

# INTERDISCIPLINARIEDAD ESCÉNICA CUERPO E IDENTIDAD CULTURAL

Una experiencia creativa / investigativa interdisciplinaria



## INTERDISCIPLINARIEDAD ESCÉNICA: CUERPO E IDENTIDAD CULTURAL

Una experiencia creativa/investigativa interdisciplinaria



Esta publicación es un producto del proyecto “Interdisciplinarietà Escénica: Cuerpo e Identidad Cultural” del Fondo de Innovación en Investigación Disciplinaria de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, financiado por la Iniciativa Bicentenario de revitalización de las humanidades, las artes, las ciencias sociales y ciencias de la comunicación. Un proyecto para Chile.

INTERDISCIPLINARIEDAD ESCÉNICA: CUERPO E IDENTIDAD CULTURAL

Una experiencia creativa/investigativa interdisciplinaria

Carlos Delgado Lizama

ISBN: 978-956-362-788-6

N° Inscripción Propiedad Intelectual: 267.911

2016

Fotografías en blanco y negro: Mauricio Salgado

Fotografías de los ensayos: Richard Solís

Diagramación: Richard Solís

Impresión: Andros Ltda.



Universidad de Chile  
Escuela Brasileira de  
Investigação da Dança,  
Performance, Cultura,  
Saúde e Criação da  
Comunidade

# INTERDISCIPLINARIEDAD ESCÉNICA: CUERPO E IDENTIDAD CULTURAL

UNA EXPERIENCIA CREATIVA/INVESTIGATIVA INTERDISCIPLINARIA

Un proyecto de Carlos Delgado Lizama

## Creadores/investigadores

Rolando Jara (Dramaturgia)

Eleonora Coloma (Música)

Richard Solís (Visualidad)

Carlos Delgado (Danza)

## Intérpretes/autores

Alejandra Fuentes

Álvaro Salinas

Palma Hurtado

Samuel Castillo



# LOS AUTORES

## ELEONORA COLOMA CASAULA

Se forma como compositora en la Universidad de Chile obteniendo los grados de Licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música, Licenciatura en Composición y de Magíster en Composición Musical, y actualmente Doctor(c) en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte en la misma Universidad (Beca Conicyt 2008-2012), desarrollando una tesis que reflexiona acerca del lenguaje del intérprete en Danza. Ha estudiado además canto lírico con el profesor Patricio Méndez y piano con los profesores Clara Luz Cárdenas y Luis Alberto Latorre.

Ha estrenado obras para diversos conjuntos de cámara: “Lenguaje(s) para escuchar”, “Qedeshím qedeshoth”, “Réquiem de la mariposa muerta”, “Una confusión cotidiana”, “El alumbrado”, “Los pájaros”, entre otras. Realiza dos conciertos como compositora solista: “Huellas, tres piezas musicales” (2010) y “Trazos y trozos” (2011), estrenando también obras de música contemporánea para niños: “Anfibias” para grupos escolares de la Patagonia (Explora Conicyt 2011), “Fábulas” (FNDR2% de Cultura 2010), “La pata del Diablo” (FNDR2% de Cultura 2012) y “Trawn Rema” para instrumentos ceremoniales mapuches (FONDART 2013).

En el ámbito de artes escénicas ha dirigido música para teatro: “El hombre en el ascensor” (Goethe Institut), “Proyecto Fausto” (FONDART 2002) “Polen” (Muestra de Dramaturgia 2002), dramaturgia de Rolando Jara, dirección de Roberto Ancavil y “El Clownplejo de Edipo” (FONDART 2006), dramaturgia de Rolando Jara y dirigida por Sergio Piña. En el ámbito de la danza ha compuesto y dirigido música para la obras de danza “Cuerpo de todas mis sombras” de Marcela Inostroza, “Who’s the enemy: el tiempo no juega a mi favor” y “Memoria compartida” de Lorena Hurtado, “La luz de la voz/la voz de la luz” de Nuri Gutés y “Re-Encuentro” de Carlos Delgado. Como

investigadora ha participado de los proyectos “Emovere” a cargo de Francisca Morand (Departamento de Danza Universidad de Chile) y Javier Jaimovich (Departamento de Música y Sonología Universidad de Chile), “Arritmias” de la académica del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, Carolina Larraín y “Acciones Coreográficas” del Departamento de Danza de la Universidad de Chile. Todos estos proyectos financiados por la Iniciativa Bicentenario Juan Gómez Millas.

Actualmente es académica del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, dedicando su labor académica a los temas de música en las artes escénicas, interpretación en música y danza, dispositivos de improvisación.

## CARLOS DELGADO

Licenciado en Ciencias con mención en Biología de la Universidad de Chile. Discípulo de los Premios Nacionales de Arte Malucha Solari y Margot Loyola. Egresado del Magíster en Investigación Educativa de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Doctorando de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Con estudios de especialización en Chile, Francia y Brasil.

Ha sido docente en las Universidades ARCIS, UMCE, Mayor y Bolivariana en las materias de Cultura Tradicional, Cuerpo Escénico e Identidad Cultural, Eukinética, Coréutica, Didáctica, Metodología de la Danza y Danza Moderna. Profesor invitado del Departamento de Artes Corporales de la Universidad Estatal de Campinas, UNICAMP, de São Paulo. Profesor invitado de la Facultad de Artes de la Ciudad de Curitiba, Brasil. Profesor de la Cía. de Danza Cisne Negro de São Paulo, Coreógrafo de la Cía. de Danza Moderna de la Ciudad de Curitiba y del Centro de Encontro das Artes de São Paulo. Ha dictado cursos de perfeccionamiento en Danza Educativa y Cultura Tradicional en Arica, Antofagasta, Talca, Concepción, Valdivia, Puerto Montt, Coyhaique y Punta Arenas. Se desempeñó como Maestro de Baile del Ballet Folklórico Nacional, BAFONA, donde actualmente es coreógrafo invitado.

Ha sido intérprete del Ballet Folklórico Nacional, Taller Experimental de Danza Teatro TEDAT y diversos grupos independientes de danza tradicional y contemporánea desde los 9 años de forma ininterrumpida. Ha participado en obras coreográficas de Dominique Petit y Anne Carrier de Francia, Susan Cashion de EE.UU., Malucha Solari, Gaby Concha, Magaly Rivano, Ernesto Concha, Hiranio Chávez, Osvaldo Cádiz (Chile).

Ha sido coreógrafo en obras del Teatro Nacional Chileno y Teatro de la Universidad Católica. En la Compañías de danza contemporánea de la ciudad de Curitiba en Brasil, de agrupaciones folklóricas independientes como Chamal, Históricos de Barón, Agrupación Folklórica Chilena Raquel Barros. Sus obras coreográficas se han presentado en Chile, Brasil, Francia, Italia, Polonia y España.

Se desempeñó como coordinador del Centro Cultural Carmen 340 de la División de Cultura del Ministerio de Educación. Fue coordinador del Programa de Educación Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Actualmente desarrolla docencia, investigación, creación y extensión en las áreas de cuerpo escénico, identidad cultural y pedagogía en el Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

## ROLANDO JARA

**D**ramaturgo, Académico, Doctor en Literatura, Magíster en Letras y Licenciado en Estética.

Como dramaturgo ha sido seleccionado en la Muestra Nacional de Dramaturgia en cinco ocasiones y ha estrenado sus obras en Chile, Alemania, Argentina y España.

Entre sus textos teatrales destacan: *Costas de Hielo* (2001), *La Bilis Negra* (2002), *Proyecto/Fausto* (2003), *Polen* (2004), *Calias*, *Tentativas en torno a la Belleza* (presentado en el Festival Schillertage, en la ciudad de Mannheim, en 2007) y *Hombre acosado por demonios ante un espejo* (2010)

En el ámbito de la música, habría que mencionar su escritura del texto de la ópera contemporánea *Lamentaciones* (2014), con música del compositor Cristián Morales Ossio y estrenada con la dirección de Luis Ureta.

En el área de la dramaturgia para la danza, ha desarrollado en calidad de coautor, dramaturgo en escena, el proyecto escénico *Vertebral* (2014), junto a la bailarina y coreógrafa Macarena Campbell, trabajo presentado en Chile y Argentina.

Actualmente es profesor asociado del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Se desempeña en las áreas de Teoría, Estética de las Artes Escénicas y Creación Escénica, Creación e Investigación. En el Departamento de Teatro de la misma universidad (DETUCH) realiza los cursos de Estética Teatral (Magíster en Dirección) y Teoría Teatral (carrera de Diseño Teatral).

## RICHARD SOLÍS

Licenciado en Artes con mención en Artes plásticas, pintor profesional y Restaurador, esto último especializándose en restauración de papel. Magíster en Artes Visuales, todo lo anterior en la Universidad de Chile. Cuenta con diversas capacitaciones de conservación y restauración internacionales. También ha dado conferencias para diferentes instancias tanto a nivel nacional como internacional. Gestor de proyectos de gran envergadura de conservación y restauración del patrimonio cultural mueble. Desarrollo de protocolos, manuales e instructivos e informes técnicos para la instalación de los temas de conservación en espacios patrimoniales institucionales. Socialización de dichos conocimientos mediante presentaciones de capacitación y participación en seminarios, encuentros y congresos. Ha convocado y dirigido equipos de trabajo multidisciplinarios de creación e investigación, tanto de temas artísticos como patrimoniales. En el mismo ámbito, ha obtenido al menos cuatro FONDART regionales para la conservación y restauración de Colecciones de carácter Monumento Histórico en el Archivo Central Andrés Bello, donde trabaja desde el 2008.

En cuanto a su desempeño como Artista Visual, ha participado en diversas exposiciones tanto individuales como colectivas, entre ellas, en 2013 como parte de la muestra “Concurso Nacional Marco Bontá” en el Museo de Arte Contemporáneo, y la exposición “Artefacto” en el concurso de Arte Joven, en las Casas de Lo Matta, en la Municipalidad de Vitacura. Como colaborador de obras de danza (asesor visual y diseñador de vestuario) destacan las obras *Terruño y Reencuentro* del coreógrafo Carlos Delgado, y las obras *Diana* y *La Bailarina* de la coreógrafa Paulina Mellado. Como compositor musical en 2011 participó en el largometraje *Educación Física*, del actor y director Pablo Cerda, donde su tema “Otra Piel” es el tema principal de la película. Finalmente en 2015 participó en la edición, investigación y diseño del libro *[re]vuelta Mistral*, en conjunto con el Premio Nacional de Arte Gonzalo Díaz, libro en conmemoración de los 70 años del Premio Nobel de Gabriela Mistral.

# ÍNDICE

<b>LOS AUTORES</b>	<b>5</b>
<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	<b>13</b>
<b>II. MIRADAS Y VISIBILIDADES</b>	<b>17</b>
<b>III. PRESENCIAS Y AUSENCIAS</b>	<b>23</b>
Carlos Delgado desde la danza	24
Rolando Jara desde la dramaturgia	28
Eleonora Coloma desde la música y la sonoridad	33
Richard Solís desde la visualidad	39
<b>IV. ENCUENTROS Y DESENCUENTROS: RE-ENCUENTRO</b>	<b>43</b>
Procedimientos y materiales desde la danza (Carlos Delgado)	44
Procedimientos y materiales desde la dramaturgia (Rolando Jara)	50
Procedimientos y materiales desde la sonoridad y la música (Eleonora Coloma)	58
Procedimientos y materiales desde la visualidad (Richard Solís)	71
<b>V. ANEXO. Registro de procesos (seminarios, presentaciones)</b>	<b>77</b>



# I. INTRODUCCIÓN



# INTRODUCCIÓN

Esta publicación da cuenta de una experiencia creativa, cuyo resultado es la obra coreográfica *Re-encuentro*, asumida por tres académicos del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y un artista visual de la misma Universidad, quienes, junto a dos bailarinas y dos bailarines, aceptaron la invitación a incursionar en una práctica artística e investigativa titulada *Interdisciplinarietà Escénica: Cuerpo e Identidad Cultural*, iniciativa financiada por el Fondo de Innovación en Investigación Disciplinaria de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (Iniciativa Bicentenario JGM).

En este proyecto consideramos el cuerpo como un lugar de residencia de la identidad cultural, para entonces develar y reconocer sus componentes, de manera de ser ellos los que sean considerados como articuladores de la convergencia interdisciplinaria en la generación de lenguaje escénico.

Lo que buscamos en esta experiencia es proponer una forma sistemática de abordar la creación escénica interdisciplinaria con temas de identidad cultural. El material principal para la creación proviene de la práctica corporal que explora rasgos identitarios que permiten la construcción convergente entre varias disciplinas. Los materiales de construcción escénica emanan de la praxis investigativa corporal, mientras las diversas disciplinas artísticas se relacionan de forma orgánica y no jerárquica.

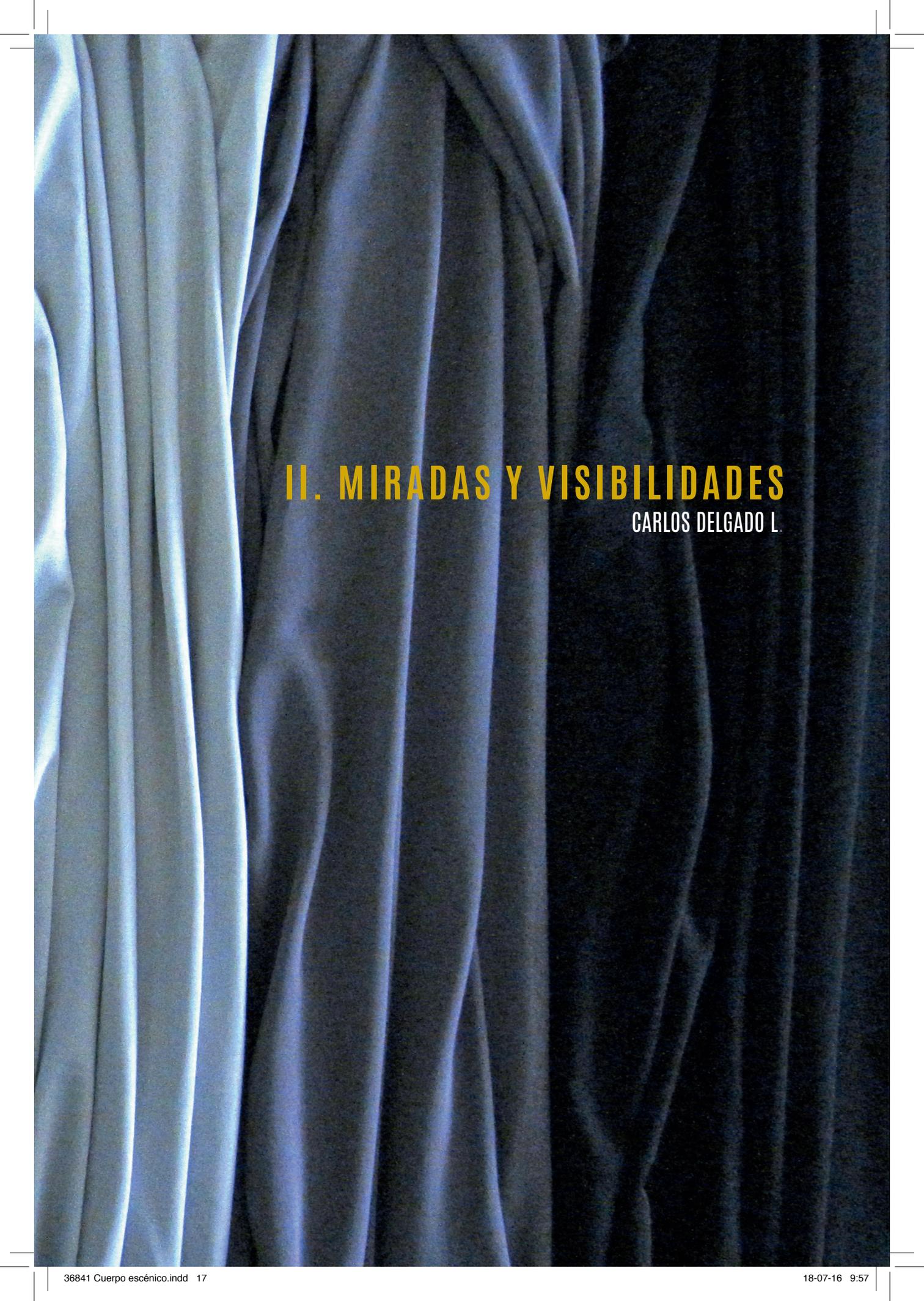
En este proyecto se busca expandir el ámbito de desarrollo disciplinar, creando una comunidad artística a partir de un trabajo de taller de artes integradas. Es así como la creación musical se dedica a descubrir el sonido de la dramaturgia. Por otro lado, la dramaturgia no culminará solo en la palabra, sino en una experiencia de escritura con el cuerpo. Del mismo modo, la visualidad establecerá relaciones con los otros campos.

La participación de los intérpretes no se circunscribe a la mera reproducción de las ideas del coreógrafo, de la compositora, del dramaturgo o del artista visual, son participantes del proyecto en tanto creadores en su labor interpretativa. Investigan con su propio cuerpo en relación con los cuerpos de los otros y con objetos, explorando, armando, desarmando, revisando, optando, decidiendo, proponiendo, aceptando, asimilando, etcétera.

Esta publicación reúne varios artículos en los que cada creador visibiliza su lugar de enunciación en esta experiencia, en relación con sus reflexiones en torno a la identidad cultural y los procedimientos artísticos elaborados para la escena, los que dieron origen a la obra **Re-encuentro**.







## II. MIRADAS Y VISIBILIDADES

CARLOS DELGADO L.

La manera cómo en la escena se presenta una imagen o idea que sustituye la realidad particular de los componentes de la cultura representativa de una comunidad, específicamente la musical y coreográfica, han correspondido indudablemente a la propuesta de artistas determinados con sus sellos creativos particulares, con sus capacidades interpretativas en contextos históricos y sociales determinados.

Los primeros antecedentes que se conocen de la práctica artística de danzas nacionales en los escenarios chilenos son las representaciones de danzas como el *Abuelito*, la *Revoltoza*, la *Cachupina*, el *Cuando* y la popular *Zamacueca*, que ocurrían en los teatros de Valparaíso y Santiago al final de las presentaciones dramáticas a mediados del siglo XIX: “Por aquel entonces, los fines de fiesta de las funciones de drama fueron animadas con estas danzas presentadas en ciertas ocasiones por el conjunto de los Cañete, Teresa Garna, la Señora Montes de Oca y las hermanas Pinilla, consideradas diosas en los parrales santiaguinos y en el estrado de la calle Duarte; como también en el Teatro de la Universidad<sup>1</sup>”.

No existen mayores descripciones de cómo habrían sido abordadas escénicamente dichas danzas. Se sabe poco o nada de su estética, su dimensión corporal y de su aproximación o alejamiento de las características que la práctica social<sup>2</sup> les imprimió a dichas danzas. El devenir del desarrollo artístico escénico chileno ha considerado la identidad cultural desde variadas perspectivas. La alusión a personajes estereotipados de nuestra cultura tradicional o la concepción estandarizada de sujetos en la escena (el huaso, la china, el chilote, el minero, el gañán, etc.), figuras presentes en el folklorismo y en la estética del costumbrismo, han derivado en propuestas que no se han construido a partir de investigaciones que permitan profundizar en los rasgos constitutivos de identidad que habitan en los cuerpos, de forma individual y colectiva, de quienes viven su propia cultura. Estos estereotipos se han construido desde miradas externas de la comunidad protagonista y poseedora de ese repertorio, otorgándoles muchas veces connotaciones humorísticas, denostadoras y alejadas de toda realidad.

1 “Así bailaron un día...”. Ensayo sobre la Danza y el Ballet en Chile del siglo XIX. Charles Benner. [www.asibailaronundia.blogspot.com/2008/09/as-bailaron-un-da.html](http://www.asibailaronundia.blogspot.com/2008/09/as-bailaron-un-da.html). 27 septiembre 2008.

2 “Así bailaron un día...”. Ensayo sobre la Danza y el Ballet en Chile del siglo XIX. Charles Benner. [www.asibailaronundia.blogspot.com/2008/09/as-bailaron-un-da.html](http://www.asibailaronundia.blogspot.com/2008/09/as-bailaron-un-da.html). 27 septiembre 2008.

A este respecto, se abre un tema de reflexión interesante que dice relación con el significado inherente asociado a toda representación. ¿Cuál es aquel significado que se hace presente en la representación escénica de las danzas tradicionales? Convengo en que no es una simple reproducción o un espejo de la realidad de una danza ejecutada de forma funcional en una comunidad, reproducida en la escena por otros actores. Se trata, inevitablemente, de una construcción creativa de sujetos en la que existe una participación activa del bailarín con sus propias y particulares habilitaciones corporales nutrida de sus concepciones y conocimiento de los objetos a representar.

Las diversas formas de representación escénica de las manifestaciones dancísticas tradicionales tensionan las posturas de los investigadores y los artistas, al considerar significados diversos de un mismo fenómeno en la escena. Lo que observa el investigador en el escenario, muchas veces, lo considera alejado de la realidad estudiada, por tanto no representativo de la comunidad a la que se quiere representar. Por otra parte, ciertos creadores o intérpretes sostienen que la manifestación tradicional es algo simple, pobre o poco interesante para fines escénicos y, en consecuencia, piensan que es necesario modificarla para el atractivo del público. Se hace evidente la diferencia de objetivos o sentidos de unos y otros.

¿Se consideran los signos y símbolos inherentes a toda danza tradicional? o ¿Cómo son considerados al momento de la representación escénica? Es factible encontrar respuestas distintas a estas dos preguntas en las disímiles propuestas de los grupos de espectáculo folklórico, los grupos de proyección y los ballets folklóricos. Tres tipos de agrupaciones artísticas que a lo largo de los años de actividades artísticas han abordado el cuerpo en la danza tradicional desde distintos intereses escénicos. Dicho de manera simplista, unos argumentan la ineludible necesidad de la investigación de campo con los cultores de las manifestaciones tradicionales, antes de proyectarlas en los escenarios. Otros, emulan el repertorio investigado por otros. La otra propuesta es de quienes se asumen como creadores a partir de las bases de conocimiento de los hechos tradicionales. Me refiero a aquellos que considerando que el espacio escénico no es el medio natural en donde viven las manifestaciones culturales tradicionales y que se trata de un hecho artístico, no es posible hacer una representación exacta de esa

realidad, jamás se podrá ser el otro. Sin embargo, con el estudio concienzudo del otro y de su manifestación se puede recrear desde la subjetividad del intérprete manteniendo ciertos parámetros, componentes, rasgos, características que permiten reconocimiento del hecho representado en un acto artístico con la manifestación que tiene su razón de ser en la comunidad. Se trata de quienes se asumen como intérpretes artistas, por tanto, sujetos creadores quienes conscientes de no poder ser nunca el otro que se trae al escenario, se manifiestan con su propio cuerpo en un acto artístico de recrear a otro. Es decir, se mantiene la individualidad del artista encarnando al cultor y su repertorio. El más representativo de los ejemplos de este modo de enfrentar el desafío de poner en escena la cultura tradicional es Margot Loyola, quien en su fructífera vida artística se dejó guiar por maestros de la academia y por maestros del mundo popular. Otro ejemplo digno de señalar es el de Raquel Barros, quien desde la academia se acercó a la investigación de campo dejando huella indeleble en la historia de la proyección folklórica chilena.

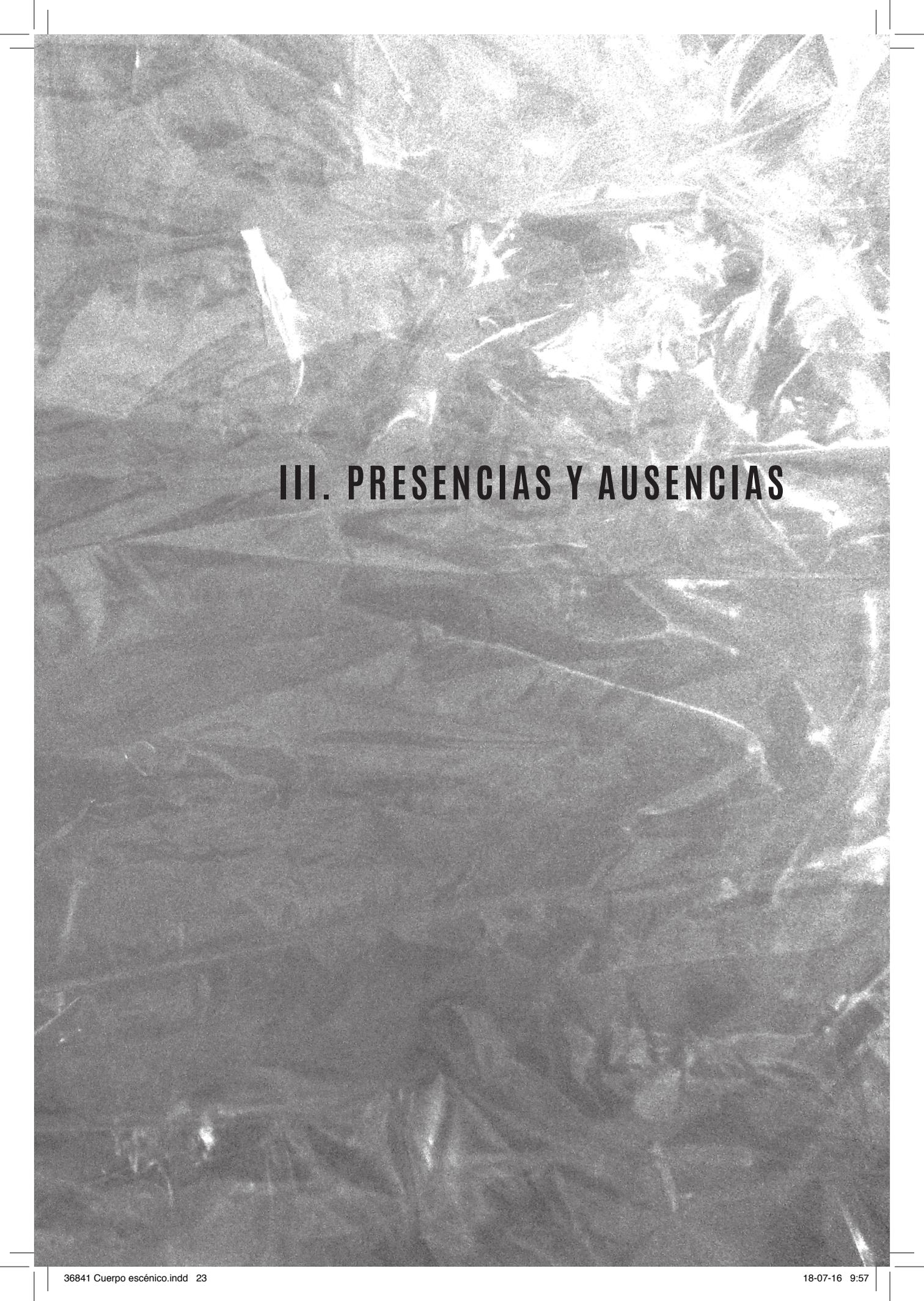
Otra es la aproximación de los llamados ballets folklóricos, en dichas agrupaciones se puede constatar distintos niveles de creación dancística. Por una parte, está la burda y simple modificación de una danza tradicional en la que cambian los diseños de desplazamiento, la gestualidad y número de participantes, pasando por la elaboración de estereotipos y uniformidad generando representaciones idealizadas y estilizadas de una realidad que existe solo en la escena y en el ideal estético del coreógrafo. Sin embargo, también existen creaciones de algunos coreógrafos de ballets folklóricos, que incursionan en lo menos visible de la construcción intangible de la comunidad estudiada, me refiero a los mitos, leyendas, ideas y conocimiento popular, lo que permite la creación desde cualquier lenguaje corporal y técnico, en una representación validada en la subjetividad del artista.

La pretendida innovación que se propuso este trabajo creativo/investigativo es la de incursionar en el cuerpo y el movimiento más allá de una danza tradicional específica, sin recurrir a la representación literal de la danza. Tampoco la representación de alguna ideofactura popular. El campo de la danza tradicional expande sus límites al situarse en la posibilidad de encontrar rasgos de identidad cultural en el cuerpo, más allá del

repertorio dancístico específico. El foco son aquellos componentes que emergen del cuerpo, que son compartidos y que son posibles de asociar e identificar a una comunidad de manera distintiva.

Este proyecto incursiona en la investigación corporal desde rasgos de identidad totalmente disímiles entre sí. La lavandera, la cueca urbana, el pregón y el velorio del angelito, solo tienen en común el pertenecer a la cultura popular o tradicional. Sin embargo, todos estos temas comparten la distinción de ser del interés de los intérpretes del proyecto, quienes escogieron estas unidades temáticas a partir de las cuales se inicia el proceso de investigación/creación al que hace referencia este proyecto.





### **III. PRESENCIAS Y AUSENCIAS**

## III.1. DESDE LA DANZA

CARLOS DELGADO

La reflexión en torno al cuerpo es un tema que ha preocupado a los artistas escénicos en la cultura occidental de manera significativa y sistematizada desde fines del siglo XIX. Estos estudios provenientes del arte de la representación han antecedido a los provenientes de la sociología, la antropología y la historia, constituyéndose en un nuevo campo de conocimiento validado por las ciencias sociales y cada vez abordado por los intelectuales. Desde los textos emblemáticos de Marcel Mauss, Jacques Revel, Norbet Elias y los menos conocidos de América Latina de Alfredo López Austin y Solange Alberro. Así también los que siguen marcando pauta en las investigaciones actuales como David Le Breton, Jean Luc Boltanski, Caroline Walker Bynum, Michel Foucault y Judith Butler.

Desde las artes escénicas y en calidad de precursor está Francois Delsarte (1811 – 1871), preocupado por dotar al artista escénico de herramientas corporales que le permitieran manejar técnicas expresivas para la comunicación escénica, asociando el gesto a la emoción. A pesar que Delsarte no deja escrito alguno, es su discípulo Alfred Girardot quien en 1895 dejó la primera publicación dando a conocer su ciencia del movimiento compuesta por la Estática, la Dinámica y la Semiótica.

Otro precursor de los estudios del cuerpo referidos al arte escénico es Jacques Emile Dalcroze (1865 – 1950), quien entregó notables aportes a la comprensión de la música y el cuerpo; postula que el sentido rítmico es esencialmente muscular y difunde la idea que el cuerpo debe ocupar una posición intermedia entre el sonido y el pensamiento. Del mismo modo que el dominio del ejecutante rítmico está formado por tres elementos: tiempo, espacio y energía. Dalcroze deja un gran legado pedagógico cuyo método se basaba en tres factores esenciales: en primer lugar, la asimilación por la repetición que se hace automática, aquí se puede aprender a escuchar, tomar el pensamiento y expresar.

En segundo lugar, el encadenamiento lógico de las causas a efectos. La música como la causa que produce como efecto la imagen motriz del movimiento y una armonía que desencadena un gesto expresivo. En tercer lugar, el hábito del mínimo esfuerzo.

No se puede dejar de nombrar a Rudolf Laban (1879 – 1958) como uno de los teóricos del movimiento del cuerpo humano que genera, de manera significativa, nuevo conocimiento a partir de lo ya existente en materia de análisis del movimiento. El estudio de la dinámica del movimiento determinado por los factores de espacio, tiempo, energía y flujo, permiten comprender el movimiento desde sus cualidades en la comunicación corporal tanto cotidiana como escénica. Sus aportes se refieren también al estudio del movimiento en relación con el espacio. Ambos estudios, la Eukinéctica y la Coréutica, respectivamente, han permitido un avance revelador para la interpretación escénica, la composición coreográfica y la docencia de la danza.

Estos tres precursores se destacan por la considerable influencia que ejercieron en el desarrollo de la danza moderna, en los teóricos del movimiento del cuerpo y también por ser determinantes en la profesionalización de la danza en el país desde la Universidad de Chile. Actualmente los estudios del cuerpo, desde las artes escénicas, están notoriamente influenciados por los llamados estudios somáticos.

La categoría de cuerpo se ha construido de acuerdo con cómo se ha ido pensando el cuerpo en las diferentes comunidades, culturas y épocas. Como dice Alejandra Araya<sup>3</sup>, en los siglos XVIII y XIX el cuerpo es lo “externo” y como representa las pasiones, el desorden, el peligro, es necesario controlarlo por medio de una pedagogía de la urbanidad. Roy Porter también se refiere a las relaciones en dualidad mente/cuerpo como no dadas, sino que dependientes de la cultura y que estas relaciones difieren según los siglos, las clases, las circunstancias y la cultura. Toda esta concepción corresponde a la noción de cuerpo físico.

Cuerpo propio es el concepto al que hace referencia Merleau Ponty desde la década de 1940, se refiere al cuerpo como el medio de comunicación con el mundo, la experiencia

---

3 Araya, Alejandra (1999). “Cuerpos aprisionados y gestos cautivos: El problema de la identidad femenina en una sociedad tradicional”, en *Nomadías*, serie Monográfica. Universidad de Chile (Chile 1700-1850). Pág. 71-84.

interior de las cosas se produce gracias al cuerpo dotado de sensibilidad. La acción conjunta de todos los sentidos, incluida la kinestesia, establecen un diálogo permanente y dinámico con el entorno. La experiencia sensible es única y particular a cada sujeto. Yo agregó a este concepto de cuerpo propio lo que nos declara David Le Breton respecto de la determinación social y cultural del cuerpo, aspecto de toda importancia al entender las múltiples relaciones que se pueden hacer con el cuerpo y la identidad cultural compartida en una comunidad. Los rasgos de identidad estarían siendo construidos en los cuerpos de forma colectiva. De acuerdo con las palabras de Marcel Mauss<sup>4</sup>, iguales acciones corporales son ejecutadas de manera distintiva en distintas sociedades, esto sería la idiosincrasia social, siguiendo el relato respecto de los gestos de manos y brazos al caminar que caracterizan a distintos grupos humanos. Identidad cultural en los cuerpos dice relación también con los hábitos, los que varían no solo con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda.

Roy Porter<sup>5</sup> considera que las sociedades poseen a menudo una pluralidad de interpretaciones contrapuestas, cada caso particular es discutible. Esta frase resulta ser orientadora para considerar al cuerpo como constructor de identidad y para considerar la pluralidad de concepciones de cuerpo escénico en la danza que se dice ser representativa de una comunidad. No me refiero únicamente a la danza folklórica en la escena, ni a la danza estilizada de los llamados Ballets Folklóricos; me refiero también a la danza contemporánea chilena, generada por compañías profesionales de danza que han incursionado en propuestas coreográficas referidas a la identidad cultural chilena. Me refiero a compañías como el Ballet Nacional Chileno, Séptima Compañía de Danza, Compañía de Danza Espiral, Compañía Danza en Cruz, entre otras.

No cabe duda que en la construcción del cuerpo escénico en las diferentes propuestas escénicas de la danza, desde los propios cultores tradicionales en la escena, pasando por los conjuntos de proyección folklórica a los ballets folklóricos y las compañías

---

4 Mauss, Marcel (1979). "Técnicas y movimientos corporales", en M. Mauss, *Sociología y Antropología*, Madrid, Editorial Tecnos, 339-356.

5 Porter, Roy (1993). *Historia del cuerpo en Peter Burke (ed). Formas de hacer historia*. Madrid. Alianza Universidad Editorial. 255-286.

profesionales de danza contemporánea, cada una de estas agrupaciones ha tenido concepciones de cuerpo escénico distintivas y diferenciadoras, concepciones de cuerpo escénico también moldeado por la particularidad de los coreógrafos respectivos.

En el caso de este proyecto de creación e investigación escénica, nace justamente para abordar la generación de un lenguaje corporal sin un ideal de cuerpo escénico definido *a priori*. El cuerpo de cada bailarín o bailarina viene con su información personal desde sus historias formativas y de sus experiencias en la práctica dancística. La exploración corporal a partir de los temas identitarios culturales escogidos irá generando el gesto, el movimiento y la frase sin estilos ni marcas técnicas predeterminadas. La particularidad de cada cuerpo se irá plasmando en la coreografía como resultado de una búsqueda desde el sentir subjetivo de las unidades temáticas de la cultura popular o tradicional trabajada.

## III.II. Dramaturgia, cuerpo e identidad

### Notas, a partir de Re-encuentro

ROLANDO JARA

**E**l proyecto de Creación/Investigación: Interdisciplinariedad Escénica: Cuerpo e Identidad Cultural consideró como punto de partida para la indagación identitaria cuatro imágenes o prácticas arraigadas en la cultura tradicional chilena: el pregón, el ícono de la lavandera, la cueca y el velorio del angelito, referentes creativos tomados a partir de las propuestas de los intérpretes (Alejandra, Paloma, Álvaro y Samuel), en sus búsquedas preliminares en torno al acervo identitario chileno.

La elección de este corpus de trabajo tenía como objetivo un acercamiento no totalizante a una posible identidad cultural, mediante una vinculación de los cuerpos escénicos con la “cultura tradicional”, partiendo de la propia relación de los integrantes del proyecto con la idea de identidad.

Al concebir como referente inicial estos ejes, buscábamos desentrañar/desplegar los rasgos identitarios que cristalizaban o se diseminaban en estas imágenes y prácticas.

Esta metodología implicaba interrogarnos, en primer término, desde qué lugar estábamos pensando los temas de la identidad cultural y su relación con la corporalidad.

La mirada en torno a nuestra cultura<sup>6</sup>, en este caso desde el dramaturgia, se vinculó a una concepción antiesencialista, que considera lo identitario como una pulsión entre el sujeto y su contexto de enunciación. También comparte la idea de Jorge Larraín<sup>7</sup> de

---

6 La pregunta por la identidad chilena (y latinoamericana) posee una larga data y ha dado origen a una multiplicidad de discursos y metodologías de análisis, que van desde el esencialismo que la concibe como búsqueda permanente del origen (Octavio Paz), al rescate de la hibridez y desterritorialización de la identidad (García Canclini) y las miradas deconstructivas, ya sea deconstruyendo las representaciones canónicas de la identidad (Roger Bartra) o desarrollando una lectura de las alegorías nacionales en el tercer mundo (Fredric Jameson).

7 Larraín, Jorge (2010): *Identidad chilena y Bicentenario*, en Estudios Públicos N° 120 (Primavera de 2010), pgs. 5-30.

una identidad que es una construcción evolutiva, un devenir en la historia. En esta perspectiva, la identidad es siempre un presente que se (des)construye permanentemente en el hacer colectivo y cuyas consecuencias tienden a incidir en lo que Cornelius Castoriadis denomina imaginarios sociales, transformando periódicamente la cultura en que esta se inscribe.

Esto implica que lo que caracteriza a lo identitario es que no se pueda representar como un modelo pictórico definitivo, ya que no constituye una imagen fija (como proponía el arte de la Modernidad), sino un constante devenir<sup>8</sup>, cuyas propiedades pueden modificarse diacrónicamente.



---

8 "El movimiento implica por su cuenta una pluralidad de centros, una superposición de perspectivas, una maraña de puntos de vista, una coexistencia de momentos que deforman de una manera esencial la representación (...) La obra de arte abandona el dominio de la representación para devenir experiencia", Deleuze, Gilles (1968). *Difference et Répétition*. Paris, éd. PUF, citado por Bardet, Marie (2012), en *Pensar Con Mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, p. 224).

La identidad cultural tampoco está ligada a la territorialidad en términos geopolíticos, en el sentido de la nación o el Estado, ya que corresponde a las pulsiones colectivas, comunitarias, que tienden a sobrepasar las delimitaciones geográficas. Lo identitario sería, entonces, la tensión de la comunidad consigo misma, su reconocerse y extrañarse de sus usos habituales, de sus fiestas y prácticas cotidianas<sup>9</sup>.

El objeto de una investigación respecto del corpus “tradicional” necesariamente implica una tentativa en torno a un campo epistemológico móvil y no un análisis de materiales definidos de un modo absoluto apriorísticamente. La identidad se resiste al monumento, a la definición ontológica. Es el devenir de la cultura más allá de las tentativas esencialistas de definición.

En este sentido, el arte escénico, entendido como juego social<sup>10</sup>, es uno de los lugares privilegiados donde se produce el (des)encuentro de las subjetividades con lo comunitario. La identidad se expresaría como acontecimiento, en el que se manifestarían las prácticas de la vida comunitaria.

Desde el punto de vista dramaturgico, el encuentro con la tradición implica concebir lo identitario como presente, un presente que, como el Ángel de la historia de Walter Benjamin (el *Angelus Novus*, de Paul Klee), se mueve hacia el futuro (inexistente aún) contemplando el pasado. Este pasado es de alguna manera actual, emanación y no registro inmóvil o representación pictórica, como buscaron quienes propugnaron el costumbrismo en el Chile del siglo XIX.

Debido a lo anterior, el lugar de enunciación desde el que se pensó la dramaturgia tiene que ver con un pensamiento deconstructivo, que recurre al corpus de imágenes de la cultura tradicional seleccionadas, poniéndolas en diálogo con la subjetividad y los imaginarios del equipo. Aquí, lo identitario es la pulsión de la obra con su propio contexto de enunciación escénica.

---

9 Rescatamos aquí el concepto de práctica cotidiana de Michael de Certeau, para indicar aquel espacio en el que se instala la comunidad, sus usos tradicionales o las imágenes que de ella se construyen.

10 Expresión recuperada por Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt, a partir del crítico Max Hermann, en la década de 1920, para aludir al lugar central que tiene el público en la producción de la teatralidad.

Al concebir de este modo la pregunta por nuestra cultura y vincularla a la corporalidad emerge, también, una pregunta por la subjetividad. Desde el carácter material de lo escénico, esta indagación de una identidad o tradición adquiere una dimensión fenomenológica, esto es, el carácter de una experiencia “en primera persona”<sup>11</sup>, cuyos alcances son habitados por los participantes del acontecer de *Re-encuentro*.



Es en el espacio comunitario de la obra (y el público) donde los participantes experimentan una relación entre sus propios cuerpos y esos otros cuerpos (los vividos o imaginados por la cultura tradicional o por quienes establecieron sus cánones).

La identidad se manifiesta como presencia y ausencia a la vez. Se modifica, desde lo local a lo lejano. Cambia su intención y lectura al ser instalada en diferentes lugares del

11 Entendiendo esta subjetividad en términos de la *conciencia corporizada* a la que alude Merleau Ponty, en su *Fenomenología de la Percepción* y en este sentido, a un espacio epistemológico en que el cuerpo ocupa un lugar central. También puede vincularse esta visión a las prácticas somáticas, de las que habla Thomas Hanna, que aluden al conocimiento del cuerpo en primera persona, conocimiento que implica la relación de este cuerpo/conciencia con el entorno.

territorio, porque los imaginarios de lo tradicional y las experiencias corporales se modifican en el breve instante de la copresencia.

La propuesta dramática se transformó en una tentativa de escribir con la carne, sobre ella, rozando la epidermis o, quizás, dejando ser escrito, dicho, pronunciado por ese aparecer del cuerpo, de su reptar o devenir en el espacio. Por el vestir o desnudar lo comunitario... Una dramaturgia o dramaturgismo con los otros y para los otros, en el que finalmente el re-encuentro con esta "alteridad propia" deviene viaje, gesto, balbuceo.



Registros de los ensayos

### III.III. DESDE LA MÚSICA Y LA SONORIDAD

ELEONORA COLOMA

Cuando un compositor, en este caso una compositora, es llamada a un proyecto como este, vale como primera cuestión el preguntarse ¿cuál deberá ser el sonido de esta escena interdisciplinaria? Y en el entendido de que la escena surge gracias a la presencia de un cuerpo en el escenario, cabe entonces formular nuevamente la pregunta como ¿cuál deberá ser el sonido del cuerpo en una escena de estas características? Carlos Delgado como coreógrafo, cuya creación artística se interroga continuamente por la identidad cultural del cuerpo en la danza, llama a un dramaturgo, un artista visual y a una compositora para que en conjunto nos preguntemos por la interdisciplinarietà escénica en la danza, cuando el punto de partida es la identidad cultural. En ese sentido, lo que corresponde aquí es que por medio de las siguientes líneas pueda describir esta experiencia, y cómo desde la creación musical fue posible aportar en la constitución de este cuerpo escénico que expone una problemática acerca de la identidad cultural chilena.

Sabemos que Latinoamérica, y en este caso Chile, pertenece a un imaginario cada vez más globalizado. Cuando era niña tuve la oportunidad de visitar a mis familiares en Europa. No puedo negar que ciertos elementos que componían el paisaje urbano me sorprendieron sobremedida en comparación con un Chile de los ochenta, como pasarelas mecánicas, supermercados, carreteras, etc. Cosas que hoy observo en cualquier punto de Santiago y en regiones. En esa oportunidad, estos elementos mostraban un paisaje de ciencia ficción para una niña latinoamericana que se acercaba a mirar el primer mundo occidental, presentando claras diferencias entre uno y otro. Hoy, gracias a la Internet, la televisión por cable y la señal satelital los entornos de otros países nos parecen tan conocidos como si fueran el propio y al viajar a otro lugar que ya hemos visitado en nuestro computador portátil, nos parece como si ya lo conociéramos, al mismo tiempo que encontramos las comodidades del mundo moderno tanto en nuestra ciudad como

en otra. Sin embargo, algo sigue ahí que nos es propio y que hace la diferencia, cierto estilo en la forma de crecer las plantas y los árboles, una manera que tiene el sol de iluminar el lugar donde vivimos, la geografía, los aromas y el sonido del lenguaje que, entre otras cosas, nos recuerdan que estamos en aquel lugar en que nacimos, donde compartimos una unidad que hoy pareciera cada vez más efímera, pero que de alguna manera ahí está. En tal caso, cuando Delgado nos hace esta invitación, y en continuidad con las preguntas iniciales, lo que cabría entonces, es descubrir cómo se constituye el sonido de esta cierta unidad cultural.

El presente escrito no tiene la intención de ahondar en el concepto de identidad cultural, sino más bien explicar cómo, desde la creatividad con sonidos, se elaboraron dispositivos de composición musical que permitieran en diálogo con la danza, la dramaturgia, el texto y la visualidad generar un espacio escénico en que mediante la transformación estética de símbolos tradicionales que están en el límite de lo fetiche, se interrogue respecto de nuestro estar emocional, existencial y ciudadano en un Chile globalizado y capitalista del siglo XXI.

Estos símbolos tradicionales que he definido como en el límite de lo fetiche, fueron nuestro punto de partida para la creación. Cada uno de ellos, aportado por cada uno de los cuatro intérpretes de la obra, venían acompañados no solo de los significados propios del horizonte cultural de cada uno, sino que traían también las experiencias de los intérpretes, de modo que “lavandera”, “pregoneros”, “cueca urbana” y “velorio del angelito” se nos presentaron desde el imaginario sensible de Alejandra, Paloma, Álvaro y Samuel, respectivamente.

Alejandra, en sus primeras investigaciones de movimiento en torno a la lavandera, nos formulaba la imagen de un flujo articulado por la perfecta sincronía entre fuerza y delicadeza, revelando un personaje que, resignado a un trabajo duro, lograba encontrar en el mismo cierta belleza transformadora dada por el contacto con el agua. Paloma, en cambio, con las ideas en torno a los pregones nos vinculaba con su experiencia familiar en las ferias libres, trayendo el recuerdo de la gracia que a ella, como a sus padres y hermanos, les generaban los versos propios de la venta de frutas y verduras.

En ese sentido, sus primeros trabajos jugaban con una corporalidad en que lograba dar la imagen de una mujer gruesa, con una voz impostada que llenaba la sala con versos de doble sentido. Álvaro nos presentó la cueca que él mismo practica, y según sus palabras, intentando rescatar una masculinidad que se relacione tanto con la fuerza del trabajo obrero al mismo tiempo que con una coquetería que surge al bailar con una pareja. Sus ejercicios en movimiento jugaban en silencio con el seis octavos y tres cuartos característicos de la cueca, generando aceleraciones y retardos en el pulso, dados por una mezcla entre peso, fuerza y una sutil provocación sensual. Samuel, por otra parte, compartió con nosotros la imagen de un velorio de angelito que lo acompaña desde niño. Una guagüita que si bien está muerta, presenta el reflejo de una belleza onírica en sus vestidos y adornos. En sus trabajos, él mismo era el angelito, en una mezcla entre tristeza, melancolía e ingenuidad infantil, representada por movimientos suaves que se alternaban con la representación del aleteo de las alas de un ángel.

La escena es un lugar curioso. Configura la continuidad de un proceso de creación colectivo al mismo tiempo que adquiere una fisonomía inesperada cada vez que se constituye. En ese sentido, si un grupo de creadores e intérpretes resuelve reunirse con una frecuencia semanal en un mismo lugar de ensayo, al interior de este se crean trazos invisibles que van marcando un imaginario escénico que se va definiendo poco a poco, en la medida que se dibujan y desdibujan las diferentes decisiones. Es así como, llegando a constituir la totalidad de la obra "Re-encuentro", estas líneas imaginarias se hicieron en extremo símiles con el escenario del Teatro Antonio Varas ubicado en Morandé con Alameda en el centro de Santiago donde fue el estreno, y las mismas debieron transformarse en el Teatro de Artistas de Acero en Concepción, en el auditorio del CICAT en la misma ciudad o en el Teatro Municipal de Punta Arenas, donde fueron las funciones siguientes. Esto quiere decir que el espacio escénico tiene la virtud de dar forma al imaginario colectivo de un grupo de creadores haciéndose tangible en el lugar físico donde la obra con público finalmente acontece.

Tener en cuenta lo descrito anteriormente resulta fundamental a la hora de encontrar una forma musical a aquel sonido de la escena por el que nos preguntábamos en un principio. No se trata de una escena definida a la cual adaptar una sonoridad que colabore

con la expresión de su lenguaje, sino que se trata de descubrir cuál es la sonoridad que surge de este imaginario colectivo móvil de dimensiones visuales, táctiles, sonoras y expresivas que están por aparecer. Desde lo propiamente musical, el horizonte temático de la lavandera aportado por Alejandra, sugirió el ritmo cíclico del movimiento del agua. De este modo, el que podría ser el sonido de un río, de una llave corriendo, el movimiento de las manos en una artesa o incluso el sonido de una lavadora evocaron reminiscencias de una particularidad vivencial que compartía todo el grupo, y en este ritmo identificamos colectivamente una unidad que si bien no necesariamente nos remitía a una tradición, nos daba la añoranza de momentos vividos en torno al lavado. Algo similar nos ocurrió con el imaginario de la feria libre traído a la sala de ensayo por parte de Paloma, en que aquella superposición de voces que normalmente se escucha a la intemperie, llenó el espacio escénico, acumulando en el mismo los versos de feriantes que cada uno había escuchado en forma particular, dando origen a una textura musical que si bien guardaba poca relación con su origen nos causaba una gracia colectiva similar a la que experimentaba Paloma con su familia. La cueca urbana de Álvaro se nos presentó de modo diferente, debido a que esta manifestación en sí tiene en su esencia una propuesta musical. La pregunta que surgió colectivamente al respecto es cómo aquella forma conocida y que claramente pertenece a una tradición que, nos guste o no, como grupo de creadores chilenos compartimos, la transformábamos en una expresión propia de la escena que en conjunto estábamos dando forma. Es decir, cómo aquella cueca de fiestas patrias, de televisión, de matrimonios, de texto de clases, o de bar dialogaba con la reminiscencia de una feria o del lavado que todos ya habíamos reconocido como propia. Si bien ahondaré más adelante en el procedimiento propiamente musical al respecto, me parece que por el momento es posible destacar que el ritmo de alternancia entre  $3/4$  y  $6/8$  que se acelera y se retarda fue el punto de partida, como un imaginario sonoro que lograba aparecer y desaparecer (con su variación agógica) en los oídos de todos. El velorio del angelito se situó en la escena por intermedio de Samuel como un ritual completo, el que ofrecía grandes dificultades para relacionarlo con los otros tres imaginarios temáticos. Finalmente, aunque este acto ceremonial parecía pertenecer a un pasado remoto, cuya tradición guardaba poca relación con las experiencias vivenciales de cada uno de nosotros, reconocimos en él algo que era transversal a todos:

la conmoción que causa la muerte y cómo socialmente resolvemos este trance con una serie de rituales donde la convención está en continuo conflicto con el dolor. En ese sentido, a pesar de que en el velorio del angelito encontramos una sonoridad dada por los rezos, los cantos y el baile, los mismos parecían siempre competir con el silencio dado por aquel niño que se despide. Esa dicotomía se convirtió en el punto de partida para lograr la sonorización de las escenas propias de esta temática.

Volviendo a la pregunta inicial ¿cuál deberá ser el sonido del cuerpo en una escena de estas características? Me parece que en primer lugar se debe reconocer un cuerpo colectivo, conformado tanto por aquellos que se sitúan en el escenario para expresar en danza el decir de la obra, como también por quienes en diálogo permanente con los intérpretes intentan desplegar su propia síntesis en torno al reconocimiento de una unidad cultural con elementos visuales, coreográficos, sonoros y dramáticos. En ese sentido, el sonido que aparece es también el de los elementos de vestuario y de escenografía cuyo roce rítmico por medio del movimiento del cuerpo de los bailarines sugiere tanto el sonido cíclico del agua como la hemiola de la cueca o permite el desplazamiento sonoro de sus pasos. Asimismo, su voz y su peso, con su capacidad individual de modelar la intensidad y el pulso de su movimiento y su decir se conjugan sonoramente con la música que, creada para cada escena de la obra, sale de los altoparlantes. El sonido de la obra que se crea interdisciplinariamente, por tanto, es el sonido del colectivo en que desde la composición musical se intenta sintetizar tanto la sonoridad corporal particular de los bailarines expresada en su voz, sus movimientos y su capacidad de ejecutar ritmos con su cuerpo, como la sonoridad de los elementos escogidos para la realización visual de la obra, como el ritmo de los textos y cómo estos se entrecruzan con las secuencias escénicas que componen una dramaturgia única cuya estructura surge del diálogo y también la discusión creativa de todos sus integrantes.

Para finalizar, sobre todo cuando se trata de reflexionar acerca del ámbito sonoro de este espacio escénico interdisciplinario, me parece relevante también, a modo de ser coherente con el título de este capítulo, develar qué es lo que está presente y ausente en el ámbito de la obra Re-encuentro. Presentes están las voces de los intérpretes coordinadas desde una dirección dramática y composicional que en la escena dibujan transitoriamente

lo que a veces puede parecer un personaje, al mismo tiempo que condicionan el ritmo de la danza desde un diseño sonoro que logran mediante variaciones agógicas, dinámicas y de acentuación de las frases que expresan. Asimismo, también hace parte de lo presente el sonido de los elementos que manipulan rítmicamente, como bolitas de vidrio y bolsas de plástico transparente, como el juego de pasos que según la fuerza que aplican logran hacerlos sonoros o no. A estas presencias sonoras que emanan del interior de la escena se acoplan la música creada en estudio para la obra, la que se integra desde el exterior, a modo de altoparlantes, gracias al diálogo que establecen con ella los intérpretes. Todas estas sonoridades dejan ver en forma intermitente parte de una identidad cultural que pertenece a los creadores de la obra (bailarines, coreógrafo, artista visual, dramaturgo y compositora), esta se esconde en lo que parece ser una reflexión estética, visual y sonora sobre aspectos de una unidad tradicional, cuya pretensión es abarcar la imagen de una cierta chilenidad contemporánea. En ese momento es cuando aparecen las ausencias, escondidas en decisiones creativas que dan una apariencia estética a la obra. La voz coloquial de los bailarines grabada aleatoriamente en un ensayo, una superposición de cuecas cuya elección obedece a un gusto personal, los recuerdos de velorios, fiestas y situaciones cotidianas compartidas por el equipo de trabajo en forma de trazos, gestos, vestuario, movimientos y sonidos, cuyo uso conforma una estructura danzada independiente de sus inquietudes, deseos e identificaciones. De este modo, la obra en su cercanía da cuenta de una escena que convoca el diálogo entre disciplinas logrando en ocasiones que se confunda el vestuario con un instrumento musical o la aparición de un personaje con el juego rítmico sonoro de una voz. Sin embargo, el cuerpo que aparece en forma de danza no solo muestra los acuerdos estéticos entre creadores de diversas disciplinas en torno a una discusión acerca de la identidad nacional, sino que encarna, en forma de unidad coreográfica, sus diferencias vivenciales, sensibles y culturales en torno a una misma identidad territorial.

## III.IV. DESDE LA VISUALIDAD

RICHARD SOLÍS

Para poder entender el proceso de obra en el que el artista se ha sumergido es imprescindible reconocer las cargas políticas que su obra contiene (cuestión que ni el mismo autor tenía claro al comienzo de su propia creación). Para poder entender estos otros lugares de los que provienen sus procesos creativos, tomamos parte del racionamiento de Jacques Rancière, quien en “El espectador emancipado” nos da pistas para entenderse “lo que se llama política del arte es por ende el entrelazamiento de lógicas heterogéneas. Está, para empezar, aquello que se puede llamar la ‘política de la estética’, es decir, el efecto, en el campo político de formas de estructuración de la experiencia sensible propias de un régimen del arte. En el régimen estético del arte eso quiere decir la constitución de espacios neutralizados, la pérdida de la finalidad de las obras y su disponibilidad indiferente, la superposición de temporalidades heterogéneas, la igualdad de los sujetos representados y el anonimato de aquellos a quienes las obras están dirigidas<sup>12</sup>”. En este caso, es el artista quien toma la condición de anonimato para hacer la denominada “causa común” o mejor denominada heteronimia<sup>13</sup>, con ella toma al espectador y lo instala en el lugar del arte. Para hacer esto podríamos inferir que la herramienta que realiza el desplazamiento es la política. “El problema no concierne entonces a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierne a ese dispositivo mismo. Su fisura deja aparecer que la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados,

12 Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*, pág. 66.

13 Causa común y heteronimia, referidos a su investigación de tesis. Solís, Richard, (des)Cosiendo al IMBUNCHE. Tesis para optar al grado de Magister en Artes Visuales. Facultad de Artes Universidad de Chile. 2013.

frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes”<sup>14</sup>, vemos entonces cómo es la fisura misma de las obras descritas (por no decir que las obras son fisuras en sí mismas) las que toman el lugar del arte, atravesándolo en un constante pendular entre un lugar y otro. Por otra parte, en relación con la percepción de las obras, “Se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del atelier o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante al negarse a sí misma como elemento de ese sistema. Se plantea siempre como evidente el pasaje de la causa al efecto, de la intención al resultado, salvo que suponga al artista incompetente o al destinatario incorregible”<sup>15</sup>. Es en esta oscilación en la que se mueven estas obras, pero en la que el eje de todo este accionar es la figura, mejor dicho, el signo, del imbunche, como punto desde donde se va desde un lugar al otro, desde la cueva hacia el exterior, mejor dicho desde el sentimiento hacia el concepto, como se dijo al comienzo de estos escritos, el “arte conceptual sentimental” no es otra cosa que el momento en que el imbunche sale de la cueva en la que habita, ese momento, que conlleva a poder ver a este ser que encarna el horror en sí mismo (que también podríamos denominar “la verdad” o “la realidad”), es aquello que no queremos ver, una construcción que se comienza desbordada (desde las propias entrañas del artista, de las oscuridades) para avanzar hasta que el gran contenedor, lo conceptual, se lo permita avanzar, como un gran atajo para evitar ese desborde, tan simple como pensar en la teoría de las ideas (en su mito de la caverna), en una versión sudamericana, pobre y no reconocida, donde el personaje principal es el imbunche (acá personificado como imbunche, huacho, lumpen, selknam o imitación de Montealegre) que finalmente son el mismo individuo, que solo trata de salir del lugar cultural en el que está inmerso, como si el exterior, ese otro lugar, fuera el sitio que le correspondiera. De ese momento hablan todas las obras, que van desde evidenciar las carencias, aquello inconcluso, para pasar al deseo y la voluntad de controlar y contener. A ese momento llegamos, pero eso no es un resultado, sino el momento mismo del problema, que necesitará de un camino mucho más largo para llegar a un resultado

---

14 Óp. Cit. Pág. 57.

15 Óp. Cit. Pág. 54.

que deje conformes a los dos lados de este péndulo, donde cada desplazamiento produce una tensión evidenciado en las obras acá descritas. Es importante destacar que en esa construcción del puente que transita entre el interior y exterior de la cueva se ha eliminado una cantidad considerable de textos, los que se consideró entorpecían o dificultaban el relato, produciéndose una verdadera limpieza en el trayecto, entonces, podríamos decir que este texto tiene sus propias negaciones, sus propias víctimas, la escritura también ha sido víctima de los procesos culturales que de una u otra forma han afectado nuestro entorno.



Construcción improvisada de indumentaria con plástico transparente, y sus bosquejos posteriores para la fijación de la estructura de vestimenta.



# IV. ENCUENTROS Y DESENCUENTOS: RE-ENCUENTRO



## IV.1. PROCEDIMIENTOS Y MATERIALES DESDE LA DANZA

CARLOS DELGADO

**E**n la danza, los materiales se seleccionan desde una gran producción que los intérpretes logran establecer a partir de las improvisaciones individuales y colectivas. La indagación a partir de cada una de las especies definidas (Pregones, Lavandera, Cueca urbana y Velorio del angelito) se produce primero con la búsqueda en el cuerpo cotidiano, es decir, acciones corporales reales que se encuentran en la vida de los sujetos que realizan dicha práctica social. Se establece una batería de gestos, posturas, pasos, líneas corporales, estados internos, acciones, cualidades de movimientos, espacialidades, etc. Cada una de estas unidades se reducen a motivos factibles de ser desarrollados para constituir frases de coreográficas que se revisan, se seleccionan, se modifican.

En el establecimiento de la fraseología, estas unidades se descomponen, se reorganizan, se desarman, se rearmen en una coherencia de sucesiones de movimientos que van determinando el discurso corporal. El resultado no será nunca una reproducción fidedigna de lo que ocurre en el cotidiano con dichas especies. Es decir, importa que aparezca la subjetividad de los intérpretes que emergen en el ensayo y error permanente.

A continuación hago referencia a algunos ejemplos de materialidad que se develaron en el trabajo investigativo corporal y que fueron desarrolladas en las frases de movimientos en la coreografía de la obra.

### **El pregón como materialidad de la danza**

Con los pregones se busca un repertorio de diferentes épocas, vigentes y no vigentes, imágenes, entonaciones, situaciones contextuales que permiten asociar una gestualidad a cada uno de ellos. Siempre con la improvisación y la prueba de sugerencias en la interacción de los sujetos intervinientes. La corporalidad, sus características espaciales

y dinámicas aparecen en los cuerpos en la convergencia disciplinaria que dialoga con los cuerpos, permitiendo los resultados escénicos.



### La tela como materialidad de la danza

Con la lavandera se indagaron diferentes acciones propias del oficio, con los mismos procedimientos descritos anteriormente. En este caso se trabajó con telas y sin ellas, la incorporación de este elemento permite desarrollar un diálogo con el objeto estableciendo una relación que modula de manera inevitable el movimiento. Dichas frases de movimiento se trabajaron después con y sin el elemento, reemplazando a la tela están los plásticos de los vestuarios iniciales que también son utilizados como telas manipuladas para un posterior lavado.

La tela aparece nuevamente en el trabajo de la cueca brava, esta vez como pañuelo aumentado en sus dimensiones. Cada intérprete desarrolla la búsqueda individual con su pañuelo como elemento protagonista del movimiento y también como elemento de comunicación con un otro en dúos. Las mismas telas de la lavandera son después utilizadas en la escena de la muerte, a propósito del velorio del angelito. En este caso es el instrumento de dar muerte y también constituir a seres sin rostros de la danza macabra que ejecutan los cuatro intérpretes inmediatamente después.



### El ritmo como materialidad de la danza

La cueca urbana se abordó, de manera especial, con la rítmica de pasos y zapateos, se improvisaron secuencias compuestas por pasos y zapateos desarmados, rearmados, insinuados. La gestualidad de los pies y piernas se tornan protagonistas de la coreografía con el juego del diálogo rítmico entre dos, después tres y finalmente los cuatro intérpretes interviniendo.

Las muecas son otro ejemplo del uso del juego rítmico con el 6/8 de la cueca. Los rostros de los cuatro intérpretes protagonizan una secuencia de muecas, cada rostro baila una cueca de muecas que termina siendo mostrada en primer plano al espectador, como si su pareja de baile fuera el espectador con el que dialoga.



### Las acciones como materialidad de la danza

La construcción coreográfica de la lavandera también se originó a partir del desarrollo de acciones básicas<sup>16</sup> propias del lavar a mano. Estrujar, golpear, restregar, lanzar fueron algunas de las acciones básicas incorporadas en la indagación de este rasgo de identidad.

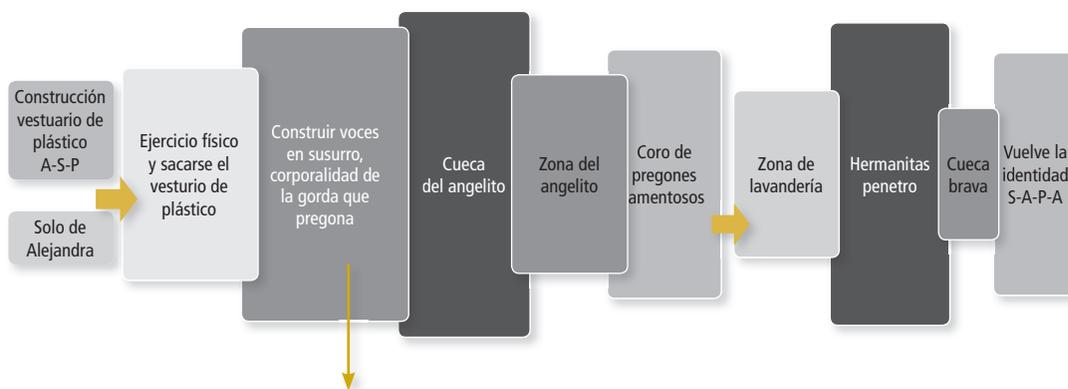
Con los pregones también emergió en la improvisación una acción que terminó siendo fijada en la relación cuerpo/pregón. Uno de esos casos fue el “tiritón”- escalofrío al momento de pregonar “Pencas con huevos”. Esta cualidad de movimiento multifocado, rápido y leve, permitió elaborar una planta de movimientos constituida de esta acción y el texto del pregón.

Como se puede inferir de lo expuesto anteriormente, la identidad cultural en los cuerpos de los intérpretes en la escena es primeramente buscada en la exploración y posteriormente elaborada por los sujetos en el proceso creativo, no responde a imágenes preconcebidas de estereotipos que estatizan formas y dinámicas de movimientos supuestamente identitarios.

---

16 Acción básica en la teoría del movimiento de Laban es la cualidad dinámica del movimiento, resultante de la combinación de un espacio, un peso y un tiempo determinado.





Indagar con implementos que amplifiquen la voz acústicamente

**zona, marginal cochinos abstracta, zona gozosa,  
burlarse, salir**

Aparece el yo del intérprete, hay una integración: la madre del angelito es lavandera, el papá baila cueca brava, la tía es pregonera.

## IV. II. PROCEDIMIENTOS Y MATERIALES DESDE LA DRAMATURGIA

ROLANDO JARA

Una de las problemáticas para la creación de la obra Re-encuentro radicaba en el lugar desde el que aparecería una posible dramaturgia. ¿Cómo puede concebirse una convergencia entre articulación dramática, coreografía, composición musical, arte visual e interpretación?

Más allá de la discusión disciplinar en torno a la comprensión del término y sus zonas adyacentes (dramaturgia, dramaturgismo, asesoría literaria), la pregunta que emergía se relacionaba con los objetivos de investigación del proyecto en torno a cuerpo y la identidad cultural.

Desde un primer momento se asumió que el trabajo escénico no daría cuenta de una tesis en torno a los materiales estudiados, sino que la investigación identitaria se daría, en el marco de la obra, en el propio proceso de producción/creación artística.

En consecuencia, con esta premisa la propuesta dramatúrgica evitó la (re)presentación de una narración basada en “postales” o imágenes fijas de la identidad tradicional chilena, sino que se procuró generar dispositivos de despliegue y cuestionamiento escénico de lo identitario desde la subjetividad (en un sentido fenomenológico) de los intérpretes/integrantes del proyecto.

Tampoco se pretendió generar una secuencialidad lógica que obedeciera a una reconstitución de un “relato” ordenado aristotélicamente. La idea fue, más bien, incorporar distintos tipos de voces o registros en torno a la identidad, más cercanos a lo que en términos teatrales se denomina teatro posdramático, esto es, una forma de producción escénica que no se estructura linealmente, tomando como soporte una organización textual lógica, sino que se despliega fragmentariamente, a partir

de una concepción material de lo escénico que pone en primer plano al cuerpo y su instalación en un acontecimiento, esto es, en la relación de copresencia entre intérpretes y espectadores.

De allí que el dramaturgismo no apuntara al drama, en el sentido de un texto escrito de acuerdo con la concepción moderna de la obra escénica.

El trabajo dramaturgico instaló la ficcionalidad como un recurso para el encuentro de los sujetos (de las corporalidades) en un contexto que, esperábamos, haría emerger las problemáticas, antes que señalarlas de un modo didáctico.

Este encuentro, especialmente en lo que se refiere al cruce entre danza y dramaturgia (entendida no necesariamente como articulación de la palabra teatral, sino como coordinadora del flujo escénico de los cuerpos que devienen en el tiempo), se tornó constantemente en un lugar incierto. Un tema particularmente complejo era el lugar de la enunciación colectiva del trabajo: ¿cómo se escribe lo que pudiera ser de todos o de muchos? ¿Cómo podría formularse una dramaturgia incluso fragmentaria de esta pulsión expandida en el tiempo?

Estaba claro que no se trataba de la dramaturgia de texto, del “drama”, sino de una dramaturgia del procedimiento, del gesto o el señalamiento. Las palabras dicen al otro, lo convocan. No ilustran una historia o articulan una intriga. Las didascalias buscan la piel, el respirar antes que el direccionar: hacer aparecer el instante.

Este presente por nacer es siempre subjetivo. Escribirlo o formularlo es poner en relación la propia identidad con la alteridad, la del sujeto con la del cuerpo plural que se dibuja en cada jornada de ensayo.

La dramaturgia entonces se manifestó, también, como una actividad negativa, un callar para que emergiera este cuerpo plural en escena, en el moverse o, parafraseando a Marie Bardet en el (con) moverse de los intérpretes. Allí en la fisura en la que nos perdemos aparece aquello que no es nuestro, pero en lo que habitamos. Eso que podríamos aludir con esta palabra molesta: lo identitario.

La escritura escénica pretendió, en consecuencia, generar una estructura fragmentaria, episódica, que adquiriera un sentido en esta experiencia del presente. De allí la articulación necesariamente fisurada, ya que debía ser experimentada en primera persona, reconocida (o desconocida/cuestionada) por el sujeto. De este modo, debiera traspasar el cuerpo, el soma.

En la obra, las breves palabras (des)aparecen, se dislocan, muestran sus entrañas. Estallan o permanecen silentes en el cuerpo. El ordenamiento de las secuencias varía permanentemente, las zonas de transición buscan la coordinación sintáctica de la obra y, al mismo tiempo, la ruptura de la ficcionalidad, en un constante giro hacia la aparición del instante.

La identidad cultural no es un objeto representable, sino una zona, un campo multiforme. En este sentido, resultaba fundamental pensar el ámbito identitario como despliegue. Por una parte, de la subjetividad de las/los intérpretes y, por otra, de lo que Ericka Fischer-Lichte subraya como la copresencia de intérpretes y espectadores. Esto es lo que transforma el fenómeno escénico en un juego social, permitiendo que el espectador encuentre su propio lugar enunciativo dentro del devenir del juego escénico.

Por ello los procedimientos buscan ser propiciadores del (re)encuentro comunitario, poniendo en cuestión la relación con los universos propuestos. La identidad se vuelve, hasta cierto punto, un *re-enactment* efectuado a nivel comunitario, por tanto, un ejercicio de indagación colectiva en torno a la posibilidad de una identidad y, quizás, respecto de la (im)posibilidad de una comunidad compartida.

También es interesante el ejercicio de la dramaturgia como mirada extranjera, que se conecta con la obra como objeto o devenir percibido por otro. En este sentido, esta contemplación situada en el exterior buscaba descubrir los núcleos de desarrollo de la materialidad de la obra en relación con los procesos de percepción en torno a las imágenes propuestas.

En este ámbito, un elemento central fue el procedimiento brechtiano de instalar la ficción para luego cuestionarla, devolviendo al público la libertad de hacerse un juicio propio acerca de la experiencia. Tanto el *gestus* como el distanciamiento fueron medios

centrales para habitar y deshabitar las imágenes propuestas y ponerlas en relación con los sujetos, ya fuesen intérpretes o participantes.

### Procedimientos dramatúrgicos

La dramaturgia de Re-encuentro se articuló a partir de ciertos fragmentos relacionados con las imágenes iniciales propuestas, puestas en correspondencia con el material que arrojaron los procesos de investigación y debate. Vinculo esta idea con el concepto de obra paisaje (*landscape play*), tomado de las obras teatrales de Gertrude Stein, donde la idea es que la escena sea recorrida como si se enfrentase la exploración de un espacio natural. En este contexto, es el observador quien decide el itinerario de la mirada, escudriñando libremente aquellos sitios de su interés, antes que intentando descubrir la resolución de una intriga mediante la lectura obligatoria de una estructura literaria.

En este contexto adquirió una radical importancia la búsqueda de procedimientos escénicos que permitieran a los intérpretes explorar los imaginarios que emanaron de sus propuestas iniciales, para así generar las secuencias que dieran origen al paisaje.

### Pregones

La primera indagación escénica consistió en explorar el mundo de los pregones. El material tradicional fue aportado por los intérpretes, por lo que, desde la dramaturgia, propuse indagar en las posibilidades del lenguaje del pregón y los vínculos de esta dimensión lingüística con la corporalidad.

Como procedimiento, solicité utilizar el carácter performativo del lenguaje (en el sentido de Austin y Searle) del pregón. En efecto, la visión en torno al lenguaje planteada inicialmente por John Austin propone que el lenguaje no solo describe la realidad sino que, fundamentalmente, la crea. El lenguaje hace cosas y, en este sentido, es performativo.

Consecuentemente con esta idea, mi petición a las/los intérpretes era “atrapar” a otro, por medio del pregón. Utilizar el pregón para capturar a otro, ya sea con la palabra o el movimiento corporal.

Esto implicaba llevarlos, entre otras, a las emociones del deseo, la lástima o la curiosidad, utilizar el pregón para crear una realidad que, en algún punto, fuera capaz de incidir en los cuerpos y su relación en el espacio.

Los ejercicios iniciales eran libres, exploratorios. Las acciones físicas y la proxémica adquirirían un valor fundamental, al lado de las variantes vocales: el uso del pregón derivó en un juego escénico: se usó para difundir un producto, seducir, traficar, entristecer. Se apropió como forma discursiva, se representó, se asumió críticamente, se comentó corporalmente.

Esta dimensión performativa posibilitó el sacar al pregón de la mera representación del pregonero colonial, permitiendo indagar en los mecanismos de pervivencia de esta práctica en el campo cultural contemporáneo.

De este modo, los pregones se transformaron en un elemento articulador, que los llevó no solo a instalarse como una zona en la obra, sino intervenir en otros momentos como un puente entre las otras secuencias.

### **La lavandera**

Una de las premisas del trabajo dramático ha sido evitar la representación realista de los universos, sino evidenciar los procedimientos de construcción escénica. De allí que la imagen de la lavandera, que remitía desde un principio al cuadro de Rugendas, fuese una zona compleja en cuanto a su despliegue en la escena.

Esta imagen se abordó a partir de la práctica del lavado, que en la cultura popular se expresaba en la actividad específica (y paradójica) del lavar ajeno, del lavar la ropa de los otros.

Propuse a los participantes que, con el esfuerzo físico, fueran llevados a tener que despojarse de su vestimenta de ejercicio. Al hacerlo, entregan esta ropa sucia a una de las intérpretes (Alejandra), transformándola, de hecho, en La lavandera. La forma que adquirió la transformación dependió de la subjetividad de cada uno de los intérpretes: podía ser violenta, convirtiendo a la lavandera en una sirvienta maltratada; afectuosa, como si se tratara de una madre, o indiferente. De allí emergió una exploración del

rol femenino a partir de la reacción de Alejandra ante este encuentro con una labor asignada históricamente a las mujeres y, al mismo tiempo, al enfrentarse a una actividad que la tecnología ha tachado.

Esta imagen tradicional fue intervenida con la dicción de instrucciones de lavado por parte de otra de las intérpretes (Paloma), generando una zona de ambigüedad que relaciona la fragilidad de la ropa con la fragilidad de la condición de la lavandera: lavar con precaución.

### **Velorio del angelito**

El velorio del angelito se trabajó buscando la vinculación popular entre la vida y la muerte.

En este sentido, propuse evitar instalar la imagen del angelito (el niño o niña muerto), sino buscar en el espacio el lugar de la ascensión, pretendiendo responder a la pregunta: ¿por dónde asciende el ángel? Esta pregunta activó los procesos de improvisación de los intérpretes en el espacio.

Sugerí, además, desde la dramaturgia, trabajar con las danzas de la muerte, de la Edad Media y con el culto transversal a la muerte o su desafío metafísico en Latinoamérica, como ocurre en México con las calaveras garbanceras (poemas, parecidas temáticamente al género literario de las danzas de la muerte europeas).

Uno de los procedimientos utilizados podría asociarse a los “juegos de sueño” propuestos por Strindberg, en los que se desarticula la lógica del relato: en medio del duelo del velorio se instala el juego de la huaraca (propuesta por el coreógrafo Carlos Delgado), que se transforma en danza de la muerte. Finalmente, la muerte se lleva a los que participan la ronda, en el fondo emerge una luz frontal hacia el público (creación de Richard Solís), es la aurora en la que se produce la ascensión del angelito.

Uno de los elementos centrales en el aspecto dramático fue la propuesta de habitar y deshabitar el duelo, establecer una distancia (un *gestus*, en el sentido brechtiano), permitiendo distanciarse de la costumbre de realizar el “velorio del angelito”, habitando críticamente esta zona del trabajo, “entrando y saliendo del dolor”.

Como proponen las danzas de la muerte del medievo, la muerte nos iguala a todos y es, en última instancia, el lugar en el que la cultura se democratiza radicalmente.

El fragmento del velorio tenía, entonces, múltiples lecturas. Una mirada estética y ética en torno a la muerte del “ángel” y una consideración política acerca de la muerte como lugar en el que se desconfigura (y a la vez, se evidencia) el orden socioeconómico.

### **Cueca urbana**

El procedimiento utilizado en el fragmento de la cueca se fundamentó en el rescate de su carácter marginal originario. Propuse iniciar la secuencia en la oscuridad, en el fondo: que solo se vieran los pies de las intérpretes, quienes desde una caminata normal, empiezan a realizar escorzos o movimientos ralentados: es una construcción a partir del detalle, de una zona de ambigüedad.

Luego se enciende una luz frontal y las mujeres comienzan a acercarse desafiadamente hacia el público. La propuesta es que se viesan como siamesas. Su caminar/bailando la cueca, intenta recuperar el rol femenino activo de la cueca del clandestino. Es contemporáneo, provocador sexualmente, ambiguo, lésbico, desfachatado.

La cueca se articula con un procedimiento creado por la compositora Eleonora Coloma: una bolsa con bolitas, del juego tradicional, que son percutidas por los hombres, quienes incitan a las mujeres a avanzar.

Finalmente, llegan todos al primer plano de la escena. Sobre los cuerpos de las mujeres se proyecta la imagen de sus propios cuerpos bailando<sup>17</sup>, lo que genera un cuestionamiento respecto de la identidad, el presente y la presencia.

La proyección cesa y quedan iluminados solo los rostros que, por una sugerencia del coreógrafo, construyen una cueca bailada solo con el rostro, una cueca de cara, instante máximo de exposición de la subjetividad.

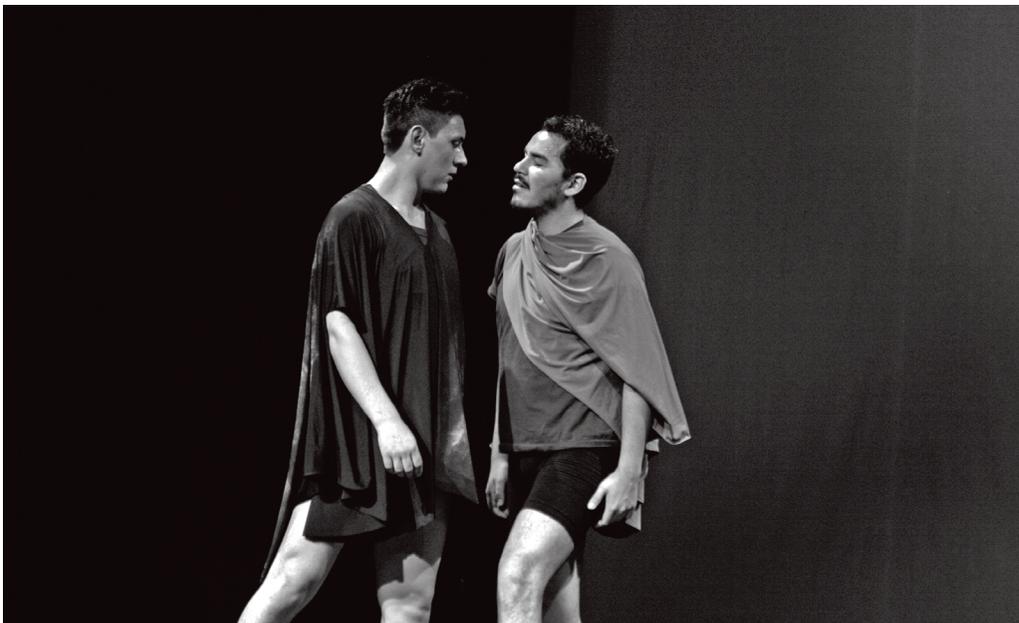
---

17 Esta secuencia fue abordada de diversos modos en las funciones. A veces se renunció a la proyección; otras, se proyectó material grabado.

En este momento emergen gestos y ademanes personales que han recorrido el trabajo de los intérpretes, muecas que vienen de la obra o venían con ellos desde siempre.

La idea de esta secuencia es sacar la cueca del plano de la representación costumbrista, para acercar al público a la subjetividad, el rostro particular del que baila y no su adscripción a los tipos del huaso y la china. En estos últimos instantes no hay sonido, solo la aparición de los sujetos ante el espectador. Este aspecto es, a mi entender, uno de los elementos fundamentales de la obra: la, parafraseando a Goffmann, presentación de los intérpretes en la vida cotidiana, esto es, el compartir la propia subjetividad, los despojos del viaje, de este reencuentro o desencuentro con la cultura tradicional, la fusión y la distancia entre los cuerpos presentes y aquellos cuerpos reales o imaginarios del acervo identitario.

En ese momento se cierra el trabajo, haciéndose énfasis en el acontecimiento, en el encuentro (corporal) con el otro, en el instante en que se evidencia la existencia de una comunidad, espacio único en el que la idea de una identidad plural (o de su futilidad) resulta posible o siquiera imaginable.



## IV.III. PROCEDIMIENTOS Y MATERIALES DESDE LA SONORIDAD Y LA MÚSICA

ELEONORA COLOMA

El procedimiento interdisciplinario de construcción de la obra *Re-encuentro*, que integró no solo a quienes estuvimos encargados de lo que podríamos llamar la composición sonora, visual, coreográfica y dramática de la misma, sino también a quienes se harían cargo de posicionar estos elementos creativos y su articulación en la escena, es decir, los intérpretes, resguarda en su desarrollo una triple sonoridad que no necesariamente se mide en ciclos por segundo que son captados por nuestro oído. Me refiero a tres tipos de habla que no tienen un orden gramatical pero que en forma presente, aunque silenciosa, fueron parte del transcurso de la creación fundamentando las bases del lenguaje sonoro musical de la obra. Estos quisiera llamarlos como: *el decir de la escena, el decir de la identidad de la obra y el decir de los temas o imaginarios tradicionales aportados por los intérpretes.*

El primero, *el decir de la escena*, nace de la instancia de reunir a la totalidad del equipo creativo en el espacio temporal del ensayo y en las funciones. Me refiero a todo lo que aparece[1] los días viernes entre 15:30 y 18:30 en las diferentes salas donde estuvimos trabajando el invierno del 2014 (salas de danza 2, 11 y Mamut de la Sede Alfonso Letelier Llona de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 7º, 11º piso y subterráneo de Compañía 1264 y Centro de Creación e Investigación Artística de la Sede Las Encinas, misma Facultad y Universidad), como también lo que aparece en el Teatro Antonio Varas cuando se estrena la obra, en Concepción en el Teatro Artistas del Acero y en el Museo Interactivo CICAT, como también en Punta Arenas en el Teatro Municipal, cuando tuvo lugar la última función. En ese sentido, la escena habla más allá de los límites del escenario que hace el soporte de la obra, debido a que la creación colectiva que se produce genera márgenes que están en permanente

cambio, cuya transformación sucede respecto del tipo de relaciones que se van dando mientras la misma sucede.

Como ejemplo de lo anterior, menciono que en octubre de 2014, un día antes de la función en el Teatro Municipal de Punta Arenas, visitamos el Museo Regional de Magallanes, Palacio Braun Méndez. Impactados por la forma de vida lujosa de la elite de Punta Arenas a principios del siglo XX, lo que contrastaba violentamente con la recurrente aparición velada del mundo indígena que fue extinguido por esta misma elite, decidimos retratar de algún modo en la obra esta sensación perturbadora en relación con la tradición de esta región. En ese momento también nos percatamos de lo disonante que resultaba poner en escena una obra que hablaba de una tradición que pertenecía a un clima de la zona central, en un lugar donde las personas debían caminar sujetándose a cuerdas dispuestas en las veredas para no caerse con el viento. Al mismo tiempo, nos preguntamos cómo podíamos invitar al público a hacerse partícipe de nuestra propia reflexión en relación con la identidad nacional y las tradiciones, cuando los imaginarios que traíamos eran tan diferentes a los que observábamos en las calles, personas, paisaje, edificios y monumentos. Decidimos entonces incorporar una imagen del jardín del Museo, como un modo de integrar nuestra perspectiva de la visita que estábamos haciendo. De algún modo, expresar en la función en Punta Arenas cómo la escena se transforma según nuestra ocupación del espacio de la obra, el que, como dije anteriormente, trasciende los límites dimensionales concretos del Teatro Antonio Varas donde fue el estreno. Incorporar esta imagen, por tanto, trajo como consecuencia algunas modificaciones técnicas que transformó sutilmente algunos componentes de la obra, pero al mismo tiempo alteró esto que he llamado *decir de la escena*, en la medida en que su totalidad ahora integra un nuevo factor que, si bien no se relaciona con la lavandera, la cueca, el velorio del angelito o el pregón de feria, hace parte del imaginario de creadores e intérpretes en relación con la experiencia de llevar la obra a otro lugar.

Comprender este *decir de la escena* como un habla que en silencio conforma el lenguaje de la obra Re-encuentro, permite situar lo que he llamado *decir de la identidad de la obra*, ello es posible definir como todo aquello que se incorpora a la puesta en escena conformando una totalidad que pertenece al continuo de situaciones coreográficas que se suceden, las

que en su aparición generan una pertenencia a lo que escénicamente se expone. En este *decir* se reconoce el lenguaje de movimiento de cada intérprete, con sus particularidades fisiológicas, anatómicas, expresivas y experienciales. También se reconoce el timbre de su voz, el modo en cómo la modula, al mismo tiempo que aparece cómo se vincula con los diferentes elementos visuales y sonoros (plásticos, diarios, bolitas de cristal, telas, etc.). De este *decir* también forman parte los acuerdos dramaturgicos, sonoros, coreográficos y visuales entre creadores e intérpretes en torno al tratamiento de los diferentes elementos que componen la obra, y cómo estos configuran la estructura de la misma. Cada transformación de lo que he llamado el *decir de la escena*, estará modulado siempre en acuerdo y en diálogo con el decir de la identidad de la obra, debido a que el lenguaje de la obra surge como interacción entre ambos en una correspondencia que pertenece a un acontecer que se superpone.

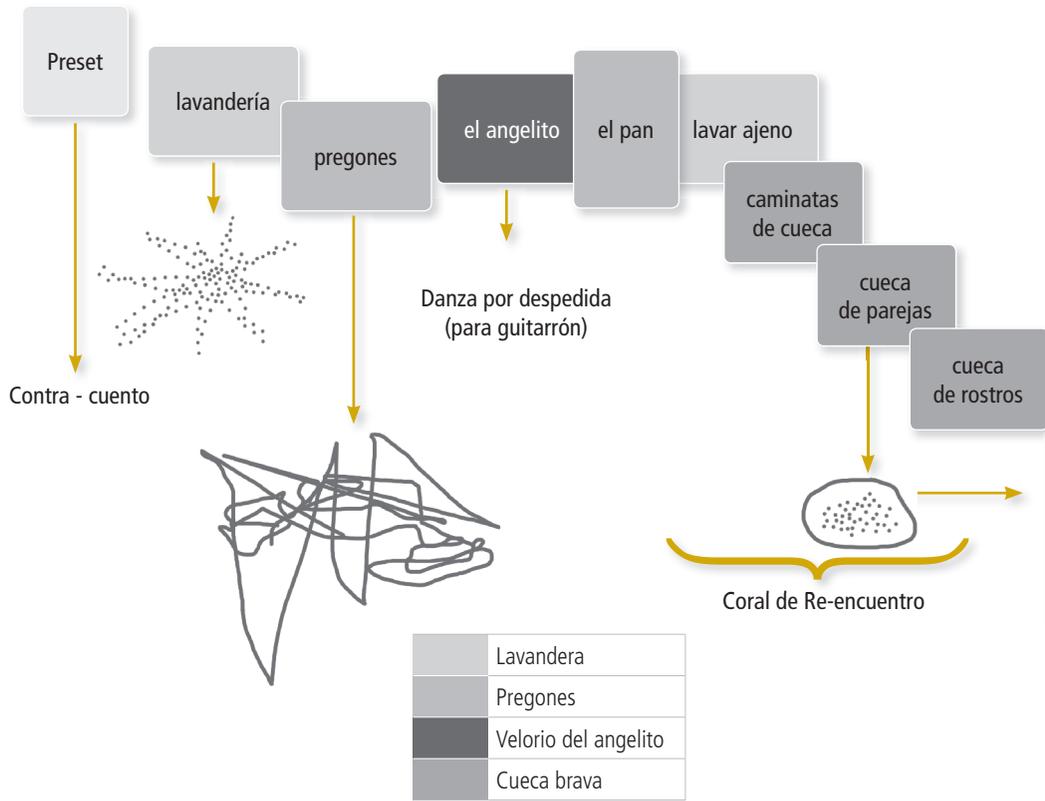
Finalmente, *el decir de los temas o imaginarios tradicionales aportados por los intérpretes* será lo que condiciona *el decir de la escena* como *el decir de la identidad de la obra*, debido a que define el campo temático de todos los componentes, materiales, herramientas, procedimientos y metodologías que lleven a cabo creadores e intérpretes para la creación. Específicamente, por tanto, en este *decir* se reconoce el imaginario que suscita en creadores e intérpretes las temáticas la lavandera, el pregón, el velorio del angelito y la cueca, y en el mismo, todas las relaciones mentales y prácticas en términos de experiencias, reflexiones, recuerdos, objetos, símbolos, imágenes, etc., que cada uno aporte para la creación y la interpretación. En ese sentido, cada vez que el equipo de trabajo se reúne para consolidar este continuo de movimientos, sonidos, imágenes, que configuran la expresión de la subjetividad de la obra, pone en funcionamiento su propia síntesis en relación con cada una de estas temáticas abarcando referentes históricos, bibliográficos y autobiográficos, buscando un acuerdo expresivo, en términos de coreografía, que permita develar una nueva síntesis que abarque las individualidades de todo el equipo en torno a su modo de pensar la identidad y la tradición nacional mediante estos cuatro imaginarios.

Tomando en cuenta lo anterior, la composición musical para esta obra se desarrolla en el ámbito de estos tres tipos de habla y su manifestación en todo el proceso que conllevó la creación de Re-encuentro, el que se enmarca entre enero y octubre de 2014, considerando como punto de inicio el primer ensayo que tuvo por objeto reunir a las ocho personas que compondrían el equipo de trabajo y como punto final el término de la función en el Teatro Municipal de Punta Arenas. Considerando la distancia temporal que como compositora me separa del final de este proceso, reconozco tres tipos de procedimiento compositivo, cuyas características sonoras, en términos de textura y soportes para la creación, nos permitirá una descripción sistemática de cómo fue elaborada la sonoridad para esta obra. Estos son:

1. Sonoridades creadas interdisciplinariamente en la escena
2. Composición para guitarrón
3. Música concreta

Para introducir, hago referencia a la siguiente imagen, esta pretende mostrar gráficamente el contraste de las diversas situaciones sonoras que suscitan el reconocimiento de estos tres tipos de procedimientos:

[1] Al decir todo lo que aparece, me refiero a todo lo que cualquiera que compartió ese espacio pudiera nombrar como reconocimiento de una realidad en torno a la relación de intérpretes, creadores y lugar de encuentro.



Considerando este diagrama como la imagen gráfica de la continuidad de la obra Re-encuentro, cuyo inicio está en el cuadro “preset” y el final en el cuadro “cueca de rostros”, permiten un orden de diferentes momentos que se suceden en la obra, estos acordamos como equipo nombrarlos del siguiente modo: “preset”, “lavandera”, “pregones”, “el angelito”, “el pan”, “lavar ajeno”, “caminatas de cueca”, “cueca de parejas” y “cueca de rostros”. Considerando este orden podemos indicar que 1. *sonoridades creadas interdisciplinariamente en la escena* corresponden a los cuadros “preset”, “lavandera”, “pregones”, “el pan” y “cueca de parejas”; 2. *composición para guitarrón* corresponde a la escena definida por el cuadro “el angelito”, música que fue grabada en estudio. Finalmente lo que hemos llamado 3. *música concreta*, a los cuadros “preset” (*track* completo), “lavar ajeno”, “caminatas de cueca”, “cueca de parejas” (todo ello en un segundo *track*) y “cueca de rostros” (un tercer *track*). Esto se grafica en el siguiente cuadro:

PROCEDIMIENTOS	Preset	Lavandera	Pregones	El angelito	El pan	Lavar ajeno	Caminatas de cueca	Cueca de parejas	Cueca de rostros
1. Sonoridad de la escena	X	X	X		X			X	
2. Composición guitarrón				X					
3. Música concreta	X					X	X	X	X

Como se puede apreciar, en el cuadro se observa la superposición de dos tipos de procedimiento, *música concreta y sonoridades creadas interdisciplinariamente en la escena*, en los cuadros “preset” y “cueca de parejas”. En el primero, “preset”, debemos considerar que mientras suena por altoparlante la composición realizada para este momento, “Contra-cuento” (música concreta), se superpone sutilmente el sonido de la confección del vestuario que realiza cada intérprete con mangas de plástico. Es decir, los sonidos del corte del plástico con tijeras, el sonido de la cinta con pegamento al despegarla del rollo, al cortarla y al pegarla en el plástico, como también el sonido del plástico al moverlo mientras se prueban la prenda. En “cueca de parejas” en términos expresivos no hay una superposición de procedimientos, sino más bien una sucesión de los mismos. En ese sentido, la última parte de la composición “lavar ajeno” (música concreta) finaliza con una textura que compromete el sonido de diferentes elementos domésticos que se ejecutan, como idiófonos realizando el ritmo característico de la cueca que alterna entre 6/8 y 3/4 considerando un contratiempo entre el primer y segundo tiempo del 6/8. Esta sonoridad desaparece en un *fade out* a medida que dos bailarines (Álvaro y Samuel) comienzan a interpretar desde el escenario el mismo ritmo, por medio del entrecuque de bolitas de cristal guardadas en una bolsa de plástico, con lo que sonorizan la finalización de esta escena.

A continuación expondré por separado los tres procedimientos utilizados para la creación de la obra, a modo de un análisis que intenta exponer la metodología realizada, la que contempla una consideración interdisciplinaria.

### 1. Sonoridades creadas interdisciplinariamente en la escena

Es relevante comenzar este análisis advirtiendo que al momento de iniciar el proceso de creación de esta obra, desde la composición musical no existía ningún tipo de decisión previa respecto de texturas, instrumentación o procedimientos. Es decir, no había una

predisposición a realizar música para instrumentos grabada en un estudio, contratación de intérpretes para que ejecuten la música compuesta en escena, realización de música electrónica o concreta, o la decisión de realizar un diseño sonoro cuya exposición estaría a cargo de los intérpretes bailarines. En ese sentido, durante varias semanas mi función como compositora fue observar atentamente los ejercicios de movimiento que exponían los intérpretes en relación con cada una de las temáticas escogidas, familiarizándome con la individualidad expresiva de cada uno e intentando profundizar en qué consistía su imaginario interno respecto de la lavandera, el pregón, el velorio del angelito y la cueca brava. Esta actitud fue compartida interdisciplinariamente por Richard, Rolando y Carlos, de modo de producir preguntas, sugerencias y apreciaciones acerca de las propuestas de los bailarines, con el objetivo de indagar respecto de cada tema y cómo este se lograba expresar satisfactoriamente según sus inquietudes y decisiones con propuestas de movimientos.

En una segunda etapa nos dividimos los ensayos de modo que cada encargado de disciplina (Richard, artes visuales; Rolando, dramaturgia; Eleonora, música; y Carlos, coreografía) realizara ejercicios que permitieran que los intérpretes experimentaran con elementos de cada disciplina en relación con sus propuestas de movimiento. En tal sentido, desde la música se propusieron dos tipos de ejercicio, uno para el imaginario en movimientos propuesto por Alejandra en relación con la lavandera y otro para las propuestas escénicas de Paloma en relación con los pregones.

a) Ejercicio para la lavandera: Colectivamente estuvimos de acuerdo que los ejercicios coreográficos que proponía Alejandra sugerían el sonido que produce el agua cuando se pone en movimiento. A partir de ello, propusimos la idea de buscar elementos que fueran susceptibles de generar sonido al moverlos, de modo similar a lo que ocurría con el agua. De este modo, para el ensayo traje diversos elementos pequeños –botones, bolitas de cristal, alfileres de gancho, mostacillas de plástico, etc.– que amontané en diferentes recipientes de diverso material, vidrio, plástico y metal; los que pedía a los intérpretes integraran a sus ejercicios coreográficos en torno a la lavandera, experimentando con las sonoridades que se producían al revolver con las manos estos elementos, al lanzarlos y recogerlos. Luego de varios

ensayos nos dimos cuenta que las bolitas de cristal reunían propiedades sonoras y de desplazamiento que se adecuaban idealmente a los acuerdos coreográficos, dramaturgicos y visuales que como equipo creativo logramos consolidar. Esto se debió a que las bolitas recorrían el espacio escénico con gran velocidad cuando se lanzaban y era fácil visualizarlas y cogerlas para devolverlas al recipiente. Además, su material, al golpearse con cualquier tipo de piso, generaba una sonoridad tanto cuando impactaba contra el suelo como cuando se arrastraba con gran velocidad producto del entrechoque, cumpliendo una doble función que facilitaba la acción en movimiento de los bailarines en términos de la producción de sonido. El material del recipiente elegido fue el acero inoxidable debido a las decisiones que tuvieron que ver con la propuesta visual. A partir de estos ejercicios se consolidaron los procedimientos sonoros que dieron origen a las escenas “la lavandera” y el final de la “cueca de parejas”.

- b) Ejercicios para los pregones: Tomando en cuenta la sonoridad propia de las ferias libres, en que es posible escuchar la superposición desordenada de un sinnúmero de voces emitiendo frases que promocionan las cualidades de diversos productos, es que propuse al equipo realizar ejercicios que experimentaran con diversas combinaciones, entre: a) tonos de voz, b) pregones aportados por los intérpretes (dos o tres por cada uno) y c) trayectorias en el espacio por medio de caminatas. En ese sentido, les solicité que experimentaran con variaciones de intensidad en la declamación de los pregones buscando contrastes entre el sonido natural de sus voces y una sonoridad impostada de las mismas. Asimismo, que experimentaran con las texturas sonoras que se daban al emitir pregones iguales y diferentes al unísono y en contrapunto imitativo y libre, tomando conciencia de lo que ocurría con el sonido de sus voces cuando se desplazaban, generando texturas fónicas diferentes al cambiar de un lugar a otro, realizando diversas figuras espaciales. Estos ejercicios dieron origen a los procedimientos utilizados en las escenas “pregones” y “el pan”.

## 2. Composición para guitarrón

La decisión de componer en forma escrita una obra para guitarrón especialmente para esta escena se fundamentó en dos necesidades: 1. Rescatar la sonoridad tradicional del

ritual velorio del angelito, de modo de sugerir, mediante el timbre del instrumento, el canto a lo divino y 2. Integrar en la expresión sonora de esta escena tanto el imaginario que nos suscitó la tradición, en su funcionalidad ritual, como nuestro propio imaginario disciplinar artístico, en su funcionalidad representativa de un ritual. En ese sentido, como compositora se me presentó la problemática de escribir una partitura solista para un instrumento que tradicionalmente se toca improvisadamente en acompañamiento al verso cantado. Esta contradicción en la composición, es decir, forzar por medio de la escritura la interpretación de un instrumento de la cultura tradicional como si se tratara de un instrumento de la tradición occidental de música docta, permitió representar el conflicto que implica llevar a escena el imaginario que suscitan las emociones en torno al duelo y la muerte. De algún modo, como si en el forzar el instrumento a actuar en un ámbito que no es el habitual, se escenificará la violencia de la muerte cuando atenta contra la vida, especialmente cuando se trata de un niño pequeño.

Para llevar a cabo esta composición fue fundamental trabajar con un intérprete en guitarrón que tuviera experiencia en música de partituras. La obra surgió en colaboración con el compositor Cristóbal Menares, quien además es cantor tradicional a lo poeta, con quien me reuní en cuatro oportunidades hasta tener la partitura final para que pudiera interpretarla y grabarla. En estas entrevistas le pedí que me explicara los principales usos tradicionales del instrumento en términos rítmicos, melódicos, dinámicos y agógicos, como también funcionales en términos de los rituales y eventos en los que se utiliza. Asimismo, las características sonoras del instrumento en relación con la afinación, cantidad de cuerdas, superposición de notas en forma de acordes y elementos estructurales en términos de sus partes y su ejecución. Este material me permitió confeccionar una partitura que pudiera establecer un diálogo entre un imaginario sonoro tradicional y un imaginario sonoro que busca situar al intérprete en un territorio de ejecución instrumental poco habitual, de modo de intencionar desde procedimientos compositivos, por una parte, la disyuntiva entre representación del ritual y escenificación del imaginario que motiva el ritual, al mismo tiempo que la situación contradictoria que implica escribir una partitura para un instrumento tradicional.

Durante el trabajo de recopilación de material bibliográfico en torno al velorio del angelito, rescatamos la observación de que en este ritual se canta para no llorar, porque las lágrimas pueden mojar las alas del angelito (el niño pequeño que recién ha muerto), impidiendo que pueda volar al cielo. Sobre la base de esta imagen la obra final tuvo por nombre “Danza por despedida”, como un modo de evocar esta funcionalidad del canto, la que, en esta obra coreográfica, estaría transferida a la danza. La partitura se dividió en cuatro secciones de improvisación que daban cuenta, por sus nombres, de lo que consideramos representaba cuatro etapas significativas del ritual tradicional, estas serían expuestas en forma de cuatro secciones coreográficas. Estas son: Sección I, la espera; Sección II, la muerte; Sección III, la danza y Sección IV, cueca para el ascenso. La partitura, asimismo, tiene una gráfica en que en una sola hoja se muestran los motivos de improvisación para cada sección (ver imagen de la partitura más abajo), los que están dispuestos en forma de cruz, generando dos tipos de acentuación para las secciones I y II, acento métrico en 4/4 (métrica habitual de la décima) y secciones III y IV, acento métrico en 6/8 (métrica habitual de la cueca). El diálogo entre estas dos acentuaciones viene a marcar otra dualidad propia del ritual del velorio del angelito, es decir, la relación cristiana entre cuerpo y alma, en que la primera viene a ser representada por la danza (lo carnal) y la segunda por el canto (lo espiritual). Cada sección tiene una duración cronometrada en segundos, excepto la última cuya duración se fijó en relación con la escena, finalizando con un *fade out* de la grabación.

“danza por despedida” para guitarrón

interpretación: Cristóbal Menares  
composición: Eleonora Coloma

Santiago, agosto, 2014

The image shows a musical score for guitar with four sections and various annotations:

- Sección I: la espera** (3,20): Includes the instruction "sul ponticello" and a 4/4 time signature.
- Sección II: la muerte (la huaraca)** (2,55): Includes the instruction "(acentuando la síncopa)".
- Sección III: la danza** (3,18): Includes the instruction "Tempo tranquilo, cuando toman los paños".
- Sección IV: cueca para el ascenso**: Includes the instruction "sulla tastiera" and a 6/8 time signature.

Annotations and instructions include:

- "Hitomello al que se vuelve, cada vez que se quiera volver" with a double bar line.
- "desafinar paulatinamente conforme se toca" (detune gradually as you play) with an arrow pointing from Section I to Section II.
- "afinar paulatinamente conforme se toca" (tune gradually as you play) with an arrow pointing from Section II to Section III.
- Two ovals: "todas las cuerdas con una afinación distinta" (all strings with a different tuning) and "todas las cuerdas deben quedar con la afinación inicial" (all strings must remain with the initial tuning).
- A question mark in a circle is located in the top right of the score area.

### 3. Música concreta

Lo que hemos distinguido como música concreta es lo referido a tres *tracks* de la obra, los que fueron compuestos en un programa de edición de sonidos en computador. Es importante señalar que los audios escogidos para la realización de estas tres piezas fueron representativos de las diferentes escenas de la obra coreográfica. El primero cubre el inicio, “preset”, el segundo cubre las escenas de “lavar ajeno”, “cueca de caminatas” y la primera parte de “cueca de parejas” y el tercero la escena “cueca de rostros”.

El *track* “preset” fue pensado como telón de fondo sonoro para la entrada del público una vez que se abren las puertas del teatro previamente al inicio de la obra, en que, como expliqué anteriormente, su emisión por dos canales sirve como contraste a los sonidos que se producen por efecto de la confección del vestuario para la primera escena, “la lavandera”. Esta composición tuvo por objetivo integrar todos los elementos sonoros de la obra a modo de síntesis inicial de la misma, como lo que habitualmente se hace en una obertura de ópera. El procedimiento consistió en utilizar la grabación de

la obra para guitarrón al revés como una sonoridad pedal donde se situaron los demás elementos sonoros, a modo de cita de lo que ocurriría después.

Comenzar la obra con la composición para guitarrón en reversa pretende, como propuesta sonora, situar la escena del angelito como parte central de la temática de la obra, marcando este momento como el más relevante de la misma en el efecto de repetirla. Decido marcar, en la sugerencia sonora, este instante como el fundamental de toda la composición, debido a que es el momento en que el compositor (la compositora) se repliega por medio de una condición escénica (crear una obra para guitarrón), a la propia tradición (la tradición del compositor docto, es decir, escribir una partitura), teniendo como excusa el deber de recrear una tradición musical (la tradición campesina), que en sus preceptos la contradice, en tanto su funcionalidad es ritual, espiritual o social, pero no estética, en términos de una institucionalidad artística. En esta contradicción se expone mi propia contradicción identitaria musical cuando me propongo revisar desde la experiencia artística que responde a un aprendizaje globalizado, un imaginario tradicional particular que, mientras más profundizo en sus diversos sentidos, comienza a ser parte de mi propio imaginario. Finalmente, esta reiteración en forma inversa (tomando en cuenta que es la sonoridad de un instrumento tradicional, que por efecto de la tecnología altera el sentido acústico de la ejecución de las notas, lo que vuelve a subrayar una nueva contradicción), que sitúa la parte central de la coreografía como lo más relevante de la misma, propone un comienzo a modo de un final, en tanto este *track* comienza con el final de la obra “danza por despedida”, y en ese sentido viene a demostrar el re-encuentro entre todos los elementos sonoros de la misma.

El tercer *track*, intenta rescatar una síntesis de lo que en un principio describí como *el decir de la escena, el decir de la identidad de la obra y el decir de los temas o imaginarios tradicionales aportados por los intérpretes*. En ese sentido, toda la primera parte de este *track*, a modo de coral contrapuntístico, expone en forma superpuesta la grabación de las voces de los intérpretes en el primer encuentro que tuvimos todo el equipo, en que ellos explicaron cada uno de sus imaginarios temáticos y las relaciones que tenían con su propia forma de asimilarlos. El procedimiento se fundamentó en exponer una intimidad propia del proceso de creación, lo que podríamos llamar *el decir de los creadores e intérpretes*, a modo

de motivo musical. La escena habla desde la superposición rítmica de las voces y cómo estas se mezclan con la coreografía, al mismo tiempo que la identidad de la obra se muestra en el lenguaje que se despliega en escena y en el sonido que rescata la voz de los intérpretes fuera de la escena en el ensayo, mientras que estas voces relatan el imaginario original de cada uno de los temas que han sido tratados en la obra. Posteriormente, a modo de cita de lo ocurrido con las bolitas de cristal en un principio, se expone el sonido del agua en movimiento en una tina de baño, como si se estuviera preparando la lavaza antes de lavar, remitiendo a la acción y no al imaginario que esta suscita. La pieza musical continúa con una superposición de grabaciones antiguas de cuecas que entran y salen en diálogo con una melodía en un piano desafinado que pareciera tararear un ritmo conocido. Finaliza con una hemiola que es tocada en diversos timbres de lo que parecen idiófonos caseros que se superponen. Este último *track*, expone los materiales concretos que han sido enunciados subjetivamente en la totalidad de la obra, a modo de re-encontrarse con una identidad tradicional que luego de una revisión es posible reconocer.

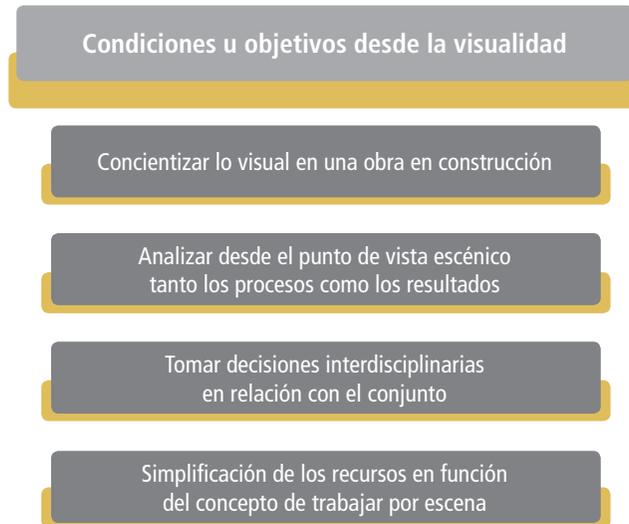
Finalmente, el último *track* intenta devolver al dispositivo tecnológico (el altoparlante en dos canales) la sonoridad que apareció en la escena como ritmo de acompañamiento de la danza final de las dos intérpretes (ritmo de hemiola ejecutado con unos sonajeros de bolitas de cristal en bolsas de plástico, elementos escénicos que se presentan al principio de la obra y ahora quedan como un recuerdo sonoro).

## IV.IV. PROCEDIMIENTOS Y MATERIALES DESDE LA VISUALIDAD

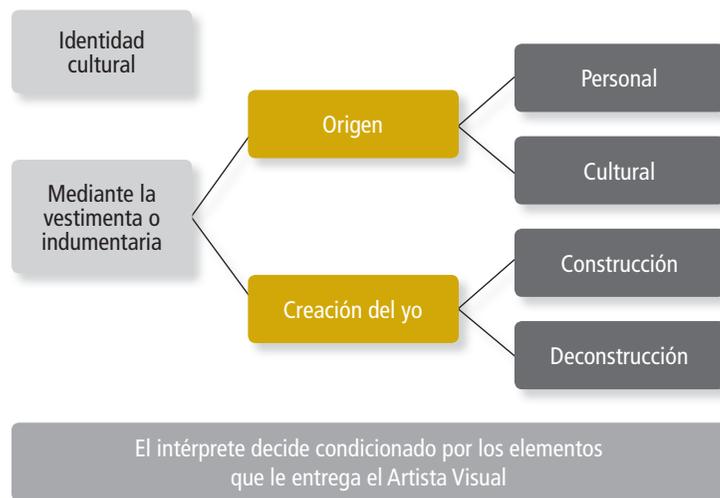
RICHARD SOLÍS

**E**s impensada la creación coreográfica sin considerar al cuerpo como articulador y eje de la creación escénica. La corporalidad se cruza con el trabajo del movimiento, las formas (dependiendo de las referencias o escuelas), y van apareciendo, tácitamente, los temas, que influyen de manera enorme como contexto o razón teórico-conceptual (no siempre eso sí) un relato, una historia. Pero ¿qué sucede con lo que se “muestra”? ¿de qué manera influye la visualidad en relación con la esencia del movimiento? Es necesario entender la vestimenta o indumentaria como un elemento complementario..., pero ¿qué hay si se muestra el cuerpo en su desnudez? Vestimenta o desnudez, dentro de su complementariedad, son herramientas que deben instalarse, y a la vez resolverse, en función de lo que se pretende comunicar, plantear en la escena, y este ejercicio (o su proceso mismo) se convierte en ese momento en la exposición de una solución, o la enunciación de un problema o conflicto, en su cruce o encuentro.

El cuerpo lo puede ser todo, pero ¿qué pasa con sus envolturas? Cada capa con la que lo cubrimos, es un mundo sensorial (desde la propia experiencia), de información, de cargas, de problemas y de situaciones-soluciones, elementos que lo hacen situarse en un contexto y en un lugar determinado. Ahí confluyen todas las características que lo presentan y representan: desde el tipo de corte en las telas, la decisión de las materialidades, las caídas, las texturas y que tanto envuelve, “cubre” el instrumento principal que es la propia corporalidad del intérprete.



En relación con los puntos anteriores, que actuaron como premisas, podemos inferir la siguiente estructura creativa:



Durante el desarrollo de esta investigación se fueron discutiendo metodologías de construcción conjunta por todas las disciplinas convocadas, lo que permitió una amplia discusión, dentro de lo que podemos llamar “interdisciplinario”. Esta experiencia influyó enormemente en los resultados estéticos y las materialidades que fueron apareciendo en cada ensayo, los elementos con los que se decidió experimentar, y finalmente qué de esa experimentación funcionó realmente y qué no.

La identidad cultural, vista desde el lugar propio, y vinculada con el lugar común, nos permitió ahondar desde la primera capa sociocultural, la que tiene una visibilidad desde los imaginarios tanto colectivos como individuales, pero sobre todo individuales, desde donde también aparecen la caricatura y el estereotipo. Pongo como ejemplo los ejemplares de la llamada “literatura de Cordel”, *La Lira Popular*, literatura del siglo XIX que se ha investigado y republicado siempre pensando desde sus orígenes, pero y ¿qué pasa con su creación en la actualidad?, ¿dónde aparece entonces lo tradicional llevado a nuestros tiempos?; la cultura, desde el hacer, sigue sucediendo, pero no necesariamente se releva en la investigación, quedando relegado a lo “popular” y se ennoblece en la medida que se instala con los conceptos de “patrimonio” o “patrimonio inmaterial”, por poner algunos casos de encasillamiento cultural. Si a esto le agregamos la complejidad del trabajo interdisciplinario, nos encontramos con dos problemas (los que no creo que hayamos podido resolver, pero que fueron una condicionante de todo el proceso intelectual). Uno fue la lectura (desde las disciplinas) que se hacía de los referentes instalados en la obra desde los intérpretes, y el otro es su contexto, tanto actual como histórico, desde donde poder llevar a cabo la investigación, lo que nos da un tiempo en ese relato, que puede ser matizado según el filtro que le pone cada disciplina, es decir, la lectura de los temas o referentes nunca será limpia, siempre estará tomado según el ojo del creador o investigador, entonces, es imprescindible hablar de “interpretación”, ya que estas condicionantes siempre serán un problema al hablar por ejemplo de folklore, ya que finalmente la representación es una caricatura o una “versión libre” de lo que realmente sucede en la vida real con las personas que nos sirven de referencia para la construcción de obra.

En lo concreto, la idea del *work in progress* en la obra fue instalada desde el “preset”, donde los intérpretes “construían” a vista del público sus propias vestimentas. Estas fueron elaboradas sobre la base de su propia interpretación, encausada desde la visualidad, pero con la condicionante de los materiales: plástico, cinta de embalaje transparente y tijeras. Dichos atuendos, que permitirían la realización de la primeras escenas de la obra, serían una suerte de “crónicas de una muerte anunciada” de lo que sucedería a lo largo del recorrido: la sobreposición, el arme y desarme de diferentes elementos, donde

finalmente no se construye nada, es decir, la imposibilidad de lo interdisciplinario, una sobreposición de elementos que aparecen, se construyen, para luego desarmarse en la intersección de otros, se cruzan, se conectan, pero no alcanzan a dialogar entre sí, solo se topan en algún punto, donde aparece el cruce y ese deseo de conexión donde finalmente no se produce el vínculo. Es así como luego del desarme, mediante el movimiento de los intérpretes, y una especie de hastío ante las prendas de plástico, aparece una segunda prenda, esta vez una tela sintética opaca cuadrada (2 x 2 m) de colores tierra, que les permitirá a los intérpretes realizar diferentes movimientos e irse cubriendo en función de los conceptos ideológicos que se van trabajando en cada momento. Por ejemplo en el *velorio del angelito* hay una escena donde estos paños cubren los rostros de cada uno, creando una suerte de fantasmas, o almas en pena, pero que solo se esbozan, para luego retornar a las envolturas en las que vuelven a aparecer los personajes que cada intérprete decidió evocar, es decir, volver a un lugar de comodidad, desde donde se sale o se entra, según las circunstancias de cruce. Lo mismo pasa con una tercera prenda, de características similares a los cuadrados de colores tierra, pero esta vez en tonos grises y negros, y con un leve brillo, las que fueron intervenidas con pintura, y diferentes cortes e incisiones, que evoca someramente la vestimenta deconstructivista<sup>18</sup>, y donde los intérpretes también tienen la oportunidad de “jugar” en cuanto a sus evocados personales le permiten. En ese sentido, lo interesante de este proceso de construcción-deconstrucción es instalar el problema de las artes escénicas, sobre todo mirado desde la danza, ya que muchas veces se instala el trabajo de taller como parte de la obra, es decir, se instala el ensayo en escena, pero eso no necesariamente es mostrar el proceso; en cambio en *Re-encuentro* se instala el problema de dicha construcción en la obra misma, y las imposibilidades de que aparezca un resultado en sí mismo, ya que en todo momento se evidencia el proceso, y los esfuerzos infructuosos desde las disciplinas de dialogar: más bien aparece una espiral de intentos por poder presentar un resultado. Es interesante hacerse cargo de esta problemática, y que aparezca la reflexión en torno al trabajo horizontal interdisciplina. Vuelvo entonces al plástico, a la prenda imposible,

---

18 Piraquive Ruiz, Andrea Melissa (2014). *La nueva arquitectura del vestido: La influencia del deconstructivismo en el diseño de indumentaria*. Palermo, Buenos Aires, Argentina. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.

esa que en real nunca vamos a usar, y donde finalmente se desecha para estar en una posición más cómoda que es la cápsula de la disciplina misma, o la prenda de bailarín, cómoda y dúctil para poder hacer una interpretación, y donde la visualidad aparece como una consecuencia del ensayo, y no como parte de la obra misma, ya que su encuentro es un imposible, el reencuentro, sería el intento en reiteradas veces de esa intersección y termina quedando en eso, una intersección.



# V. ANEXO

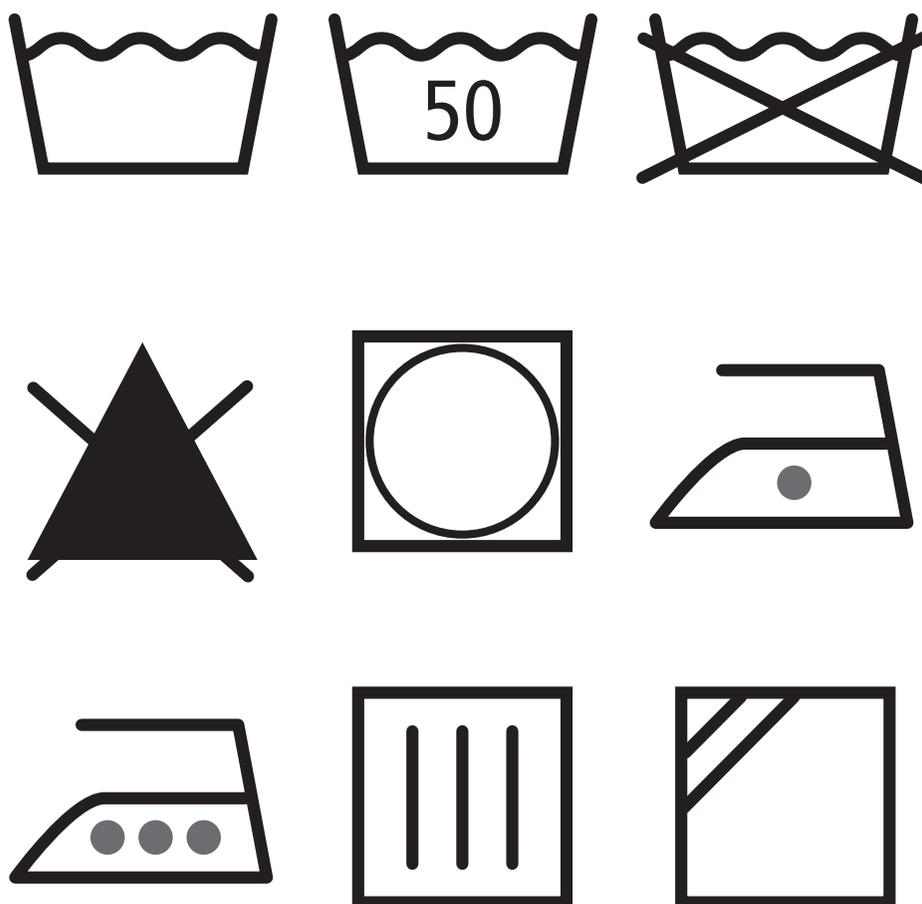




Músico e intérprete de guitarrón chileno, Cristóbal Menares.



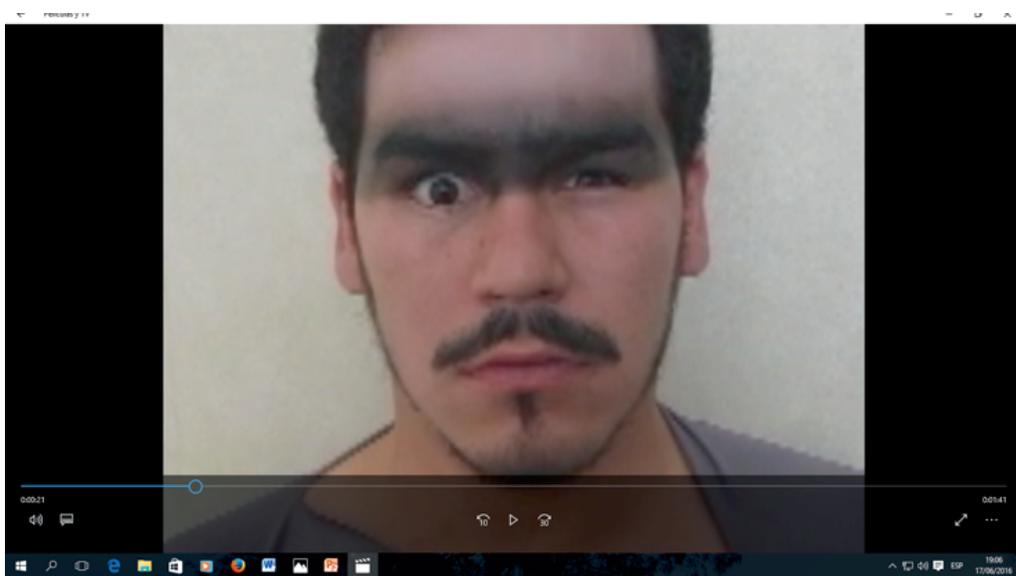
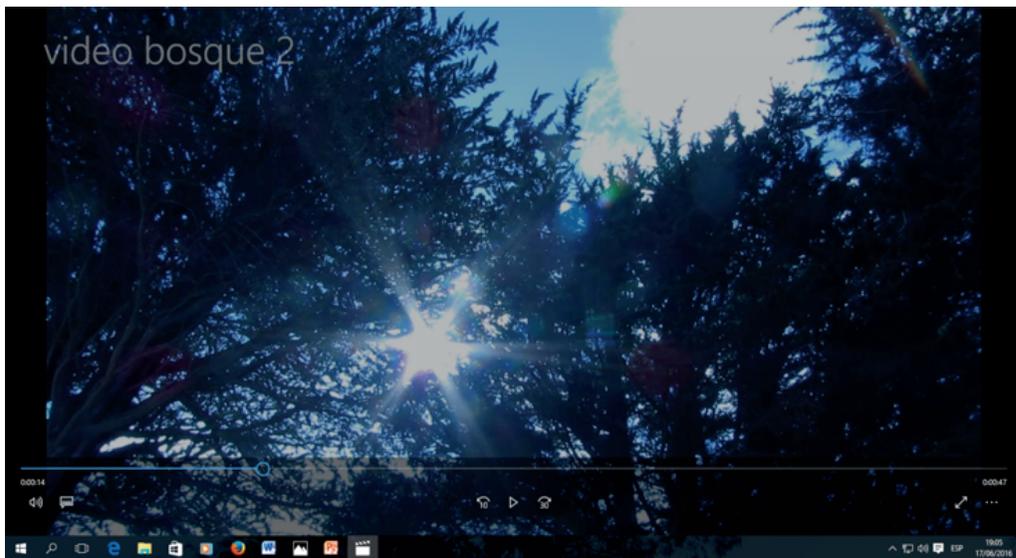
Algunos de los flyers promocionales.



Simbología característica de las instrucciones de lavado y planchado de ropa, utilizada en las visuales de la obra.

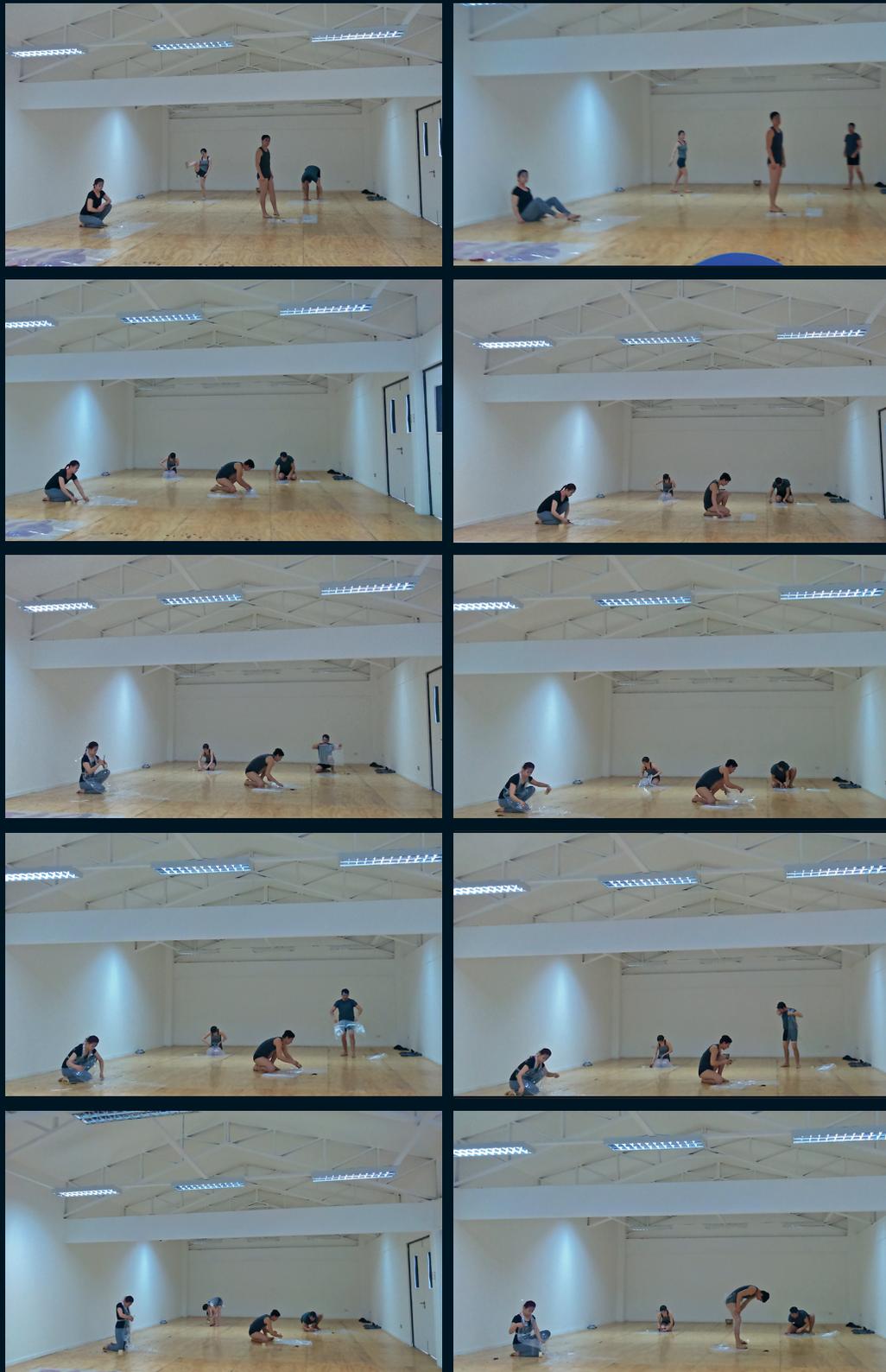


Conferencia en la Universidad de Concepción.



Bosque de Magallanes (arriba) y "cueca de rostros" (abajo), videos realizados para la presentación en Punta Arenas.

STORY BOARD DE UNO DE LOS ENSAYOS





INTERDISCIPLINARIEDAD ESCÉNICA: CUERPO E IDENTIDAD CULTURAL







