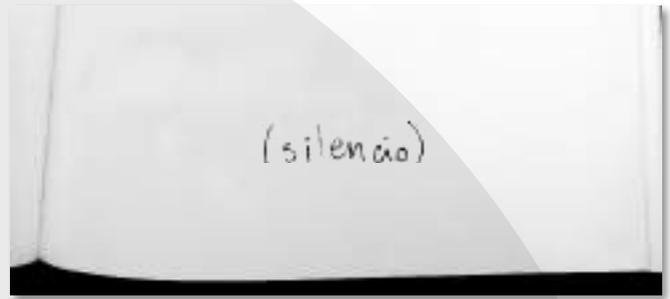
MESA DE DISCUSIÓN FINAL

Eleonora Coloma: Como moderadora me corresponde hacer una pregunta, pero antes de hacer la pregunta quería decir algo. Y es que, tengo la sensación que lo que hemos visto son procesos, y en ese sentido como hay aquí procedimientos de investigación escénica, lo que empieza a surgir en estas personas, que están aquí adelante, a mí me gusta llamarlo reglas del juego, en un juego que ustedes mismos están inventando. En ese sentido mi pregunta es la siguiente, para quien quiera responder: en términos de proceso, entendiendo que estamos en presencia de un segundo hito de muestra ¿cuáles son sus descubrimientos, y en ese sentido, ¿cuáles son sus proyecciones?

José Miguel Candela: En el proceso que hemos estado haciendo desde el año pasado aplicamos la cuestión metodológica con el mayor rigor que hemos podido o que la contingencia permite, que tiene que ver con la investigación desde la práctica, "practice research" y concretamente con el instrumento que hemos creado que es un ciclo de investigación y acción. Esto lo hemos planificado en tres vueltas con más o menos las mismas metodologías: un primer proceso creativo en donde elaboramos ciertos supuestos, esos supuestos los llevamos a la práctica y observamos que sucede, sacamos conclusiones y en torno a eso revisamos lo que hicimos para hacer modificaciones, y echar a andar el círculo de nuevo.

Entonces esto que probamos hoy día, tiene que ver con las conclusiones que nosotros sacamos de nuestro primer ciclo, en donde la gran pregunta fue ¿cómo podríamos abundar lo que ya estábamos abundando y tocando para más o menos esta fecha? Y el problema fundamental que nos pusimos al inicio tenía que ver con dos utopías: la utopía del silencio, la utopía inalcanzable del silencio, y lo infinito del movimiento mínimo. Y a esto sumado una segunda reflexión que viene a ser como un contraste a esta reflexión inicial del primer ciclo, que tiene que ver con "Yo soy" ... Daniela, me gustaría que tú hablaras de ese cruce...

Daniela Marini: En "yo soy" nos dimos como tarea en llenar el espacio y vaciar el espacio. Y entonces intentar ese silencio, esa quietud o ese vacío del espacio e intentar lleno de cuerpo, lleno de movimiento, lleno de sonido. Y como la idea de llenar era de mu-



UNA SUSPENSIÓN de EL ESTAR

INTERRUPCIÓN

un cuadrado blanco.

un silencio q' tiene q' insistir

yo soy un vaso descartable -
yo soy descartable

SILENCIO . QUIETUD . VACÍO.

chos cuerpos, no era solo yo, y que eso fuera dador de seguridad del cuerpo mismo, como de identidad. Además de este juego de fricción. Además, había una cosa de la sonoridad de “yo soy” que me gustaba mucho, como ser muchas cosas, hablábamos de fundirse como si el cuerpo se puede fundir con el lugar para adaptar espacios en la nada y para fundirse como por ser en la mancha, en la grieta, en la esquina. Por ahí, igual estamos probando, no hemos fijado para nada.

Pregunta del Público: Una consulta técnica ¿qué pasa con las vestimentas en relación a las propuestas? Porque siento que hay un lugar común entre la tenida del bailarín y la ropa de calle. ¿Hasta qué punto eso está pensado, no está pensado, es un proceso, va a aparecer o no? Esa es mi duda ¿cómo se cubre ese cuerpo que aparece en la escena?

Daniela Marini: A mí también me parece pertinente tu pregunta, pero para nosotros que estamos presentado una muestra del proceso, mostramos con la ropa de ensayo. Podría haber sido una instancia de experimentar con vestuario, pero todavía nuestro artista visual no aterriza la idea. Sí hemos pensado en términos conceptuales en líneas muy tranquilas, que es a nivel de composición de la pieza, de vacío de lleno, de quietud, de movimiento. No sé, lo hemos pensado, pero no hemos llegado a la obra acabada.



RELATOS Y REFLEXIONES

(SILENCIO)

José Miguel Candela, Camila Delgado y Daniela Marini

[6/3 18:06] José Miguel Candela

Explorar el silencio y el vacío en tanto utopía/metonimia, deviene acto político en contraste con el horror vacui sistémico. En los lugares de invasión sonora y visual, el cuerpo, a través de la proyección de su memoria (silente y a la vez resonante, vibrante) e historia (colmada en tanto pasado, vacua en tanto futuro), propone una disidencia de manera activa y profunda, extendiendo su subjetividad entre subjetividades. Pues en su enmudecimiento, incorpora el silencio en su decir.

[6/3 18:07] José Miguel Candela:

Esto lo escribió Daniela en agosto de 2016, en base a algo que escribimos juntos previamente.

[6/3 22:27] Camila Delgado:

Estoy sentada en medio de una iglesia de madera, es el Desierto de Atacama. Estoy sola. Atrás, un cementerio andino; adelante, un Cristo desdibujado por el polvo; arriba el sol de siempre, porque eso sí que contiene un siempre.

Más allá de la obviedad de la imposibilidad del silencio, la apertura a encontrarlo despliega la mirada hacia el interior de mí misma. Escucho mis tripas, escucho un agudo e insoportable sonido en mis sienes, trago saliva. Persisto en dejarme atravesar por el silencio, es como si el espacio se volcara dentro de mí, desdibuja contornos. La permeabilidad de los espacios. “El cuerpo está mezclado al mundo” (cita Le Bretón. Lleno-vacío, recuerdo que lo hablamos. “Seis de enero: ejercicio de llenado y vaciado con una materialidad”, y sin ánimo alguno de ser conclusiva, algo se completa en esa nada. En este desierto todo cambia a paso imperceptible, continuidad imperceptible. Un grano de arena, sobre otro grano de arena. “Ocho de enero: mover lo menos posible”.

(¡Qué paradoja más rizomática!, pienso). Que yo esté aquí hoy sirve para que el silencio me ocurra. El desierto es una escena continua. Aún me vibran las sienes y el Cristo desdibujado seguirá ahí cien años más. “Quince de enero: Acción latente: dejar que aparezcan las vibraciones y YO SOY”. YO SOY ¿Yo soy? Yo soy y o s o y o s o y o s o.

Nunca me ha convencido eso de la complitud del sí mismo, en sí mismo sobre y para sí mismo: apertura como trinchera.

El viaje es suspensión, suspensión de la mirada sobre el horizonte infinito en este desierto árido. “20 de enero: Pausa”. La pausa es suspensión de continuidad, llena de tiempo, como respirar. La

chica respira. Es muchos cuerpos y a la vez no hace nada, su voz es muy profunda y el público se inquieta con la posibilidad de ser nombrado. No quiero olvidar la imagen del niño muerto. No quiero olvidar. Quisiera recordar cada niño muerto en este mundo de sienes reventadas. Lo insoportable es irrepresentable. Alguien relacionó la quietud con lo esencial.

Me rehúso a ser el vaso descartable.

¿Y si este texto lo escribo sin comas?

[7/3 9:36] Daniela Marini:

Abandonar las expectativas

estar

estar

estar

respirar

sentir el aire pasando por mis fosas nasales

sentir la parte de atrás de mi cuello

suavizar mis articulaciones

abrir mis articulaciones

respirar

intentar hacer lo menos posible

(¿qué sería hacer lo menos posible? ¿no moverse?
¿es eso posible? ¿cómo dejar de vibrar? ¿de palpitar?
¿de pulsar? ¿de expandirse?)

[9/3 16:13] José Miguel Candela

...no eran voces, no eran

palabras, ni silencio,

(...)

Y yo, mínimo ser,

ebrio del gran vacío

constelado,

a semejanza, a imagen

del misterio,

me sentí parte pura

del abismo,

rodé con las estrellas,

mi corazón se desató en el viento.

(Neruda)

[9/3 16:14] José Miguel Candela

Pareciera que la búsqueda del silencio y del vacío

solo pudieran provocar una invasión intensa desde ese espacio interno, volcado y permeable de Camila. Sumo preguntas: ¿qué es el vacío? ¿Qué es el silencio? ¿Qué es lo mínimo audible?

Apuntes de la reunión 1

viernes 30 de octubre de 2015

Declaración de principios:

- Explorar la tensión entre representación y presencia
- Búsqueda utópica del silencio/vacío

[9/3 16:22] José Miguel Candela:

El silencio abre las puertas de la música a los sonidos del ambiente (...). Lo que queremos es silencio, pero lo que el silencio requiere es que siga hablando. (...) No hay que temer a estos silencios, podemos amarlos. Obra como vaso de leche: se necesita el vaso, y la leche. O mejor, como un vaso vacío, esperando que sea llenado (Cage).

viernes 8 de enero de 2016

La obra ya está.

viernes 15 de enero de 2016

silencio sonido quietud
detención/no-movimiento como método de articulación.

[9/3 16:23] José Miguel Candela:

Pausa.

[9/3 16:26] José Miguel Candela:



[9/3 17:36] Camila Delgado:



[14/3 21:30] José Miguel Candela:

Volvamos al silencio/ Al silencio de las palabras que vienen del silencio

(Huidobro)

[14/3 23:13] José Miguel Candela:

Y como no citar a Nancy:

[14/3 23:14] José Miguel Candela:

Un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rotulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es.

[16/3 6:25] José Miguel Candela:

Parfraseando: Un cuerpo está lleno de articulaciones. También de expectativas, aunque de estas podemos deshacernos. Y está lleno de aire, aire

que impide el vacío y que permite la existencia del sonido. El aire fue un gran protagonista de (SILENCIO). Es el medio que nos permite (otra vez Breton) mezclarnos al mundo.

[16/3 6:25] José Miguel Candela:

El aire de la respiración de Daniela.

[16/3 6:25] José Miguel Candela:

El aire del desierto de Atacama.

[20/3 8:06] Daniela Marini:

El aire de la Patagonia golpeando mis oídos

[20/3 8:06] Daniela Marini:

El aire que suena entre los árboles

[20/3 8:07] Daniela Marini:

El aire que ensancha mi espalda, mis costillas, mi vientre

[20/3 8:07] Daniela Marini:

Una quietud aparente

[20/3 8:07] Daniela Marini:

Una quietud llena de movimiento infinito e inconmensurable

[20/3 8:07] Daniela Marini:

Vaciar llenando

[20/3 8:08] Daniela Marini:

Cómo habitar todo el tiempo el problema del vacío

[20/3 8:08] Daniela Marini:

Del silencio y su inexistencia

[20/3 8:09] Daniela Marini:

Vaciar llenando

Llenar vaciando

Una oscilación permanente

Una infinitud de capas en relación

[20/3 8:10] Daniela Marini:

Jugar con

Silencio (en lo sonoro)

Vacío (en lo espacial)

Quietud (en el cuerpo)

Tres utopías infinitas

[20/3 8:11] Daniela Marini:

Hacer lo menos posible

[20/3 8:11] Daniela Marini:

Inhalar

[20/3 8:11] Daniela Marini: Exhalar	[20/3 8:18] Daniela Marini:
[20/3 8:11] Daniela Marini: Inhalar	[20/3 8:18] Daniela Marini:
[20/3 8:11] Daniela Marini: Exhalar	[20/3 8:18] Daniela Marini:
[20/3 8:11] Daniela Marini: Llenar	[20/3 8:20] Daniela Marini: ¿Cuál es el cuerpo de esta obra?
[20/3 8:11] Daniela Marini: Vaciar	[20/3 8:20] Daniela Marini: ¿Qué tiene?
[20/3 8:11] Daniela Marini: ¿Es esto una obra?	[20/3 8:20] Daniela Marini: ¿Qué lo diferencia?
[20/3 8:12] Daniela Marini: Habría que redefinir: Silencio Blanco Negro	[20/3 8:20] Daniela Marini: [20/3 8:20] Daniela Marini: [20/3 8:21] Daniela Marini: Desmantelar una idea de la danza
[20/3 8:13] Daniela Marini: Vibrar	[20/3 8:21] Daniela Marini:
[20/3 8:13] Daniela Marini: Vibrar	[20/3 8:21] Daniela Marini:
[20/3 8:13] Daniela Marini: Vibrar	[20/3 8:24] Daniela Marini: Un intervalo Una pausa Un accidente Una suspensión Una interrupción Una omisión
[20/3 8:13] Daniela Marini: Vibrar	
[20/3 8:14] Daniela Marini: Estar todo el tiempo en la estrategia de imaginar un movimiento sin hacerlo, para luego hacerlo, o hacer otro.	[20/3 8:24] Daniela Marini: Silencio como campo de potencia.
[20/3 8:15] Daniela Marini: Una latencia.	[20/3 8:24] Daniela Marini: Una rebeldía al tiempo productivista y de acción de la escena.
[20/3 8:15] Daniela Marini: Yo soy una maraña de pelos.	[20/3 8:25] Daniela Marini: Lo invisible Lo irrelevante
[20/3 8:15] Daniela Marini: YO SOY UNA MARAÑA DE PELOS	
[20/3 8:17] Daniela Marini: (yo soy lo que aún no ha sido dicho)	[20/3 8:27] Daniela Marini: (desaparecer)
[20/3 8:17] Daniela Marini:	[20/3 8:30] Daniela Marini:
[20/3 8:17] Daniela Marini:	[20/3 8:30] Daniela Marini:

[20/3 8:30] Daniela Marini:

[20/3 8:30] Daniela Marini:

[20/3 8:30] Daniela Marini:

[20/3 8:40] José Miguel Candela:
Lao Tsé:
30 radios convergen en el cubo de una rueda

[20/3 8:41] José Miguel Candela:
Pero es de su vacío que depende la utilidad del
carro

[20/3 8:41] José Miguel Candela:
Modelando la arcilla se hacen vasijas

[20/3 8:42] José Miguel Candela:
Pero es de su vacío que depende la utilidad
de la vasija.

[20/3 8:42] José Miguel Candela:
Se horadan puertas y ventanas para hacer una
habitación

[20/3 8:43] José Miguel Candela:
Pero es de su vacío que depende la utilidad
de la habitación.

[20/3 8:43] José Miguel Candela:
En consecuencia

[20/3 8:43] José Miguel Candela:
Así como nos beneficiamos con lo que es

[20/3 8:44] José Miguel Candela:
Debemos reconocer la utilidad de lo que no es.

[20/3 8:44] José Miguel Candela:
Epigrama XI

[20/3 8:45] José Miguel Candela:
Llamo no ser al principio de Cielo y Tierra.

[20/3 8:46] José Miguel Candela:
La dirección hacia el no ser conduce a contemplar
la Esencia
Maravillosa.

[20/3 8:46] José Miguel Candela:
Epigrama I

[20/3 8:51] José Miguel Candela:

La utilidad del Silencio del Vacío, ese campo de
potencia, que pareciera poner en jaque lo alto y lo
bajo, el antes y el después, lo largo y lo corto

[20/3 8:51] José Miguel Candela:
¡Y lo que lo determina!

[20/3 8:52] José Miguel Candela:
?

[20/3 9:06] José Miguel Candela:
Jugar con
Silencio (en el cuerpo)
Vacío (en lo sonoro)
Quietud (en lo espacial)

[23/3 8:21] Daniela Marini:
Una suspensión del estar

[23/3 8:22] Daniela Marini:
Una suspensión DEL ESTAR

[23/3 8:22] Daniela Marini:
Un silencio que tiene que insistir

[23/3 8:22] Daniela Marini:
Un cuadrado blanco

[23/3 8:22] Daniela Marini:
Una imagen que el tiempo borra

[23/3 8:23] Daniela Marini:
Un vaso descartable

[23/3 8:23] Daniela Marini:
(yo soy descartable)

[23/3 8:24] Daniela Marini:
Un cuerpo que da cuenta de sí mismo

[23/3 8:24] Daniela Marini:
Silencio

[23/3 8:24] Daniela Marini:
Inmovilidad

[23/3 8:24] Daniela Marini:
Invisibilidad

[23/3 8:25] Daniela Marini:
Dejar aparecer el cuerpo, no exponerlo
sino develarlo

[23/3 8:28] Daniela Marini:
Un cuerpo que es un peligro

[23/3 8:29] Daniela Marini:
Un peligro, al lado de otro peligro, al lado de otro

peligro, al lado de otro peligro, al lado de otro peligro.

[23/3 8:29] Daniela Marini:

Un hombre desnudo, colgado boca abajo, al lado de un mapa de Chile, a la salida del metro Salvador.

[23/3 8:31] Daniela Marini:

Un niño muerto a la orilla del mar.

[23/3 8:32] Daniela Marini:

La imagen de un niño muerto a la orilla del mar.

[23/3 8:33] Daniela Marini:

La imagen de un niño muerto a la orilla del mar, que se va a negro en 3

[23/3 8:33] Daniela Marini:

2

[23/3 8:33] Daniela Marini:

1

[23/3 8:33] Daniela Marini:

AHORA

[23/3 11:44] Camila Delgado:

Inhaloexhalo

Los bosques respiran y lo hacen menos en invierno.

¿Cuál es la forma de la presencia en el ENTRE?

Suspensión intersticio borde pliegue

¿Todo es una gran conversación?

La caminata, No es casual

¿Qué constituye esta danza?

Esta obra podría ser todo lo que no es.

Esencial/Desecho

La distribución política de lo relevante y el gesto persistente de no dejar ir lo insignificante. Poner en escena la maraña de pelos, la esquina enmohecida y a los niños muertos.

[25/3 8:52] José Miguel Candela:

[25/3 8:53] José Miguel Candela:
En el punto inmóvil del mundo que gira.

[25/3 8:53] José Miguel Candela:

[25/3 8:53] José Miguel Candela:

[25/3 8:54] José Miguel Candela:
Ni carne ni ausencia de carne; ni desde ni hacia;

[25/3 8:55] José Miguel Candela:

En el punto inmóvil: allí está la danza,

[25/3 8:55] José Miguel Candela:

Y no la detención ni el movimiento.

[25/3 8:56] José Miguel Candela:

Y no llamen fijeza

[25/3 8:56] José Miguel Candela:
Al sitio donde se unen pasado y futuro.

[25/3 8:56] José Miguel Candela:
Ni ida ni vuelta, ni ascenso ni descenso.

[25/3 8:58] José Miguel Candela:

[25/3 8:58] José Miguel Candela:

[25/3 8:58] José Miguel Candela:

De no ser por el punto, el punto inmóvil,

[25/3 8:59] José Miguel Candela:

No habría danza, y solo existe danza

[25/3 8:59] José Miguel Candela:

(Eliot)

[25/3 8:59] José Miguel Candela:

[25/3 8:59] José Miguel Candela:

[25/3 8:59] José Miguel Candela:

[25/3 9:00] José Miguel Candela:

(Exhalo)

[25/3 9:00] José Miguel Candela:

[25/3 9:00] José Miguel Candela:

[25/3 9:00] José Miguel Candela:

(Exhalo)

[25/3 9:00] José Miguel Candela:

(Exhalo). 

SILENCIO

0 . QUIETUD . VACÍO .

**NÚCLEO
ACCIDENTE
BREVEDAD
PARA TRES
INDIVIDUOS
(M.A.N.)**

Responsables: MAN* / Marcela Retamales, Amílcar Borges y Nuri Gutiérrez; académicos del Departamento de Danza.

Fotografía y archivo: Cecilia Heredia.

Invitados: Roberto Corvalán; académico del Departamento de Ingeniería Mecánica

Colaboradoras: Camila Delgado, egresada del Departamento de Danza. Estudiantes de IV de Ingeniería Civil Mecánica, asignatura Diseño de Sistemas Mecánicos. Valentina Buló Vargas, Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile.

*Acrónimo MAN: Marcela – Amílcar – Nuri

ACCIONES COREOGRÁFICAS

TENTATIVAS DE CREACIÓN INTERDISCIPLINARIA EN EL DEPARTAMENTO DE DANZA

UNIVERSIDAD DE CHILE
COMPAÑIA 1264
SALA 1 / PISO 7
ENTRADA ABIERTA

20 21 ENERO 11:00 HORAS

"ESPAÑAS EN TRANSITO" Responsables del núcleo, Amílcar Borges y Levin Corvalán, académicos del Departamento de Danza. **MIÉ 20**

"TENTATIVAS" Responsables del núcleo, Matorena Campesín y Valeria Jara, estudiantes del Departamento de Danza. **MIÉ 20**

"TALENTO" Responsables del núcleo, Daniela Martín y José Miguel Candía, académicos del Departamento de Danza. **MIÉ 20**

"ACCIDENTE-ABERTIDAD PARA TRES INDIVIDUOS" Accidentalización para tres individuos. Responsables del núcleo MAN, Responsables: Nuri Gutiérrez, Marcela Retamales, académicos del Departamento de Danza. **JUE 21**

"MÁXIMA SUBSTITUCIÓN DE PARTES" Responsables del núcleo, Iván Corvalán y Francisco Muñoz, académicos del Departamento de Danza y Camilo Torres, académico del Departamento de Teatro. **JUE 21**

Departamento de Danza
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Procesos y porciones de comportamiento que elaborando acciones espacio-temporales de tres individuos/escénicos, van proponiendo un trabajo dentro de lo accidental y la brevedad, ahí aparece en acto de creación. Tres individuos que se remiten a observarse en la gestualidad genuina, buscando así dimensiones y saberes del gesto que hablan de aquello que es escénico. Los estímulos de una vida contemplativa (Byung-Chul Han) conduce a acciones, gestos, estados y poéticas, materias e ideas, irrumpiendo y transformando lo que se construye y que no acaba de construirse/constituirse, y se niega a tomar forma fija, aquí surge la premisa: Preguntando se llega a la escena.

Reflexión en torno a lo escénico como un propósito y significado en la creación. Todos y cualquier momento se vuelven una amplificación de la imagen viva. El gesto es el grafo o huella que la fotografía devuelve a los protagonistas, las preguntas surgidas ahora desde la fotografía nos entregan información con que construir cierta dramaturgia de lo escénico.

¿El objeto impone algo? Algunos objetos hacen direccionar y reclaman cierta sensibilidad; entonces sentir y esperar que aparezcan Acciones predecibles/Acciones de extrañeza, como la taza que se pone en la oreja, inter-seccionando la fricción.

Por aquí nunca se desprecia un gesto como objeto/objetivo.



Metodología

¿Dónde sucede la discusión? Metodológicamente se restaura la confianza en los modos de aplicar la improvisación para encontrar antiguos o nuevos modelos. No rechazar ninguna modulación, es decir no hay nada definitivo, sin embargo, esta metodología práctica y activa no valora todo por igual. El trabajo se empujará hacia la formulación de una Investigación Situada, término que utiliza Isabelle Ginot para ser enlazada en relaciones interdependientes de práctica y teoría, forma y materialidad, ritmo y presentación. El trabajo se presenta de manera experiencial, sólo organizado para comprender su presente y conocer en un diálogo de las partes una alternancia de niveles (narrativos – síquicos – físicos) todas las relaciones por un momento están en el campo o disciplina de la fotografía, después en la ingeniería de engranajes entramos en otras materialidades, como los cuerpos que faltan.

Se tamizan 3 momentos de construcción de imagen para hablar de proceso activo:

1. **Individuo/ escénico.** Primer momento para amplificar disciplinas. Cecilia Heredia registra y aplica su vitalismo para la fotografía del gesto aislado en la brevedad accidental. Procedimiento teórico y práctico de todo el equipo. Se crea el primer engranaje de individuos en diseño Stop Motion.
2. **Individuo/imaginado.** Segundo momento para amplificar movimiento y objeto, espesor de tiempo presente. Entrar en el saber sentir del gesto/movimiento como formas del lenguaje sin que se establezca lo original. Segundo engranaje de cosas imaginadas para diseño Stop Motion.
3. **Individuo/contemplativo.** Tercer momento que se denomina Vita Contemplativa, no hay autoridad sino un saber sentir. No hay cosa sino proceso que a su vez puede ser como un complejo de formas, carácter y silencio para la espera de lo imaginado, diseño Stop Motion.



ENCUENTROS DE CREACIÓN/INVESTIGACIÓN.

REFLEXIONES Y PROCEDIMIENTOS PROYECTO
ACCIONES COREOGRÁFICAS.

Muestra I,

Sala 1, Departamento de Danza.
Compañía 1264, 7° piso. Santiago.

Miércoles 20 de enero de 2016¹⁷

Nuri Gutiérrez: Vamos a proyectar algunas imágenes haciendo un resumen de las actividades del 2015.

Marcela Retamales: Vamos a mostrar un power point que va a ir retratando el trabajo.

Amílcar Borges: Es un resumen del proceso que tuvimos hasta el 2015, procesos que no son hechos a público. No tenemos un director de afuera, estamos todos dentro jugando con el trabajo. Y la cámara, la imagen y la fotografía es la que nos devuelve una manera de cómo poder proseguir con el trabajo. Entonces la captación del momento, de las improvisaciones, del juego, salimos a la calle, al río, trabajamos en el río Mapocho, trabajamos con objetos, con cosas simples como comer y tomar. Que fue por donde partimos, y la idea era explorar determinadas kinéticas y dinámicas entre los tres. Ese fue el inicio de M.A.N.

De ahí se integra Cecilia, y ella empieza a trabajar con la fotografía, y la fotografía se hace parte casi como un guión, nos retorna y nos permite esa mirada desde afuera, que nosotros no tenemos, como el director, o el que compone.

El proyecto M.A.N. ahora, lo que sigue es que queremos dialogar con Beauchef, con la Facultad de Ingeniería con Ingeniería Mecánica. Entonces, es de qué manera esta dinámica que tenemos nosotros cuatro; la captación de imagen y nosotros tres que jugamos, podemos dialogar con máquinas o con dispositivos y salir un poco de la noción de obra para llegar a la instalación. Ese es más o menos el juego en que estamos.

También quería agradecer a Cecilia que el proyecto del año pasado una de sus fotografías ganó un premio en la comunidad israelí que fue el primer trabajo que hicimos con la fotografía.

Nuri Gutiérrez: Yo quería decir que el proceso de MAN es un proceso que implica libertad, liviandad, mirada del cuerpo del otro, registrar en las imágenes, en realidad más que quedarse pendientes de la fotografía es ver qué es lo que hace el otro cuando no lo vemos, es también ver lo que no hacemos. Lo que estamos mostrando hoy día es lo que no estamos haciendo. Ya no estamos haciendo que ustedes vieron y no vamos a seguir haciéndolo. Lo que viene ahora es un dibujo que está relacionado a construir algo donde nosotros podamos implicarnos de otra manera porque es un autómata, porque va a ser una especie de objeto que va a implicarse como cuerpo en un espacio "x".

Nosotros estuvimos mirándonos, pero mirando también aquellos lugares que no frecuentamos nunca; el río Mapocho fue un lugar que nos impuso y que nos propuso, y nos ubicó también. Estamos siempre pensando, en qué imágenes estamos captando y al mismo tiempo qué imágenes está captando Cecilia, estamos distribuyendo aquello que nos parece que no es en absoluto escénico pero que al mismo tiempo queremos hacer que sea escénico. Estamos mirando la relación con algunos objetos como este hule de mesa, de mesa de patio, de mesa popular. La artificialidad, plástico, y algunas incongruencias que parecen, que están implícitas en ese paisaje. Nosotros encontramos eso que están viendo [ruco en la ribera del Mapocho] cuando nosotros bajamos al río Mapocho esa instalación estaba puesta, con esa bandera chilena. Nos encontramos con varias cosas que para nosotros fueron ya bien escénicas.

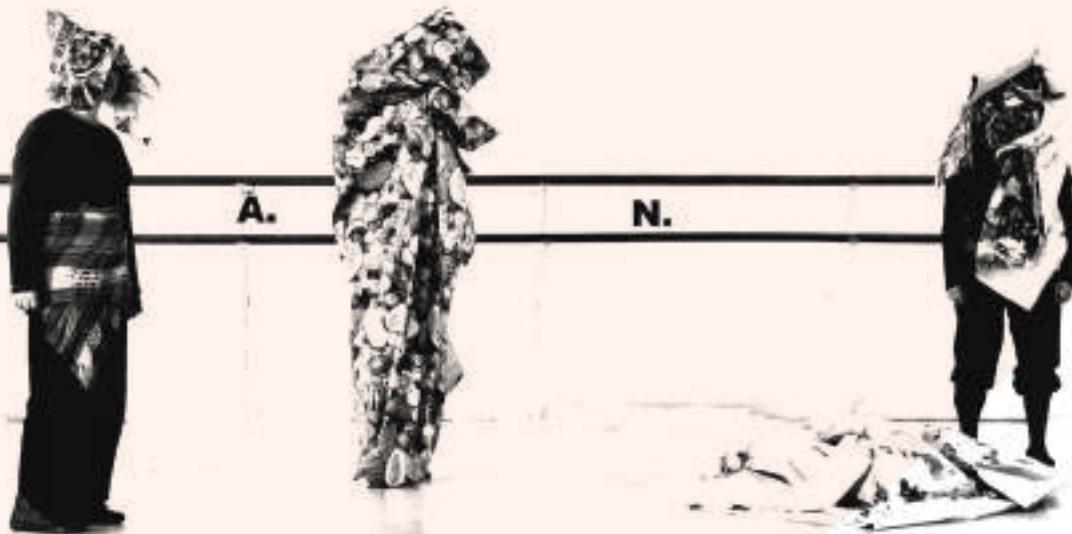
Captar nuestros cuerpos y prepararnos para una reubicación de lo que estamos descubriendo, hay muchas preguntas todavía que dan vuelta en relación a esta imagen que a veces muerde y que nos proporciona una infección para hablar de cómo vamos a construir posteriormente el autómata.

17. Transcripción de Gonzalo Hurtado Escobar

M.

A.

N.





Muestra II,

Sala Agustín Siré
Departamento de Teatro.
Morandé 750. Santiago.

Jueves 05 de Mayo de 2016¹⁸

MESA DE DISCUSIÓN FINAL

Eleonora Coloma: Como moderadora me corresponde hacer una pregunta, pero antes de hacer la pregunta quería decir algo. Y es que, tengo la sensación que lo que hemos visto son procesos, y en ese sentido como hay aquí procedimientos de investigación escénica, lo que empieza a surgir en estas personas, que están aquí adelante, a mí me gusta llamarlo reglas del juego, en un juego que ustedes mismos están inventando. En ese sentido mi pregunta es la siguiente, para quien quiera responder: en términos de proceso, entendiendo que estamos en presencia de un segundo hito de muestra ¿cuáles son sus descubrimientos, y en ese sentido, ¿cuáles son sus proyecciones?

Nuri Gutiérrez: con respecto a "M.A.N." no sé si puede decir proyecciones, pero las posibilidades que estamos percibiendo son aquellas que nos han llevado a ver el objeto, ver la posibilidad de que el cuerpo esté en un mover un objeto en hacerlo funcionar y cómo nosotros vemos nuestro propio cuerpo cuando nosotros hacemos funcionar algo.

Aquí obviamente está un poco descontextualizado, porque hay juguetes, cosas antiguas, mecánicas, como ustedes vieron. Y estamos también probando a perdernos un poco en lo que habitualmente hacemos en un espacio que pertenece a la danza, y en ese espacio perdernos junto con un objeto que no nos dice desde un punto de vista utilitario pero nos dice para ampliarnos un poco en la movilidad, y desde ahí la posibilidad de proyectar el trabajo con unos brazos mecánicos que se van a empezar a construir en unas semanas más, con un grupo de 20, 25 estudiantes de Ingeniería¹⁹ y cada uno va a tener su brazo mecánico y vamos a ver ahí qué pasa.

Pregunta del Público: Una consulta técnica ¿qué pasa con las vestimentas en relación a las propuestas? Porque siento que hay un lugar común entre la tenida del bailarín y la ropa de calle. ¿Hasta qué punto eso está pensado, no está pensado, es un proceso, va a aparecer o no? Esa es mi duda ¿cómo se cubre ese cuerpo que aparece en la escena?

Nuri Gutiérrez: Yo encuentro súper fundamental lo que dices, y ahora que lo dices surge la incógnita de saber qué va a pasar. En esta muestra pensamos en que teníamos que estar con una ropa neutra, cómoda, que no tenga mayor significancia que el objeto. En un momento dijimos, tenemos que ponernos unos delantales, porque vamos a hacer cosas con unos objetos y es como si uno los tuviera en la casa como para no ensuciarse. Y después no, está súper recargado eso de los delantales y pensémoslo mejor, ahora no.

Pero es verdad eso de que uno está hablando del cuerpo y de muchas cosas que tiene que ver con esto (se toca el cuerpo), y nos tapamos, y nos gusta la ropa y pensamos en ella y nos compramos cosas y admiramos las cosas de los otros y es parte del cuerpo del otro. Y creo que es fantástico que hayas hecho el comentario porque a lo mejor estamos olvidando una cosa que no debiera olvidarse tanto, que no es una frivolidad tampoco. Es un llamado que tiene que ver, obvio, con la obra.



Pregunta del Público: Soy Daniel, pertenezco al área más del arte visual. Y, creo que hay tres cosas principales dentro de una propuesta visual escénica que es el color, la textura y la propuesta estética, que considero que también son estímulos que suceden en escena y que también percibe el espectador. Entonces les pongo el cuestionamiento de por qué se piensa que debiera ir al final del proceso. No debe ser pensando en la escenificación de una propuesta final sino como un estímulo. Un color es un estímulo muy potente, no solo para el espectador sino también para quienes están realizando la obra. La textura de la ropa, o si no va a haber ropa, cómo es el suelo, y también la propuesta estética que tiene que ver con el tema. O sea, no pensarlo como algo que



va al final sino como un estímulo real que tiene la misma importancia que el otro.

Amílcar Borges: Obviamente lo que nosotros presentamos es un proceso, casi un ensayo abierto que está dentro de una circunstancia que activa en ustedes el imaginario de obra, pero que es altamente exploratorio. Entonces, en esas circunstancias nosotros buscamos elementos de fierro, de plástico, que

tienen su textura, que tienen sonido, que tiene peso, que están oxidados. O sea, hay una preocupación por eso, pero la respuesta de que esos elementos sean un eje fundamental para la visualidad o para la obra, eso no lo sabemos, eso es algo con lo que estamos jugando, es parte de un juego de exploración.

18. Transcripción de Gonzalo Hurtado Escobar

19. Asignatura Diseño de Sistemas Mecánicos. Estudiantes de Cuarto Año de Ingeniería Civil Mecánica, Universidad de Chile.

RELATOS Y REFLEXIONES

Fotografía como anticuerpo; párrafos para intercalar.

Nuri Gutiérrez

La idea de ponerse a improvisar no es nueva, más bien es una antigüedad que vuelve a estar aquí presente, nos encontramos, dialogamos, transitando en un campo de deseos internos. Lo corpóreo y las máquinas que son un cuerpo también están ahí y nos empujan a retraernos para comenzar desde el principio. Nos enfocamos en armar una nueva sintaxis que nos abraza; así una y otra vez pasa el tiempo y volvemos a encontrarnos a causa de un proceso, que en el momento no logramos ver claramente porque lo procesamos sin saberlo, es entonces cuando nos damos cuenta que esto es cuestión de aceptar M.A.N. es una iniciativa para activar una manera proceder frente a los cuerpos humanos y los cuerpos no humanos.

Plasmamos algunas ideas que no alcanzan a ideas, son más bien tratamientos sin enfermedad y llegado a ese momento nos miramos y nos hacemos la sempiterna pregunta:

¿Qué estamos haciendo? ¿Qué nos hacemos a nosotros mismos?

Nos volvemos más vulnerables, menos individuos percederos. Nuestras máquinas autorales se vuelven una presencia que nos mira y nos provoca, nos imponen un ritmo al que sólo con dramatismo podemos evocar.

La propuesta es la momentaneidad de la improvisación, los actos que aparecen nos dan una sobrevivencia, M.A.N. saca de encima la nostalgia de lo incrustado, conversamos sobre lo que se arraiga en el cuerpo y que no deseamos que se vaya, pero que evidentemente ya se ha fugado y nos ha abandonado.

La improvisación desde el cuerpo es un trabajo lleno de faltas y carencias, aciertos y pronunciamiento.

M.A.N. se prepara, ¿De qué manera converge?

tú – yo – él

tú – él – yo

él – yo – tú

Nosotros somos tres individuos que casi no se conocen, ¿cómo hacer entonces? ¿A qué le damos importancia, qué razones tenemos, cómo entrar a la historia subjetiva dando significación particular a las melancolías y otros trastos?

Las máquinas nos registran, junto a eso aparece un sentimiento de drama, una melancolía absoluta para patentizar el mundo, el excedente del movimiento reproduce imagen solamente, aquí no se reproduce ningún capital, tengo la impresión que M.A.N. es puro sentimiento de placer en lo transitivo y el hecho de no conocernos hoy es una realidad que aparece en lugar de algo excepcional.

La improvisación está en su punto alto, se llena de irregularidades e impotencias que nos hace marchar de atrás hacia adelante, marcando el paso y golpeando con regularidad, un solo gesto regular y absurdo hacia ninguna parte. El momento justo de la aparición de ciertas imágenes, con sus posturas, la fotografía que se entromete y la imaginación que se alimenta de movimientos absurdos y llenos de humor trágico, de canto desatado, plúmbeo, volátil. Sin embargo, el acto y la improvisación nos enfrenta a las piezas, lo mecánico, el fierro, el perno, el rodamiento, la empuñadura.



Siempre nos parece necesario estar alerta a lo que los otros dos integrantes desean, a lo que los tres deseamos; en última instancia, estamos imbuidos en la idea de tres y de seis, tres máquinas más, tres brazos, tres bases, tres giros, una suerte de violencia porque no podemos ignorarnos bajo ningún punto de vista, y eso es por lo menos incómodo, no nos miramos, pero nos estamos vigilando tácitamente y de soslayo. Vamos a un punto –lugar incierto y poco lógico, para finalmente darnos cuenta de cada brazo dialéctico.

¿Qué nos produce esta discontinuidad?

¿Qué consecuencias tiene para nosotros?

Detestamos todas estas preguntas sin sentido, sin carácter.

Las mismas estúpidas preguntas que creemos que significan algo para la danza hoy y que no son más que puro funeral organizado, creernos creadores encierra la arrogancia más violenta:

*“Ningún acto verdadero es posible sin la fascinación por el objeto”,
Emil Cioran.*

Nuestro objeto parece cobrar una realidad y es el movimiento mismo, vamos por el ahora.

Aparece el punto límite para tomar una decisión cuando estamos en plena y agotada improvisación, M.A.N. vamos por el ejercicio admirado.

Somos acción de improviso, he robado estos dos términos que en su origen tiene dos conceptos más que manoseados en el universo ilimitado de la improvisación del cuerpo como sucesión de pequeños acontecimientos. La acción de Improviso nos da la razón de porqué queremos siempre más de aquello que por naturaleza nos gusta hacer; lo cotidiano se descompone y no hay nada mejor que eso para hablar de otra manera, ahora hay encuentro, movimiento, borde, lenguaje, ritmo... complicidad, más ritmo, gestos, y desciframiento del tiempo.

Aquí no hay metafísica. M.A.N. la reconocemos a primera vista o a primera acción, que viene a ser lo mismo.

Tres individuos que interpretan desde sí mismos y por razones azarosas van al asalto.

M.A.N. es un quehacer, nos obligamos a movernos e ir de un lugar a otro en busca de algo que nos haga más presentes, la fotografía muestra sutiles huellas, queremos recordar a través de la fotografía, pero no recordar solo las fotografías, eso sería ordinario, así lo sugiere divinamente Susan Sontag.

bailarín – intérprete - sujeto proyectado, lo que botó la ola.

Propósitos de M.A.N. invertir la realidad para salir afuera, a la calle, específicamente en los bordes del río Mapocho, torrente sin torrente, significado cifrado, transfigurado casi como un lugar exótico por lo triste, el río es desconocido, pero lo amamos, es vida igualmente, es nuestro lugar elemental.

Fotos en el río para mirar sus detritus no todo se lo lleva el río, por el contrario, parece que nos deja como obsequios nuestras porquerías esto se está convirtiendo en otredad que no puede vernos.

CUERPO, LUGAR Y ESPACIO

Amílcar Borges

La posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado– da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno²⁰.

La diversidad de conceptualizaciones y resignificaciones que emergen tanto en el discurso como en la praxis artística actual desencadena un cierto desborde rizomático y heterotópico de los límites estéticos con los cuales se constituye el lenguaje artístico contemporáneo. Límites y desbordes que fueron y son generados en los modos de producción y recepción, que a partir de dispositivos y estrategias interdisciplinarias y diacrónicas ponen en tensión tanto la historicidad como el discurso en torno a la praxis artística. Esta dinámica relacional y diacrónica de desborde e interacciones enuncia la sobreimpresión y yuxtaposición de temporalidades y espacialidades que además de evidenciar el desgaste de la autosuficiencia disciplinaria, enunciada por el arte moderno, la disloca y la resignifica. Este agotamiento y desplazamiento estético, social, cultural y disciplinario emerge en y desde los procesos de creación contemporánea que cuestionan y amplifican las propias nociones y conceptos en torno al arte. Cuestionamientos que conllevan a una resignificación continua de los modos con los cuales se re(des)configuran conceptualmente tanto la teoría como el propio acontecer del lenguaje artístico.

Desde esta perspectiva, podríamos señalar que estos desbordes y agotamientos estéticos son transformaciones y dislocaciones continuas que se constituyen en los procesos creativos, (re)productivos y discursivos de la praxis del arte contemporáneo y que podrían ser abordados desde un razonamiento topológico. Este razonar es al mismo tiempo un recorrido estético por la heterocronía y heterotopía de los modos de producción, con el cual oscilan, se contradicen y se yuxtaponen los discursos, la praxis y la (re)presentación artística (pos)/moderna. Esta aparente aporía nos devela que el razonar topológico es más bien un modo de analizar la sobreimpresión de conceptos y praxis que configuran el lenguaje artístico contemporáneo a partir de (re)interpretaciones continuas. Los dispositivos topológicos que se generan en la praxis artística y el acontecer estético y relacional del lenguaje artístico vienen a constituirse a partir de la yuxtaposición y (re)(des)conceptualización continua, tanto del discurso artístico contemporáneo, como de la historicidad crítica y estética del arte. Estos desdibujan los límites disciplinarios, y heterotópica y diacrónicamente desbordan los paradigmas entre el lenguaje moderno y posmoderno.

Para abordar y comprender las interacciones y afecciones de estas posibles (re)(des)conceptualizaciones quisiera abordar a modo de ejemplo los procedimientos de improvisación del proyecto M.A.N.²¹

Entre los años 2014 y 2017, el proyecto M.A.N. desarrolló en sus acciones coreográficas estrategias y dispositivos de improvisación, dislocación y mediación interdisciplinaria que desterritorializan algunos imaginarios, conceptos y estéticas con las cuales se abordan los procedimientos de creación en la danza contemporánea. El acontecer de las acciones coreográficas del proyecto M.A.N. oscila entre la (in)(des)(re)formalidad escénica, la improvisación, la captación de la imagen, la psicobiomecánica del movimiento y la deriva urbana. En una primera instancia la improvisación en el proyecto M.A.N. se instaura como una deriva del cuerpo en movimiento y en relación con su cotidiano, y tiene como objetivo observar las transformaciones continuas y las oscilaciones procedimentales que pudieran ser captadas por una cámara fotográfica, que se configura como el lugar de la mirada y mediación que capta y reproduce desde otra dimensión disciplinaria las problemáticas en torno al espacio, el tiempo, las afecciones y el cuerpo en composición coreográfica in situ.

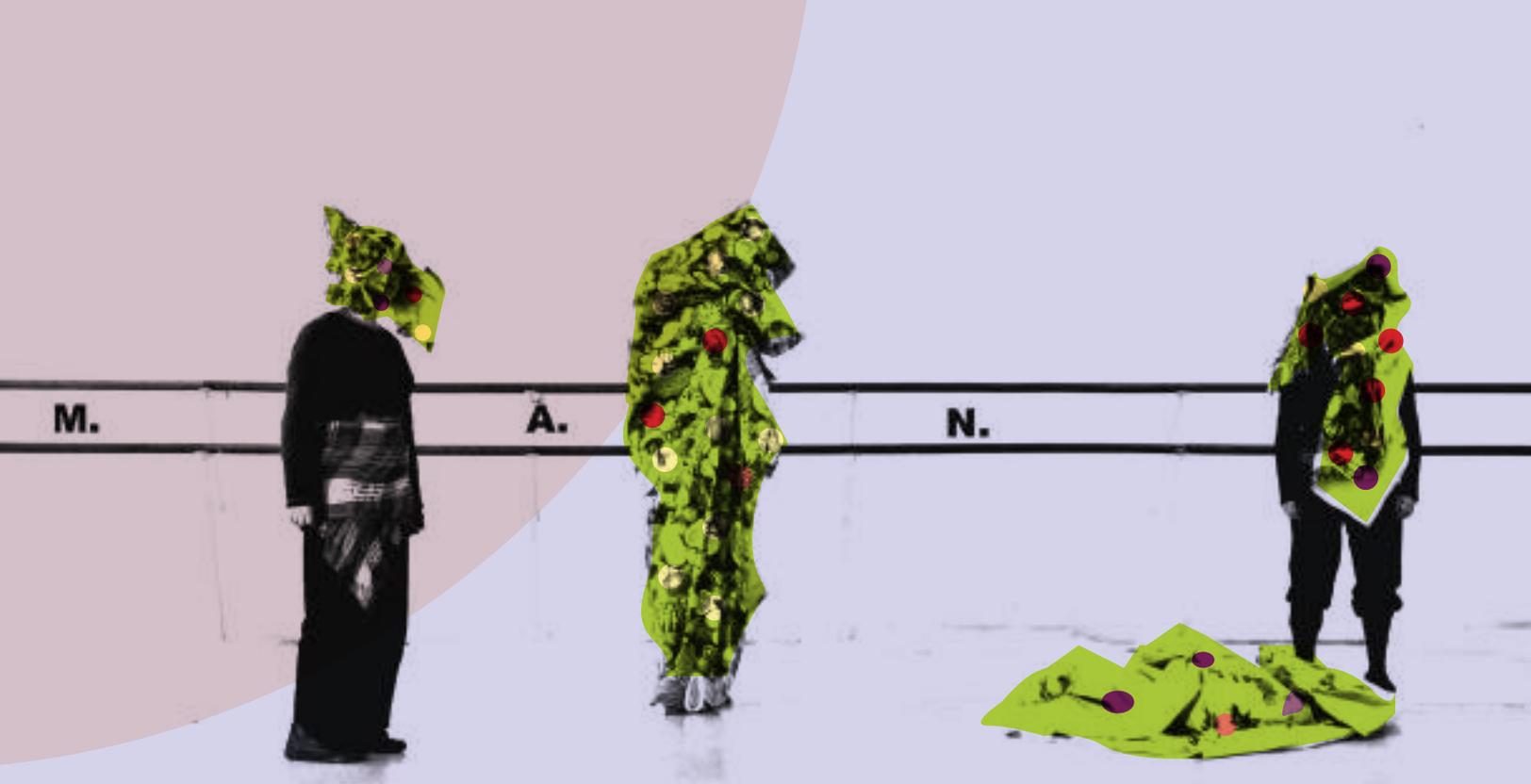
La obra se desplaza de lo escénico hacia la imagen captada; del tiempo cronológico hacia la suspensión del momentum, desestabilizando el imaginario de obra y desplazando lo coreográfico hacia la fragmentación de una imagen captada. Esto hace que aparezcan las (re)(des)configuraciones de los territorios y, consecuentemente, del propio lenguaje disciplinario. Desde este punto de vista, el proyecto M.A.N. instaura tres ejes: la deriva, lo escénico y la improvisación como procedimiento heterotópico.





20. Bourriaud, Nicolas, *Estética Relacional*. Editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008, p. 13.

21. Proyecto M.A.N. es un núcleo de investigación integrado por los académicos Nuri Gutiérrez, Marcela Retamales y Amílcar Borges, del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y la fotógrafa Cecilia Heredia. A partir de la improvisación y de la captación de imágenes van generando instancias de (re)(des)configuración continua a partir de relaciones dialógicas e interdisciplinarias que ponen en crisis y tensión las problemáticas de recepción, creación y producción coreográficas.



La deriva como diálogos de un deambular urbano por los límites del río Mapocho y el acontecer del cuerpo como paisaje urbano

La corporalidad que emerge en el desplazamiento o en la configuración de las rutas y huellas de los procedimientos de la creación artística a la deriva interaccionan y son interpenetradas mnemónica y epistemológicamente por las convenciones, tradiciones, percepciones, ideologías y razonamientos con las cuales se nos (re)presenta la producción y el acontecer del espacio y del lugar.

Lo escénico y la máquina desplazan interacciones entre la composición coreográfica y la construcción de un proyecto de ingeniería mecánica

Martin Seel²² sostiene que el aparecer de una percepción estética “se desprende, por un lado, de la captación simultánea de los diversos aspectos del objeto y que, por otro lado, deriva de la contemplación de su aparición momentánea. La percepción estética atiende a la existencia simultánea e instantánea de los objetos”. Es decir, estamos relacionándonos desde un estar-ahí de la materia y de su posicionamiento; el cuerpo es el lugar y el espacio donde se funda (soma y sema), se capta, localiza, codifica, y se articulan las dinámicas de interrelación sistémicas, sinestésicas y perceptivas con las cuales el momento y el acontecer se hacen: emerge el lenguaje y la crisis representacional. El lenguaje artístico se constituye desde la intercorporalidad y desde sus interceptaciones semánticas y somáticas. La intersubjetividad estética del lenguaje artístico emerge como eje fundacional de las relaciones y de los modos como producimos, nos relacionamos y nos posicionamos en el espacio; el lugar es un acto de colonización.

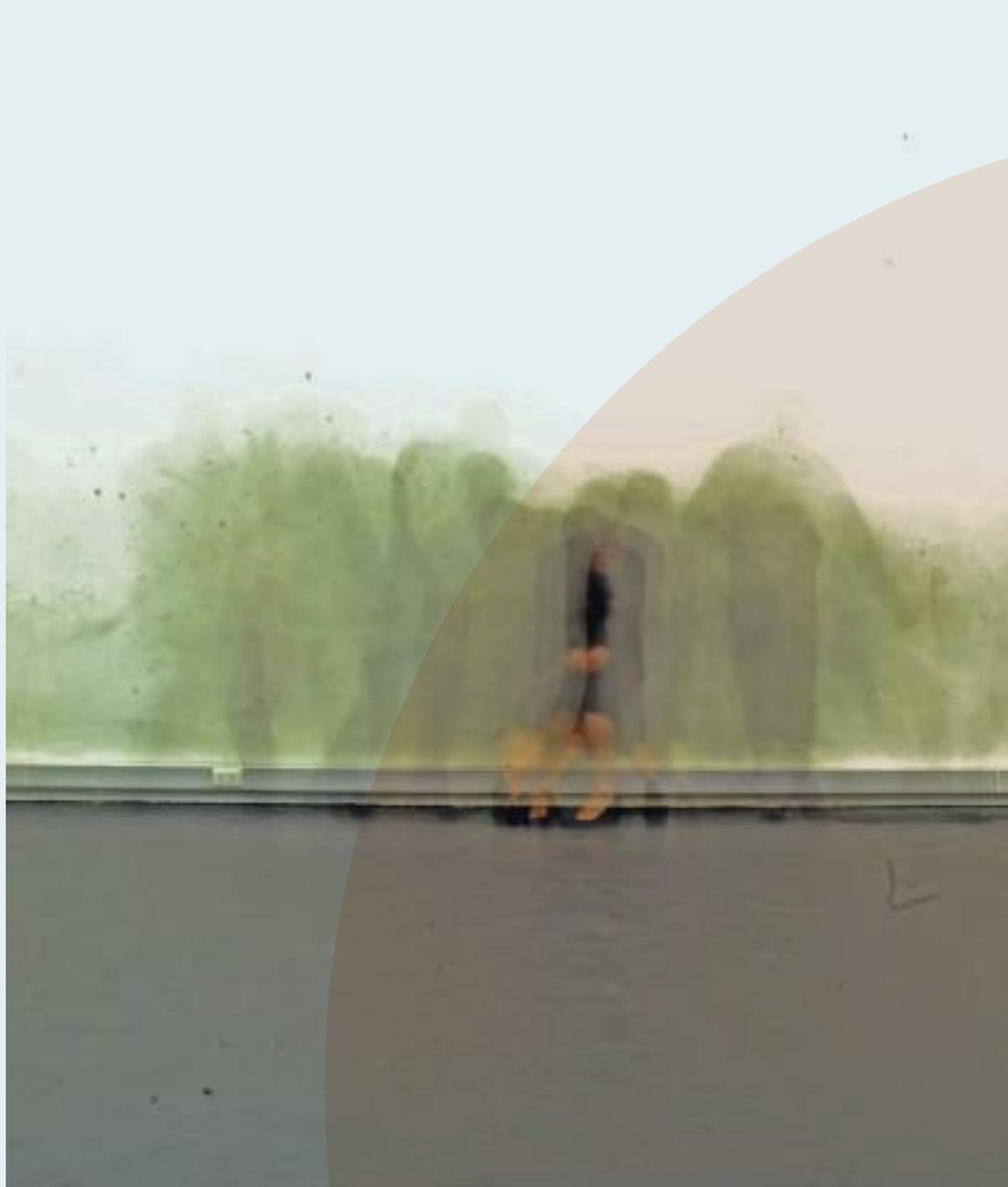




La improvisación, la irrupción y la captación del cuerpo

El archivo y el registro fotográfico de estas improvisaciones y acciones coreográficas del proyecto M.A.N. se entrecruzan como una parodia y, al mismo tiempo, una aporía continua de una corporalidad disciplinaria que se repite y es diferida y diferenciada en tiempo y espacio por los modos de captación y producción de la imagen como un acontecer estético que es trasladado a procedimientos diferidos, amplificando así el lenguaje y los modos con los cuales se configura la representación disciplinaria, y de cómo esta afecta y es afectada críticamente en los procedimientos de creación e improvisación coreográfica desde otra disciplina: la fotografía y el archivo. En el registro foto/coreográfico, la capitación del movimiento enuncia el (des)aparecer del cuerpo e instaura su devenir hacia las emanaciones, huellas y grafo de una imagen diacrónica que, por una parte, devela los elementos constituyentes de la composición de la imagen fotográfica y, por otra, devela las trazas y el momentum de la corporalidad coreográfica. No hay una cosificación coreográfica, y la improvisación in situ se hace imagen fotográfica.

La composición de la imagen fotográfica y la captación del cuerpo y sus desplazamientos se entrecruzan en dimensiones temporales diferidas, o sea en un anacronismo que solo puede relacionarse desde su carácter heterocrónico: el acontecer del archivo. Desde esta perspectiva, el registro y el archivo, así como los lugares y su institucionalidad identitaria, son puestos en tensión y desaparición. El acontecer coreográfico en diálogo con su registro y archivo fotográfico son el soporte con el cual se sostiene la resignificación continua de la territorialidad del proyecto M.A.N.





CUERPOS MÁQUINA

Valentina Buló Vargas,
Instituto de Estudios Avanzados,
Universidad de Santiago de Chile

“Ello funciona en todas partes, bien sin parar, bien discontinuo. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa. Qué error haber dicho el ello. En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca, una máquina acoplada a aquélla. La boca del anoréxico vacila entre una máquina de comer, una máquina anal, una máquina de hablar, una máquina de respirar (crisis de asma). De este modo, todos «bricoleurs»; cada cual sus pequeñas máquinas. Una máquina-órgano para una máquina energía, siempre flujos y cortes. El presidente Schreber tiene los rayos del cielo en el culo. Ano solar. Además, podemos estar seguros de que ello marcha; el presidente Schreber siente algo, produce algo, y puede teorizarlo. Algo se produce: efectos de máquina, pero no metáforas”
(Deleuze, 1973, 7).

Descartes ya lo anunció hace siglos, los cuerpos son máquinas, la res extensa se define por tener sus partes unas fuera de otras, son impenetrables, es la gran diferencia con el espíritu que no ocupa lugar. Por esto nuestros cuerpos consisten fundamentalmente en ser engranajes, ensambles, donde dos partes no pueden ocupar un mismo sitio. Entonces se produce el movimiento, esa es la condición del movimiento, una parte desplaza a otra porque las dos no pueden ocupar el mismo sitio.

¿Qué diferencia hay entre un brazo mecánico y un brazo humano? Más allá de su composición, la diferencia entre las máquinas humanas y las otras estaría supuestamente en poseer una voluntad/inteligencia que los maneja, como una especie de motor externo, algo que mueve las partes desde afuera. Esta misma voluntad mueve también a las otras máquinas: quiero que mi brazo se mueva para allá, quiero que ese brazo mecánico se mueva para allá.

La obra presentada se articula en torno a esta relación de cuerpos-máquinas, y sus partes extensas e impenetrables: aquí son los ensamblajes los que mandan, cada cuerpo-máquina se acopla o no se acopla. La voluntad aparece como un sueño, los brazos y piernas de las máquinas humanas se esfuerzan, luchan, se erotizan con las partes de las otras máquinas, pero es una voluntad que no manda. Mandan las partes extensas.

Los cuerpos orgánicos están desorganizados, sus cabezas son cubos, meros receptáculos de otros engranajes, de hecho, ni si-





quiera son propiamente “sus” cabezas, hay un cubo con cuatro fotografías pegadas de cuatro ángulos de la cabeza de cada bailarín, además están dispersas por el escenario y solo en algunos momentos son tomadas como una pieza que puede o no puede encajar. Son cabezas-cubo intercambiables, no funcionan identitariamente, no funcionan para nada, solo ocupan un espacio y tienen un hueco por el que intentar ensamblar otra parte. No hay inteligencia ordenadora, mero amontonamiento de partes, un ejercicio de desfuncionalización, solo hay partes, únicamente partes de cuerpos-máquina que se ensamblan y se acoplan y se desacoplan.

¿Qué diferencia hay entre un brazo mecánico y un brazo humano? Más acá de su composición, justamente deteniéndonos en su materialidad, la obra intenta tocar esta diferencia, la diferencia de las pieles. La piel humana toca la piel del metal, de una forma concreta, Derrida decía que tocar es todavía un vocablo muy abstracto, es decir, apoyándose, golpeando, acariciando, empujando.

Pensemos la piel como un umbral (cf. Bulo y De Oto, 7-8), no como algo cerrado, una suerte de envoltorio que determina y define un adentro y un afuera; también decide lo que entra y lo que sale. Hay que tener presente que la piel no solo designa la “cubierta” de los seres humanos o seres vivos; el término en francés, por ejemplo (peau), se usa también para otras superficies, incluso de líquidos como la “piel de la leche” para referirse a la nata. Se puede pensar en la piel del metal. La piel es un lugar umbral, a la vez impenetrable y poroso. La diferencia de pieles se define según la relación y la construcción del adentro y afuera de cada materialidad.

La piel humana es un órgano. Ashley Montagu, en su libro sobre el tacto nos cuenta que es “el más antiguo y el más

sensible de nuestros órganos, nuestro primer medio de comunicación y nuestro protector más eficaz. Todo el cuerpo está cubierto de piel. Incluso la córnea transparente del ojo está recubierta de una capa de piel modificada. La piel también se vuelve hacia dentro para cubrir orificios como la boca, las aletas de la nariz y el canal anal” (Montagu, 2004, p. 11).

Como órgano, la piel está siempre alterándose, cambiando, la piel humana, por ejemplo, “*forma dos nuevas capas de células aproximadamente cada cuatro horas... las células de la piel mudan a un ritmo de un millón por hora. En las diferentes partes del cuerpo, la piel varía de textura, flexibilidad, color, olor, temperatura, y lleva consigo su propia memoria de experiencia”* (Montagu, 2004, p. 12), esta experiencia de la piel, como esperamos mostrar aquí, no solo es límite en el sentido de dividir el espacio entre el adentro y afuera, entre uno y otro, sino que literalmente construye a uno y otro, es experiencia que funda una relación y a los relacionados en ella.

La piel del metal, en el caso de los brazos mecánicos de la obra, se identifica mucho más con lo que nosotros llamamos “mera superficie”; respecto al metal de adentro solamente variaría el que la superficie está en contacto con el afuera, sea el aire, la piel humana o el suelo. Si el metal se define por su densidad y solidez a temperatura ambiente, así como por su gran conductividad de calor y electricidad, la piel del metal recibe esa temperatura, esa fricción, ese peso, conectándola rápidamente con su adentro. En este sentido la piel es el adentro, y lo mismo pasa con la piel humana: “*su color, textura, hidratación, sequedad y otros aspectos reflejan nuestro estado. El miedo nos hace palidecer y nos ruborizamos de vergüenza, nuestra piel cosquillea de excitación y se paraliza tras una conmoción”* (Montagu, 2004, p. 15).





Pero la piel es también el afuera; en el caso de la piel humana el sentido que nos da la sensación de realidad. “No solo nuestra geometría y nuestra física, sino toda nuestra concepción de lo que existe fuera de nosotros, está basada en el sentido del tacto. Lo arrastramos incluso en nuestras metáforas; un buen discurso es “sólido”, un mal discurso es “solo aire” porque sentimos que el aire es intangible, no lo bastante “real” (Montagu, 2004, p. 15). La piel del metal se convierte desde su afuera, hace pasar como ninguna otra materialidad temperatura y electricidad, aunque en su solidez resiste como nadie el peso de los otros, por ello un brazo de metal es mucho más rígido y resistente que un brazo humano; su forma, la rigidez de su forma es la principal razón por la que se hace un brazo de metal y no de madera o de cuero, porque queremos que sea más resistente.

Así el brazo humano calienta al brazo metálico mientras se apoya en él, la rigidez y la temperatura conversan mientras no se pasen ciertos límites, mientras se mantengan en un cierto umbral dado por las pieles, o, mejor dicho, mientras se mantengan en ese umbral que constituye a las pieles mismas. Conversación mecánica.

Sin embargo, y quizá gracias a esa conversación puramente mecánica, es que acontece el tocar. Esta conversación es la que hace que unas partes se toquen con otras.

¿Cómo se tocan entonces el metal y el brazo “de carne y hueso”?

El tocar, más que ningún otro, es el sentido de la diferencia (Bulo, 2012), la diferencia la posibilita y constituye el tocar. Si Descartes definía a las cosas extensas, a los cuerpos, como partes extra partes ya que su principal cualidad es que quedan unas fuera de otras, o sea que no se pueden penetrar, es entonces esa la condición del tacto y contacto. El dedo se hunde en la piel del otro, el pie se aplana al pisar el suelo, la diferencia de superficie es lo que hay entre el pie y el suelo, se tocan sus diferencias. Hay un intercambio, una conversación entre las superficies, *“a través del contacto se construye en el límite, en el espesor material y dinámico de la piel en contacto, en la piel como lugar de intercambio a la vez que de límite... la piel como intercambio de estar tocando/siendo tocado, como espesor entre interior y exterior, se vuelve membrana relacional... un*

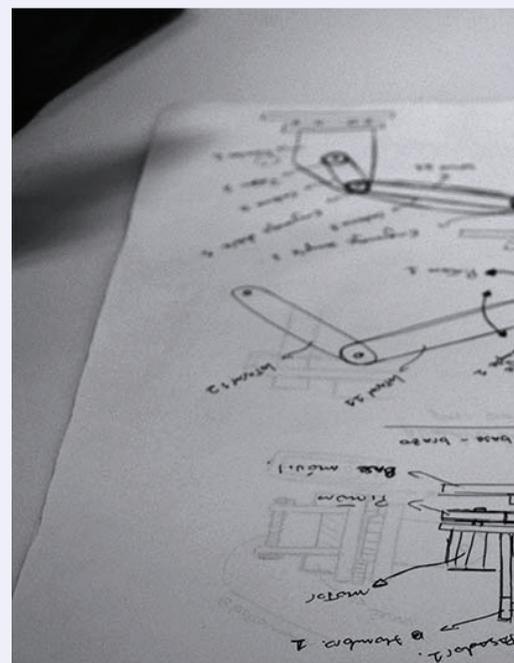
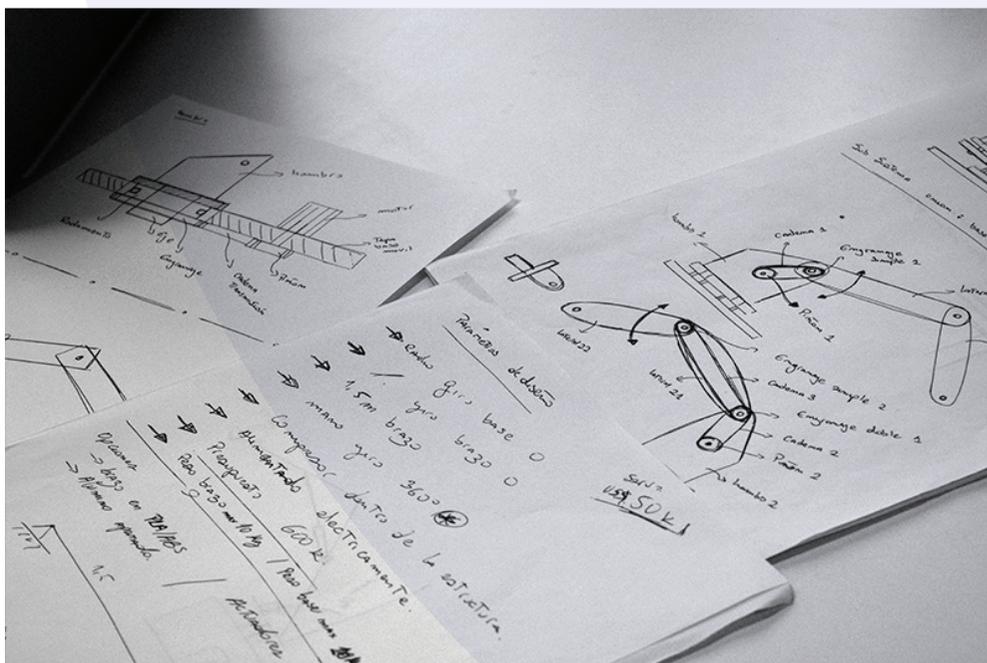
espesor de la relación que produce y es producido por la propia relación” (Bardet y de Ronde, p. 28). Tocar es desplazar, el tocar siempre mueve, es allí donde acontece la apertura del espacio.

¿De dónde viene la fuerza? La obra es un trabajo interdisciplinario de danza e ingeniería, las máquinas que aquí funcionan mecánicamente son un trabajo realizado por algunos estudiantes de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile bajo la tutoría del profesor Roberto Corvalán. Estos aparatos mecánicos son parte de un curso y serán luego sustituidos en otro curso por sistemas eléctricos para su funcionamiento y finalmente quedarán constituidos como aparatos robóticos; solo se reutilizan sus partes, son solo partes que se desarmen y arman para usar ellas fuerzas distintas; la energía orgánica de los “danzantes” en esta obra, la energía eléctrica después, y finalmente el robot que combina la energía neumática, hidráulica, eléctrica entre otras.

Mientras el profesor ingeniero evalúa el grado de funcionamiento de los brazos mecánicos diseñados y elaborados por sus estudiantes, las máquinas humanas danzantes casi podría decirse que trabajan en la desfuncionalización de sus cuerpos. Que la máquina mande; que el brazo humano deshaga toda su humanidad para dejar en evidencia su pura mecánica, que se relacione mecánicamente con el brazo mecánico, conversación corporal con las cosas. El puro desplazamiento de partes como apertura del espacio, ello se traslada y ello se cruza o desvía para dar paso—traspaso o traspie a ello que se acerca proponiendo otra fuerza y otra velocidad.

Si bien la desfuncionalización de los cuerpos humanos podría pensarse como una degradación, más aún si se intenta quitarle lo propiamente humano a ese movimiento, es justamente este punto en donde se establece una relación desjerarquizada con la máquina y con las cosas en tanto cosas, entre materia y materia, ya no gobernándola, el toque igualitario entre el brazo de uno y de otro, entre piel y piel.

Podría hacerse una lectura terrible desde el horizonte del espíritu de nuestra época. La pura tecnificación de todos los cuerpos, la deshumanización y la decadencia del espíritu, la aniquilación de la presencia del espíritu en todas las cosas, el individualismo y la esquizofrenia, donde cada parte anda por



su lado. Parece haber una terrible frustración y soledad en las máquinas danzantes, partes aisladas que no encajan, que no terminan de encajar. Movimientos repetitivos y compulsivos quitan la posibilidad de intentar darle algún sentido al movimiento, es movimiento sin sentido y sin trama, la pura repetición mecánica. Estamos solos con nuestras máquinas, con nuestros cuerpos maquinizados, no hay nada en común, somos meras partes amontonadas, partes que se desplazan sin articulación, sin fin. En este sentido ya ni siquiera sirve pensarlo en términos de una “era del dominio de la técnica” porque aquí ya ni siquiera hay técnica pura, los fines han desaparecido, es un movimiento sin fin con la ambigüedad semántica que tiene esta expresión. Un tiempo postécnico es que se despliega en esta obra, no puede decirse que nos gobierna una gran máquina sino apenas partes aisladas con las que los cuerpos danzantes se mueven buscando un sentido, es la desorganización del movimiento, movimiento sin órganos, sin cabeza que diseñe.

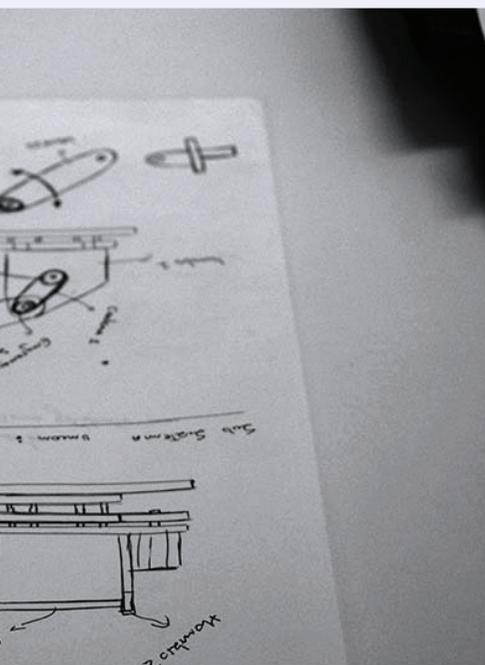
Como corresponde, esta obra no podría sino ser improvisada, consiste ella en ser un trazo impredecible sin prever ni siquiera el final.

Hemos hablado de la apertura del espacio, pero también aquí, en lo impredecible, se abre una cierta escucha. La escucha aparece en lo impredecible, los cuerpos danzantes se relacionan con lo mecánico aún más desde la sonoridad de las máquinas, como si ya el movimiento no fuera la sola potencia de vinculación, sino también la posibilidad de descubrir un lenguaje ritmado de todas las piezas agotadas en su abuso de movilidad de parte de los danzantes, el tiempo aparece y deviene acción sonora, interrupción del flujo para ensordecir acciones y contactos, pliegues y tactos que implica a los danzantes.

La lectura postécnica entonces es también correcta, pero con ella se apunta a una ambigüedad y a una apertura; se trata de un mundo donde el sentido desaparece como ordenador y quedan los cuerpos meramente amontonados, escuchando en un nuevo lugar su abigarramiento, como una combinación que no combina, donde no hay orden ni principio ordenador, un puro amontonamiento, un montón de cuerpos técnico-naturales, allí está toda nuestra desgracia y toda nuestra potencia. 

Bibliografía

- *Bardet Marie, De Ronde Christian*, ¿Qué se siente siendo una manzana?, Actas I Jornadas internacionales Filosofías del cuerpo/Cuerpos de la filosofía, Buenos Aires, 2014, pp. 26-33.
- *Bulo, Valentina*. El temblor del ser: cuerpo y afectividad en el pensar tardío de Martin Heidegger. Biblos, Buenos Aires, 2012.
- *Bulo Valentina, De Oto Alejandro*, Piel inmunda: la construcción racial de los cuerpos, Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía, N° 5, diciembre de 2015, pp. 7-14
- *G. Deleuze y F. Guattari, L'Anti-Oedipe*, París, Les Éditions de Minuit, 1973, (Traducción de Francisco Monge, Paidós, Barcelona, 1985).
- *Montagu, Ashley*. El tacto: La importancia de la piel en las relaciones humanas, Paidós, Barcelona, 2004.



NÚCLEO VERTEBRAL

Responsables: Macarena Campbell
y Rolando Jara; académicos del
Departamento de Danza

Invitada: Carolina Larraín; académica del
Instituto de Comunicación e Imagen.

Colaboradoras: Katherine Leyton y
Camila Delgado; egresadas del
Departamento de Danza

Fotografía: Carolina Larraín

Video: Productora Pejeperros

AACC ACCIONES
COREO-
GRAFICAS

TENTATIVAS DE CREACIÓN
INTERDISCIPLINARIA EN EL
DEPARTAMENTO DE DANZA
DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

25
26
27
28

NÚCLEO ACCIDENTE
NÚCLEO SILENCIO
NÚCLEO "PROVETE"
NÚCLEO "ESPALDOS
ENTRANADOS"

AACC
M100

MUESTRA FINAL DE LOS
PROCESOS DE CREACIÓN
INTERDISCIPLINARIA DEL
DEPTO DE DANZA DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE

OBRAS DE LOS NÚCLEOS
DE CREACIÓN E
INVESTIGACIÓN PROYECTO
BICENTENARIO

Sala Patricio Bunster
M100 / 20:30 hrs
(Matucana N° 104, Metro
Quinta Normal)

Departamento de Danza
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Proyecto impulsado por
IBJGM

AACC ACCIONES COREOGRÁFICAS
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

M100

ESTRADA
LIBRERÍA

CINEMA
ENTRADA

El proyecto Vertebral consiste en la elaboración de un proceso de creación/investigación escénica, generado desde el núcleo Laboratorio, que explora metodologías de instalación de la subjetividad en la escena, a partir de experiencias de colaboración y participación.

El proyecto se articula en dos fases principales:

- **Fase de Investigación y Sistematización:** A partir de las presentaciones y creación artística de creadores relevantes que participan del Laboratorio del Departamento de Danza de La Universidad de Chile, recogemos y, luego, sistematizamos metodologías de creación que sean pertinentes a nuestro objeto de estudio.
- **Fase de Creación y Presentación.** Esta fase contempla, por un lado, el trabajo del núcleo en la elaboración de la obra Vertebral II y, por otro lado, la creación de dos productos audiovisuales (fotografía y video), que, si bien nacen a partir del registro de las sesiones de Vertebral 2, cada uno de ellos generará una nueva obra, una mirada diversa, autoral, que dialogue con nuestro objeto de estudio y de otra respuesta a nuestra pregunta.

En cuanto al trabajo específico del núcleo, en esta fase aplicamos algunas de las metodologías sistematizadas de la fase 1 y generamos nuevas estrategias que nos permitan re-elaborar nuestro trabajo escénico vertebral y, al mismo tiempo, articular reflexivamente una metodología propia que dé cuenta de nuestro proceso de investigación.

Realizamos muestras abiertas de Vertebral II y de las obras audiovisuales, recogiendo otras miradas, que nos permitan analizar y retroalimentar los resultados del proceso.

Fundamentación

Como núcleo básico de investigación, estamos conformados por Macarena Campbell (Danza/Prácticas somáticas) y Rolando Jara (Dramaturgia/Teoría).

La primera experiencia de este núcleo, dio origen a la obra Vertebral, presentada en 2014 en dos versiones diversas, en Acciones Coreográficas 1 (Sala Agustín Siré) y luego en el encuentro Arqueologías del Futuro (Sala La Fábrica) en Buenos Aires.

El proyecto Vertebral se orienta a indagar en torno a las metodologías de construcción, reproducción y representación escénica de la subjetividad, a través de la indagación en la memoria corporal, utilizando mecanismos de identificación, distanciamiento emocional y discursivo, provenientes de la danza, el teatro y la sonoridad.

Al momento de instalar al sujeto en un espacio escénico aparece una tensión entre la búsqueda de la memoria corporal y el relato narrativo que éste configura en torno a sí mismo: su construcción en esquemas/patronos corporales preconcebidos, así como también en el lenguaje. En este sentido, la investigación busca cuestionar las formas personales de instalar la subjetividad, para evidenciar el carácter autopoiético del ser.



Entendemos, entonces, la instalación de la subjetividad a partir de la concepción fenomenológica que plantea Merleau Ponty, comprendiendo al sujeto como conciencia corporizada. También, adscribimos a la idea de Jean Luc Nancy, de indagar una suerte de ontología a partir del cuerpo. No tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo y este es el que aparece sobre la escena.

Queremos poner en relieve el conflicto entre la experiencia somática (según Thomas Hanna, la experiencia de la corporalidad en primera persona) entendida como el lugar de la memoria corporal y la instalación escénica del intérprete, a partir de sus técnicas y procedimientos habituales de construcción.

La metodología nos invita a movilizar/construir/reproducir/representar/ comentar/problematizar nuestra subjetividad, siendo flexibles al encuentro con otros, entendiéndonos como parte de un cuerpo plural. Aparecemos como sujetos en el encuentro con los otros cuerpos.

El Núcleo Vertebral aborda la (re)presentación escénica de la subjetividad a través de una metodología que hace énfasis en los procesos de colaboración y cooperación, como herramienta que apoya no sólo el proceso de creación artística, sino que subraya el valor de la práctica de estos conceptos en la comunidad, la que se enuncia a sí misma en la escena.

Metodología

La metodología de nuestro núcleo implica articular cuatro (o cinco) etapas de trabajo.

1. En la primera etapa, se trabajará registrando y recopilando las metodologías de creación presentadas por los artistas que participen como talleristas y expositores en el Laboratorio.
2. En un segundo momento, sistematizaremos estas metodologías a nivel teórico, a través de un artículo.
3. En un tercer momento aplicaremos algunas de estas estrategias metodológicas a la re-elaboración de nuestra obra Vertebral, modificándola, con el fin de mantenerla en un constante estado de transformación.
4. En la cuarta etapa, crearemos nuevas estrategias que permitan elaborar nuestra propia metodología, propiciando así la creación de la obra Vertebral II.

Aquí, recurriremos a la visita de invitados de diversas áreas, cuyas perspectivas utilizaremos para nutrir nuestro quehacer.

5. En una posible quinta etapa, el equipo audiovisual articula una obra otra, un vertebral paralelo, que entra en diálogo con nuestra obra/proceso, estableciendo una respuesta visual autónoma.



ENCUENTROS DE CREACIÓN/INVESTIGACIÓN.

REFLEXIONES Y PROCEDIMIENTOS PROYECTO
ACCIONES COREOGRÁFICAS.

Muestra I,

**Sala 1, Departamento de Danza.
Compañía 1264, 7º piso. Santiago.**

Miércoles 20 de enero de 2016²³

Rolando Jara: Buenas tardes, esta es la presentación del proyecto “Vertebral” un proyecto que nació con la profesora Macarena Campbell y quien les habla. Hoy día me acompaña Carolina Larraín que es una de las nuevas integrantes de nuestra comunidad.

Partimos con esta idea de huesos y vértebras que es lo que orientó el proyecto en sus inicios. Aquí está nuestro logotipo, nosotros vamos a partir por imágenes y desde estas imágenes o desde algunos lugares vamos a convocar ciertos espacios constructivos que surgieron en un proceso que ha sido bastante largo y que ha dado origen a muchas modificaciones.

La bitácora de esta presentación tiene cuatro momentos: 1.- Los antecedentes del proyecto. 2. Lo que fue la primera etapa a la que denominamos “Vertebral 1”. 3.- Laboratorio e investigación del año 2015. Y 4.-, las proyecciones de lo que será el proyecto vertebral en el 2016.

¿Cómo nace el proyecto? De una manera muy sencilla, tomando café, cuando Macarena me plantea que quiere hacer un solo cuyo tema es el amor. La conversación era cómo podía yo relacionarme con el trabajo que ella estaba inaugurando respecto al tema del amor. Y mi pregunta fue en qué parte del cuerpo radicaba esa emoción. Un día Macarena llegó en un estado delirante de revelación y dijo: “Está en mi columna, está en mis vértebras”, y eso fue lo que dio origen al concepto de lo vertebral.

En la conversación, entonces, surgió un problema escénico que es ¿cómo se instala la subjetividad en el espacio escénico? Esa fue una pregunta que nos convocaba de manera radical. Cómo podíamos generar un espacio enunciativo más allá de las herramientas técnicas o disciplinarias que teníamos. Y luego apareció otro concepto que es la idea de cooperación y colaboración. ¿Qué significa coexistir en escena? ¿Qué significa vivir con otro, estar con otro en ese proceso creador?

Cuando iniciamos el proyecto vertebral dijimos que la metodología inicial se orientó a tensionar las formas personales para instalar la subjetividad para evidenciar el carácter autopoiético del ser en el ámbito de la cooperación colaboración en donde el otro hace emerger la subjetividad desde un lugar diferente.

¿Qué ocurría?: Cuando Macarena trabajaba corporalmente con la columna, lo que yo hacía como dramaturgo era sacarla del lugar técnico en el que estaba trabajando o en el lugar habitual desde donde ella “se instalaba como sujeto”. Lo que significaba hacer aparecer zonas de ella que ella misma no conocía y que solo aparecían al provocar un obstáculo o una intervención externa. Entonces, esa forma de ella de instalar el amor o la forma de instalar la columna era cruzada por la intervención de un tercero, que le hacía una acotación muy teatral como: “sal de ahí”, “abandona ese lugar”, etc.-

“Abandonar los dominios técnico-disciplinares para salir de la zona de comodidad y dejarse afectar o no por el otro, constituye la forma de hacer aparecer zonas de la memoria corporal...” Aquí citamos a Mónica Torres, que ha trabajado el tema de la memoria corporal en la danza. “...abandonando las propias zonas de representación...”, aquí recurrimos a un concepto que es abordado por las técnicas somáticas que es “La imagen corporal”. La imagen que uno tiene de sí mismo, esta imagen que todos los sujetos la poseen pero que también es la imagen escénica que el intérprete tiene de sí mismo. Es su manera de habitar el espacio, y eso a veces puede ser un valor y a veces también un problema para llegar a formas más profundas de sí mismo.

Decíamos: “...permitiendo a través de dispositivos Brechtianos, gestus, distanciamiento y prácticas somáticas, hacer aparecer modos diversos de aparición de las subjetividades.” Es decir, era intervenir al intérprete, sacarlo del lugar, para que apareciera realmente eso que estaba oculto. Diríamos que lo que decimos sobre el amor es una parte, una presentación, representación propia o una codificación personal. Lo que queríamos es que los contenidos o las ideas o las materias aparecieran desde otro lugar.

Las premisas eran, entonces:

- Determinar a partir de diarios y recuerdos personales la búsqueda de una experiencia significativa que se rescate a partir de la memoria corporal. Encontrar un eje corporal o lugar específico del cuerpo, movimiento o tono muscular en el que quiera iniciarse la indagación. Como hemos dicho, este era la columna.
- Construir una experiencia escénica a partir de ese eje e instalar una mirada externa que intervenga esta construcción artística de la memoria y abriendo otras variantes para la aparición de la misma.

Entonces, aquí el accidente en donde el sujeto dramaturgo se vio afectado también porque estaba siempre en una situación de comodidad, porque estaba la intérprete y el dramaturgo

Vertebral

diciéndole haz esto, haz esto otro, hasta el momento en que tuvimos que presentar en Acciones Coreográficas 1 y Maca me dijo: “quiero que estés conmigo en escena”. En donde fui inmediatamente yo sacado de mi zona de confort y llevado a la incomodidad de aparecer desde otro lugar.

Ahí está entonces un poco esta imagen que me remite a lo que ya planteé que es cómo esta intervención externa lleva al intérprete a hacer aparecer zonas distintas de sí mismas. A través de técnicas que como decíamos vienen propiamente del teatro; las técnicas del distanciamiento, el gestus, etc.- o estas prácticas somáticas en que se invita a la intérprete a habitar de otra manera los momentos.

Como no está aquí Maca, ella es la más indicada para comentar esto, aunque yo trate de contar de la forma más honesta el cómo fue el proceso, falta todo lo que ella pudiera comentar en torno a lo que pasó con su corporalidad al verse afectada, o no, por la relación que empezó a construirse en términos de escena.

Con respecto a la dramaturgia, aquí hay un pequeño eje que da cuenta un poco a través de una imagen de lo que fue el sistema de guión, que es una estructura absolutamente giratoria que puede tener diversos ordenamientos, donde hay algunas cosas que están ahí. El marco a mover que tiene que ver con el sonido, con la sonoridad, hecha con elementos muy precarios como el micrófono, bolsas, y algunos objetos desde donde salió la sonoridad. Las acotaciones de cómo cambia el tono de cuerpo y otro tipo de acotaciones que no tienen un nivel de claridad tan esencial.

Personalmente, debería declarar que para mí fue importante el proceso de dramaturgia en tiempo real. Un guión conformado por módulos definidos de un modo aproximativo tanto en el plano argumental como en términos del material lingüístico. Es decir, someterme a la idea de que la dramaturgia en tiempo real era mi estado vertebral, así como para Maca era el amor en su columna, para mí era el aparecer ahí como ausencia o presencia dramática; hacer dramaturgia o morirme intentando hacerla, mientras las obras están en otro lado, como correctas y escritas.

Permite la aparición de lo que Sarrazac define como rapsódico, esto es una apertura o dislocación del bello animal aristotélico, a desarmar ciertas estructuras aristotélicas, pero sobre todo a hibridar lo dramático, lo épico, lo lírico. Y esto me lleva al concepto de Gertrude Stein de paisaje. Es decir, que lo que quisimos hacer con Maca fue generar un paisaje en donde hubiera varios microambientes y que el espectador pudiera decidir cuál le interesaba o cuál no. Puse otros ejemplos de la literatura; “Los cantares” de Ezra Pound y “La Nueva Novela” de Juan Luis Martínez como objetos híbridos.

Los cantares de Ezra Pound compromete citas a la mitología, a la oralidad, a la cultura, al I Ching. Y La Nueva Novela de Juan Luis Martínez es un texto que contiene objetos y se transforma en un libro único e irrepetible que creo que tiene 500 o mil copias que son las únicas que existen de ese objeto.

Dentro de esta dinámica, lo que nos interesó fue cómo coexistir, cómo cohabitar y cómo sobrevivir escénicamente, y para ello lo importante es que nunca tuviéramos definido lo que iba a pasar, lo importante era la relación que podíamos crear en escena y la posibilidad de salir vivos o de terminar esa experiencia. Entonces, había una serie de elementos que eran recurrentes pero que nunca sabíamos cómo iban a terminar. La gracia era que pudiéramos terminar ese proceso.

Voz y objeto como cuerpo biológico y sonoro. En mi caso, la única forma que tenía yo de aparecer corporalmente sin tener el entrenamiento de la Maca era a través de la voz y eso fue lo que hizo emerger una corporalidad en mí, pero también había otros referentes; la sonoridad como material escénico, cuyo referente lo tomamos de Heiner Goebbels de algunas de sus creaciones de teatro musical. Y la idea de la palabra como poesía en el espacio de Artaud. Es decir, la palabra no como una palabra que se concentrara en una intriga o argumentación sino más bien como una palabra que emergiera como materialidad en el espacio.

[Muestra de video]

Esos fueron algunos segundos de imágenes que fueron mostrados en Arqueología, en La Fábrica, Argentina.

Nosotros estábamos más preocupados de la metodología y de las maneras de relacionarnos. Pero ahí se pueden ver algunas cosas, que pueden ser significativas. Con Maca empezamos a desarrollar una metodología donde yo inicialmente daba unas acotaciones y luego me vi implicado, por alguna razón terminé yo arriba del escenario, cosa que ningún dramaturgo quiere. Y empezamos a desarrollar una relación en





donde uno de los elementos centrales era cambiar la direccionalidad. Porque siempre era yo el que daba la acotación y me parecía que eso empobrecía el trabajo.

Por lo tanto, empezaron a ocurrir fenómenos como el siguiente. Yo le decía: Maca, si yo te hago una acotación, tú simplemente no me haces caso, o me haces caso 10 minutos después, o puedes cambiar con tu corporalidad lo que yo estoy generando a nivel textual o sonoro. Y eso empezó a modificar mucho el proceso, y ahí viene muy bien lo que es la cooperación y la colaboración.

Cuando tuvimos que esclarecer la metodología para poder implementar el taller en Argentina, llegamos a una definición que fue muy propia, y dijimos que, y esto es una mentira porque no es un concepto que tenga alguna validez filosófica ni procedimental, pero que para nosotros fue importante, dijimos que cooperar era construir obra juntos. Era ser parte de esa comunidad que estaba en estado de construcción y sobrevivencia. Mientras que el colaborador o participador, el participante era aquel que venía, porque nosotros en cada función invitábamos a alguien distinto que nos veía; una vez fue un cocinero, otra vez un filósofo, otra vez un historiador, otra vez un actor, y ellos siempre operaban de manera participante influyendo en el proceso y nosotros dejábamos que algo de eso nos afectara y quedara como una especie de memoria oculta de lo que había sucedido.

El tercer paso que hay que describir es que el año pasado decidimos que el espacio que tenemos acá de Laboratorio²⁴ en la Universidad de Chile lo íbamos a utilizar para investigar metodologías. Y esto era consecuente con lo que habíamos proyectado inicialmente. Dijimos que, si en primer término yo había intentado afectar a Maca, luego ella a mí y nos habíamos empezado a conocer mucho, necesitábamos elementos externos que nos interfirieran. Por lo tanto, aprovechamos el espacio del Laboratorio para empezar a investigar metodologías. Y ahora, en esta nueva fase vamos a dejar que esas nuevas metodologías que no son propias nos intervengan.

De las que rescatamos es el grupo uruguayo PARDO que trabajaban con un sistema que denominaban “Layering”, que es una construcción a partir de capas. Era muy curioso su trabajo y muy interesante, ellos lo tomaron de un sistema de iluminación que les permitían programar distintas secuencias de iluminación e ir interfiriendo en las capas.

Luego, el trabajo que hizo Bárbara Pinto quien trabaja a partir del movimiento latente en imágenes y cómo eso puede de alguna manera desembocar en una práctica corporal. Y tercero, la idea de Tamara Cubas que se inspira en los poetas vanguardistas brasileños del Movimiento Antropofágico, que habla de la forma en que uno puede canibalizar, por decirlo de alguna forma, los materiales de otro método creador o de otras obras y de incorporarlas como propias, es decir, digerirlas sin ningún pudor y traspasarlas a este otro sujeto.

El Laboratorio también es un acercamiento a la comunidad, a una comunidad abierta no marcada por la técnica, la información o el lugar en el campo cultural. Nuestra zona de investigación tiene que ver también con nuestra relación con la comunidad, una comunidad no necesariamente artística, no necesariamente técnica, donde nosotros estamos ahí como un elemento más.

El proyecto vertebral se inspira en el concepto de comunidad como valor fundamental de la existencia humana en la época actual del Neoliberalismo y exaltación de la individualidad, la cooperación y colaboración que constituyen prácticas que nos abren hacia una forma de existencia en que los sujetos puedan interactuar conjuntamente en la búsqueda de una construcción social más participativa. La pregunta es: ¿podremos sobrevivir? ¿podremos seguir viviendo juntos?

Leímos un texto de un antropólogo o un sociólogo que explicaba la historia de distintas sociedades que se extinguieron y otras que sobrevivieron. Su pregunta es ¿qué hace a una sociedad sobrevivir y a otra extinguirse? Nosotros nos planteamos lo mismo en términos artísticos: ¿Por qué una obra más? ¿Por qué vivir en escena? ¿Qué significa seguir viviendo como un artista? ¿Por qué estar ahí arriba y hacer algo o intentar hacer algo?

Pero nos lo preguntamos de una forma interna y comunitaria y por eso puse ahí a Heiner Müller; “El arte es político por su forma y no por sus contenidos.” Y para nosotros la forma en que estamos trabajando tiene un sentido político. Una búsqueda de sobrevivencia y de crear comunidad arriba del escenario y sobre esa base generar un producto estético.

Finalmente, “Vertebral 2” tiene que ver con una comunidad nueva; Carolina, Mina que es una fotógrafa brasilera, Camila, Kathy²⁵, Maca y Rolando.

24. Laboratorio, es una instancia creada e implementada por la profesora Macarena Campbell que se desarrolló entre los años 2012 y 2016. Mensualmente se invitó a un artista externo o interno y en ocasiones internacional para que desarrollara una actividad experimental con las personas asistentes que eran convocadas de manera abierta. Más

25. Se refiere a las egresadas Camila Delgado y Katherine Leyton. información ver: <https://laboratorioarchivo.wordpress.com/>



El proyecto buscará a través de nuevas metodologías profundizar en el descubrimiento de un lenguaje, materialidad específica de Vertebral. Es decir, para nosotros ahora la metodología es algo que vamos a incorporar, revivir, visitar, pero nos interesa cómo eso deviene, en cierta forma, en un lenguaje. Las metodologías se articularán desde el presente que dará otro sentido a la particularidad del trabajo anterior.

Contemplamos esta experiencia como una que arroja resultados y no necesariamente respuestas. Va a haber un resultado estético, un resultado metodológico, pero no una respuesta al tema de la comunidad, ni al tema de cómo instalar la subjetividad.

Va a haber una proyección de resultados en diferentes formatos. Esto nos lo enseñó Nina cuando presentamos en Argentina, y le sacó fotos a lo que quiso y de la manera que quiso y nos mostró que ella estaba creando otra obra a partir de nuestra obra. Y de ahí nació nuestra invitación a Carolina a integrarse a crear otro material, porque la obra no es una, sino la que cada uno va construyendo dentro de este vivir en esta comunidad.

Finalmente, elaboración de un lenguaje o profundización del material específico producido en el nuevo espacio exploratorio.

Algunas ideas que tenemos con Maca es que ingresen más personas, y que, por ejemplo, Camila y Kathy sean Maca y Rolando, o que Maca esté en el Skype, yo con el micrófono, que estén las chicas interactuando. Va a haber una serie de procedimientos, vamos a pasar toda la metodología de nuevo como para hacer aparecer el lenguaje y veremos qué es esta nueva comunidad.

Carolina Larrain: Hola, me voy a agarrar de esta frase ¿Podemos seguir viviendo juntos? Pregunta que se tensiona bastante con el riesgo de invitar a una concepción expandida de audiovisualidad, a ser parte de este proceso, a ser parte de esta metodología, a integrarse a esta cadena de afecciones mutuas, entre distintos lenguajes frente al desafío de coexistir en escena y en donde se genera un encuentro de otredades: dramaturgia, danza, lenguaje audiovisual. Como nuevas tensionantes de lo que se está generando en escena.

Como piedra de inicio y para poder dar ideas de cómo lo audiovisual se integra, no como aparato de registro sino como cuerpo de co-creación, tenemos tres planteamientos iniciales con

los que vamos a empezar y en donde se espera que luego haya una contrapropuesta, o una interpelación desde el teatro y de la danza sobre lo audiovisual.

Hay dos propuestas que son escénicas abiertamente, la primera es integrar lo audiovisual a la metodología que Macarena y Rolando ya tienen, en donde se introduce otro dispositivo que uno pudiera llamar el binomio cámara-cuerpo o cuerpo-cámara a la escena, en que básicamente aparece la cámara y otro cuerpo que controla la cámara, que la mueve, que está dándole ciertos comandos, pero que también entra como cuerpo que interviene ese espacio escénico y a generar cierto tipo de relaciones distintas, de alguna manera a integrar un dispositivo tecnológico, y a un cuerpo de un audiovisualista no habituado a un trabajo escénico, pues por lo general están detrás de lo escénico, a esa instancia de creación.

Entonces, la cámara como cuerpo, como volumen, como cuerpo en tránsito y como otro dispositivo de interrelación, de interpelación, en donde se va a someter a veces a guías vocales, a guías corporales, escénicas, a tener que dialogar en ese mismo espacio, en donde la cámara sugiere y ejerce un nuevo tipo de diálogo. Por supuesto, esto está basado en esta idea de diálogo, pero también de posible disidencia de estos posibles encuentros y de esta propuesta de ir aumentando la complejidad al modelo original de Rolando de hasta qué punto se puede seguir viviendo juntos. Cuáles son los nuevos modelos de comunidad que surgen, si existe el mundo feliz de Huxley o no.

Una segunda instancia, que también es escénica pero que va a generar una dualidad entre lo que es el tiempo real y la inclusión del archivo audiovisual. De algo que viene desde afuera a ese momento escénico y que introduce elementos registrados afuera o registrados en la primera vez que trabajamos juntos en un presente escénico. Entonces, más bien, entra lo audiovisual, como proyección, como luz, como sonido, como un binomio más inmaterial, quizás de proyección cuerpo, en donde empieza a intervenir material de archivo ya registrado, tanto de la obra, del ensayo, de la metodología que están teniendo lugar como de distintas imágenes traídas desde afuera, que están operando como factor externo, podrían ser imágenes de paisaje, de bandas de rock de los 60's, etc.-

De alguna manera en este momento tendríamos como una especie de DJ visual que empieza a intervenir, pero no desde el

cuerpo y la cámara sino desde la proyección sobre volúmenes, sobre cuerpos, ciertas imágenes y ciertos sonidos que empiecen a ser parte de este espacio de diálogo, de encuentro, de discordia, etc. La idea es seguir pronunciando esas afecciones desde el reflejo lumínico sobre el cuerpo, desde lo que genera eso tanto a la parte dramaturgia en cuerpo real como a la parte de interpretación coreográfica.

Una cosa interesante con eso es que van a haber archivos del ejercicio anterior. Entonces, un tema es el desplazar los tiempos y traer el tiempo del archivo, del registro a los comandos y a las interrelaciones que ya existían. Para darles un pequeño ejemplo, si está Rolando dando algún tipo de indicación, puede existir un espacio de discordia o de disidencia en donde él está diciendo algo, y está diciendo algo en el archivo, que empieza a interpelar a Rolando mismo. Es decir, de alguna manera, la posibilidad de traer un pasado del archivo a ese momento escénico, y transformarlo en otra guía en tiempo real para lo que está ocurriendo.

Y finalmente una tercera opción que está muy ligada al trabajo que ya hizo el equipo de Vertebral con fotografía, que es esta idea de dar total libertad al audiovisualista o al fotógrafo de crear algo nuevo a partir de lo que está viendo que ocurre en la escena. O sea, acá ya tenemos los materiales registrados y contruidos anteriormente, y viene el proceso de Imbunche, que ya no es un audiovisual que está en la escena ni como cámara ni como cuerpo, sino más bien un trabajo hecho en laboratorio, en post producción, ya prescindiendo de los cuerpos de los intérpretes y del dramaturgo, completamente construido desde lo audiovisual, fuera del tiempo real, fuera de la escena en base a archivos y en base a como el lenguaje audiovisual puede re significar todo ese material que se está construyendo y generar una devolución creativa en formato audiovisual o de cortometraje del equipo, para ver cómo eso genera nuevos feed-back dentro de la misma obra.

Bueno, ahí vamos a ver si sobrevivimos o no.

Rolando Jara: Gracias, esa fue nuestra presentación.

Muestra II,

**Sala Agustín Siré Departamento de Teatro.
Morandé 750, Santiago.**

Jueves 05 de Mayo de 2016²⁶

Rolando Jara: Hola a todos y todas, esta es la presentación del grupo Vertebral y lo primero que tengo que decir es que en este momento nos acompañan Camila y Kathy²⁷ que son parte de nuestra nueva comunidad. No tenemos a Maca que está con su post-natal, ni a Carolina que está de viaje.

Voy a recordar algunas cosas de lo que habíamos planteado en nuestra primera presentación respecto del concepto "vertebral". El que partió como un solo de Macarena en torno al amor, pero que terminó convirtiéndose en aquello que era vertebral para nosotros. En el caso de ella el amor residía en la columna, en el caso mío, residía en la voz.

Sobre esa base desarrollamos el proyecto que intenta abordar las formas de instalación de la subjetividad en el espacio escénico. ¿Qué significa esto? Y es: ¿cómo estamos sobre la escena, y somos nosotros a la vez que estamos en un espacio representativo? ¿Cómo podemos aparecer en una comunidad? ¿Cómo podemos estar? ¿Qué cosa propia nuestra puede aparecer sobre la escena? Y nos dimos cuenta que había dos conceptos que eran muy importantes: la cooperación y la colaboración.

Lo que nos propusimos fue la siguiente premisa: ¿Cómo puedo aparecer sobre la escena? Y descubrimos que una cosa muy relevante era salir de nuestro espacio disciplinario. Movernos en una zona de riesgo para que apareciera aquello nuestro que no aparece frecuentemente. Es decir, todos nos mostramos a partir de una forma, de una técnica, todos tenemos una manera de aparecer. Pero, descubrimos que, si nos poníamos desde un lugar de incomodidad, de alguna manera u otra iba a aparecer algo propio, nuestro, que nosotros no veíamos. Y así comenzó el trabajo muy sencillamente. Yo sacando a Macarena de lo que hacía, para que ella buscara otra forma de aparición, luego terminé yo dentro de la escena, que era lo lógico.



Pero, qué ocurrió, fue que con el tiempo logramos con Macarena articular un trabajo de unos 20 minutos. Y ahora, como no estaba ella, y como teníamos una nueva comunidad a la que le costaba mucho articularse, nos dimos cuenta que este nuevo “Vertebral” se trata de lograr una comunidad nueva. Y que esa comunidad es la que va a crear el material que en definitiva se transformará en una pequeña obra. Por lo tanto, lo que estamos haciendo ahora con mis nuevas amigas personales, es crear una comunidad.

Y lo que descubrimos entonces, fue que esta comunidad la íbamos a buscar de la misma forma en que lo habíamos estado buscando en el “vertebral 1”. Es decir, poniéndonos todos en salir de nuestro espacio disciplinar de confort y buscando nuevamente entre nosotros, a través de una metodología de improvisación, cómo estar juntos y construir una comunidad de escena. Por lo tanto, lo que hemos hecho es de-construir la estructura que teníamos con Maca, y a partir de eso buscar una nueva relación. Es decir, ahora estamos juntos Camila, Kathy y yo en este espacio escénico, y estamos construyendo esta nueva obra que significa buscar esta relación entre nosotros.

Y luego, hay otro elemento que tenía inicialmente el proyecto vertebral, que era aplicar metodologías de otros artistas que habíamos experimentado en el Laboratorio del Departamento de Danza, a este Vertebral. Para qué: para que estas nuevas metodologías nos invadieran y también nos hiciera salir del lugar de confort.

La metodología inicial, entonces, se proyectó a tensionar las formas personales de instalar la subjetividad para evidenciar el carácter autopoietico del ser en el ámbito de la cooperación y colaboración en donde el otro hace emerger la subjetividad propia desde un lugar diferente.

Entonces, queríamos abandonar los dominios técnico-disciplinarios para salir de la zona de comodidad y dejarse o no afectar por el otro. Y esto constituye una zona del aparecer, zonas de la memoria corporal, abandonando las zonas de representación, permitiendo a través de ciertos recursos, dispositivos, hacer aparecer diversos modos de aparición de las subjetividades.

El laboratorio permitió indagar en algunas metodologías y la que rescatamos fue la del grupo uruguayo que ellos lo llamaban lighting. Que es un trabajo de capas que toman a partir de la iluminación. Y la metodología de Tamara Cubas, que ella denomina como Antropofagia que es, apropiarse del otro para usarlo como un material propio.

El proyecto vertebral se inspira en el concepto de comunidad como valor fundamental de la existencia humana. En la actual época del neoliberalismo y exaltación de la individualidad, la cooperación y colaboración nos abren a una forma de existencia en la que los sujetos puedan interactuar conjuntamente.

Entonces, nos hemos dado cuenta que en la exploración de esta idea tan seductora que es la idea de la comunidad, que estamos transitando en un espacio entre la utopía y la distopía, y que nuestra búsqueda de la comunidad tiene un carácter un poco iluso. Y empezamos a ver distintas maneras de relacionarnos, y hemos visto también en los caracteres la posibilidad de que la comunidad se vuelva inoperante, que se transforme en una secta, o que las relaciones de poder empiecen a invadir los espacios de creación. No obstante, más allá de eso, nuestro deseo es siempre estar en comunidad, por eso seguimos atados a la pregunta ¿podemos sobrevivir? Y si podremos seguir viviendo juntos.

Por otra parte, nos dimos cuenta que en nuestro proceso de improvisación había algo un poco obsesivo, y hemos determinado una diferencia, que lo tomamos de un libro de Ranciere,



que diferencia mucho la creatividad de la creación. Y esta idea nos ha dado vuelta. Es decir, lo que nosotros estamos haciendo es un proceso de investigación, pero en este momento está en el ámbito de la creatividad y lo que pretendemos hacer es pasar al ámbito de la creación. Es decir, ver qué materia se está poniendo ahí o qué materia aparece a partir de esta nueva comunidad.

Creo que lo más importante que ha pasado en el proceso es la aparición de esta nueva comunidad.

Camila Delgado: Claro, en relación a esta nueva estructura que surgió en la comunidad. El lugar en donde estamos es como, en la búsqueda de lo propio vertebral, como en esa mirada hacia el sujeto y al lugar en que nos relacionamos, y que de ahí devenga una materialidad. Entonces, es interesante que una de las certezas que tenemos es que lo único que nos ata a este sistema que hemos construido es la relación.

En relación a esta búsqueda de la propia materialidad, es que yo he llegado a legarle a la mirada como un lugar que permite mostrarse, no mostrarse, exponerse, ocultarse, y lo vinculo con una de las metodologías que tiene que ver con el concepto de antropofagia que toma Tamara Cubas, y que es básicamente

devorarse al otro, dejarse afectar por el otro y que en eso ocurra una transformación que deviene como en ente.

A modo de ejemplo, en una de las improvisaciones yo recordé de “vertebral 1”, que lo vi en esta misma sala, la corporalidad que había construido la Maca y Rolando, y me pasaba como que Yo haciendo de Maca, Yo Maca, como distintas capas de presentación y lo que me parece interesante de eso es la posibilidad de ficcionar en la representación de la subjetividad.

Katherine Leyton: También por este lado de la comunidad, esta pregunta de ¿por qué es el sujeto realmente entonces? Si hay tantas capas en esa respuesta, cómo podemos responder de acuerdo al contexto, de acuerdo a lo que devoro del otro, o lo que dejo que el otro devore de mí, qué pasa en el fondo con la identidad, qué es lo vertebral, es algo creado o que se transforma en las circunstancias. Y en ese sentido, estábamos pensando en relación a este sujeto que tiene deseos y esta comunidad que tiene necesidades y ver cómo esa relación va creando un espacio entremedio y es en ese espacio en donde estamos tratando de encontrar la materialidad de nuestro trabajo.



Porque nosotros no queríamos hacer lo que ya sabemos. Y detrás de esa pregunta hay algo interesante para nosotras y que es como ¿por qué no queremos hacer lo que sabemos? Como no traer más técnica a este lugar, no mostrar lo mismo, qué es eso que nos sostiene, que no sabemos qué es y cómo podemos materializar eso sin divertirnos. Eso también lo tomamos de un laboratorio que hablaba mucho de cómo uno se miente mucho a sí mismo, de cómo nos sorprendemos. Entonces, está la pregunta por ese proceso creativo, y cómo nos podemos en él sorprender para que aparezca en el proceso de creación algo que también sea novedoso para nosotros y necesario para nuestra comunidad.

Rolando Jara: Para resumir, nuestra obra es una casa, va a ser una estructura, y lo que buscamos es el recorrido en esta casa. Pero cada uno de nosotros tiene una manera de estar ahí. Entonces, la concebimos como una obra, pero la manera de estar va a ser la manera en que cada uno de nosotros pueda generar a partir de eso que es radicalmente necesario para nosotros.



MESA DE DISCUSIÓN FINAL

Eleonora Coloma: Como moderadora me corresponde hacer una pregunta, pero antes de hacer la pregunta quería decir algo. Y es que, tengo la sensación que lo que hemos visto son procesos, y en ese sentido como hay aquí procedimientos de investigación escénica, lo que empieza a surgir en estas personas, que están aquí adelante, a mí me gusta llamarlo reglas del juego, en un juego que ustedes mismos están inventando. En ese sentido mi pregunta es la siguiente, para quien quiera responder: en términos de proceso, entendiendo que estamos en presencia de un segundo hito de muestra ¿cuáles son sus descubrimientos?, y en ese sentido, ¿cuáles son sus proyecciones?

Rolando Jara: Nosotros ya dijimos las cosas que habíamos descubierto, y estoy pensando en que una cosa que sí descubrimos fue como la dimensión política de lo que estábamos haciendo, lo que significaba que el trabajo anterior que teníamos necesitaba abrirse y romper para ser consecuente con sus propias reglas. Y eso significó que ahora se volvió otro trabajo, que es lo más consecuente que podía pasar. No podíamos seguir trabajando en base a la idea de comunidades y seguir siendo solo nosotros dos, había que llevar la cosa a la comunidad y dejarnos afectar.

Lo otro, es llegar a la conclusión que, si bien nos interesan mucho las metodologías, en realidad sí nos importa mucho hacer obra, en el sentido más clásico de la palabra, nos interesa eso que está puesto ahí y verlo, y entenderlo como lenguaje. Y eso está apareciendo como una nueva forma, está mutando con otros materiales, pero la pretensión es salir del ejercicio de lo que yo llamaba la creatividad, de estar todo el rato en una cosa que podíamos hacer infinitamente, sino que mirarla y hacer el ejercicio de desdoblamiento para vernos, ver cómo funcionamos, y también cómo eso puede emanarse hacia afuera.

Por lo tanto, esas dos cosas, el Lenguaje, y qué significa plantear una cosa política, destruyendo la propia estructura que tiene el sistema artístico donde hay primeras figuras "figurantes". Entonces romper un poco con no ser una crítica contenidista, o una declaración contenidista, sino pasar esa misma problemática al propio sistema de hacer obras.

Pregunta del Público: Una consulta técnica ¿qué pasa con las vestimentas en relación a las propuestas? Porque siento que hay un lugar común entre la tenida del bailarín y la ropa de calle. ¿Hasta qué punto eso está pensado, no está pensado, es un proceso, va a aparecer o no? Esa es mi duda ¿cómo se cubre ese cuerpo que aparece en la escena?

Rolando Jara: Yo no me doy para nada aludido por esta pregunta. En Vertebral era simplemente consecuente con lo que estábamos postulando, y yo trabajaba con mi ropa de dramaturgo, o que yo consideraba; mis pantalones y mi camisa morada. Y la Maca trabajaba con una vestimenta que era gris porque permitía efectivamente apreciar el trabajo de la columna. Entonces, lo que te quiero decir, era buscar también dentro de uno ese lugar como propio y tenía ese sentido. Pero también tenía una consideración desde la visualidad. Y en el estado actual como se ha dado lo de la comunidad vamos a ir hacia allá. O sea, a partir de eso, de lo que nos es propio como radicalmente necesario, para luego mirarlo y quizás estetizarlo un poco, no para falsearlo sino para generar una comunicación. Y no creo que me cambie esta ropa.

Pregunta del Público: Soy Daniel, perteneczo al área más del arte visual. Y, creo que hay tres cosas principales dentro de una propuesta visual escénica que es el color, la textura y la propuesta estética, que considero que también son estímulos que suceden es escena y que también percibe el espectador. Entonces les pongo el cuestionamiento de por qué se piensa que debiera ir al final del proceso. No debe ser pensando en la escenificación de una propuesta final sino como un estímulo. Un color es un estímulo muy potente, no solo para el espectador sino también para quienes están realizando la obra. La textura de la ropa, o si no va a haber ropa, cómo es el suelo, y también la propuesta estética que tiene que ver con el tema. O sea, no pensarlo como algo que va al final sino como un estímulo real que tiene la misma importancia que el otro.

Rolando Jara: Yo creo que es muy interesante decir cuáles son las intenciones de uno y la forma de trabajo, en el caso nuestro sí es una preocupación, en esta fase todavía no la hemos implementado, pero sí es una preocupación en el sen-

tido de que es parte de la materialidad que empieza a producirse ahí. Yo tengo pie plano y el estar con zapatos me produce una manera de vincularme con el espacio, por lo tanto, para nosotros, al menos en la primera fase sí fue una pregunta que tiene que ver también con nuestra idea de la comunidad, de desdoblarnos un poco y verlo, y entender lo que está pasándonos. Siempre hay alguien que mira y la idea nuestra era de salirnos de una posibilidad de autismo interno en nuestro trabajo y hacer este ejercicio de mirarnos. Pero sí, a mí en términos personales sí me importa lo que se ve.

Katherine Leyton: Quiero decirles a los que hicieron esta pregunta que a mí me parece interesante lo que se abre más allá de lo que nos pasa a nosotros en el proceso de creación con el vestuario sino la pregunta que abre; que es lo que ve el espectador como escena. Como en el fondo estos procesos como working progress o muestras abiertas de procesos es algo que está muy en boga igual, como que todos vamos a ver muestras de procesos y por lo general vemos a los bailarines de danza contemporánea vestidos de la manera que exploran y que es una pregunta que me hago más como espectador que cuando creo, qué es lo que ese estímulo que parece neutro va a generar en mí, qué es lo neutro, o que es lo que neutralizamos en nuestros procesos creativos o en nuestra percepción como espectadores cuando vamos a ver una obra escénica.

RELATOS Y REFLEXIONES

Cuerpo, espacio, amistad y comunidad: reflexiones en torno al núcleo de investigación coreográfica "Vertebral"

Eleonora Coloma Casaula

Ponencia escrita para la Jornada de Derechos Humanos y de Salud Pública, Integrando miradas para la construcción de memorias colectivas, Tema: Arte y Derechos Humanos, de la Escuela de Salud Pública de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile.

Buenas tardes.

En primer lugar quisiera agradecer la invitación que los organizadores de estas jornadas nos han realizado y por supuesto a la Escuela de Salud Pública, debido a que vengo en representación del Departamento de Danza de la Facultad de Artes, donde los académicos estamos interesados en generar vínculos con las disciplinas propias de esta facultad para abrir nuevas perspectivas sobre la mirada en torno al cuerpo, la corporalidad, la salud y el desarrollo humano que, por cierto, nos parecen temas que debiéramos compartir más seguido. Por ello, me es muy grato poder exponer, aunque sea una parte pequeña del trabajo que allá realizamos, contribuyendo a este diálogo que consideramos necesario en un mundo donde las voces relativas a nuevas miradas sobre el cuerpo, los derechos y el arte como sus vínculos, a veces, parecen intentar silenciarse. En ese sentido, la danza aparece como un lugar propicio donde desarrollar relaciones tales como arte y derechos humanos, motivo de esta invitación, debido a que más allá de la danza como disciplina artística, cuyo perfeccionamiento técnico y expresivo promete una experiencia estética, la danza en sí es un éxtasis del cuerpo, éxtasis al cual tiene derecho cualquiera que posea un cuerpo, en sus infinitas diferencias.

Luego de esta breve introducción me aboco entonces a lo que he venido, es decir, intentar reflexionar en torno a los conceptos cuerpo, espacio, amistad y comunidad, a propósito del núcleo de investigación Vertebral, de modo de aportar a la discusión que suscita este bloque: la relación entre derechos humanos y arte.

El núcleo Vertebral nace el año 2014 a cargo de los académicos del Departamento de Danza, Macarena Campbell (intérprete en danza) y Rolando Jara (dramaturgo e investigador en danza), como parte de la iniciativa Acciones Coreográficas de nuestro departamento, cuyo objetivo, en este caso, era promover la creación e investigación académica en danza. De manera muy rudimentaria, los profesores Campbell y

Jara comienzan a reunirse con una frecuencia relativamente regular que no superaba las dos semanas entre encuentro y encuentro con el objetivo de crear una obra de danza, o por lo menos documentar de modo escrito, visual y/o audiovisual parte del proceso que implica la creación de la obra de danza que se proponían realizar como parte de esta iniciativa. En ese sentido, me parece importante comentar que el ideal para el desarrollo de un trabajo como este es el contar con una sala de danza acondicionada, lo que significa piso de danza en toda su extensión, dimensiones apropiadas para el movimiento y equipamiento básico para la emisión de sonido. Así mismo, en términos de dedicación, se requiere programar encuentros que por lo menos tengan una duración de tres horas, ojalá dos veces por semana. Por ello digo rudimentario, porque estos profesores no contaban con ninguno de estos dos elementos básicos para llevar a cabo su investigación, ni el espacio ni la disponibilidad de tiempo adecuados, por lo cual debían encontrarse en la sala de profesores (no acondicionada para la danza), en reuniones que a veces no duraban más de sesenta minutos, a trabajar en las materialidades escénicas, sonoras, corporales y de movimiento que harían parte de la obra. Tomando en cuenta esto último, sin interés alguno de justificar la precariedad de la institución, este es un elemento fundamental para los conceptos que pretendo desarrollar a través de esta exposición, es decir, cómo la precariedad condiciona la creatividad y, por lo tanto, también la innovación artística.

Los primeros resultados de este proceso fueron expuestos en el Primer Encuentro Acciones Coreográficas realizado en la sala Agustín Siré de nuestra facultad, entre los días 2 y 3 de septiembre de 2014, y posteriormente en el Primer Encuentro Internacional de Danza y Conocimiento: Arqueología del Futuro, realizado entre el 7 y el 12 de diciembre del mismo año en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, encuentros en los cuales los profesores definieron de manera más precisa preguntas de investigación que permitirían dar continuidad a los procedimientos prácticos en desarrollo, como también modos de documentación de sus procesos. Luego de ello el trabajo estuvo relativamente detenido, entre otras cosas, por el embarazo de la profesora Campbell y sus permisos de pre y posnatal.

A finales del año 2015 el Departamento de Danza se adjudica financiamiento de la Iniciativa Bicentenario Juan Gómez Millas con el objetivo de crear y dar continuidad, en algunos casos, a cinco núcleos de investigación/creación artística interdis-

ciplinar, entre los cuales se encuentra el núcleo Vertebral. A partir de ello, se reinicia en marzo de 2016 el trabajo de investigación de este núcleo, incorporando al equipo nuevos integrantes. Los resultados del mismo son lo que nos interesarán para el análisis que pretendo desarrollar a continuación.

El día 25 de agosto de 2016, como Directora del Departamento de Danza y también del Proyecto Acciones Coreográficas, llego a la Sala Patricio Bunster del Centro Cultural Matucana 100 a las 20:00 horas a presentar la muestra final de procesos de creación investigación de los núcleos del Proyecto Acciones Coreográficas. Me siento en las gradas sencillamente a observar y tomar apuntes mentales para los análisis teóricos que luego debía escribir sobre estas muestras. Se apaga la luz y hace su presentación escénica el primer núcleo, MAN. Al finalizar se prenden las luces y el equipo de intérpretes y creadores saludan al público en respuesta a los aplausos. Luego presenciamos un video documental con los resultados del segundo núcleo, Espacios en tránsito. En cuanto termina, los espectadores nos disponemos a esperar la puesta en escena del núcleo Vertebral. Pasan unos minutos y vemos que uno de los técnicos cruza el escenario dirigiéndose a los focos de iluminación de los costados para realizar ajustes, en una labor que demora un tiempo que resulta incómodo. Luego, poco a poco aparecen los integrantes del núcleo, de manera dispersa, trayendo materiales diversos, con una actitud que claramente no estaba, ni siquiera, dentro de los marcos escénicos no tradicionales. Una actitud que me hacía sentir, como directora de esta iniciativa, que algo andaba mal con la muestra. Una actitud que me generó algo de pánico respecto a la impresión que podría tener el público respecto de la institucionalidad que representábamos en ese momento. Mientras era presa de estas sensaciones, en el escenario, los intérpretes, como también los profesores Jara y Campbell, acomodaban focos de iluminación, pizarras blancas y un instrumento de cuerdas. Uno de ellos, Nina La Croix, creadora audiovisual, probaba imágenes en el computador que como público veíamos en una proyección que ocupaba el fondo del escenario. Luego de unos veinte minutos de observar estas tareas y de escuchar el diálogo íntimo que se daba entre ellos, la profesora Campbell se incorpora mirando al público y nos explica lo que van a hacer. Después de un par de frases nos pregunta: ¿se escucha? A la respuesta negativa del público, nos indica que deberemos hacer un esfuerzo por oír, debido a que bajo la manta que la cubre está su hijo de menos de un año durmiendo, por lo

cual ella se encuentra impedida de alzar más la voz. En este punto, es donde propongo detenernos para analizar el primer concepto que nos interesará: el concepto amistad.

Aristóteles indica:

"...Pero la amistad perfecta es la de los hombres buenos e iguales en virtud; pues, en la medida en que son buenos, de la misma manera quieren el bien el uno del otro, y tales hombres son buenos en sí mismos; y los que quieren el bien de sus amigos por causa de estos son los mejores amigos, y están así dispuestos por causa de lo que son y no por accidente; de manera que su amistad permanece mientras son buenos, y la virtud es algo estable..."

De esta cita quisiera rescatar tres ideas. En primer lugar, la relación que nos plantea Aristóteles entre amistad perfecta e igualdad en virtud entre los hombres. En segundo lugar, el hecho que la amistad está en relación a una disposición dada por el ser de aquellos hombres; y, en tercer lugar, la relación entre permanencia de la amistad y estabilidad de la virtud. El inicio de un trabajo creativo, de tipo escénico como es el de Vertebral, está cruzado de alguna forma por las tres, pues la escena implica siempre la relación sincrónica con otro, que puede ser un técnico, un cocreador, un intérprete o el público. Por lo tanto, cuando dos personas se encuentran por intereses estéticos similares a investigar, como llevar a cabo una obra artística, aun si son desconocidos, surge necesariamente una disposición recíproca de querer el bien hacia el otro debido a que la obra se sustenta en el hacer de ambos y, por ello, de la permanencia y estabilidad de ese bien dependerá el que la obra surja.

Los profesores Campbell y Jara debieron sortear la precariedad temporal y espacial para realizar su trabajo creativo, la ausencia de la profesora Campbell por su embarazo, sumado al período pre y posnatal, como también la incorporación de nuevos integrantes en el equipo de trabajo a favor de la permanencia del núcleo en mejores condiciones. En esa adversidad lograron llevar a cabo la investigación que suscitó el encuentro entre ambos. Debieron "querer el bien el uno del otro" para lograr que el núcleo permanezca en el tiempo, pues los resultados del mismo, debido a que no generan ningún bien material evaluable, solo subsiste por disposición de estos dos investigadores, es decir, subsiste gracias al desarrollo de su amistad.

Más adelante Aristóteles indica respecto a los amigos:

"...no sólo son buenos en sentido absoluto, sino también útiles recíprocamente; asimismo, también agradables sin más, y agradables los unos para los otros. En efecto cada uno encuentra placer en las actividades propias y en las semejantes a ellas, y las actividades de los hombres buenos son las mismas y parecidas. Hay una buena razón para que tal amistad sea estable, pues reúne en sí las condiciones que deben tener los amigos; toda amistad es por causa de un bien o placer, ya sea absoluto ya para el que ama y existe en virtud de una semejanza. Y todas las cosas dichas pertenecen a esta especie de amistad según la índole misma de los amigos, pues en ella las demás cosas son también semejantes, y lo bueno sin más es absolutamente agradable, y eso es lo más amable; por tanto el cariño y la amistad en ellos existen en el más alto grado y excelencia..."

La utilidad recíproca que representa en este caso la relación entre Campbell y Jara permite la subsistencia de la investigación para la obra, y así, la identidad única de Vertebral depende de la semejanza que se da entre ambos respecto a las vicisitudes que debieron afrontar durante el proceso de creación como amigos, cuya amistad surge a partir del deseo de trabajar juntos. Cuando el equipo Vertebral pone a prueba la paciencia de los espectadores ese día de agosto, en una espera indefinida, apelaron a ese mismo gesto de reciprocidad dado inicialmente entre Campbell y Jara, que luego debió transferirse al equipo de trabajo, cerrando el círculo en la inclusión de quienes esperábamos ver sus resultados –el público- es decir, quienes reunimos las mismas condiciones de tolerancia, semejanza y virtud dadas en el inicio de la investigación. Agregó que, durante ese lapso de tiempo, antes que comenzara la muestra, algunas personas del público se retiraron. De ello, podemos inferir que quienes nos quedamos pasamos a formar parte del núcleo Vertebral, lo que me permite introducir el segundo concepto: el concepto de comunidad.

Las imágenes que Nina La Croix probaba en su computador mostraban el escenario de diversas perspectivas, es decir, el espacio que visualizábamos como público ante nosotros, se reproducía en el fondo de manera bidimensional. Cuando la profesora Campbell introdujo el trabajo que se realizaría, nos incitó a instalar en nuestros celulares una aplicación con la cual podríamos interceder la señal de la proyección del fondo del escenario, de manera que lo que la cámara de nuestro celular

captara sería visualizado en turnos dados por el acuerdo tácito del público de entrar y salir del programa. Así mismo nos indicó que en el costado de la pantalla habría un chat donde podíamos expresar nuestras opiniones o comentarios. Es decir, el procedimiento tecnológico utilizado nos permitiría ser parte activa de la obra y crear junto a los intérpretes la escena que estaba a punto de comenzar.

Del documento de fundamentación del núcleo extraigo lo siguiente:

"...El proyecto Vertebral se inspira en el concepto de comunidad como valor fundamental de la existencia humana. En la actual época del neoliberalismo y exaltación de la individualidad, la cooperación y la colaboración constituyen prácticas que nos abren hacia una forma de existencia en la que los sujetos puedan interactuar conjuntamente en la búsqueda de la construcción social más participativa. La profundización y/o recuperación comunidad tiene profundas implicancias para la sobrevivencia de lo humano. La pregunta es: ¿podemos sobrevivir juntos? Aquí emerge el concepto de lo vertebral, esto es, aquello indispensable para cohabitar el espacio, presentando nuestra subjetividad para construir comunidad tanto con nuestro compañero, en este caso, de escena, como con los asistentes..."

En el momento en que como público decidimos disponernos a esta espera indefinida que nos planteaba el equipo Vertebral, tomamos la decisión de incluirnos en la problemática de si es posible sobrevivir juntos. Entonces, al aceptar (quienes lo hayan hecho) instalar en nuestro celular la aplicación que el equipo Vertebral nos proponía, la sobrevivencia de la obra también dependía de nosotros y así, durante ese lapso de tiempo, formaríamos parte de aquella comunidad cooperando con nuestra paciencia y colaborando en el acto de recibir lo que fuera que ellos nos iban a mostrar, como aportando con la imagen de nuestra perspectiva individual, la cual sería visualizada por todos, intérpretes y público. Cada foco de iluminación puesto en el escenario, cada elemento, cada intérprete, las imágenes dispersas en la pantalla del fondo y ahora también quienes decidimos quedarnos, logramos representar una vértebra de la columna de aquella comunidad. Del filósofo Emmanuel Lévinas cito lo siguiente:

"...La originalidad del cuerpo consiste en la coincidencia de dos puntos de vista. Esta es la paradoja y la esencia del tiempo que va hacia la muerte donde la voluntad es alcanzada como

cosa entre cosas –por la punta del acero o por la química de los tejidos (debido a algún asesino o a la impotencia de los médicos)–, pero se da una prórroga y aplaza el contacto por la contra-muerte del aplazamiento. La voluntad esencialmente violable tiene la traición en su esencia...”

Formar parte de la escena es un acto de voluntad, tiene que ver con la opción de querer participar y por tanto de entregar tiempo de vida a quienes nos proponen compartirla. Cuando somos público y ocupamos el espacio disponible para observar, en esa actitud aparentemente pasiva, lo que realmente estamos haciendo es obsequiar minutos de vida que nos pertenecen y que escogemos dar a los creadores de ese espacio escénico para que puedan hacer surgir aquello que nos quieren mostrar y compartir. La originalidad paradójica del cuerpo, que nos indica Lévinas, consiste en ello, porque somos cuerpo y es desde ahí que participamos. La voluntad de vivir está dada por la voluntad de morir, en esa verdad paradójica es que nuestra existencia cobra sentido y por ello en la entrega amistosa entre creadores, intérpretes y público, dada en la presentación de Vertebral, donamos parte de nuestra vida, la cual se mide en tiempo de entrega, con ocasión de hacer sobrevivir la comunidad que surgió. Por ello, la muestra de Vertebral de ese día, si bien es medible en un lapso de tiempo de 30 minutos, donde se superponen tantos acontecimientos como las dimensiones del teatro permitan como también un número, posiblemente limitado, de interacciones entre las personas que nos encontramos ahí, sobrepasa el momento de la muestra, en la medida que aquella entrega condiciona el tiempo que resta de vida a cada uno de los participantes, pues aquella experiencia queda necesariamente marcada en nuestra realidad corporal.

Este análisis es posible aplicarlo a todas las acciones que decidimos diariamente tomar. Cada una de ellas condiciona el modo en que nuestro cuerpo se apura hacia la muerte, o desarrolla su impulso de vida. Pero lo interesante que nos plantea el núcleo Vertebral es que la motivación estética de la puesta en escena es hacernos partícipe de la problemática de la comunidad conformada por los creadores. Es decir, los profesores Campbell y Jara, en tanto creadores, optan como acto consciente el disponer de su cuerpo, por tanto parte de su vida, para la creación, y en ese acto incorporan al equipo, y luego al público, en una invitación que también obliga a los demás a tomar la decisión de preguntarse si es posible sobrevivir en comunidad, si es posi-

ble dar tiempo de vida a los demás y si es posible, en un acto de generosidad, crear un espacio de subjetividad en conjunto, con todos los riesgos que ello pueda implicar.

Jara y Campbell puntualizan respecto a la metodología abordada lo siguiente:

“...El proyecto Vertebral se inspira en el concepto de comunidad como valor fundamental de la existencia humana. Nuestras preguntas centrales son: ¿podemos sobrevivir? ¿Podemos seguir viviendo juntos? Esto equivale a pensar el trabajo como una práctica en la que lo escénico adquiere, desde la estética, una vinculación ética con esta pregunta. Por ello, todo lo que ocurre, podría leerse en una dimensión alegórica (en el sentido de la alegoría contemporánea) en la que el intento por llevar a cabo la obra se relaciona por el intento de mantener viva a la comunidad...”

Al inicio de esta exposición puntualicé que la danza en sí es un éxtasis del cuerpo y que, por lo tanto, es un éxtasis al cual tiene derecho cualquiera que posea un cuerpo, en sus infinitas diferencias. Una de las cualidades primordiales de la danza es que nace de la potencia de la corporalidad, entonces con solo ser estamos frente a una posibilidad de danza, y ser es disponer de tiempo vital, y el tiempo vital no es más que movimiento. Por ello, la danza no requiere más que de la relación recíproca entre dos cuerpos que sean capaces de donar vida para que surja. Significativo resulta entonces para el desarrollo de esta investigación el embarazo de la profesora Campbell, pues al postergar su trabajo académico en pos de dar vida, contribuyó al mismo tiempo a motivar la pregunta que articula la creación: ¿podemos sobrevivir? ¿Podemos seguir viviendo juntos? En Vertebral la respuesta fue afirmativa, pero para lograrlo se debió adaptar la propuesta comunitaria, se debió ampliar el espacio escénico hacia nuevos integrantes, se debió apelar a la generosidad y la empatía dada por relaciones de amistad que debieron atravesar incluso el vínculo entre personas desconocidas. Por ello, cuando Campbell nos dice, en medio de ese espacio escénico cuya tradición implica jamás llevar un niño en brazos durmiendo, que deberemos adaptarnos a su tono de voz para no despertar a su hijo, nos invita a ser generosos y a transgredir los preceptos académicos y tradicionales en favor de la sobrevivencia de la comunidad. 

Bibliografía

- *ARISTÓTELES*, *Ética Nicomáquea, Ética Eudemia* (Traducción y Notas por Julio Pallí Bonet). Editorial Gredos, Madrid, 1985, p. 562.
- *CAMPBELL, M. y JARA, R.* 2016. Fundamentación investigación núcleo Vertebral. I exposición de procesos de creación e investigación proyecto Acciones Coreográficas Depto. de Danza, Facultad de Artes, Universidad de Chile. I. Bicentenario JGM, enero 2016 [Archivo personal Rolando Jara].
- *CAMPBELL, M. y JARA, R.* 2016. Metodología núcleo Vertebral. II exposición de procesos de creación e investigación proyecto Acciones Coreográficas Depto. de Danza, Facultad de Artes, Universidad de Chile. I. Bicentenario JGM, mayo 2016 [Archivo personal Rolando Jara].
- *LÉVINAS, E.*, *Totalidad e Infinito*, ensayo sobre la exterioridad. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1987, p. 310.

NÚCLEO
MÁQUINAS
SUBJETIVAS
LOS MÚSCULOS
TAMBIÉN DESE

Responsables: Isabel Carvallo y Francisca Morand, académicas del Departamento de Danza; Camilo Rossel, académico del Departamento de Teatro.

Invitados: Gabriela Lazcano, audiovisualista; José Rojas Navea, composición musical.

Colaboradora: Daniella Santibáñez, egresada del Departamento de Danza.

Fotografía: Edison Araya, Osvaldo Medina y Cecilia Heredia.

EAN.

Acciones Coreográficas Avanzadas
Procedimientos de creación escénica - profesorado
Departamento de Danza

ALEGORÍA DE NUBES GRISAS
Dirección: Nuri Gutiérrez
Intérpretes: Murielle Rojas, Nicole Araneda, Camila Delgado, Daniela Molina, Daniela Saavedra, Consuelo Cerda.

FRACCIÓN
Dirección: Luis Corvalán
Co creadores: Francisca Espinoza, Luis Corvalán.

MAN
Creación e Interpretación: Marcela Retamales, Amílcar Nuri Gutiérrez, Marisol Vargas (incompleto)

Conversación con público post funciones.
Sala Agustín Siré / Morandé 750 / 19 y 20 de mayo 2015 / 20:00 hrs.

Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Danza

Los músculos también desean.

Si en el primer caso, Trilogía Cuerpo Modernidad, se trató de indagar en el cruce entre los modelos históricos de producción dancística y la noción moderna de subjetividad, en el segundo caso, Trío B, los músculos también desean, nos concentramos en tensionar el modelo de cuerpo surgido desde la noción posmoderna tanto de la danza como de la filosofía (cuerpo reflexivo), con los modos subjetivos en que las propias intérpretes se relacionaban tanto con su cuerpo como con la propia producción dancística. En esta ocasión la pesquisa se centrará en la pregunta por el impacto generado por los procesos de transformación sociocultural y productivos en el contexto del neoliberalismo sobre los modos de autoproducción subjetiva manifestados en la danza.

Para ello nos parece fundamental trabajar sobre la propia práctica de las intérpretes a modo de "laboratorio subjetivo" – es decir, sus modos de producir danza y de producirse a sí mismas como sujetos a través de la danza – poniéndola en tensión con los modelos socioculturales de producción y modelamiento subjetivos en el contexto del neoliberalismo que han sido analizados desde diversas disciplinas y perspectivas teóricas (Foucault, Byung-Chul Han, Deleuze, Guattari, Zizek, Friedman, Hayek, entre otros), para generar, a partir de dicho tensionamiento, diversos productos creativos.

Los productos creativos (coreografías, instalaciones, textos, videodanza), se irán conformando como módulos independientes que pueden ser presentados y combinados, pensando en las distintas posibilidades de exhibición y muestra que propone AACCC³³. También esta investigación práctica propone el desarrollo de productos de carácter investigativo que formarán parte del repositorio del proyecto general de AACCC.

Metodología

El proyecto se organizará en torno a un modelo de Laboratorio de Investigación práctica que tendrá como centro de funcionamiento la investigación sobre las modalidades en que cada una

Ello funciona en todas partes, bien sin parar, bien discontinuo. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa. Qué error haber dicho el ello. En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca, una máquina acoplada a aquella. La boca del anoréxico vacila entre una máquina de comer, una máquina anal, una máquina de hablar, una máquina de respirar (crisis de asma).

Partimos de la máquina en Marx, no de la máquina deseante guattariana, por lo tanto una máquina subjetiva es para nosotros una paradoja no irónica ni encantadora ya que si la máquina es, por antonomasia, aquel "aparato objetivador", una especie de agujero negro ontológico (o antimetafísico) que des-sacraliza, desritualiza todo lo que toca para hacerlo simplemente utilizable, entonces, es verdaderamente un problema intentar pensar un "aparato objetivador" subjetivo.

³³. Proyecto Acciones Coreográficas

de las participantes construyen su propia danza y sus modos de producirse a sí mismas, a través de la danza. Para ello se considerarán sesiones de trabajo personalizado entre cada una de las bailarinas/investigadoras (Isabel Carvallo, Francisca Morand y Daniella Santibáñez) guiadas por el director (Camilo Rossel) para así profundizar individualmente cada uno de estos modelos de trabajo subjetivo en la danza.

En este sentido, a lo largo de los laboratorios nos enfrentaremos al cuerpo desde diferentes perspectivas, las que serán exploradas de forma individual, contrastadas y combinadas. Desde el ámbito sensorial propioceptivo como forma de emergencia de un cuerpo sentido y vivido, desde el encuentro con formas aprendidas históricamente en torno a cómo estructurar una corporalidad dancística y desde las formas específicas a las que, en tanto intérpretes, hemos sido confrontadas en nuestra historia formativa y artística. Esos aspectos en tensión con los modos de producción neoliberales generarán propuestas corporales de cada intérprete, a partir de las cuales se desarrollarán los diversos productos creativos modulares del proyecto.

El proyecto propone la colaboración de un/a videasta y un diseñador/a escénico/a que participen en el desarrollo de un video-danza, instalación y propuesta escénica de las obras coreográficas.

Novedad, relevancia y factibilidad de ejecución del proyecto de investigación

En el ámbito de las investigaciones artísticas ha cobrado cada vez más importancia el cruce entre las prácticas disciplinares y los procesos de reflexión e investigación teórica de corte más tradicional. Desde esta perspectiva nuestro proyecto pretende avanzar hacia la idea que, en un proceso de investigación artística, es imposible la distinción y separación de una esfera práctica de otra teórica; los procedimientos de reflexión necesariamente se producen en el contexto de las prácticas y la relevancia y novedad que pueda aportar cualquier investigación artística está determinada por la reflexividad que la propia práctica establece sobre sí misma.



y con ello, por supuesto,
comienzan a correr las
asociaciones
etimológicas:
objectum---> hacer---> plan
zar---> tirar---> lo que
está ahí, sobre, frente
nuestro para ser tirado o
lanzado... aquello sin
valor

La leche en su aspecto
positivo es un
equivalente de la leche
materna, el inconsciente
no distingue en absoluto
entre las sustancias
del cuerpo."

Melanie Klein

ENCUENTROS DE CREACIÓN/INVESTIGACIÓN.

REFLEXIONES Y PROCEDIMIENTOS PROYECTO
ACCIONES COREOGRÁFICAS.

Muestra I,

Sala 1, Departamento de Danza.
Compañía 1264, 7º piso. Santiago.

Jueves 21 de enero de 2016

Camilo Rossel: nosotros estamos trabajando en este proyecto hace ya unos cuantos años, es un proyecto que ha ido desarrollándose, mutando, transformándose, esta es la tercera parte. Y a un nivel global el proyecto hoy en día se llama máquinas subjetivas. Había tenido un primer trabajo que fue “trilogía cuerpo modernidad”, un segundo trabajo que fue “Trío B”, y este tercer trabajo que se llama “Máquinas Subjetivas”. Y la idea del proyecto está vinculada con algo que está muy en sintonía con algo que comentaba Rolando ayer, a propósito de “Vértebral”, que tiene que ver con la pregunta acerca de los modelos de subjetividad y la relación de cómo se han constituido diversos modelos de subjetividad a lo largo de la historia de la danza. Ese es el asunto puesto en juego en el proyecto.

En ese recorrido mayor, el núcleo de trabajo que ha permanecido ha sido siempre Isabel y Francisca, y han ido rotando otras personas. En el primer proyecto estuvo Sonia Araus, en el segundo proyecto estuvo Natalia Sabat, ahora se incorporó Daniella Santibáñez, y en este momento el núcleo de trabajo son Francisca, Isabel, Daniella y yo.

Lo que hoy día mostramos tiene que ver con un primer acercamiento a uno de los procesos específicos de trabajo, que es el que estamos realizando con Francisca y que es lo que a buenas cuentas hemos podido trabajar durante este fin de año. Con Daniella e Isabel hemos estado un poquito complicados con los temas de los ensayos, y bueno eso tiene que ver con la forma en que hemos organizado el proyecto. Nuestro proyecto se organiza a modo de mecano, en que cada intérprete, cada bailarín/a en este caso, trabaja de manera individual y después organizamos de manera grupal ciertas cuestiones, pero justamente en la medida que el tema de desarrollo del proyecto es el tema de la subjetividad, el trabajo individual es bien importante para nosotros.

Específicamente, a propósito de lo de hoy, y a propósito de esta etapa de este proyecto, hace rato que fue apareciendo esta noción de máquina como dispositivo de exposición material respecto de estos procesos de subjetivación. Si la pregunta es cómo se pone una subjetividad en escena, cómo se materializa una noción que es bastante ambigua que es esta noción de sujeto. Caímos de pronto en el concepto de la máquina, como un concepto que nos permite pensar esa cuestión.

En ese sentido, el lugar de entrada que hemos trabajado hoy día con Francisca tiene que ver con la historia de la relación con el movimiento. Y de algún modo la muestra de hoy se articuló. Es un momento específico de esa historia para Francisca, que es su ingreso al mundo del movimiento en la gimnasia rítmica. Y de uno de los elementos que a ella más le llamaba la atención de este mundo que es la cinta. Y cómo desde ahí, lo que interesaba era articular un cuerpo virtual, como lo decía Francisca por ahí, de aquel aparato que le permitía esta otra cosa. Lamentablemente hoy el sonido no acompañó mucho lo que iba apareciendo. Y me parece que no se entendió mucho al principio, tenía que ver con estos elementos y con una narración que iba haciendo Francisca respecto de cuáles eran los elementos de este objeto cinta que le llamaban la atención, que le permitían dar cuenta de cómo se articulaba ese universo al principio que era lo que iba apareciendo en audio. Y que quizás quedó un poquito sin entenderse.

Y los otros elementos que van apareciendo a propósito de este trabajo y de cómo va articulándose esta relación con una memoria corporal. Una memoria que es respecto de ciertas técnicas pero que no es la técnica lo que interesa acá sino cómo el hoy de nuestro cuerpo, de nuestra historia articula o rearticula ese recuerdo, esa remembranza. Entonces, de algún modo este ejercicio tiene que ver con esa rearticulación de un momento específico. De un recuerdo específico que tiene que ver con un objeto en particular. Y, en ese sentido, uno podría decir quizás que ese objeto se convierte en una máquina de subjetivación.

Ahora, todas las otras referencias que andaban circulando en los papeles, que creo que tampoco circularon mucho, pero por ahí andaban, son todas estas referencias que circulan en el trabajo de los ensayos, que han ido apareciendo en conversaciones, que tiene que ver con este trabajo. Referencias de distintos índoles, reflexiones que aparecen desde el mismo grupo o de autores que nos han estimulado en torno a algunas cosas. Y ahí

aparece una pregunta radical respecto de la noción de máquina, para nosotros no es muy claro, es una noción medio ambigua, si acaso ese concepto nos sirve o no. Entonces de eso ha ido esta primera etapa estamos recién en un proceso inicial, bien exploratorio todavía, y bien ambiguo respecto de los materiales con los que se está trabajando.

Algunos (Cintas)
 - Flug, en difusión, diámetro, lo femenino, casi, adolescente
 - Cuerpo virtual, logos, pliegue técnico, sonido, Voluptuosidad

de la danza
 - contradicción, ritmo, puros, disociación, antes del
 - torso, ambigüedad, contradicción
 - brazos, gestos, expresión, actual y ritmo → música
 - Rememorar el afecto, un poco agresivos
 - Experiencia, sensación de placer

Para afuera un cuerpo que está en
 "falta" → el aparato que genera
 un cuerpo virtual, objetivos un
 cuerpo deseado; pensar un cuerpo
 que permite subjetivo
 cuerpo - 3D

Microcecia:
 - Estrategia en base a un cuerpo narrativo
 - Emp' atay
 - cómo eso se desarrolla → preme
 - cómo deviene → se transforma
 - do que no se posa → cinta
 - Caligrafía - Esatura que el cuerpo
 - Estado ups / downs
 - Intelecto / no finalización / lo actual
 - iniciar / detener / mantener

de la danza:
 - Incompleto + el centro
 + fugas, coherencia → peso
 al hablar de ello apaga o apacigua
 desarrollo, cualidad de la operabilidad
 In el habla.
 Recordando del 8: infinito
 Cambios cualitativos → el mundo de lo
 de la frase

Nori → Bpes + el centro
 + dis-creta puros

Leads:
 ① Pura continuidad → flujo continuo de
 ② voz de la Sirena.

Peso:
 - g-antocultural, de los - redatorio - talón
 - g- peso de los pres
 - g- posición, tranquilos
 - (diagonales)

imaginario, p...
 - g- prov: esto...
 - g- el centro: rit...
 - g- en el avión, re...
 - g- (un), elevación car...
 - g- reflexiones sob...
 - g- improvis...
 - g- cuerpo externo,
 - g- cuerpo. Pto. jue...
 - g- seguir
 - g- salir del centro
 - g- del cuerpo



Muestra II,
Sala Agustín Siré, Departamento de Teatro
Morandé 750. Santiago.

Jueves 05 de Mayo de 2016³⁴

MESA DE DISCUSIÓN FINAL

Eleonora Coloma: Como moderadora me corresponde hacer una pregunta, pero antes de hacer la pregunta quería decir algo. Y es que, tengo la sensación que lo que hemos visto son procesos, y en ese sentido como hay aquí procedimientos de investigación escénica, lo que empieza a surgir en estas personas, que están aquí adelante, a mí me gusta llamarlo reglas del juego, en un juego que ustedes mismos están inventando. En ese sentido mi pregunta es la siguiente, para quien quiera responder: en términos de proceso, entendiéndolo que estamos en presencia de un segundo hito de muestra ¿cuáles son sus descubrimientos?, y en ese sentido, ¿cuáles son sus proyecciones?

Camilo Rosell: En el caso de nosotros, Máquinas Subjetivas, la verdad es que la premisa de trabajo tiene que ver con un dispositivo material que permitiría investigar esta noción de subjetividad. No sé si hay un descubrimiento tan novedoso respecto de aquello sino más bien creo, que hay un proceso que se está llevando a cabo, en que cada una de las intérpretes, en su propia relación con ese modo de haber llegado a construir ese dispositivo que sería este cuerpo habitado por una serie como de fantasmas que han dejado su registro en él, han construido un poco algo de lo que ese cuerpo es. Entonces, en ese sentido lo que hoy día mostramos es casi como un corte transversal sobre estos materiales que en este proceso han estado apareciendo y, cómo esos materiales se podrían conformar en este caso de una manera muy “ñoña” escénicamente, casi como un poco jugando a cómo se organizaban estos materiales.

Así, en términos de proyección, en el grupo hay dos tensiones; una que tiene que ver en cómo otorgarle sentido o poner en obra o poner materialmente a funcionar, y por lo tanto a hacer entendible el proceso que lleva finalmente al dispositivo. Esa es una cuestión que en esta etapa del proceso nos hemos planteado, que es cómo, definitivamente, dar cuenta de eso, qué significa, hacer comprensible. Pero, por otra parte, tomando en cuenta que el proyecto tiene un objetivo escénico, es cómo organizar. Porque nuestra metodología de trabajo es individual a cada intérprete, entonces ese modelo de organización a una especie de puzle gigante es una tarea y una necesidad de producción.

A mí como director, hay algo que me ha llamado mucho la atención respecto de esa relación entre historias personales e historias disciplinares, de formación, ese es uno de los momentos fuertes de investigación dentro de nuestro proceso.

Pregunta del Público: Una consulta técnica ¿qué pasa con las vestimentas en relación a las propuestas? Porque siento que hay un lugar común entre la tenida del bailarín y la ropa de calle. ¿Hasta qué punto eso está pensado, no está pensado, es un proceso, va a aparecer o no? Esa es mi duda ¿cómo se cubre ese cuerpo que aparece en la escena?

Daniella Santibáñez: Igual es curioso, pero yo siento que la danza contemporánea ocupa la ropa de calle un poco por una condición de producción y otro como en esta renuncia a la espectacularidad.

Camilo Rosell: En el caso de nosotros, Máquinas Subjetivas, la verdad es que no es un problema todavía, porque no ha aparecido como problema en la medida en que es un proceso de investigación que involucra un proceso de bajada hacia el ámbito kinético y de cómo ese ámbito kinético permite investigar ciertas cosas. Sin duda, yo creo que hay cuestiones que se perfilan en el ámbito de las investigaciones particulares que es posible que aparezcan, pero en ese sentido no ha aparecido un problema respecto del cuerpo. Y en el proceso mismo de investigación como que no ha habido mucho como forzar esas apariciones. Ahora, en el paso a lo escénico, sin duda que es un recurso más que puede ayudar a generar estas condiciones de significación o el contexto de sentido de la propuesta, pero como es una muestra de proceso y todavía no estamos pensando en ese lugar escénico, no ha entrado todavía como problemática. Y, en ese sentido fue la recurrencia a lo cotidiano y a lo neutral, como dice la Daniella, propio de la danza contemporánea, y no es que lo tenga en la cabeza como idea de no recurrir al espectáculo, pero no es un tema por el momento.

Pregunta del Público: Soy Daniel, pertenezco al área más del arte visual. Y, creo que hay tres cosas principales dentro de una propuesta visual escénica que es el color, la textura y la propuesta estética, que considero que también son estímulos que suceden es escena y que también percibe el espectador. Entonces les pongo el cuestionamiento de por qué se piensa que debiera ir al final del proceso. No debe ser pensando en la escenificación de una propuesta final sino como un estímulo. Un color es un estímulo muy potente, no solo para el espectador sino también para quienes están realizando la obra. La textura de la ropa, o si no va a haber ropa, cómo es el suelo, y también la propuesta estética que tiene que ver con el tema. O sea, no pensarlo como algo que va al final sino como un estímulo real que tiene la misma importancia que el otro.



Isabel Carvallo: Yo creo que hay muchas maneras de llegar a un lugar, o a una obra, o a una puesta en escena, y una puede ser incorporar esos materiales desde un comienzo, pero en este caso, en nosotros, no ha surgido de esa manera, o sea comprendo lo que tú dices, pero no ha sido necesario porque estamos construyendo los materiales de historia a partir de un cuerpo biográfico y por lo menos para mí no ha sido necesario. Me saqué fotografías, salió el video, material que fue saliendo a través de mi historia personal. Y a lo mejor lo que viene ahora es otro, no lo sé, a lo mejor voy a salir en buzo al final, no lo sé, no podría responder eso ahora. Pero creo que quizás vamos a llegar al mismo lugar, estamos empezando de otra manera.

Camilo Rossel: Sí, concuerdo con lo que tú dices en que no necesariamente tienes que pensar lo en el proceso escénico, o el ámbito visual de ese proceso escénico, como el evento final. Pero efectivamente la mayor parte de las propuestas que están planteadas acá, parten de una lógica que en principio no es necesariamente escénica. En el caso nuestro es una lógica de investigación que incluso podría no llegar a escena, que podría llegar a un texto, o podría llegar a un registro de proceso. Entonces, en ese sentido lo escénico aparece como algo que hay que conformar con una serie de materiales que han aparecido en el proceso de investigación respecto de esa relación entre subjetividad y formación disciplinar. En ese sentido es que, en el caso nuestro al menos, la idea de la escenificación aparece como un elemento de conformación posterior.

RELATOS Y REFLEXIONES

Máquinas Subjetivas

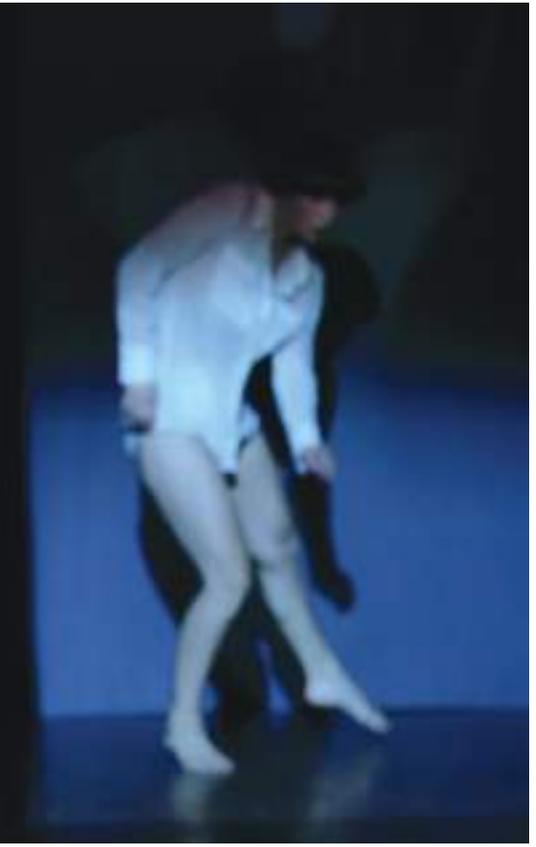
Los músculos también desean, Parte III

Camilo Rossel

“Máquinas Subjetivas” es la tercera y última etapa de una investigación que comenzamos el año 2011 con el proyecto Trilogía Cuerpo Modernidad y que continuamos el 2014 con Trío b. En aquel primer proyecto del 2011 partimos desde una intuición bastante general, la de que el cuerpo no era un elemento dado sino una entidad generada a través de una serie de prácticas que lo producían, no solo como materia sino también como ser, por lo cual, indagar en las técnicas, es decir, en la normalización de las prácticas dancísticas que cada momento histórico había fijado, nos permitiría pensar algo sobre ese ser. A lo largo de aquel primer proceso esa intuición fue cobrando cada vez más especificidad y determinando un ámbito mayor para nuestra investigación. Viéndolo a partir de la perspectiva actual, podríamos decir que el objetivo final de aquel gran proceso de investigación iniciado el 2011, y cuya última etapa lo constituyó el desarrollo de la obra Máquinas Subjetivas, fue indagar sobre la relación dialéctica que se ha dado entre la danza, en tanto disciplina, y los sujetos que participan de ella. Es decir, hoy, ya concluido este proceso, podemos decir con alguna certeza que nuestra investigación ha tratado de pensar sobre cómo la danza, al producirse históricamente como disciplina a través de sujetos particulares, produce, a su vez, a esos sujetos específicos a partir de sí misma.

Tal como ya lo decíamos, este gran objetivo se fue aclarando y dibujando a través de tres procesos independientes que nos permitieron ir definiendo el problema y profundizando una metodología de trabajo ad hoc para dicho problema. En el primer proceso, Trilogía Cuerpo Modernidad, se indagó en torno al desarrollo histórico general de la danza a través de tres momentos histórico-técnicos (el barroco, el ballet y la amplia y vaga noción de técnicas contemporáneas): las bailarinas trabajaron desde su especificidad técnica las particularidades de cada lenguaje histórico y las maneras en que sus propios cuerpos se habían encontrado y vinculado con dicho lenguaje, cómo aquellos lenguajes habían capturado a dichos cuerpos placenteramente, obligándolos a ser otra cosa que ellos mismos, pero en eso, llevándolos a su propia realización. Posteriormente, Trío b, fue el momento en el cual abordamos un trabajo ya más





específico sobre la noción de subjetividad y sobre cómo esta noción podía investigarse a través de procedimientos prácticos de la danza: cómo a través de recuerdos transformados en movimiento y espacialidad, modos de uso particulares del propio cuerpo, fijaciones sobre partes específicas, etcétera, iban apareciendo cuestiones que definían algo más allá de la materia física del cuerpo (eso que cada cual definiría como el “uno mismo”) pero que no podía ser separada de aquella materialidad. Finalmente, en la última etapa, Máquinas Subjetivas, nos concentramos en aquel objetivo más global, es decir, en cómo esa noción de subjetividad había sido construida para cada una de las intérpretes, en su proceso de relación con la disciplina pero, a la vez, cómo ese proceso se enlaza y modifica en un desarrollo global de la propia disciplina; cómo la manera en que se aprendió una técnica se fijó un determinado placer de moverse de una forma específica, se adquirió un lenguaje kinético de alguien particular, etcétera, hace aparecer concretamente lo que significa una disciplina (el traspaso material de un saber), pero al mismo tiempo conforma un sujeto específico que se apropia de aquella historia disciplinar de una manera particular.

El desarrollo de la metodología para investigar este tema partió de un supuesto básico que podría ser denominado como un supuesto Estético, a saber, que las prácticas y/o los modos de hacer son modos de pensar y de concebir nuestra relación con el mundo. A su vez, dichas prácticas, especialmente aquellas organizadas disciplinadamente como en la danza, la mayor parte de las veces no son conscientes del modelo epistémico desarrollado por su propio hacer, e incluso, muchas veces, plantean un discurso completamente opuesto a ese hacer (quizás el mejor ejemplo de esto sea el ballet, cuyo discurso expresivo y emotivo en realidad oculta una relación industrializada y mecánica del cuerpo). Pero en la medida en que esos “haceres” se han sostenido a través de individuos particulares y, sin duda, a raíz del placer de dichos individuos al realizar aquellas prácticas específicas, el trabajo de investigación fue concentrándose cada vez más en aquellos individuos que realizaban dichas prácticas, es decir, las intérpretes, como el lugar concreto de manifestación de un saber social; si en el primer proyecto (Trilogía Cuerpo Modernidad) la especificidad del trabajo con las intérpretes estaba determinado por





las especificidades técnicas que cada una de ellas representaba (barroco, ballet, contemporáneo), ya en Trío b el punto de partida para el trabajo tuvo que ver con la pregunta sobre por qué determinadas maneras de movimiento les resultaban más o menos placenteras o interesantes a cada una de las intérpretes. A partir de ello, en el último proceso, Máquinas Subjetivas, el trabajo derivó en la indagación sobre cómo se ha constituido una identidad de movimiento para cada intérprete y qué nos puede decir dicho proceso de construcción identitaria sobre el desarrollo global e histórico de la propia disciplina, entendiendo en este punto aquella globalidad histórica acotada al contexto de formación de las propias intérpretes.

A partir de este somero bosquejo es que, creo, podrá cobrar sentido el hecho que, desde un inicio, el trabajo concreto de los ensayos involucraba un espacio de trabajo individual entre cada intérprete y el director. En la medida en que los supuestos antes mencionados involucran concebir a las intérpretes como un lugar un tanto inestable (o al menos no regular), conformado por materia, pasiones, memoria, olvidos, traumas y voluntades, es decir, concebirlas como sujetos en toda la complejidad del término, el proceso de indagación de esos sujetos sobre cómo habían llegado a ser lo que eran y sobre qué pasiones, memorias u olvidos constituían su manera de aparecer kinéticamente ante los otros, necesitaba un espacio lo menos interferido por otros sujetos. A partir de esos espacios individuales fuimos indagando en cómo ciertos placeres, displaceres o fijaciones respecto del cuerpo y el movimiento, nos hablaban ya no solo de aquellos sujetos específicos, sino de la danza como disciplina (es decir, como modelo de transmisión, delimitación y fijación social de ciertas prácticas) y de las diferentes comunidades que sostienen dicha práctica; la comunidad de la danza, por un lado, pero también la comunidad social en general que determina el sentido mismo de la propia disciplina dancística. Justamente el trabajo sobre estos materiales nos permitió construir un sentido no automatizado para esas prácticas e ir desarrollando una serie de dispositivos escénicos que pretendían generar, en los que participaban de ellos esta vez como espectadores, una inquietud similar sobre esa memoria y esa reflexividad contenida en dichas prácticas más que un reflejo o una ilustración de lo que a cada intérprete le sucedía. 