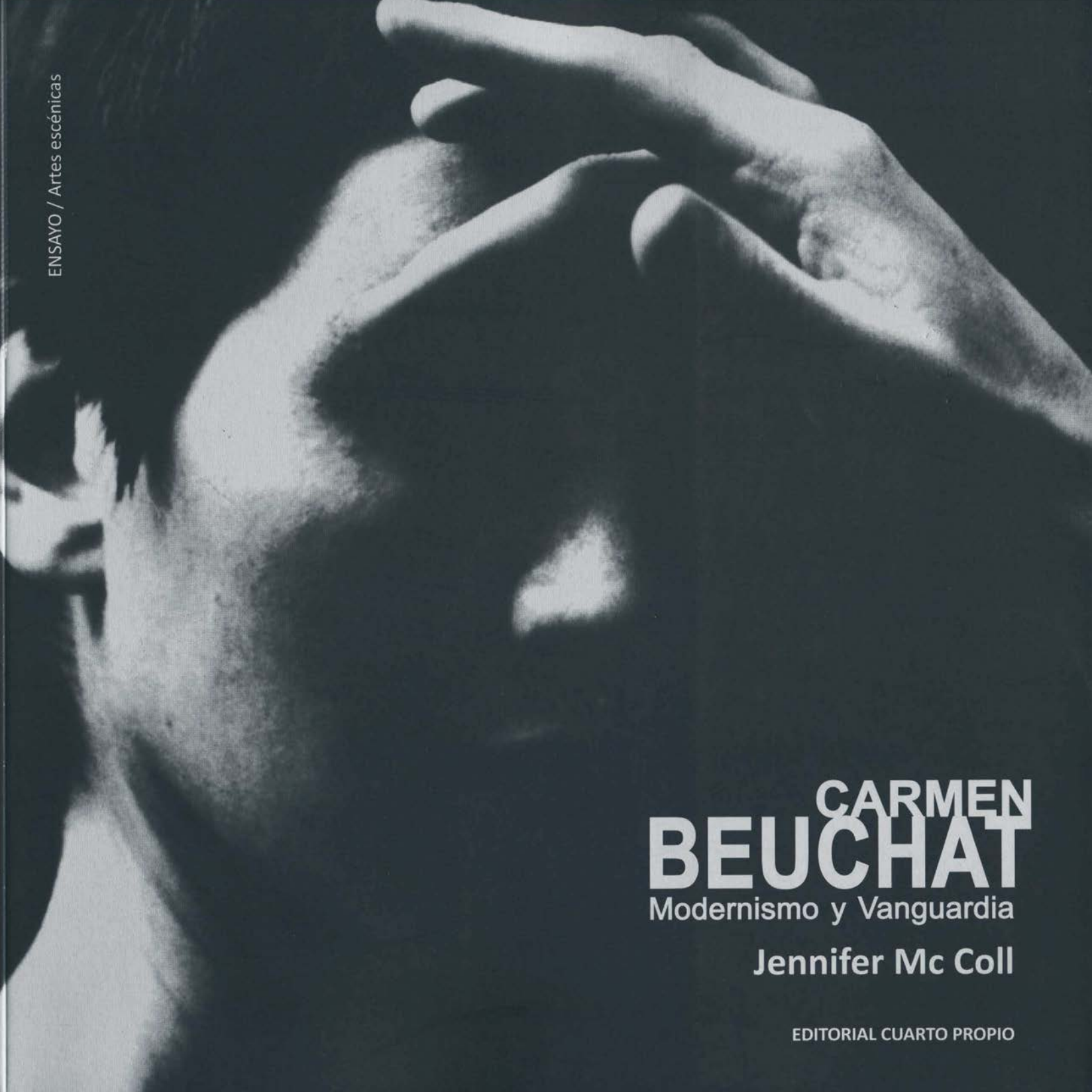
ENSAYO / Artes escénicas



CARMEN BEUCHAT

Modernismo y Vanguardia

Jennifer Mc Coll

EDITORIAL CUARTO PROPIO

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la ley N° 17.336 sobre Propiedad Intelectual de Chile.

Jennifer McColl Crozier

Licenciada en Arte y Pedagoga en Danza, Universidad ARCIS. Docente de la Universidad Mayor y la Universidad ARCIS Valparaíso. Miembro del colectivo de producción teórica Las.Post y del Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas CIM/ae. Sus investigaciones han profundizado la relación entre danza, performance y tecnología, publicando artículos en revistas destacadas y participando en conferencias en Chile, México, Argentina e Inglaterra. Coautora del libro *Danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena 1990-2000*. Actualmente reside en la ciudad de Londres, donde realiza sus estudios de Mphil en Performing Art Research, Brunel University.

Carmen Beuchat

Modernismo y Vanguardia

Carmen Beuchat

Modernismo y Vanguardia

EDITORIAL CUARTO PROPIO

CARMEN BEUCHAT: MODERNISMO Y VANGUARDIA
© Jennifer Mc Coll Crozier

Inscripción Nº 189.663
I.S.B.N. 978-956-260-509-0

© Editorial Cuarto Propio
Keller 1175, Providencia
Fono / fax: (56-2) 3417466
E-mail: cuartopropio@cuartopropio.cl

Composición: Producciones E.M.T. S.A.
Producción general: Rosa Serra
Diseño: teinvento.cl
Impresión: Salesianos Impresores S.A.

Impreso en Chile / Printed in Chile

1ª edición, abril de 2010

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile
y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

Índice >

Introducción 9
Prólogo Paula Tapia 11
Prólogo Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas (CIM/ae) 15

CARMEN BEUCHAT 17
Dancing for Life 19

RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA 23
Inicios 27
La academia 29
Exploraciones y rupturas 35
Un nuevo contexto 39
Nuevas Ideas: Nueva York 45
Trisha Brown y el Formalismo 53
Relación con Chile 67

DANZA: LENGUAJE, MOVIMIENTOS Y ESTRUCTURAS 73
Series y estructuras 75
Composición y metodología 83
Clases y enseñanza 87

INFLUENCIAS, COLABORACIONES Y LEGADO 93
Influencias 97
Colaboraciones 101
Legado 103

RELIGIÓN, ARTE Y MOVIMIENTO 107

OBRAS Y RESEÑAS 115
Obras 117
Reseñas 125

Referencias Bibliográficas 129

Introducción >

La necesidad de construir un campo reflexivo, la escasez de bibliografía específica y la inquietud personal por desarrollar una línea teórica en torno a la danza contemporánea en Chile, se establecen como la principal motivación para la creación del libro *Carmen Beuchat: Modernismo y Vanguardia*, propuesta que considera la recopilación, investigación y reflexión en torno al trabajo de la coreógrafa y artista visual chilena.

Este proyecto –financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART– se inserta dentro de una línea de investigación iniciada por el Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas (CIM/ae), propuesta independiente que tiene como principal objetivo sistematizar la producción teórica y la recopilación histórica y patrimonial sobre las artes escénicas a nivel nacional, generando nuevas instancias de reflexión crítica en torno a los procesos sociales y culturales que determinan el desarrollo de estas artes en nuestro país. La producción constante de textos de carácter histórico y teórico cumple un rol fundamental en el desarrollo y posicionamiento de un estado crítico permanente, ampliando la difusión y el conocimiento de esta disciplina.

La construcción de un estudio crítico sobre el trabajo de una coreógrafa como Carmen Beuchat, así como la importancia de realizar un reconocimiento historiográfico desde el estudio de la danza, enmarca este proyecto dentro del estudio teórico disciplinar, un estudio específico que pertenece a la teoría de la danza, alejado del mero recuento histórico o biográfico.

La necesidad de rescatar ciertas figuras relevantes para la historia de la danza en Chile permite generar un espacio de exploración teórica, exponiendo biográfica y críticamente una memoria que logra construir una reflexión en torno al movimiento, la danza, el espacio, el tiempo, y los coreógrafos y coreógrafas que hacen posible este desarrollo.

Quiero agradecer especialmente a Simón Pérez, Constanza Cordovez y María José Cifuentes, quienes forman parte del Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas (CIM/ae), por sus observaciones y apoyo incondicional al proyecto. Agradezco también a Paula Tapia, quien escribió uno de los prólogos a este libro, y a todos aquellos que colaboraron por medio de testimonios, comentarios, entrevistas y archivos: Daniela Carrasco, Simone Crozier, Cristina Fernández, Hernán Madrid, Nury Gutés, Teresa Alcaíno, Rocío Rivera, Milena Gilabert, Luis Eduardo Araneda, Claudia Sepúlveda, Vania Figueroa, Carlos Pérez y Carolina Escobillana.

En especial agradezco el apoyo y la dedicación de Carmen Beuchat, quien no sólo colaboró en este proyecto desde sus inicios, sino que además facilitó sus archivos y registros personales, y dedicó una gran cantidad de tiempo a las entrevistas y conversaciones que hicieron posible la construcción de este relato.

La principal fuente sobre la que se llevó a cabo esta investigación son conversaciones que personalmente mantuve con Carmen entre los meses de mayo y septiembre de 2009 en Valparaíso. En el caso de las citas directas a esas entrevistas que aparecen en el libro, no he especificado las referencias. Cuando se trata de citas provenientes de otras fuentes, están referidas como corresponde.

Prólogo > Paula Tapia

Febrero 2010

En las escalinatas del frontis del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Carmen Beuchat comienza, poco a poco, a elevarse del piso. El cuerpo está tenso, los brazos abiertos y la cara mira hacia el cielo, pero sus ojos están cerrados. Y así, crucificada y flotando, una flor de loto se abre en su pecho para recibir un rayo de luz que la atraviesa. Los transeúntes le dirigen una que otra mirada, algunos se detienen, otros simplemente siguen su camino, mal que mal estamos en la Big Apple, donde cosas extrañas pasan todos los días.

Al posar nuevamente los pies en la escalera, Carmen toma unos segundos para inspirar profundamente, abre sus ojos y me dice:

–Hay que ser radicalmente revolucionaria. La vida tiene una profunda conexión con el arte y la estética está presente en cada acción cotidiana.

Luego le dimos la espalda a la calle y entramos al museo. Caminando por el hermoso hall, como si aún levitara, me comenta:

–Mis danzas son letanías, oraciones, rogativas, porque yo sufro por mi mundo y bailo por un mundo mejor. Para eso uso a Laban, a Trisha, también la danza clásica hindú y mis estructuras de movimiento. Pero mis danzas se adaptan al momento, a las circunstancias. Fluyen y cambian como cambio yo –medita por un momento– ¿Recuerdas cuando pedimos por agua en el Museo Nacional de Bellas Artes?

Claro que me acuerdo porque ese año, al mes siguiente de la performance que ella evoca, en Santiago hubo un tremendo diluvio.

–Parece que se me pasó la mano –me dice con cara compungida.

Compartir con Carmen es siempre una experiencia estimulante, monástica, barroca y, sin duda, contradictoria. Porque Carmen enfrenta la vida como enfrenta la creación: articulando mensajes, lenguajes, estéticas, leyendo y develando aquello que está oculto y que la mayoría de

nosotros no podemos o no queremos ver. Es un animal salvaje que activa sus sentidos, que olfatea su entorno, que percibe la brisa a través de su piel, que está siempre alerta y que goza glotonamente de las cualidades kinéticas de los cuerpos en acción; un personaje que nació sin freno para vivenciar intensamente las humanas pasiones que nos distinguen. Las vive y las reescribe a través de sus coreografías, utilizando un lenguaje barroco-formalista (lo que de por sí es una contradicción) y rodeándolas de un aura cristiana-budista-hinduista que es bastante críptica. Si a esto le sumamos que esta coreógrafa hace sus danzas con quien quiera bailar con ella, independientemente de sus conocimientos de danza, podemos afirmar que, consecuente con sus principios, Carmen Beuchat es radicalmente revolucionaria. Ella, a diferencia del movimiento de danza postmoderno norteamericano, no se institucionalizó y sigue siendo rigurosamente Fluxus, en un eterno comenzar y dejar fluir que caracteriza tanto a sus coreografías como a su vida personal.

Los trabajos de Carmen Beuchat son como mariposas, tienen un largo proceso de gestación y luego mueren a las pocas horas de emprender el vuelo. Sus obras nunca se repiten de manera idéntica, pero además, la circulación de su trabajo es a un nivel totalmente underground. Aunque debo aclarar que esto último no se debe precisamente a una opción personal.

Pese a ser un ícono de la danza chilena, los espacios de danza tradicional están vedados para esta artista. El temor a lo diferente, y el peso del concepto de que existe un "espacio oficial" para la danza, deja fuera a aquellos que no se ajustan a la norma. Sin duda, iniciativas como este libro ayudan a revalorizar su trabajo y pueden abrirle las puertas de las compañías de danza tradicional. Me refiero al Ballet Nacional y al Ballet de Santiago.

Monja, salvaje, barroca, gozadora y penitente, ávida de conocimiento, rupturista consuetudinaria, deseosa de libertad, atada a los seres queridos vivos y muertos. Toda la complejidad del personaje es expuesta magistralmente en este estudio de Jennifer McColl. La autora aborda sus diferentes facetas como coreógrafa-mixmedia y nos entrega una mirada panorámica acerca de su desarrollo artístico. Destaco, especialmente, la capacidad de esta investigadora para apropiarse, comprender y traducir a un texto escrito la enorme complejidad kinética, coreútica y temática de Carmen Beuchat.

Jennifer McColl nos entrega en su texto una visión histórica muy bien contextualizada. Además, se adentra en las claves artísticas y en el proceso creativo de la bailarina y coreógrafa, en la fusión del presente y del pasado, y en la presencia de aquellos que se fueron pero marcaron su vida. Aquí son rescatados Ernst Uthoff, Lola Botka, Patricio Bunster, Rudolf Von Laban, Bárbara Uribe, Robert Rauschenberg, Juan Downey, Francisco Copello, Hernán Baldrich, y tantos otros que marcaron su vida, su obra y a generaciones completas de artistas.

La investigación de McColl agrupa a personajes extranjeros y chilenos articulando sus trabajos, influencias, escuelas y repercusiones, en una labor sumamente consciente de rescate de la danza chilena. Jennifer es una de las primeras bailarinas que se ha avocado a esta tarea, y por ello su labor resulta doblemente importante.

Carmen Beuchat sobrevivirá al olvido gracias al excelente trabajo de profesionales que como Jennifer McColl rescatan su obra en un país que carece de memoria.

Prólogo > Centro de Investigación y Memoria/Artes Escénicas

Febrero 2010

Hablar de los forjadores de la danza contemporánea en Chile requiere analizar y poner en perspectiva la historia, los procesos de transformación y renovación de la propia disciplina. Si en los años cincuenta el mundo estaba saliendo de la Segunda Guerra Mundial, reconstruyendo las ciudades caídas en Europa, construyendo y desarrollando la idea de nacionalidad en los Estados Unidos, la danza pasaba por un proceso de consolidación del modernismo en sus dos vertientes principales, la europea y la norteamericana. Chile, no ajeno a este proceso, vivía una época en donde el Ballet de Santiago y el Ballet Nacional Chileno eran los grandes estandartes y propulsores de la danza nacional. Desde 1941, la influencia del modernismo alemán llegó a nuestro país bajo el alero del Ballet Jooss. Desde ese momento Ernst Uthoff, Lola Botka –quienes crearon el Ballet Nacional Chileno– y posteriormente Sigurd Leeder, Joan Turner y Patricio Bunster, fueron los herederos de este estilo que rápidamente se conformó en escuela, sistema de enseñanza y estética.

En los años sesenta, la vanguardia en danza –entendida como concepto desde las "vanguardias históricas"– se hace posible, debido a un sin número de transformaciones que dan cabida a nuevas formas de entender la relación del arte y la vida, la estética de la danza, la relación con el espectador, la visión escénica y la idea misma de movimiento. A cada gran proceso de ruptura lo antecede una generación intermedia la cual forja y a su vez se entiende como precursora a una gran transformación. La generación de la Judson Church Theater en los Estados Unidos es el primer movimiento vanguardista de la disciplina como tal. Trisha Brown, Ivonne Rainer, Steve Paxton, David Gordon, Lucinda Childs, Kei Takei y Carmen Beuchat, entre otros, continuaron la transformación que había comenzado John Cage, Allan Kaprow, Ann Halprin y Merce Cunningham, esta generación intermedia que cruzó las artes y generó una clara ruptura al modernismo de Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón.

Bajo el esquema de tradición y ruptura, de modernismo y vanguardia, hay dos íconos nacionales que dan pasos muy importantes en cuanto forjadores de la contemporaneidad y el postmodernismo en danza: estos son Hernán Baldrich y Carmen Beuchat. Con carreras distintas, ambos reflejan el legado de lo contemporáneo en la danza nacional, incorporando nuevas tendencias escénicas y estéticas, así como también nuevas metodologías y formas de enseñanza. En esta ruptura podemos entender que existe un quiebre de generaciones, donde la contemporaneidad de los años ochenta y noventa en Chile se entiende por la influencia de estos forjadores y precursores.

El libro de Jennifer McColl *Carmen Beuchat: Modernismo y Vanguardia*, articula de manera muy interesante los dos factores mencionados aquí, por una parte el testimonio vivo de una transformación radical para la danza, y por otra, el rol clave que ella jugó para influenciar la danza contemporánea independiente. También ilustra gráficamente lo que sucede en términos de la conformación estético-metodológico-estilística de nuestra danza nacional, fusionada por las fuertes influencias del modernismo alemán y la contemporaneidad estadounidense.

Los aspectos que incorpora este libro van desde lo biográfico, pasando por lo estético y el legado de este personaje en la escena nacional. Textos como el de Jennifer McColl vienen a extender lo que ya se está haciendo en términos de reconstrucción histórica, teoría y estética de la danza chilena. Han surgido líneas de investigación –que ya suman varios volúmenes– que están articulando un pensamiento crítico y reflexivo sobre la escena dancística nacional, y han profundizado sobre temáticas particulares de los propios creadores e imaginarios que sostienen esta escena.

No queda más que agradecer este trabajo que pone en valoración a uno de los personajes claves de la danza chilena, que con su obra impulsó a nuevas generaciones a crear y desarrollar un nuevo tipo de danza, un nuevo tipo de cuerpo y movimiento.

CARMEN BEUCHAT

"My dances are thoughts on movement –nature helps give shape to my movements– in their deepest core, they form a synthesis with nature –therefore my dances are psychological landscapes" (Beuchat, 2003)

"Mi danza son pensamientos en movimiento –la naturaleza ayuda a darle forma a mis movimientos– en su núcleo más profundo, forman una síntesis con la naturaleza –por lo tanto mis danzas son paisajes psicológicos"

Carmen Beuchat, Fotografía Archivo Familiar

> Dancing for Life

Danzando por la Vida es una de las obras de Carmen Beuchat más conocidas en Chile. Fue presentada en el año 1992 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago y su título de cierta forma refleja una de las principales características de su propuesta estética: su dedicación al movimiento y a la exploración de nuevos y diversos lenguajes corporales, donde el más mínimo movimiento deviene en un estudio complejo de caracteres, improvisaciones e imágenes. Esta búsqueda, minuciosa y constante, ha constituido uno de los rasgos centrales de su vida y obra.

La exploración de las posibilidades del cuerpo, la estructura espacial y el uso del tiempo aparecen como sus mayores preocupaciones al momento de componer. Sus obras demuestran la alta complejidad de sus estudios, aunque conservan una simpleza que le es característica. Ambos aspectos, complejidad teórica y simpleza en el resultado compositivo, están estrechamente ligados a las diversas influencias que ha recibido a lo largo de su vida.

Para Carmen la vida cotidiana se expresa a través de pequeñas imágenes que evocan grandes pensamientos. Su mirada se detiene en simples detalles, meditando y percibiendo su entorno de manera casi religiosa. Su obra y sus procedimientos compositivos demuestran una devoción hacia

"Yo creo que el ser humano tiene una dinámica que influye en la estética natural"

"Cuando hay una crisis y tú tienes que decidir y ya la gota va a rebasar el balde, tienes que tomar una dirección y cae como una ruleta"

Obra *Pliegues y Despliegues*
Interprete Rocío Rivera, Universidad de los Lagos, Valparaíso. Fotografía de Jennifer Mc Coll, 2009

CARMEN BEUCHAT

la vida misma, la creación, la belleza, la diferencia y el movimiento, devoción que genera una búsqueda constante de nuevos parámetros de composición que se alejan de los cánones estéticos socialmente establecidos y aceptados. El resultado de esta búsqueda es una estética personal que se va develando por capas, donde aparecen y desaparecen seres abstractos y complejas secuencias de movimiento.

> "Esa es la característica de la belleza, el amor, la perfección... se esparcen, toma muy rápido, por eso yo tengo mucha esperanza en la estética, y sigo confirmando que la belleza salva y sobre todo en la belleza de la danza que es la belleza absoluta... contiene la filosofía y la poesía"

Alejada de toda necesidad de justificación, su ruptura estética tiene que ver con ella misma; se trata de un quiebre personal, una exploración de la diferencia, aunque esta búsqueda no está exenta de referencias a otros creadores:

> "Todos los pioneros o todos los rupturistas tienen ese problema de justificación, incluso como ser humano nos justificamos (...) entonces, para justificarte tú te vales a veces de otros filósofos, de otros poetas, de otros pintores, de otros bailarines"

Se crea así una trama enorme de colaboraciones, que tiene como sentido final "estar en contacto con el mundo y su contexto".

Su obra se destaca por mantenerse en un estado de reflexión constante, insistiendo en no establecer fórmulas creativas ni temáticas únicas. Hasta el día de hoy, Carmen continúa utilizando sus estructuras de composición y sus secuencias de movimiento. Aún así, sus posibilidades creativas son muy amplias y sus composiciones demuestran una versatilidad muy rica: es capaz de crear obras simbolistas de época, como en el caso de *Inmigrantes*, de la Compañía Balmaceda 1215 en el año 2006, u obras completamente abstractas, basadas en el estudio de sus estructuras, como el caso del solo *Pliegues y Despliegues*, con Rocío Rivera en el año 2009.

"Da miedo ser nuevo...
vanguardista da miedo...
a nosotros nos daba miedo...
a mí me daba miedo"

Con una claridad y una lucidez desconcertantes, se enfrenta a cada uno de los procesos creativos, tomando los desafíos que esto implica, con la idea de enseñar a todo aquel que quiera participar en su trabajo: "La danza es para todos, permite que todos disfruten". Enfocada en una tarea constante de reflexión en torno al movimiento, "habla del arte como un arte democrático, profundamente democrático y liberador" (Tapia, 2009).

Es a partir de estas experiencias, del análisis de sus obras, del registro y sus propios recuerdos, que este libro toma su forma, intentando recopilar, exponer y presentar en forma de un estudio teórico la obra de una coreógrafa y artista visual que ha influido fuertemente en los parámetros compositivos, los ideales estéticos y las metodologías de creación y enseñanza de la danza contemporánea en Chile.

> "Quisiera ser recordada por haber participado en la democratización de la danza" (Beuchat, 2006a)

RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA

Carmen Beuchat y Kei Takei, entre otros.
Archivo Carmen Beuchat

El intento de describir los sucesos que han marcado la vida de una persona es una tarea que está constantemente ligada a recuerdos difusos, a la falta de archivos y documentación fidedigna, y a las inquietudes y visiones personales que marcaron cada una de las diferentes etapas. Es por esto que el recorrido histórico que presento a continuación sobre la vida y el trabajo de Carmen Beuchat se asemeja más a un viaje laberíntico lleno de entramados basado en recuerdos de lo que ha sido su vida y los hechos más relevantes que han determinado los diferentes lugares y formatos en que se ha desarrollado su trabajo.

Así, quisiera liberar este estudio de cualquier rigor historicista y presentarlo como una reflexión que busca revisitar las sensaciones, ideas y sentimientos que han poblado su vida. Sin embargo, las distintas etapas, circunstancias y momentos que componen este recorrido están completamente marcados por el contexto histórico, por lo que se torna necesaria una reflexión en torno a los cambios sociales que han marcado el estudio y la creación en la danza durante el siglo XX.

Secuencia de la estructura de *El Cisne* en la versión de Carolina Escobillana, septiembre 2009.

Carmen Beuchat a los 5 años de edad.
Archivo Carmen Beuchat, 1946

> Inicios

La vida de Carmen se vio marcada desde un comienzo por el estudio de la danza y el movimiento. Desde que tenía cuatro años y medio, su madre la incentivó a participar en las clases que Yerka Luksic dictaba en el Colegio Suizo, para luego continuar en el Liceo Experimental Manuel de Salas, formando parte del "Ballet Infantil" de Yerka.

> "Si hoy pudiéramos decir que la danza es puro amor, fue por la Yerka, esta bestia, su justicia matriarcal, y un sentido de la belleza que todavía no me lo puedo quitar de encima"

Desde los 14 años, Yerka y su madre la llevaban a visitar la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, "que en esa época funcionaba íntimamente unida al Ballet Nacional, en el penthouse de la calle Huérfanos, donde estaba el cine Lido". Es allí donde conoce a Ernst Uthoff y toma contacto con Bárbara Uribe, quien formaba parte del Ballet Nacional, adquiriendo un compromiso mayor con la disciplina, más allá de simples clases después de las horas de colegio.

"Seguí entonces
permanentemente con la Yerka
¡Me encantó! Hasta los 14,
15, 16... toda mi vida, toda mi
infancia con la Yerka, dos veces
por semana, y más aún
los ensayos y las funciones,
que las hacíamos en el
Teatro Oriente y en el Teatro
Municipal... así que sí...
viví en el mundo de la
coreografía y del vestuario
desde chiquitita"

Sigurd Leeder junto a las alumnas de la
Escuela de Danza de la Universidad de Chile.
Archivo Carmen Beuchat

> La academia

Es importante entender el estado, en términos de escuelas y estéticas, de la danza nacional en esos años. A fines de la década del 50 y principios de los 60, existía ya una notable tradición de danza de estilo expresivo, donde Ernst Uthoff y Lola Botka eran los más activos personajes. Ellos introdujeron las nuevas tendencias provenientes de Alemania, marcadas por las enseñanzas de Kurt Jooss[1].

No es mi intención realizar aquí una revisión exhaustiva sobre la historia de la danza en Chile –para eso recomiendo revisar el libro de María José Cifuentes *Historia Social de la Danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos. 1940-1990* y el libro *Danza Independiente en Chile. Reconstrucción de una escena. 1990-2000,* escrito por el Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas (CIM/ae)–, sin embargo es necesario recordar algunos de los hitos más relevantes en la formación de una Escuela de Danza de carácter profesional, además de la llegada de las influencias alemanas a nuestro país que marcaron fuertemente el carácter de este arte y el desarrollo de Carmen como bailarina:

> "...en 1939 el Ballet de (Kurt) Jooss realiza una gira por Latinoamérica, presentándose por primera vez en Chile en 1940, viaje en el cual Ernst Uthoff se instala en nuestro país junto a su esposa Lola Botka, contratado para fundar la Escuela de Danza en el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Uthoff había formado parte de la compañía estable de Jooss por un largo período, por lo que al llegar a nuestro país instala un modelo estético que se convierte en la única instancia para realizar estudios formales bajo el alero de una institución educativa. Este hecho delimita el nacimiento de la danza profesional bajo una estética que sintetizaba la danza moderna y académica en busca de un lenguaje que logra expresar ideas y conceptos comunes: la danza expresiva alemana" (McColl, 2009: 68)

[1] Kurt Jooss (1901-1979) Bailarín, profesor y coreógrafo alemán. Estudió con Rudolf Von Laban y luego estableció su propia compañía y escuela de danza, siendo *La Mesa Verde* (1932), una de sus obras más reconocidas a nivel internacional.

Sigurd Leeder en Chile. Archivo Carmen Beuchat

"Sigurd Leeder es invitado a reestructurar el programa de la Escuela y es contratado como director de ella, función que ejerció por dos años.
A su partida, provocada por contradicciones internas, diferentes profesores ocuparon la dirección de la escuela" (Pérez, 2009: 71)

Es dentro de este contexto que en el año 1958 Beuchat comienza sus estudios profesionales de Interpretación en Danza. Lola Botka ocupaba el cargo de directora de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, mientras que Ernst Uthoff era el director del Ballet Nacional de Chile. "En ese momento Joan Turner estaba de profesora de la escuela y Patricio Bunster como secretario y profesor". La carrera duraba seis años, y Carmen estuvo allí hasta terminar sus estudios en 1964.

Patricio Bunster ya había viajado a Alemania en el año 1951, para realizar estudios formales de danza con Kurt Jooss, donde tuvo la oportunidad de formar parte del elenco estable de la compañía de Jooss,

> "con una vasta participación que incluye *La Mesa Verde*, *Vals en la Antigua Viena*, *Gran Ciudad* y *Pavana para una infanta difunta*, entre otras, volviendo en 1954 junto a Joan Turner, para asumir el cargo de subdirector del Ballet Nacional" (McColl, 2009: 68)

Durante los dos primeros años de estricta formación académica, toma clases con Joan Turner, Patricio Bunster, Hans Züllig y María Luisa "Malucha" Solari, quien también había viajado al extranjero para realizar su perfeccionamiento profesional con Sigurd Leeder.[2] Carmen se ve ampliamente impresionada por las clases de Joan, en las que la estructura de enseñanza y de composición de los movimientos era algo completamente diferente a lo que ella había estudiado durante su niñez y adolescencia. En sus propias palabras:

> "Me di cuenta que había un orden, porque hasta los catorce años estuve en manos de Yerka Luksic, que era solamente emoción, era casi musical (...) nos gritaba cosas como: mariposa, caracoles, viento, claro para la Yerka toda era naturaleza y poética"

Y agrega:

> "Entonces de repente me encontré con la Joan y me di cuenta que había un orden, había un grupo que salía a la diagonal con cierta dinámica fuerte, liviana, central, periférica (...) con la Joan se estructuró el espacio, el escenario, había frentes, diagonales, lados"

[2] Sigurd Leeder (1902-1981), bailarín y coreógrafo que trabajó junto a Rudolf von Laban. Se dedicó al desarrollo y enseñanza de su metodología, además de formar parte del elenco estable de la compañía de Kurt Jooss.

En 1959 Sigurd Leeder asume el cargo de director de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, mientras Carmen cursaba su segundo año universitario. Esto implicó un gran cambio en ella, no sólo en la forma de entender la danza y valorar su propia formación, sino que entendiéndose a sí misma como una artista integral, condición que mantiene hasta el día de hoy.

Leeder fue el primer profesor que la consideró no sólo por sus dotes de bailarina y por su entrenamiento como intérprete, sino que entendió que la pasión y el talento de Carmen iban más allá de la danza, mostrando gran interés por otras técnicas, como el dibujo, la escultura y la pintura, además de una gran capacidad de observación del entorno. Leeder le ayudó a relacionar estos diferentes intereses, complementar su formación y elevar sus inquietudes al nivel de amateur "que significa amante, *amateur* de la pintura, del dibujo y de la escultura". Leeder fue, durante este proceso de búsqueda y ampliación a otros registros, la figura principal y la más influyente.

> "Cuando conocí a Leeder fue como estar frente a un marciano, como conocer una estrella; Leeder para mí fue la estrella de Belén. No solamente aprendí la eukinética con él, sino que aprendí otras artes como el dibujo"

Joan Turner anteriormente había introducido a Carmen al orden y el diseño espacial de la metodología Leeder, "a la obediencia de recibir las cosas encantadamente, con encanto, con voluntad, que es lo que contiene la técnica y la filosofía del método Laban". Por su parte, Patricio Bunster se encargaba del área teórica de las clases: teoría y eukinética desde un punto de vista histórico, el análisis de la kinética a través del estudio de personajes, etc. De esa forma, "la teoría entró a través de la historia".

El cambio más fuerte a la llegada de Leeder fue la apertura hacia la idea de vocación dentro de la disciplina, querer ser bailarina y artista. Así, se hacía consciente la pregunta por la necesidad y validez de dicha vocación; pregunta también dirigida al proceso de aprendizaje y conocimiento: entender qué podían aprender a través de sus profesores,

"Tenías que estar con tu alma y tu cuerpo (...) había que llegar a clases temprano, había que ponerse su túnica negra y tenías que estar dispuesta a aprender y a escuchar"

"Entonces íbamos aprendiendo a través de esos cuerpos, y es como se debe aprender la danza: a través del padre y la madres, o el hermano mayor o menor"

Jerka Luksic, Sigurd Leeder y Carmen Beuchat durante un paseo a la costa.
Archivo Carmen Beuchat

Joan, Patricio y Sigurd Leeder, que le transmitían no sólo técnicas y experiencia, sino que también la pasión por la danza, la observación y el movimiento.

En ese sentido, Leeder fue un personaje decisivo en la formación de Carmen como artista multimedia. Sus paseos por la playa y su fascinación por la naturaleza le ayudaron a comprender que la observación del entorno y del contexto que la rodeaba se constituiría como un elemento central en su obra y en su proceso compositivo hasta el día de hoy. A esto, se agregan las enseñanzas de Leeder sobre estructuras de movimiento, que todavía son parte del formato de composición para sus propias coreografías, así como también para la pintura y las esculturas, que pasaron a formar parte de sus decorados en danza y performances.

Al terminar sus estudios formales de danza en la Escuela de la Universidad de Chile, entró directamente al Ballet Nacional. Desde el tercer año de carrera, Lola Botka comenzaba a enseñar los papeles correspondientes a los montajes del Ballet Nacional a sus alumnos. De esa manera, al terminar sus estudios de interpretación en danza, Carmen ya tenía conocimiento de las coreografías de obras como *El milagro de la Alameda* y *La Mesa Verde*:

> "Se enseñaban los papeles como parte de la Escuela de Danza, como una verdadera academia, como un centro de danza. Los alumnos van, aprenden, estudian en la escuela y en tercer y cuarto año aprenden papeles, y eso se los dan como créditos"

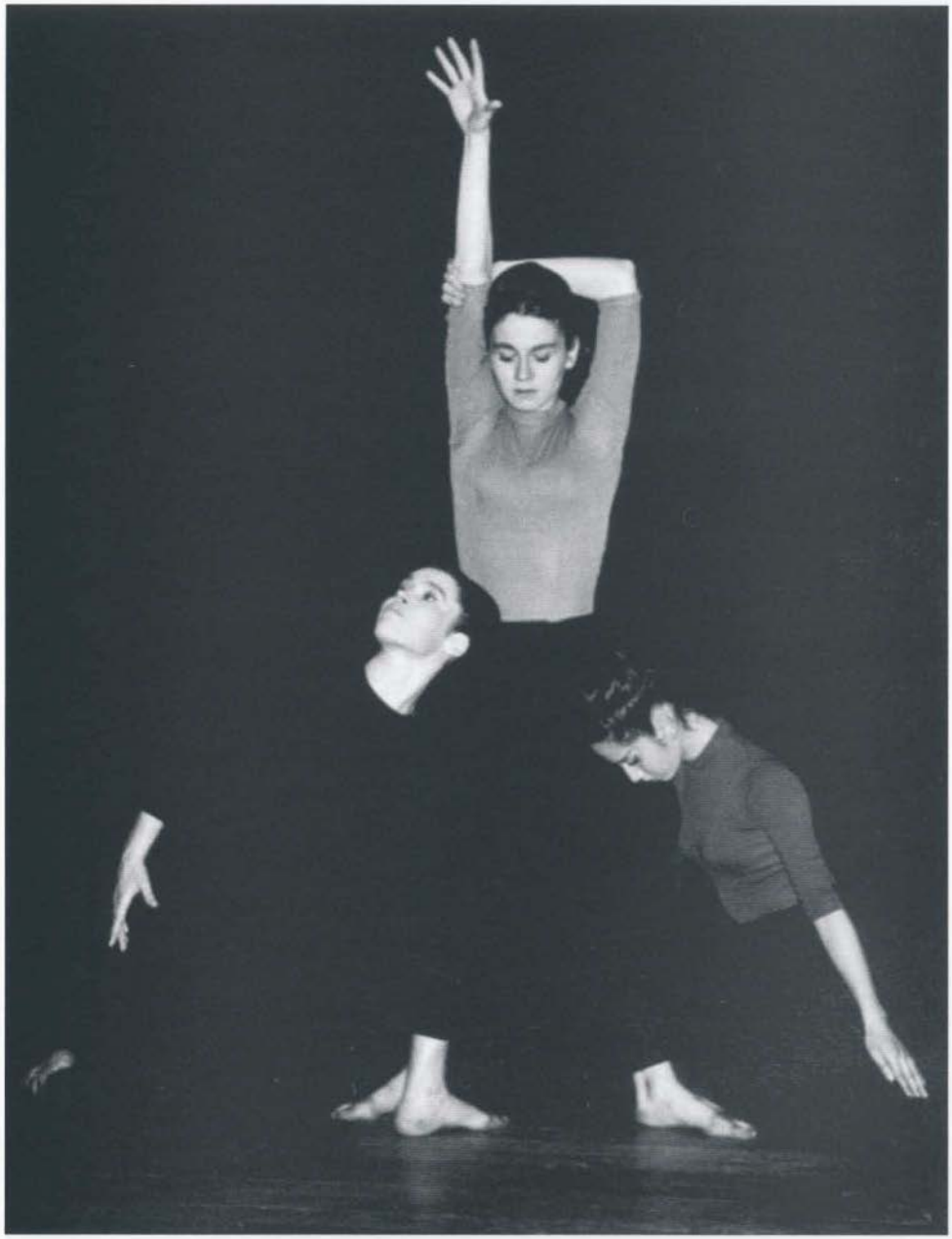
Participó en *La Mesa Verde* bajo la dirección de Uthoff, compartiendo escenario con Patricio Bunster, quien ejecutaba el papel de La Muerte, a quien Carmen había visto bailar desde que ella tenía apenas 6 años de edad. Carmen alcanzó a ejecutar los papeles de La Madre, La Guerrillera y El Caballero Francés, siendo este último uno de los que ejecutaba de manera permanente.

> "El ballet de *La Mesa Verde* es un ballet difícil de entender, por que es un ballet político, es un ballet social. Y sin embargo, yo a los 6 años sabía que algo muy importante estaba sucediendo en el escenario,

lo sentía emocionalmente, yo me acuerdo que el cuerpo entero chiquitito mío tiritaba" (Beuchat, 2006a)

Durante la dirección de Uthoff comienzan a producirse algunos cambios formales dentro de la coordinación del Ballet Nacional. Aquellos miembros de tendencia más clásica piden a Charles Dickson como nuevo profesor de técnica académica, a lo cual Ernst Uthoff reacciona renunciando a la dirección del Ballet, quedando Charles Dickson como nuevo director, quien luego fue reemplazado por Denis Carey.

"Yo me iba a la playa con Leeder y mirábamos el mar y pasaba un pájaro y lo contemplaba. Leeder nos enseñó mucho la naturaleza, salíamos mucho al campo, veíamos el mar, dibujábamos las rocas, cómo se mueven los árboles; rescataba la naturaleza"



Trío 65. Archivo Carmen Beuchat, 1965

> Exploraciones y Rupturas

Estos cambios hacia una tendencia más academicista y clásica permitieron que Carmen se cuestionara su estadía en el ballet y sus inquietudes por la danza. A esto se suma una lesión en la espina dorsal que la mantuvo fuera de los escenarios por un tiempo, momento en el que tiene la oportunidad de ver un video en formato Super 8 de la puesta en escena de una obra de Merce Cunningham[3], evento que va a producir un cambio en su visión de la danza e incentiva un interés por sus tendencias más contemporáneas; una búsqueda de nuevas estéticas y nuevos horizontes compositivos e interpretativos.

Durante este período comienza a experimentar con nuevos formatos, conformando junto a Gaby Concha y Rosa Célis, el "Trío 65":

> "Lo hicimos como protesta para recordar a Leeder y como protesta de la salida de Uthoff. Después, en el Ballet Nacional seguí como dos años más y ya me retiré como en el tercer año. El BALCA ya se había terminado. Me fui el año sesenta y ocho. Me iba a buscar nueva vida y a cambiar" (Beuchat, 2006b)

"Trío 65" fue la primera compañía de danza independiente en Chile, sus inicios están inevitablemente ligados a un contexto de cambios en la escena dancística nacional, entendidos como parte de una reacción ineludible ante las nuevas influencias en el arte, aunque dentro de un contexto incipiente. Un trío de bailarinas que no sólo conjugaron sus propios cuerpos en movimiento y sus conocimientos sobre composición, sino que lograron reunir a personajes como Hernán Baldrich, Enrique Bello y Kay Peronard, quien en ese momento era esposo de Carmen. Trabajaban en la sala Lex, que en ese tiempo operaba bajo el alero de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, y a pesar de la mínima difusión, las presentaciones

"Pensé que no tenía carrera y que el ballet se ponía cada vez más clásico y que yo no iba a tener una carrera destacada como era al principio con el moderno... papeles como La Guerrillera o La Madre, de La Mesa Verde, entonces yo me empecé a tirar más y más hacia lo contemporáneo y experimentaba con la Rosa Célis y la Gaby Concha en la danza independiente en un estrecho contacto"

[3] Merce Cunningham (1919-2009), bailarín y coreógrafo norteamericano que participó e impulsó activamente la vanguardia artística de los años cincuenta, donde realizó colaboraciones con artistas como John Cage, David Tudor, Robert Rauschenberg, entre otros. Llevó a cabo, desde la década de los ochenta, una serie de exploraciones en el área de danza y tecnología.

Trío 65. Archivo Carmen Beuchat, 1965

de "Trío 65" tuvieron una excelente acogida por parte del público y de la crítica de aquel momento. Claire Robilant, quien se dedicaba a escribir crítica de danza en aquella época para la prensa local y para algunos periódico de habla inglesa, describe el espectáculo de la siguiente manera:

> "Ahora, sin embargo, se vislumbra dentro del panorama de la danza chilena un rayito de sol.
>
> Es un increíble esfuerzo que se llama 'Trío 65' y que define sus inquietudes en la siguiente forma: 'Bajo la necesidad de encontrar una forma de expresión que reflejara el sentir de una generación bullente de impulso creador, en agosto de 1964 empezó a trabajar este trío, con una meta clara y fervientemente perseguida: hacer danza'.
>
> Es un verdadero 'grito de guerra' para dar a la danza chilena un rostro personal. Y luego, detrás del 'Trío 65' se esconde un esfuerzo increíble y un indiscutible y real valor artístico, que se compone de tres muchachas profesionales. Las presentamos:
>
> Carmen Beuchat es egresada de la Escuela de Danza del Conservatorio Nacional de Música; tiene 23 años, es casada con el pintor de arte sagrado Kay Peronard, madre de un niño de dieciocho meses y una de las jóvenes bailarinas más promisorias del Ballet Nacional.
>
> Rosa Célis tiene solamente 18 años, es alumna de la Escuela de Danza del Conservatorio Nacional, donde está por terminar sus estudios; es además alumna del Liceo Nº 3 donde cursa cuarto año.
>
> Gaby Concha, de 21 años, es egresada de la Escuela de Danza y actualmente profesora de este plantel. Confiesa no tener tiempo para 'pololear' y que el 'Trío 65', más su cátedra en la escuela son sus amores" (Robilant, 1965)

Hernán Baldrich fue otro de los personajes influyentes durante esos años. Sus comentarios y observaciones a las obras que por ese tiempo presentaban, marcaron fuertemente los procesos creativos de Carmen, sobretodo en el contexto del "Trío 65" y posteriormente el BALCA (Ballet de Cámara del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile).

Ensayo de Carmen Beuchat
con Nancy Vásquez, entre otros.
Archivo Carmen Beuchat

> Un Nuevo Contexto

Los inicios de la danza independiente en nuestro país pueden abordarse desde múltiples perspectivas. Sin duda que la influencia y repetición forman parte de un proceso de relaciones entre el individuo y el medio, estableciendo ciertos modelos creativos que dan cuenta de una realidad nacional y contextual, configurando un mapa de "encuentros significativos" (Cordovez, 2009: 23): un proceso contingente de elecciones que determina el desarrollo de un arte.

> "Las obras no aparecen de la nada, sino que se crean a partir de una cadena de referencias que provienen tanto del contexto nacional como extranjero, así como también de otras artes, de otras áreas del conocimiento y de la vida misma" (Cordovez, 2009: 22)

Durante este período de gran desarrollo creativo, la relación con su marido, el pintor de arte sagrado Kay Peronard, comenzaba a deteriorarse, terminando en una ruptura. Este hecho es central en la carrera de Carmen, ya que el año 1967, después de la separación, decide viajar a Nueva York a estudiar con el coreógrafo Merce Cunningham.

En ese momento era imposible conseguir una visa para realizar estudios con Cunningham, por lo que Carmen debe postular a la academia de Martha Graham y conseguir el permiso por esa vía. El Instituto Chileno Norteamericano gestionó su entrada a Estados Unidos en el año 1968 y ayudaron a financiar su viaje.

> "¿Porque el cambio? Yo estaba enferma, Denis (Carey) realmente no me inspiraba tanto y el "Trío 65" ya habían pasado a ser parte del BALCA. Entonces yo llegué a Estados Unidos oficialmente a estudiar con Martha Graham, y me tuve que quedar con ella por dos años... hasta que Trisha (Brown) me tomó y me dio la visa de trabajo, entonces ahí me pude quedar en los Estados Unidos"

Debemos detenernos aquí un momento para exponer lo que significaba llegar a la ciudad de Nueva York a fines de los años sesenta, a los 26 años de edad, con un proyecto de vida basado en la danza y el arte.

Manifiesto del NO
de Ivonne Rainner:
"No al espectáculo,
no al virtuosismo, no a las transformaciones y lo mágico y lo fingido, no al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo anti-heroico, no a las imágenes de pacotilla, no a la implicación del interprete o del espectador, no al estilo, no a la afectación, no a la seducción del espectador por medio de tretas del intérprete, no a la excentricidad, no al movimiento, no al ser movido" (Rainer, 1965)

Obra *1,2*. En la fotografía: Cathy Zimmerman
y Carmen Beuchat. Archivo Carmen Beuchat

Es imposible explicar a cabalidad en estas líneas uno de los mayores cambios que se vivieron en la cultura y la vida durante el siglo XX en Estados Unidos. Anteriormente, la Primera y Segunda Guerra Mundial ya habían determinado nuevas formas de pensar el mundo, la vida, las relaciones personales y la creación de arte, pero es a fines de los años sesenta cuando se produce una profunda crisis y reformulación no sólo a nivel artístico, sino también político y cultural. Las referencias históricas, los relatos y discursos nos llevan a pensar que un cambio de mentalidad era inminente. Los cambios políticos, los movimientos de reivindicaciones sociales, las protestas contra la guerra de Vietnam, la apertura cultural y sus principales hitos, generaron nuevas instancias creativas en las diferentes disciplinas artísticas. Nueva York fue uno de los principales escenarios de todos estos cambios, y estar ahí en los años sesenta significaba ser testigo de una inusitada efervescencia. 1968 fue un año que determinó de manera definitiva lo que serían las décadas siguientes. Las revueltas de trabajadores y estudiantes, las barricadas y las protestas políticas antisistémicas apoyadas por los intelectuales y artistas, sirvieron como contexto, donde era necesario cuestionar y reformular la producción artística personal y la función de ésta. El inicio de una serie de rupturas a nivel social, cultural, político y artístico marcaron el tono en que se inicio la década de los setenta, momento en que las exploraciones artísticas comenzarían a cuestionar sus propios límites y a desechar el uso de elementos tradicionales como el pincel, el marco y el lienzo. De esta forma se iniciaba una exploración que tomaba al propio cuerpo como material y soporte artístico. La experiencia del espacio y del tiempo, por sobre la representación figurativa, se convertían en las coordenadas sobre las cuales la expresión artística se instalaba.

Este contexto de transformaciones afectó directamente a todas las artes, incluyendo la danza, la cual experimentaba "el reconocimiento de los materiales del propio medio, la revelación de las cualidades esenciales de la danza como una forma de arte, la separación de los elementos formales, la abstracción de las formas, y la eliminación de las referencias externas" (Banes, 1987: xv. Traducción de la autora). Se fue dando cabida

a nuevas y singulares exploraciones que transformaron de manera radical el modo de entender la danza, la técnica, el cuerpo y el movimiento. El concepto *postmoderno* comenzó a ser utilizado en el contexto de la danza –sobre todo por Ivonne Rainer en un inicio y por algunos teóricos como Michael Kirby posteriormente– para denominar lo que estaba sucediendo en contraposición a la técnica moderna.

> "Se trata de un término que proviene de la arquitectura y la escultura, y que tiene un sentido preciso en danza: después (y en contra) de lo moderno. Incluso más acotado: contra el estilo de Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón. Es aplicable a la vanguardia centrada en el Judson Church Dance Theatre[4], y a un período que no debería ir más allá de 1960-1978" (Pérez, 2008: 105)

Durante esta etapa exploratoria, la *nueva danza*[5] se caracterizó por reflexionar sobre el medio en el que ésta era producida y presentada, rompiendo con los esquemas de teatros cerrados y públicos pasivos, así como con las convenciones sobre estructura y tema –en general, en contraposición con las tendencias del ballet y de la danza moderna de poner en escena historias sobre mitos y héroes, alejadas de la realidad cotidiana–, estableciendo, de esta manera, nuevas categorías de investigación y análisis de forma como: "referencias a la historia, nuevos usos del tiempo, el espacio y el cuerpo, y el problema de definición de la danza" (Banes, 1987: xvii. Traducción de la autora).

"El problema de definir la danza para los primeros coreógrafos postmodernos estaba relacionado no sólo con investigaciones sobre el tiempo, el espacio y el cuerpo, sino que se extendía más allá de ellos, abarcando otras artes realizando proposiciones sobre la naturaleza de la danza. Juegos, deportes, concursos, el simple acto de caminar y correr (...) e incluso el movimiento de películas y la acción mental del lenguaje se presentaban como danza. En efecto, los coreógrafos postmodernos propusieron que la danza no está determinada según su contenido, sino por su contexto –es decir, simplemente porque fue enmarcada como danza" (Banes, 1987: xix. Traducción de la autora)

---

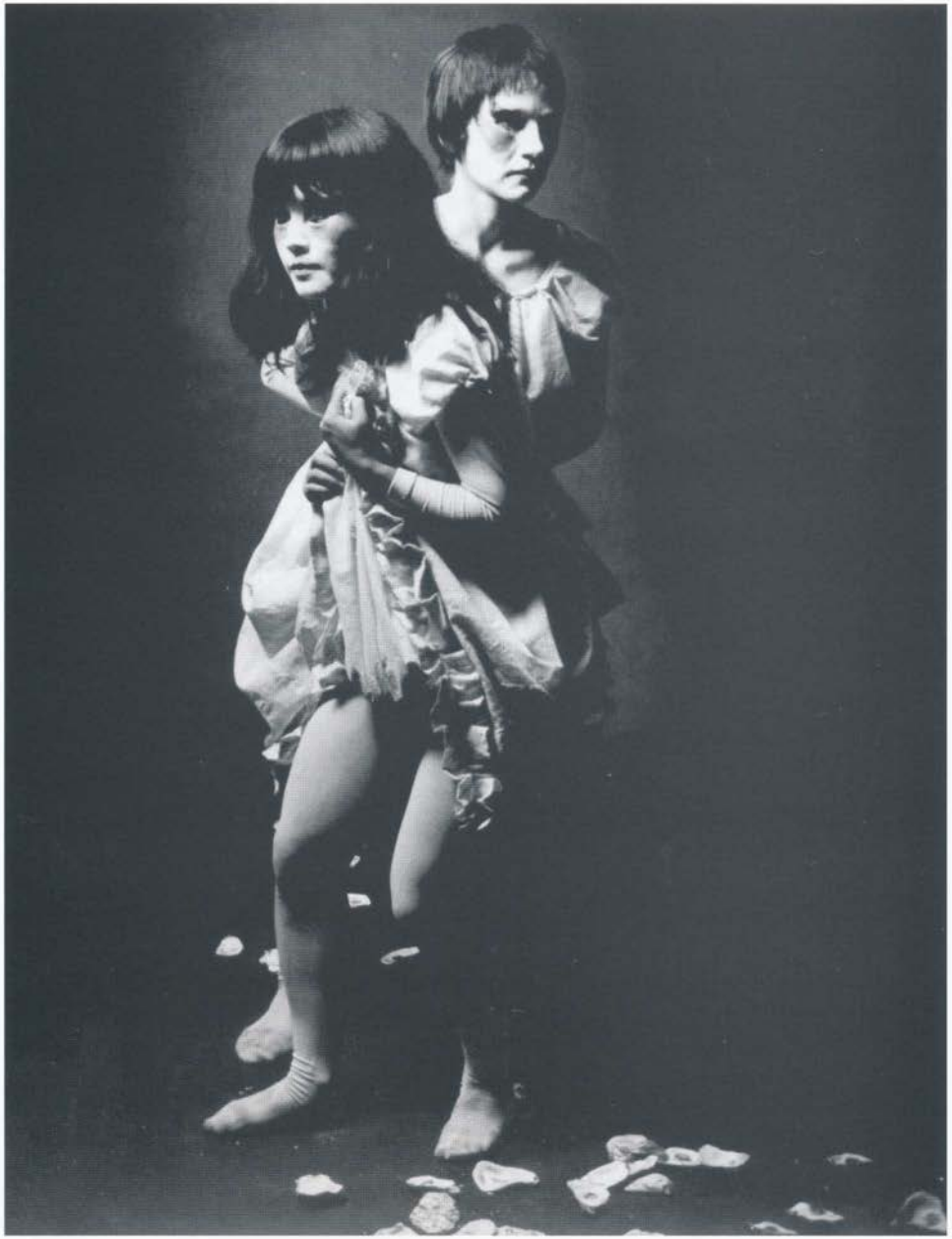
4 Con el nombre de *Judson Church Theatre* se conoce a un grupo de coreógrafos(as) que se reunían para ensayar y presentar sus obras en la *Judson Memorial Church*, en la ciudad de Nueva York, desde el año 1962 en adelante. El grupo de artistas que trabajó en la Judson se conocen hoy como los fundadores de la danza postmoderna.

5 El concepto de *nueva danza* aparece citado en la introducción al documental *Retracing Steps*: "La nueva danza se caracteriza por un sentido de la ironía y el juego, un cuestionamiento de la autenticidad y la originalidad. Mira la historia, el género y los estilos como valiosas reservas de material para redescubrir y recombinar" (Traducción de la autora).

Es dentro de este mapa de situaciones y eventos cuando Carmen Beuchat llega a la ciudad de Nueva York, participando de estas y otras actividades que sin duda marcarían, al igual que lo había hecho Leeder algunos años antes, su interés por la creación artística integrada, la apertura de la danza para todo aquel que quisiera bailar y su forma de entender el movimiento dentro de este nuevo contexto reflexivo.

> "Yo estaba estudiando a full con Graham y tomando clases con el Joffrey´s Ballet a veces, para mantenerme en *training*, y ahí por lo menos en el Joffrey tenía cierto contacto con algunos chilenos como el Maximiliano Zomosa, el hijo de Uthoff que estaba allá también y Nemesio Antúnez, alrededor de Thomskin Square Park. Ahí empecé a conocer a Alfonso y Jaime Barrios, Marcelo Montealegre, Rolando Peña, la Ana María Fuenzalida (...) porque todos vivíamos juntos y nos empezamos a visitar y eso me empezó a cambiar aún más la mente entonces, y me reafirmó, porque ya ellos me llevaban a las funciones de Cunningham y yo tomaba clases con Cunningham"

"El postmoderno contemporáneo, debido a su democratización, a su libertad, a su búsqueda de movimiento y su búsqueda espacial, pasa a ser parte de todo el mundo y se esparce muy rápido como un virus. Esa es la característica del postmoderno americano... y es también la característica de la belleza, del amor, la perfección... se esparcen, toma muy rápido, por eso yo tengo mucha esperanza en la estética, y sigo confirmando que la belleza salva y sobre todo en la belleza de la danza que es la belleza absoluta... contiene la filosofía y la poesía"



Obra *Lunch* presentada por Kei Takei, Moving Earth Company. En la fotografía: Kei Takei y Carmen Beuchat. Archivo Carmen Beuchat, 1969

> Un Nuevo Contexto

Nuevas Ideas: Nueva York

Carmen conoció a Trisha Brown[6], Jean Dupuy[7] y Kei Takei[8] apenas llega a Nueva York, mientras se encontraba inserta en un medio que le estaba abriendo las puertas, no sólo hacia nuevas posibilidades en la danza, sino también al cine, la pintura, la escultura y la multimedia. Vivía en constante trabajo y colaboración con algunos de los chilenos radicados en Nueva York, como lo demuestra su participación en el film *Virginia Cows* (1969), o *The Discovery of America*[9] (1970), dirigido por Jaime Barrios, que muestra una serie de videos caseros donde parejas latinas desnudas hablan frente a una cámara sobre sus sueños y esperanzas; o las colaboraciones con Juan Downey, como *Video Trans Americas De-Briefing Pyramid* (1974), que fue expuesto en el Everson Museum of Art en el contexto de la muestra "Videa 'n' Videology" de Nam June Paik; o *Las Meninas*[10] (1975), que fue reseñado como un "brillante ensayo de ilusionismo, espejos y percepciones en el arte, la vida y el video, articulado (...) como una subjetiva interpretación de la pieza Barroca de Velásquez" (Sitio web "Electronic Arts Intermix". Traducción de la autora).

"Trisha Brown bailaba en el techo de un gallinero y en estacionamientos. Sus Equipment Pieces presentaban personas caminando por los edificios, los árboles y las paredes. Los miembros de la Judson Church Theatre presentaban sus performances en el gimnasio de la iglesia, en su santuario, así como en una pista de patinaje en Washington, DC o en la pequeña Gramercy Arts Theatre, que contaba con un escenario tan pequeño que redujeron todos los movimientos a una mínima acción" (Banes, 1987: xviii. Traducción de la autora)

---

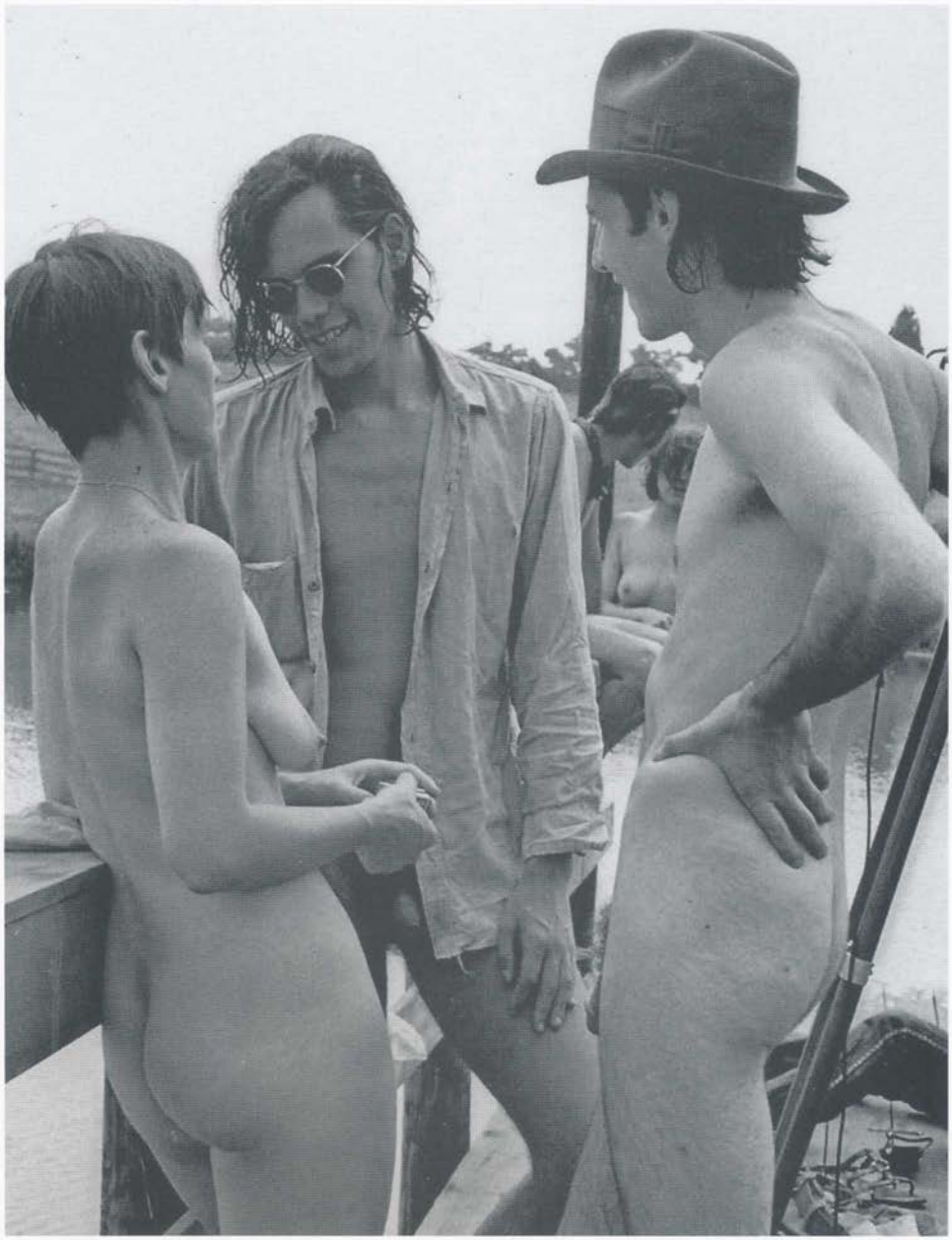
6 Trisha Brown (1936-), bailarina y coreógrafa estadounidense que participó activamente de la Judson Dance Theatre y de la danza postmoderna en la década de los 60. En 1970 crea su propia compañía, Trisha Brown Dance Company (TBDC), que hasta el día de hoy se establece como uno de los íconos de la danza contemporánea en Estados Unidos.

7 Jean Dupuy (1925-), artista francés pionero en la relación entre el arte y la tecnología. Desarrolla trabajos como performance, pintura, instalaciones, esculturas y videoarte, además de ser curador de una serie de encuentros de Fluxus en la escena vanguardista de Nueva York. Fue destacado por su participación en los Experimentos en Arte y Tecnología (EAT) en los años sesenta.

8 Kei Takei, bailarina y coreógrafa japonesa que comenzó su carrera cuando solo tenía 12 años de edad, siendo entrenada en el danzas típicas de Japón y ballet. Luego se desarrollaría en la técnica Butoh, para en 1967 mudarse a Nueva York con una beca Fullbright y continuar su carrera. Actualmente es directora de la Compañía Kei Takei Moving Earth Company.

9 En este proyecto participaron Rolando Peña, Ana María Fuenzalida y Carmen Beuchat, además de Jaime Barrios como director y productor.

10 Intérpretes: Carmen Beuchat, Suzanne Harris. Cámara: Elaine Summers. Textos: Michel Foucault, George Kubler, Juan Downey.



Fotografía tomada durante la filmación de *Virginia Cows*. Video dirigido por Jaime Barrios. Imagen de Alfonso Barrios, 1970

Hernán Baldrich aparece como uno de sus modelos más cercanos. Había sido uno de sus colaboradores más valiosos en los inicios de su carrera profesional, sobre todo por su participación en la Judson Church. A pesar de que no se encuentran reseñas de su trabajo en los documentos de aquella época, Carmen recuerda que Hernán participó activamente en el proceso de creación de la Judson Church Theatre. Vicky Larraín es otro de los personajes chilenos que de vez en cuando llegaba a Nueva York para realizar diversas performances y presentaciones. Más adelante, Nelson Avilés también viajaría, financiado por el Instituto Chileno Norteamericano, para participar del *American Dance Festival*[11], donde se reúne con Carmen, y juntos montan por primera vez la obra *La Sirenita*, que más tarde se volvería a montar en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago en 1991. Dentro de este contexto, comienza a dedicarle más tiempo a las exploraciones cinematográficas, la pintura y el dibujo; dejando de lado las clases que habían sido su principal motivación para salir de Chile. Sumergida en este período de cambios y cuestionamientos, decide finalmente reencontrarse con el movimiento. Su relación con Trisha Brown fue definitiva en este sentido.

> "¿Pero la danza? Qué pena, qué hago con la danza que ha sido mi vocación y mi destino... y entonces la Kitty Dwain, que era una de las hippies que andaba alrededor de la Young Filmmaker Foundation me dice, oye hay una fiesta en la casa de Trisha Brown, que es una de las emergentes, que está recién egresada y que viene de Washington State y es alumna de composición de Robert Dunn (...) y la fiesta era justamente en la Green St. Gallery"
>
> Y agrega:
>
> "La Trisha me dijo después: "Desde el lunes empiezas a venir a las clases" y empecé a ir a las clases de ella, que funcionaban en su estudio en el Soho, en el loft..."

"Porque en esa época era vivir el arte ¿no es verdad? Trabajar era ir a comer con alguien y conversar sobre arte y al día siguiente ir a la galería y reservar la sala porque en dos meses más se mostraba lo que se habló esa noche..."

[11] *American Dance Festival* (ADF) es un encuentro donde se reúnen bailarines y coreógrafos para cursar clases magistrales, seminarios, talleres, y participar de la realización de montajes y audiciones de compañías norteamericanas y de otras partes del mundo. www.americandancefestival.org

Video *Trans Americas De-Briefing Pyramid*
de Juan Downey. Archivo Carmen Beuchat, 1974

Trisha Brown era parte de la Judson Church Theatre, y Carmen ya había asistido a algunas performances en la Judson que la habían impresionado mucho, como es el caso de *Gravity*, de Joan Jonas, que para ella era una locura, "un estallido de formas y conceptos puestos en escena". De esa manera, en el año 1969, cuando Trisha Brown decide formar su compañía, la invita oficialmente a trabajar con ella, obteniendo la visa de trabajo. De ese modo, se queda en la ciudad de Nueva York junto a su hijo Kay Peronard.[12]

> "El Ballet Nacional Chileno mandaba 100 dólares al mes, que era mi sueldo, para que yo siguiera investigando y por supuesto, con miras a volver atrás y enseñar todo eso, pero el 73´, en pleno auge en que yo estaba estudiando con Cunningham y estaba bailando ya con Trisha Brown y Kei Takei, que eran bailarinas emergentes, muy importantes en Norteamérica (...) me pilló el golpe, yo estaba bailando con la Trisha Brown en Roma, en Italia cuando sucedió el golpe del 73´, entonces decidí no volver a Chile" (Beuchat, 2006a)

Esta etapa de mayor estabilidad en el área de la danza la motivaron a continuar investigado en forma autónoma, tomando clases con Robert Dunn, quien había sido, de muchas maneras, uno de los principales gestores de los cambios radicales de la danza postmoderna, aplicando a la danza y la composición de movimiento los conceptos que anteriormente John Cage[13] había introducido en la composición musical. Además, participaba activamente en los talleres que dictaba Steve Paxton y colaboraba con personajes como Richard Nonas, escultor que fabricaba escenografías y aparatos para las coreografías de Trisha Brown.

Este nuevo acercamiento a la danza, a un nuevo estilo de movimiento, debió suponer no sólo un gran cambio en su percepción del cuerpo y de lo que significaba crear danza dentro de este contexto, sino que también un esfuerzo por entender en profundidad lo que había aprendido durante

---

12 Kay Peronard hijo aún vive en la ciudad de Nueva York.

13 John Cage (1912-1992). Músico, compositor y poeta norteamericano, internacionalmente reconocido como uno de los pioneros de la música electrónica y el uso de sonidos no convencionales en la composición musical. Además se le reconoce como una de las figuras más relevantes en el desarrollo de las vanguardias de los años cincuenta y sesenta.

Obra *Breaking the Chalk* en *The Kitchen*
un *evening* de Juan Downey. En la fotografía:
Juan Downey, Suzanne Harris y Carmen Beuchat.
Archivo Carmen Beuchat

su formación profesional en Chile, bajo una tendencia, en algún sentido, completamente contraria a lo que estaba sucediendo en su entorno y de lo que ella era parte en ese momento.

Fue difícil distanciarse de la técnica Laban, teniendo que abandonar una serie de matices, emociones y barroquismos relacionados con la hiper-expresividad moderna. Si bien para la comunidad artística de aquella época, esta tendencia a la sobre expresión provenía de un surrealismo latinoamericano –y por lo tanto era entendido como una cuestión exótica–, Carmen recuerda las siguientes palabras: "deja de ser la 'Cándida Erendira', porque en realidad a nosotros no nos interesan huellas con sangre, nos interesa huellas nada más, punto".

En ese sentido, Silvia Palacios, bailarina chilena que también participó de la compañía de Trisha Brown y que luego se casaría con el artista Robert Withman[14], fue un gran apoyo en la idea de asumir este cambio de estética y de actitud frente a la creación, no sólo porque se visitaban mutuamente, sino también por que Silvia le decía: "no... no llores ni te rías... no llores ni te rías, no hagas más... sé así, tranquila", lo cual calmaba sus inquietudes por esta hiper-expresividad escénica de la cual ella había sido parte durante un largo período.

De este modo fueron apareciendo ciertos modelos que se desarrollaron y se expandieron no sólo en Estados Unidos, sino que en toda Europa y Latinoamérica, como fue el *contact improvisation* de Steve Paxton. En esta expansión, Carmen tuvo un rol fundamental, ya que en sus múltiples viajes a Europa, Japón y Latinoamérica se dedicaba, junto al resto del grupo que viajaba con ella, a realizar clases de *contact* en diferentes espacios, generando así una fuerte tendencia a la improvisación, la cual se desarrolló mayormente en Francia e Italia.

> "El *contact* no es una escuela ni un método, es un movimiento filosófico de la danza que se esparció por todo el mundo" (Beuchat, 2008)

[14] Robert Withman (1935-), artista norteamericano reconocido por su amplio desarrollo en las artes escénicas durante los años sesenta, combinando artes visuales, películas, actores, sonidos y nuevas tecnologías.

Trisha Brown and Company.
Archivo Carmen Beuchat

> Un Nuevo Contexto

Trisha Brown y el Formalismo

"Sus colaboraciones con Trisha Brown como bailarina le permitieron ser parte de obras de gran importancia como Walking on the Wall (1971), Roof and Fire Piece (1973) o Spiral (1974). Cofundadora de la "Kei Takei Moving Earth Company", asistente personal de Robert Rauschenberg[15], compañera de viajes de Jean Dupuy, con quien iba y venía entre París y Nueva York, realizando montajes y talleres" (McColl, 2009: 87)

Su relación con la danza y el arte se desarrollaba más allá de una idea de trabajo o rol establecido como intérprete o asistente. Carmen logró insertarse en el proceso de gestación de la nueva danza norteamericana, una escena en constante democratización, las nuevas ideas sobre formalismo, fluxus, pop art, body art y happenings que consolidaron un cambio radical en el formato en que se desarrollaría el arte en el futuro.

Durante diez años estuvo trabajando y colaborando con Trisha Brown en diferentes formatos: asistiendo como alumna a sus clases, como parte del elenco de la compañía, en diversas cooperaciones y conversaciones que rompían las relaciones jerárquicas de profesora/coreógrafa y alumna/intérprete. Trisha le permitiría participar activamente en gran parte de las obras que luego serían catalogadas como íconos de creatividad postmoderna. Algunas de estas obras aparecen en el documental *Trisha Brown: Early Works 1966-1979*, como por ejemplo *Walking on the Wall* que Reina Potaznik describe de la siguiente manera:

"Walking on the Wall (1971) se realizó en una galería en el Whitney Museum. Una vez más mediante el uso de poleas a la vista, cuerdas y arneses, siete bailarines –Trisha Brown, Carmen Beuchat, Bárbara Dilley, Douglas Dunn, Mark Gabor, Silvia Palacios, y Steve Paxton– caminaron hacia delante, hacia atrás, saltaron, (y en ocasiones incluso

"El contact es contacto, y es tan universal y común a todos los mamíferos, que resulta y crece como las plantas (...) artísticamente despertó esa abstracción, esa libertad, esa democratización con el contact improvisation" (Beuchat, 2008)

"La composición se ha democratizado en la misma medida que la interpretación" (Pérez, 2008: 115)

[15] Robert Rauschenberg (1925-2008), fue uno de los mayores exponentes del Pop Art norteamericano. Se destaca por realizar una mezcla de pintura, fotografía, escultura y performance. Ha tenido un rol muy importante dentro de la danza por sus colaboraciones con personajes como Trisha Brown, Lucinda Childs, Merce Cunningham y Simone Forti, entre otros, para quienes realizó escenografías y vestuarios que transformaron radicalmente la forma de entender el diseño escénico.

"En 1961 y 1962 se realizó un taller de composición a cargo de Robert Ellis Dunn (que era músico) en el estudio de Merce Cunningham. A él asistieron Simone Forti, Trisha Brown, Ivonne Rainer, David Gordon, Deborah Hay, Lucinda Childs y otros. Entre 1962 y 1964 ellos mismos organizaron los encuentros de danza en el gimnasio de la Judson Church. Catorce encuentros en que se presentaron doscientas coreografías. Entre 1964 y 1968 estos encuentros se ampliaron a otras ciudades norteamericanas. Se integraron Meredith Monk, Kenneth King, Kei Takei, Pheve Neville. Pero la época de real difusión masiva es entre 1968 y 1978, en el contexto del movimiento hippie, de las grandes luchas por los derechos civiles de los negros, de las protestas contra la guerra en Vietnam y las revueltas estudiantiles" (Pérez, 2008: 106)

se golpearon unos a otros) a través de tres paredes perpendiculares de la galería. A lo largo de la pieza, sus manos permanecieron a sus lados, sin moverse más allá de sus hombros. Durante la mayor parte de la pieza los bailarines estaban caminando por las paredes. En un determinado momento, una de las intérpretes o ejecutantes pasó una de sus piernas a su lado seguido por otro intérprete. Este movimiento casi la volcó al revés. Los bailarines fueron, de hecho, experimentando con un nuevo modo de viajar bastante similar a la manera en que los bebés aprenden a caminar, a menudo cayendo varias veces antes de ejecutar el movimiento adecuadamente. Aquí, las paredes parecen poco a poco asemejarse al suelo, y la mecánica que lo hacía posible también se iba haciendo evidente. Una escalera contra la pared fue el dispositivo utilizado por los bailarines para iniciar su caminata en la pared y para desarmarla cuando terminaban. La hazaña de caminar sobre la pared no estaba destinado a ser una ilusión, fue concebida, más bien, de manera tal que le permitía al público entender su mecánica" (Potaznik, 2004. Traducción de la autora)

Si bien su vida profesional junto a Trisha Brown estuvo llena de logros y desafíos, llega un momento en que esto se termina y Trisha decide que Carmen ya no pertenece más a la compañía, debido a una renovación del elenco, buscando bailarines y bailarinas más jóvenes, con nuevos entusiasmos y líneas técnicas.

Es necesario comentar que este momento en el que Carmen deja el elenco, no sólo refiere a una problemática puntual respecto a ella y a su relación con Trisha, o a lo que Trisha buscaba para su compañía, sino que refiere a un proceso de institucionalización del arte, donde todos las "acciones" que en un momento habían sido señaladas como ruptura total respecto de los cánones creativos, se establecen como nuevos estándares que van a determinar una etapa en la historia de la danza.

Lo que en un momento se había propuesto como un quiebre en contra de la fijación de movimientos, y a favor de la improvisación; en contra de la creación de repertorios establecidos, y a favor de presentaciones efímeras;

en contra de las relaciones jerárquicas entre coreógrafos y bailarines, y a favor de la democratización de la creación artística; en contra del tecnicismo, y a favor de la igualdad entre el cuerpo de bailarines y espectadores, se ve completamente afectado por un nuevo contexto cultural que contaba con el apoyo y financiamiento estatal para establecer compañías y elevar nuevos estandartes creativos en Estados Unidos, generando un panorama donde lo que anteriormente había sido una vanguardia, pasó a ser una estética institucionalizada y hegemónica.

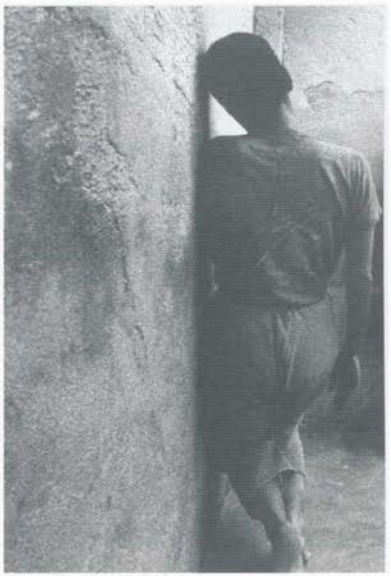
Una serie de compañías, que en sus inicios buscaron generar exploraciones en torno a la idea del cuerpo, ahora se instalaban, mediante diversos formatos como escuelas y academias, para poder formar nuevos bailarines y de ese modo mantener un financiamiento estable por medio de clases. De esta forma, se generó un círculo empresarial, en el cual el coreógrafo(a) comienza a formar a sus propios "empleados", que en este caso serían las nuevas generaciones de bailarines que pronto pasarían a ser parte de la compañía.

Las obras se volvieron a presentar en teatros cerrados, pero ahora con grandes montajes, diseños de vestuarios, presentación de recursos mediales altamente elaborados, bailarines de excelencia técnica que despliegan en escena grandes piruetas y destrezas, y público sentado en butacas, retomando la distancia común con la obra.

Sin duda que este contexto afectó la forma en que Carmen se proyectaba sobre la creación artística. Esto permitió que una vez más lograra desligarse de su alma mater y recomenzar una vida creativa acorde a sus propias visiones sobre el arte y la danza.

> "Yo llegué al final de una posición filosófica de vida que se iba acabando y que terminó ya en el 77-78, dentro de los ochenta cambió el asunto, fue otra cosa"

La creación de *The Natural History of the American Dancer*, un colectivo de improvisación que estuvo compuesto en sus diferentes etapas por Carmen Beuchat, Suzzane Harris, Cynthia Hedstrom, Rachel Lew,



Trisha Brown and Company.
Archivo Carmen Beuchat

Presentación de *The Natural History of the American Dancer* en Danspace.
Archivo Carmen Beuchat, 1975

Bárbara Lloyd (Dilley), Judy Padow, Debra McCall, Tina Girouard y Mary Overli; fue otro de los hitos importantes y significativos en los que Carmen formó parte. Según Sally Banes, la formación del colectivo fue en el año 1971, en cambio en la revista Danspace aparece reseñado como el año 1974.

Las bailarinas y artistas que participaron activamente de este proyecto posteriormente desarrollaron carreras independientes, con destacadas reflexiones en torno a la creación escénica y visual, como es el caso de Bárbara Dilley, quien además participó de las compañías de Merce Cunningham, la Judson Church Theatre y la Grand Union, logrando desarrollar un estilo de movimiento basado en la contemplación y meditación del budismo tibetano, mezclados con repentinas explosiones de éxtasis.

Mary Overli fue otra de las participantes de este proyecto, quien también había participado de la Judson Church durante los años sesenta. Se mantuvo durante siete años trabajando con el colectivo, el cual describe de la siguiente manera:

> "Este acercamiento no-verbal nos permitió ponernos en contacto con las estructuras básicas de la danza, sin tener un filtro de conocimientos anteriores establecidos y jerárquicos. En este proceso descubrimos la existencia del espacio en la danza, la existencia de las líneas y el diseño del cuerpo, la existencia del tiempo, de la lógica, la existencia de la comunicación emocional intuitiva, la existencia de la kinética" (McClelland, 2008. Traducción de la autora)

El perfil investigativo y la capacidad de encontrar siempre nuevas reflexiones en relación al cuerpo y la puesta en escena son características del proceso creativo que Carmen vive de manera continua. Hasta el día de hoy sus obras están estrechamente relacionadas a los conocimientos de composición que fue adquiriendo en los diferentes momentos de su vida –la dinámica de Leeder, las estructuras de Brown, la kinética de Dunn– manteniendo la capacidad de mezclar conceptos que a simple vista parecen irreconciliables, pero que en ella logran convivir y complementarse dentro de una misma línea creativa.

"Yo soy contra, soy anti-anti, soy rupturista, eso me trajo complicaciones, cuando ya se establecieron todos estos coreógrafos, entonces el sentido rupturista mío les molestó porque al ir estableciéndose se va formando, se va encarcelando un poco esa manera de probarse, de competir consigo mismo"

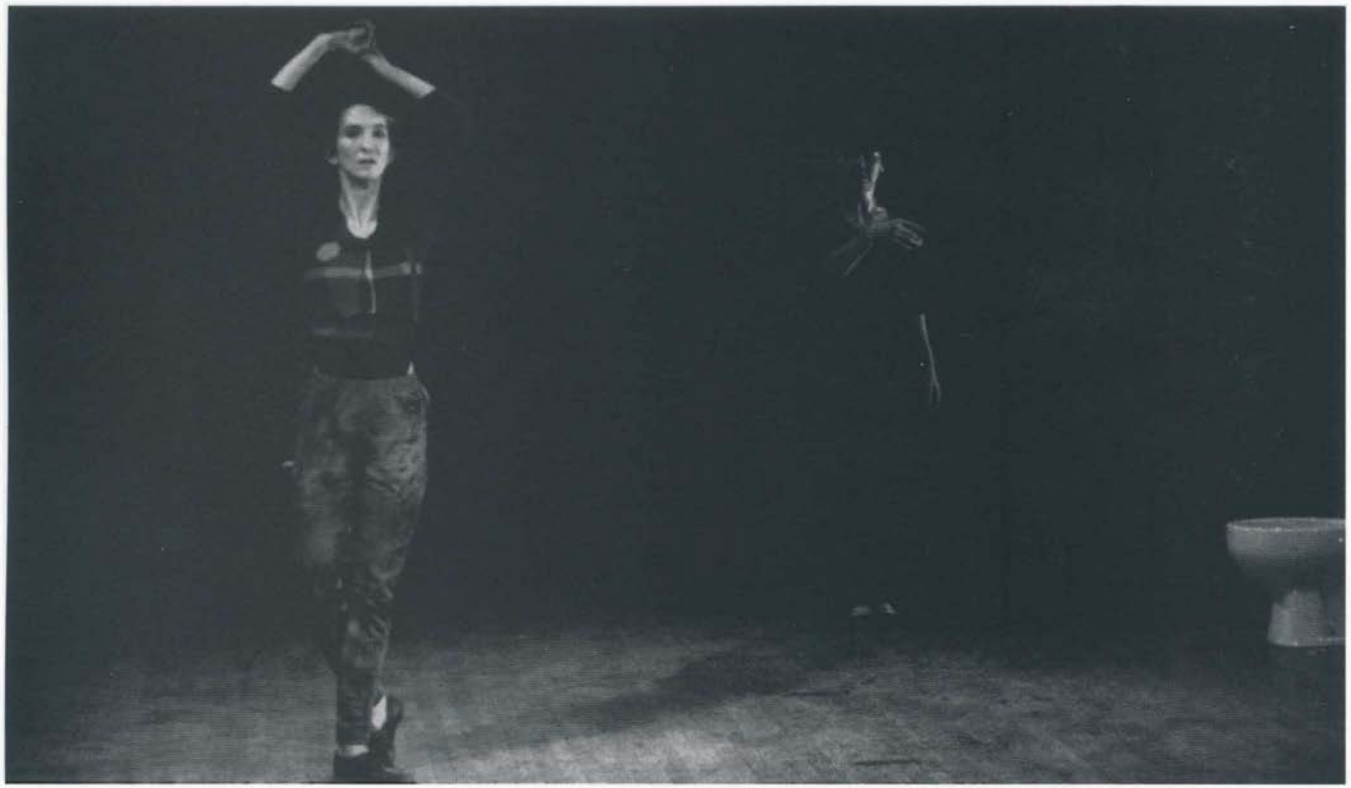
Carmen Beuchat junto al colectivo
The Natural History of the American Dancers
en su loft en Nueva York.
Archivo Carmen Beuchat, 1975

Esta capacidad de unificar sistemas o conocimientos aparentemente contradictorios aparece como un punto crucial dentro de este análisis, donde podemos establecer el campo de creación de un artista como la sociedad misma, como un campo de acciones inseparables que permiten la confluencia de ideas e imágenes que luego se transforman en obras y procesos creativos; la idea de un arte performativo en esencia, es decir, un arte que se configura desde la re lación y los contextos sociales, tomando en consideración la propia historia y los recuerdos de experiencias que conforman una manera particular de entender el mundo.

En un texto escrito por Marcia B. Siegel para la revista *The Soho Weekle News* en el año 1975, llamado "Carmen Beuchat. Celebrating the Plain", se describe y contextualiza su trabajo de la siguiente manera:

> "Mucha gente hoy en día está haciendo lo que parece ser una danza sencilla. La idea nació en la era de la Judson y se articuló con más fuerza en Ivonne Rainer. La eliminación del artificio, de la técnica, del vestuario, de los trucos de teatro que podían interrumpir el camino de la verdadera comunicación entre el bailarín y el público. Como es habitual en el curso de esas cosas, después de un tiempo de casi severidad puritana, varios bailarines recuperaron su comodidad. Pero lo que marca la labor de personas como Carmen Beuchat (...) es que ella aparece como una pátina de sencillez, que es cuidadosamente cultivada y con orgullo se ofrece.
>
> (...)
>
> La pieza *Pensamientos por Tagore*, de una hora de duración, constaba de seis secciones, cada una con una cita metafísica del poeta hindú impresa en el programa. El trabajo parecía una serie de juegos y parodias, no necesariamente relacionadas entre sí, pero fueron presentadas juntas, tal vez, porque esto es lo que Beuchat y las personas que trabajan con ella están haciendo ahora...

The Natural History of the American Dancer.
Archivo Carmen Beuchat



Obra *1,2*. En la fotografía: Cathy Zimmerman
y Carmen Beuchat.
Archivo Carmen Beuchat

Beuchat tiene una cara triste, triste y doliente, que siempre está amenazando en dividirse en una sonrisa... ella es genial en permitir ver el humor por debajo de la seriedad de lo que hace" (Siegel, 1975. Traducción de la autora)

Esta búsqueda por una coherencia interna apegada a su propia historia permite generar una serie de lecturas desde el punto de vista teórico. Su necesidad de ruptura y exploración la mantienen en un punto de crisis constante, donde todo puede ser cuestionado y transformado con la idea de insertar en escena el material de su propio lenguaje, siempre nuevo y en evolución. El desarrollo de una línea temática y su afinidad por la enseñanza, la llevaron a trabajar en la C.W. Post College de Long Island University, al terminar su período como bailarina de la Trisha Brown Dance Company (TBDC). En este lugar acepta enseñar, tanto práctica como teóricamente, las nuevas tendencias en danza, dentro de los estudios de pre-grado de Musical Comedy que se dictaba en dicha institución.

Allí se mantuvo trabajando alrededor de 10 años, al mismo tiempo que montó un teatro en su propia casa en Grand St. A los 36 años de edad su vida corría en paralelo: hacía clases durante la semana y daba funciones todos los fines de semana, y a veces más. Sus mismos alumnos que tomaban clases con ella en la universidad venían al teatro, presentaban sus

"Quizás no es posible una vanguardia permanente" (Pérez, 208:102)

Obra *1,2*. En la fotografía: Cathy Zimmerman y Carmen Beuchat.
Archivo Carmen Beuchat

Afiche de obra *Exactly how it is*.
Archivo Carmen Beuchat, 1983

creaciones y participaban en sus obras. Incluso en un momento personajes como la diseñadora Juliet Shen, o la bailarina y actriz Wanda Pruska, que bailaba en la compañía de Alwin Nikolais, participaron de sus obras.

Aún trabajando en C.W. Post College, fue postulada a un *tenure* –un soporte monetario que se designa personalmente y se postula a través de instituciones generalmente académicas– el cual no gana, decidiendo renunciar a dicha institución.

> "Me quedé parada mirando por la ventana y dije: ¡No aguanto más! Llamé a Michael para que trajera la camioneta que teníamos, una Chevrolet convertible, monté todo lo que tenía en la oficina, la vacié y me fui para mi casa y no volví nunca más a la universidad"

Desde fines de los años setenta y principios de los ochenta, Carmen tuvo una vida privilegiada, rodeada de amigos, amantes, profesores, alumnos, actividades, clases y funciones. Vivía con Michael Moneagle, quien fue su pareja y colaborador por 20 años. Tenían esta casa-teatro, y eso era lo único que le interesaba:

> "...ese cuadrado mío que tenía una escalera que subía al segundo piso. Era perfecto. Tenía un cartel afuera que decía *Dance Theatre* y yo me dedicaba, desde la mañana que lo limpiaba, le ponía incienso,

Afiche de obra *Exactly how it is*.
Archivo Carmen Beuchat, 1983

Collage para obra de Carmen Beuchat.
Archivo Carmen Beuchat

hacíamos los ensayos, después lo limpiaba de nuevo y abría el teatro en la tarde... era mi vida... siempre me di ese privilegio... me ganaba *grants*[16], como el Washington Endowment for the Arts dos veces, y con eso mantenía el teatro"

Durante el período en el que bailaba con Trisha Brown, pero sólo recibía dinero por funciones realizadas, Carmen comenzó a trabajar con Robert Rauschenberg, quien sería un personaje muy influyente en su carrera y un amigo muy cercano. Su amigo Sashka la presentó en la casa de Rauschenberg, quien la invitó a trabajar con él como su ayudante, "entonces pasé a ser ayudante de la casa entera, entre que tienes que lavar el piso y preparar el color. Bob siempre decía: mi familia".

Desde esta unión, con Rauschenberg y Sashka, se desprende otra de sus grandes inspiraciones: la danza tradicional de la india, *bharatanatyam*[17] que influenciaría fuertemente la mayoría de sus composiciones futuras, tanto en aspectos rítmicos, espaciales y de gestualidad.

Cuando comenzó su trabajo en Long Island University tuvo que dejar de trabajar con Rauschenberg por un tiempo, "pero seguí visitándolo, porque Sashka era mi amigo y casi vecinos, la Kitty también iba... me acuerdo que íbamos a ver películas, porque tenía un TV grande y una alfombra hecha de un búfalo, entonces nos acostábamos en el búfalo a ver TV, Sashka, la Deborah Hay, Paxton, Joseph Casutler, Richard Nonas...". Es por esto que al renunciar a la universidad, regresa a trabajar con Rauschenberg, lo que le permitió continuar con su teatro, que era su máxima pasión. Se quedó con él durante más de 10 años.

---

16 *Grants:* becas o subvenciones.

17 Sobre *bharatanatyam,* ver capítulo 3 de este libro: **Danza: Lenguaje, movimientos y estructuras**, donde se describe su uso en las clases y obras de Carmen.

Obra *Entraré en la Alegría*, presentada en el
Museo de Bellas Artes.
Archivo Carmen Beuchat

> Relación con Chile

En 1977 viaja por primera vez de regreso a Chile para realizar un taller de *contact improvisation* en la Universidad de Chile, además de visitar a su familia y amigos, mismo año en que Hernán Baldrich regresa para formar la compañía "Mobile". Esta visita logra sembrar lo que serían los inicios de la técnica de contacto en Chile, y la base para la aparición de nuevos lenguajes de composición en danza.

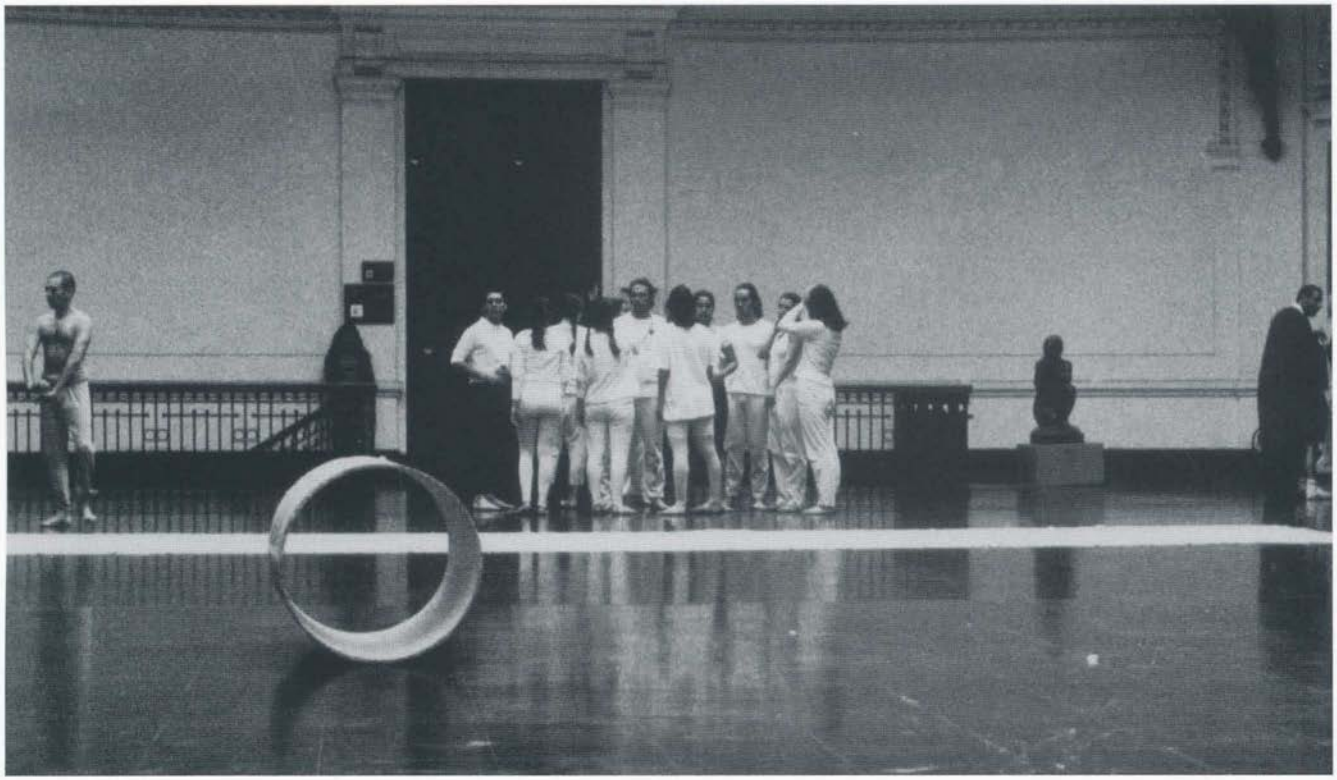
Bárbara Uribe participó de este taller y permaneció realizando clases y talleres sobre improvisación en Chile, lo que según palabras de Nury Gutés ayudaría "al rebrote de una generación completa" (Gutés, 2008).

> "La aparición del *contact* fue un núcleo que permitió la realización de un cambio, una renovación al interior de la danza, no sólo de aquellos que continuarían con las improvisaciones de contacto, sino con todos aquellos que iniciaron procesos personales de transformación y experimentación (...) desligándose de la rigidez de las escuelas, movilizados por la necesidad de romper los esquemas de aquello que se había establecido por tantos años como danza en Chile, y que inevitablemente sesgaba la mirada sobre el cuerpo, la danza, la condición política y la producción de arte, manteniéndola en un estado de inflexibilidad que no respondía a las necesidades del contexto social y cultural" (McColl, 2009: 71-72)

En 1985, Carmen regresa a Chile por segunda vez, acompañada de Robert Rauschenberg, momento en el cual se realizó el montaje de la obra *Estructuras* con la participación de Marco Correa, entre otros. Posteriormente realiza una tercera visita auspiciada por el Ministerio de Relaciones Exteriores para dar un taller en la I. Municipalidad de Santiago organizado por Paula Tapia, oportunidad en la que monta las obras *La Sirenita* y *Nuevas Estructuras*, que fueron presentadas en el Museo Nacional de Bellas Artes, con la participación de Nelson Avilés, Nancy Vásquez y Paula Tapia.

El contexto artístico y cultural de la época estaba fuertemente marcado por "personajes y compañías como Andrés Pérez y el Gran Circo Teatro, Vicente Ruiz en un planteamiento desde la performance, Ramón Griffero y su nueva visión de la puesta en escena teatral, Mauricio Celedón y una reflexión

"De repente en las clases (de Vicky Larraín) apareció una mujer llegada de Estados Unidos, de Nueva York, la Carmen Beuchat... y era impactante, con un buzo entero plateado, unas botas negras... y nosotros estábamos en plena dictadura" (Araneda, 2009)



Ensayo obra *Vía Crucis*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes.
Archivo Carmen Beuchat, 1998

desde la pantomima que derivaría en el Teatro del Silencio, Alfredo Castro y el Teatro de la Memoria, los primeros trabajos de Andanzas, la vuelta a Chile de Patricio Bunster y la instalación del Centro de Danza Espiral; Vicky Larraín, las performances de Gregorio Fassler, la vuelta de Hernán Baldrich, entre otros" (Pérez, 2009: 111)

Dentro de este panorama, el trabajo de Carmen se destaca por su continuidad en la producción de obras, siendo el período entre 1985 y 1998 cuando realiza las siguientes obras coreográficas: *Entraré en la Alegría* y *Danzando por la Vida*, financiadas por Robert Rauschenberg, dirigidas por Carmen Beuchat y con la participación de Sonia Araus, Magdalena Barros, Verónica Canales, Fernando Cisternas, Milena Gilabert, Alejandro Núñez, Alejandro Ramos, Paula tapia y Nancy Vasquez; *Improvisación Estructurada* presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes; las obras *San Julián el Hospitalario*, *Comida para todos y poto tranquilo*, *Supernova y los Hoyos Negros*, *La Píldora* y *Vía Crucis*. Esta serie de obras contaron con la participación de los estudiantes de la Universidad Arcis, además de bailarines provenientes del Centro de Danza Espiral y la Universidad de Chile, y una gran cantidad de alumnos que participaban de sus talleres abiertos en centros culturales.

Si bien la enseñanza de danza de manera profesional se había desarrollado en Chile desde el año 1941 con Ernst Uthoff; no es hasta 1985 cuando se crea la Escuela de Danza de la Universidad Arcis a cargo de Malucha Solari, mismo año en que el Centro de Danza Espiral abre sus puertas a cargo de Patricio Bunster y Joan Turner. Es dentro de este contexto de inauguración de nuevas líneas educativas para la danza chilena donde Carmen logra vislumbrar dos pilares fundamentales:

> "Había una torre de Laban (ellos tenían mucha más sabiduría para resguardar lo Laban) tenían a la Joan, que se lo traspasó a la Manuela y la Manuela a nosotros, existía una torre fuerte y otra torre que era lo contemporáneo, lo formalista, lo multimedia (...) Esa es la misión de nosotros, los maestros, sacar esa visión pura y noble que tiene la estética y el arte, en que las cosas no son pugnas, son contrarias y que lo contrario no significa una supresión de lo otro, sino que un equilibrio, una posibilidad" (Beuchat, 2008)

Ensayo de Carmen Beuchat junto a Paula Tapia
y Nancy Vasquez.
Archivo Carmen Beuchat

En el año 1992 Carmen regresa a Chile por un período más largo, para hacerse cargo del área académica de la Escuela de Danza de la Universidad Arcis, por iniciativa de Sonia Pérez y Astrid Elicker, quienes pensaban que era Carmen la persona idónea para introducir las corrientes más contemporáneas, tal como ella explica con sus propias palabras:

> "Yo estaba dedicada a pensar qué necesitaba el cuerpo chileno, qué necesitaba la mente y el espíritu chileno para aprender el formalismo, o sea, tenía que traducir lo que me había pasado a mí rápidamente: en cuatro años, lo que me había pasado en veinticinco" (Beuchat, 2008)

La aparición de Carmen en la Universidad Arcis, en conjunto con una serie de cambios fundamentales en el repertorio de profesores, la nueva dirección asumida por Sonia Pérez, el formato de las clases y su ideal de que todo el mundo puede bailar, expusieron a Carmen a una serie de conflictos y malos entendidos. Sin embargo, gracias a su propia autocrítica y la calidad de su trabajo pudo continuar desarrollando su proyecto y su metodología de enseñanza. Sus estructuras de improvisación, su fuerza y su carácter aparecieron como "una locura total" (Gutés, 2008), una novedad dentro del contexto chileno.

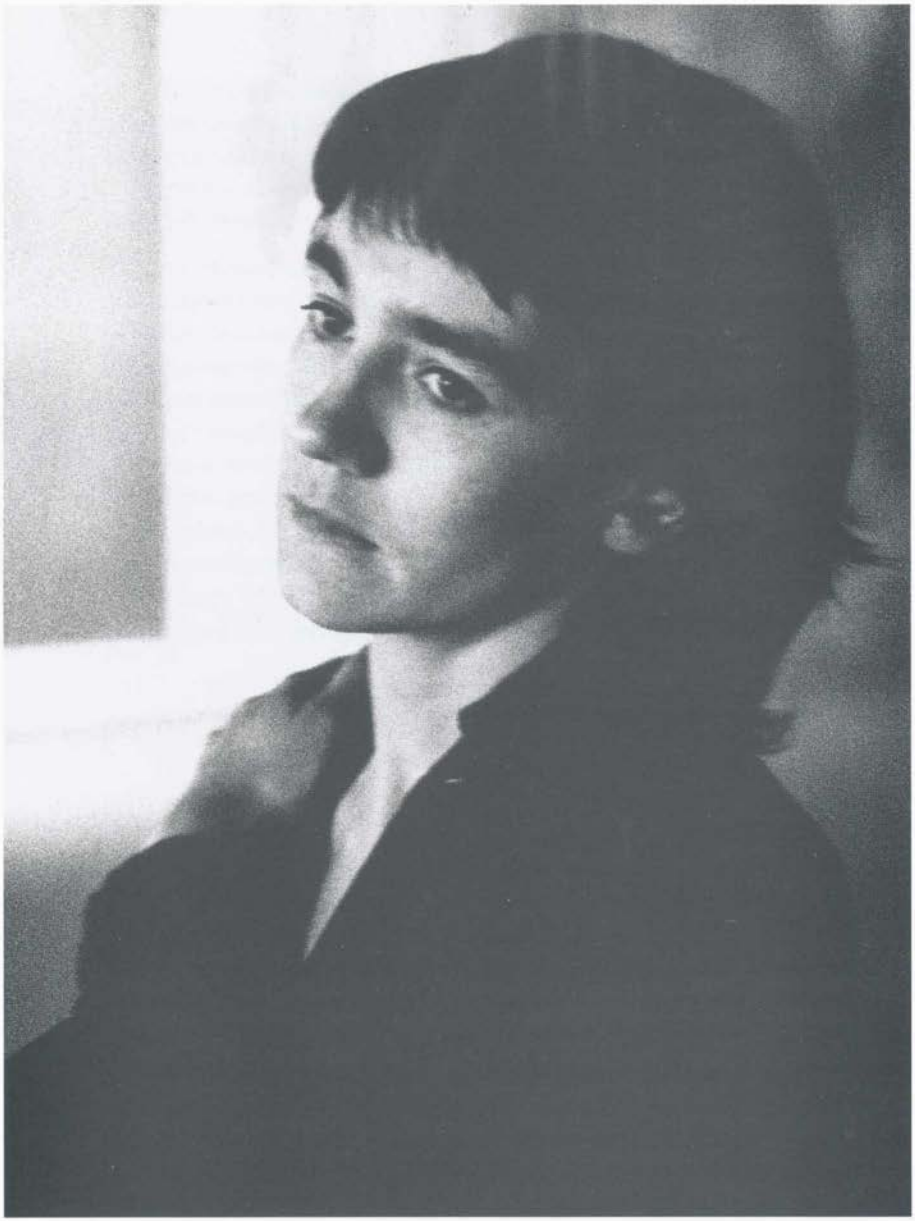
Desde el año 2004, después de haber vivido un período de viajes intermitentes entre Chile y Nueva York, Carmen se establece como directora de la Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad Arcis, sede Valparaíso, ciudad donde reside actualmente, no sólo a cargo de la Escuela, sino que también realizando una tarea de difusión de la danza a través de clases, talleres y presentaciones abiertas a la comunidad. Sin duda, esta tarea es pocas veces valorada, aunque ha recibido reconocimientos aislados –como el premio Pablo Neruda, otorgado en 2005 por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el Homenaje en el Día Internacional de la Danza en el año 2006, o el premio Ernst Uthoff, con el cual la distinguieron en el año 2008– no existe una colaboración permanente a la importante labor que Carmen ha llevado a cabo, donde ha puesto toda su trayectoria y experiencia al servicio del desarrollo, crecimiento y difusión de la danza en Chile, abriendo la danza contemporánea a todo aquel que quiera entrar en este mundo y desarrollarse como bailarín o bailarina.

La constante falta de recursos, la inestabilidad y la persistente amenaza de cierre de la Escuela de Danza de Arcis Valparaíso hacen que el contexto sea aún más precario, dificultando que este esfuerzo personal tenga frutos reales en una escena donde las artes escénicas han sido poco valoradas por las instituciones artísticas de mayor envergadura.

La escasez de teatros y lugares públicos disponibles para presentar obras genera una dependencia a unos pocos lugares como el teatro Mauri, el teatro de la Universidad de los Lagos o incluso el mismo teatro que existía en la Universidad Arcis, el cual Carmen diseñó con dinero de un proyecto personal presentado al Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, que fue destruido para construir nuevas salas que actualmente albergan a la Escuela de Arte de dicha institución. Esta dependencia espacial se suma a la dependencia de aportes y voluntades personales, donde destaca la colaboración de Vania Figueroa, quien ha mantenido a Carmen como profesora estable en la institución Balmaceda 1215, apoyándola en diferentes proyectos y haciendo posible el desarrollo de uno de sus grandes ideales: que la danza sea para todos.

Carmen Beuchat y Vania Figueroa en
Centro Cultural Balmaceda 1215, Valparaíso.
2009

DANZA:
LENGUAJE, MOVIMIENTOS Y ESTRUCTURAS



Carmen Beuchat. Archivo familiar

> Series y Estructuras

Dentro del trabajo coreográfico de Carmen Beuchat, destaca la existencia de un estilo muy marcado en la definición de personajes y caracteres, los cuales van conformando no sólo su universo creativo –su paleta de herramientas con las que se enfrenta a la creación coreográfica–, sino también son parte de su mundo imaginario. Se trata de estructuras que aparecen en momentos determinados y que han acarreado una serie de significados inspirados por personajes de la vida real, o por simples acontecimientos y noticias; un mundo lleno de cisnes, lobos grises, salamandras y peces.

El mecanismo de creación de cada uno de estos personajes guarda estricta relación con una serie de secuencias de movimiento, que con el tiempo han pasado a ser una base compleja de versiones y citas que van apareciendo en una estructura coherente, donde cada carácter tiene su propio proceso, en estricta relación con su medio y su contexto.

Esta forma tan estructurada de enfrentarse a la creación, puede entenderse como consecuencia de su aprendizaje como intérprete y su vasta experiencia en Estados Unidos en la danza postmoderna. Durante su formación como bailarina en técnica Laban, la observación del entorno y el contacto con la naturaleza eran grandes fuentes de inspiración. Luego, en sus colaboraciones con Trisha Brown, Steve Paxton, Jean Dupuy, Simone Forti[18], entre otros, esta observación y contacto se vuelcan a la realidad contingente, al contexto social y a la vida cotidiana, que luego forman parte de la puestas en escena de manera casi purista: caminar, correr, saltar, movimientos comunes que se redefinen en un contexto de danza.

> "Mientras los modernos bailan para la gente (para los obreros, para los campesinos, para la política), la vanguardia, en sus expresiones más políticas, baila con la gente. No frente a ellos sino entre ellos, con ellos" (Pérez, 2008: 115)

[18] Simone Forti (1935-), coreógrafa y bailarina que participó activamente en el movimiento de la Judson Church Theatre, entre otros grupos de experimentación durante los años sesenta, setenta y ochenta. Su danza está ampliamente influida por la observación del medio, los movimientos cotidianos y la naturaleza, así como los animales que habitan en ella.

En este sentido podemos decir que la metodología de composición de sus obras coreográficas deviene de un proceso de unificación de la técnica Laban, de estilo modernista, ligada a la idea de comunicación en el arte, entendiendo la obra y el movimiento al servicio de la expresión; y la danza postmoderna, en su época vanguardista, donde la obra se desarrolla en relación al propio movimiento y a la propuesta de los intérpretes.

Esta síntesis de elementos refiere a un intento por construir una coherencia interna en su propia metodología de creación, donde los referentes externos, propios de la danza moderna, aparecen como temáticas universales, y el carácter social de la obra se establece como una idea política donde el arte es para todos, haciendo referencia a la idea de democratización del arte propio de la danza postmoderna norteamericana.

Es por esto que las estructuras de Carmen son, de alguna manera, suficientemente sólidas como para que hayan continuado existiendo a lo largo de su vida y en gran parte de sus obras. A pesar de esta solidez, existe un "toque" de improvisación, en donde cada intérprete puede modificarlas, adaptándolas a su propio cuerpo y al contexto de la obra en ese momento.

Dentro de las estructuras encontramos las siguientes: *El Gato*, que en Estado Unidos se llamó *Bobcat*, basada en saltos y *swings* con rebotes muy ágiles, con un inicio y un fin muy marcado. En Chile se creó una nueva versión que se llamó *Gato Gordo*, donde se eliminan gran parte de los saltos, pero continúan los desplazamientos. También existe la estructura de *El Lobo*, que en Estados Unidos se llamó *Gray Wolf*; o *El Pez Calico*, que es una serie de movimientos sinuosos, mezclados con una gran cantidad de saltos verticales, que dan la sensación de constante y angustioso movimiento, casi como un pez fuera del agua. *La Salamandra*, en cambio, es una secuencia de movimientos más compleja; utiliza el suelo y el nivel bajo en vertical, como los movimientos de un reptil en el suelo, es por esto que necesita de un entrenamiento mayor.

El Cisne ha pasado a ser una de las principales estructuras de Carmen. Muchos han tenido la posibilidad de bailarla, creando una serie de versiones: *El Cisne* elevado, *El Cisne* en el suelo o *El Cisne* sobre un escenario construido de bambúes sobre el agua en medio del desierto.

> "Ximena López hacía *El Cisne* en el suelo sobre unos bambúes. En la mitad del desierto había un oasis, y allí entremedio del agua estaban estos bambúes, los aplastamos e hicimos un escenario... y tomamos un *film* desde arriba"[19]

Para Carmen, todos pueden bailar, todo aquel que quiera puede hacerlo, sin importar su contextura, su edad o su formación. Esta consigna le ha permitido mantener el contacto con una realidad contingente, y no aislarse en la producción de danza de excelencia técnica. No requiere gran destreza en sus bailarines, sino que lo importante es la voluntad de los intérpretes para estar en un escenario. Carmen va enseñando paso a paso sus propias estructuras de movimiento, permitiendo que cada bailarín o bailarina las utilice y modifique según sus propias necesidades y posibilidades.

> "Dentro de esta democratización todo sirve: la dueña de casa baila, el carnicero baila... al despertar el espíritu, la kinética entra, el ser humano despierta y a través de la kinética, sientes la dinámica"

En un momento en que Francisco Copello[20] estaba viviendo en Nueva York, trabajando en lo que él denominaba *mimo-dance*, Carmen decide crear un personaje para él, que llama *La Muerte*. "Era una cosa preciosa,

---

19 Viaje al norte de Chile, junto a Karl Bohmer, financiado por un Fondart de excelencia en creación.

20 Francisco Copello (1938-2006), artista chileno dedicado a la instalación, el mimo, la danza y la performance. Vivió muchos años en Italia, donde estudió en la Academia de Bellas Artes de Florencia. En 1966 se mudó a Nueva York, donde desarrolló su carrera como artista de performance.

Paula Tapia en la obra *Entraré en la Alegría*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes. Archivo Carmen Beuchat

porque estaba vestido de verde, con una corona de hojas verdes", y el resultado fue una especie de comodín que Carmen utiliza en la mayoría de sus coreografías.

Dentro de esta paleta de personajes Carmen decide crear un carácter para que sintetice el mamífero humano, como ella explica en sus propias palabras:

> "Y entonces dentro de todo esto puse el homo sapiens o una homa sapiens... que era yo que todavía bailaba... entonces me inventé un papel y me puse *La Mujer*"

Fue en una presentación en Wave Hill, Inc. –centro cultural ubicado en el Bronx que funciona desde la década de los sesenta, donde se desarrollaron una serie de actividades en torno a la danza y la performance– donde le piden a Carmen que presente su trabajo, explicando qué es lo que hace y cuáles son sus formatos de composición. Es entonces cuando ella establece, por primera vez, sus estructuras técnicas y secuencias de movimiento. En sus palabras:

> "Le copié exactamente a la Trisha Brown: 1, 0 ... 1, 2, 0 ... 1, 2, 3, 0. Inventé quince pasos que presenté con el sistema de acumulaciones (...) Allí declaré las estructuras técnicas, el fraseo técnico coreográfico, definí qué es lo que necesita un bailarín siempre, para desarrollarse anatómicamente y espiritualmente... y se siguieron repitiendo de ahí en adelante, hasta el día de hoy para arriba, para abajo, para atrás, para adelante, en diferentes circunstancias y con diferente *script*. Ese es mi lenguaje, son las palabras que yo inventé"

En ese momento, en Wave Hill, Inc., presentó bajo el nombre de *Owed* toda su serie, compuesta por las siguientes seis estructuras: *Tribal Woman,* interpretada por Carmen Beuchat, *Gray Wolf* interpretado por Pamela Smith, *Bobcat* interpretado por Jaime Ortega, *Calico Bass* por Mabel Feragut, *Red-backed Salamandre* por Marcela Broughton y *Whistling Swan*, que por primera vez lo desarrolló Karen Bernard, hija de un gran maestro de técnica clásica.

"Voy creando siempre en honor a los animalitos, porque desde allí en adelante yo me establecí, yo dije éste es mi estilo, éstas son mis frases, éstas son las que voy a trabajar hasta que me muera (...) los animalitos fueron una fuerte influencia de Simone Forti"

Obra *Pliegues y Despliegues*. Interprete
Rocío Rivera, Universidad de los Lagos,
Valparaíso.
Fotografía de Jennifer Mc Coll, 2009

En sus palabras, esta estructura tiene las siguientes características:

> "Cae de una forma, tiene una sutileza, estudiamos el cisne, las plumas, toda la imagen, cómo camina, se desliza, sus gestos, muy declaradamente, pero muy sutiles y muy naturales... eso liviano quera de sentir y de pensar, esa es la cualidad de movimientos del cisne"

De esta manera se conformaron inicialmente las estructuras que posteriormente ha ido desarrollando como su lenguaje propio, estrechamente relacionadas con su imaginario. En el desarrollo de estas estructuras, cada elemento va tomando diferentes matices, versiones, nuevas formas de ser entendidas y puestas en escena, en relación con la obra, con el intérprete y con lo que Carmen busca en esa estructura en ese preciso momento.

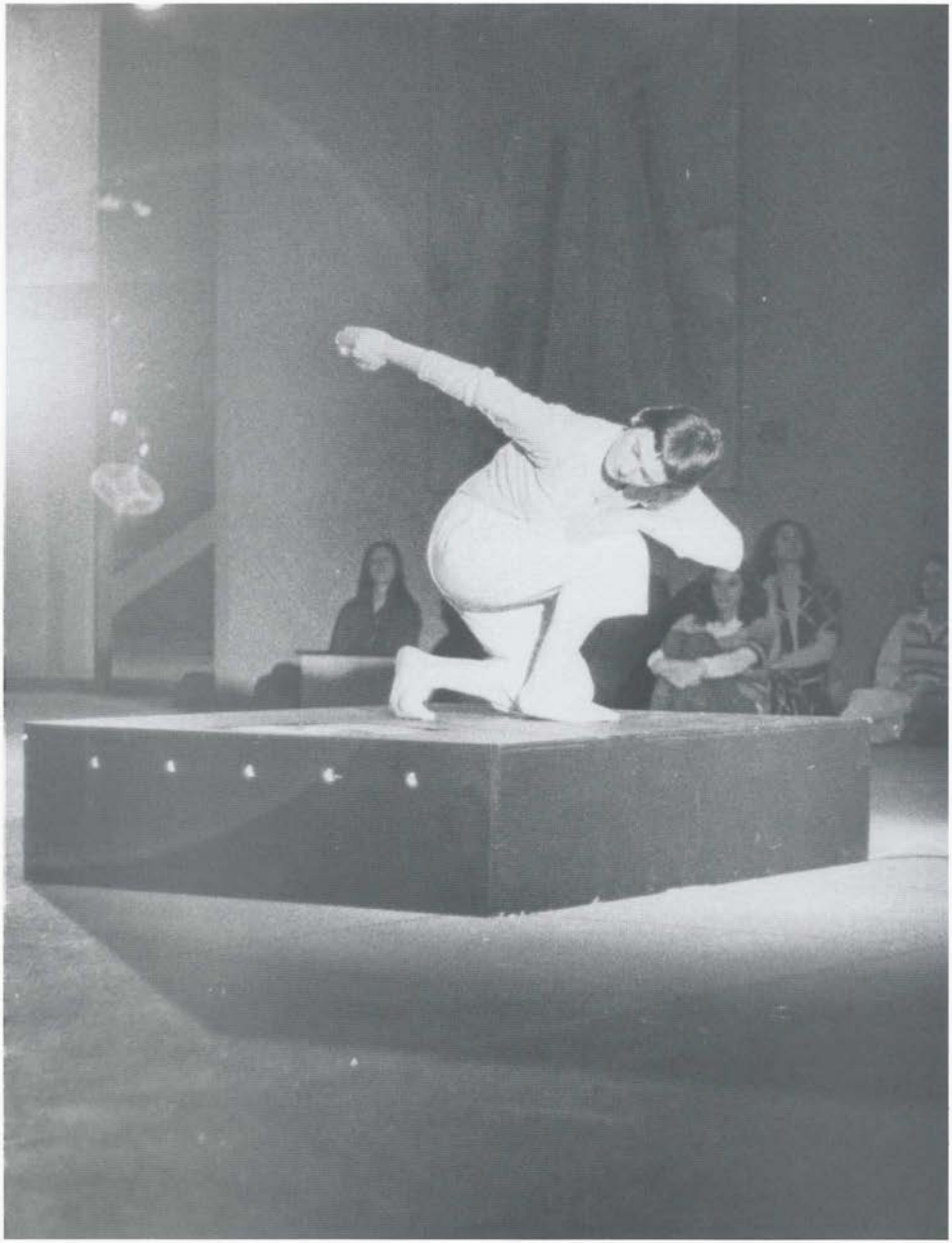
> "Esto es... de aquí no paro... tengo que trabajarlo hacia todas las direcciones, en todas las circunstancias. Es maravilloso, porque realmente es un flujo a pesar de que es súper encasillado y estricto, lineal y dibujado, de todas maneras se va dispersando, porque es una inconsciencia y una atracción hacia la belleza"

Dentro de este orden inserta su propia observación "muscular, poética y espiritual", dando cabida a este cambio sistemático en la forma de presentar su material, que se ha convertido en su propia forma de creación, como por ejemplo, cuando *El Cisne* deriva en lo que ella llama la flor de loto:

> "Estás arraigada. Cayó, se arraigó y echó raíces... y es bella igual... es como si el cisne se hubiera transformado en loto... porque corresponde, porque las cosas verdaderas cuando se dejan ir siguen siendo verdaderas. En ese sentido es la belleza hacia la naturaleza... entonces ese personaje siempre aparece..."

"Creo que (la obra Pliegues y Despliegues) es sin duda una interpretación de su coreografía traducida por mis posibilidades interpretativas (Rivera, 2009)

"Las cosas en esa época se hacían muy espontáneas en esa relación individual entre las unidades y el coreógrafo"



Carmen Beuchat en la obra *Dancing*.
Archivo Carmen Beuchat

> Composición y Metodología

Es prácticamente imposible explicar el proceso creativo y compositivo de un artista, un proceso que refiere a ideas abstractas que logran una unidad en su propia imaginación. Carmen Beuchat no es la excepción, por lo que intentaré describir, de manera general y bajo ninguna intención totalizante, cómo se enfrenta a este proceso, cómo aparecen y desaparecen las imágenes y visiones que culminan en una obra.

En sus composiciones todas las unidades tienen un equilibrio, una relación específica determinada por una proporción entre los intérpretes, al igual que los diseños de piso. "Es lo que pasa en el ballet, cuando tú ves que las unidades se acercan unas a otras y se alejan unas de las otras en una perfecta armonía". Entonces aparece una composición grupal, que ella llama *La Nube*, que va pasando y sucediendo, juntándose y separándose, estableciendo una relación entre el grupo, "esa emoción, sin expresarla, sino que finalmente sintiendo, produce luz, movimiento y finalmente parece que flotara".

En este sentido, su formato de composición es totalmente controlado, desde que el intérprete comienza a aprender las frases de movimiento, las estructuras, e incluso antes con el propio calentamiento dentro de una clase, Carmen ya está insertándolos en lo que posteriormente será una obra coreográfica.

Al transmitir las estructuras de un intérprete a otro, se puede ver que éstas van variando, añadiendo distintos matices que van complejizando el carácter de la obra. Sin embargo, las estructuras continúan, existen siempre en su formato original, y en ese sentido el desarrollo de sus composiciones está completamente controlado, es un camino que Carmen va dibujando paso a paso.

Paula Tapia explica este proceso como intérprete de las estructuras de Carmen:

> "Las estructuras habían sido totalmente transformadas por nosotros a lo que nosotros podíamos hacer o a lo que nosotros nos interesaba hacer... entonces era una cuestión muy generosa, el hecho de poner su material en tus manos y dejar que tu lo moldearas" (Tapia, 2009)

"Pasaban tantas cosas al mismo tiempo que era increíble... eso generaba la Carmen, por su propuesta, pero también por su filosofía, yo creo que la Carmen es mucho lo que dice y en ese sentido yo veo toda una generación de profesores que estuvo influenciado terriblemente por una propuesta mucho más social de la danza" (Tapia, 2009)

Para lograr analizar cómo se organiza esta metodología de composición, utilizaré la estructura del *Cisne*, explicando cómo fue diseñándola y en qué se basaba la creación de cada uno de sus movimientos, "quince pasos que traían recuerdos de momentos en los que yo pude identificarme con la total belleza":

> "El **primer** movimiento refiere a mi primer año de estudios de danza moderna en la Universidad de Chile. Es el primer paso que me enseñó la Joan, donde me enseñó a correr fuerte y a empujar.
>
> El **segundo** es el recuerdo de una modelo y del rostro de mi madre, por eso pasa el velo, usa el sombrero antiguo, de ese modo se desarrolla el número dos, avanzando siempre, como un remo que se mete en el agua y la empuja dando un paso grande...
>
> El **tercer** movimiento es absolutamente el cubo en vertical. Pasa del número cinco del cubo de Laban al número dos en la vertical hacia el número tres, y se hace casi siempre en relevé, como elevándote.
>
> El número **cuatro,** es la Trisha Brown, su técnica, la disociación, con un poco de la influencia de la Twyla Tharp[21]: derecha, izquierda mientras mueves el brazo izquierdo hacia arriba, va subiendo y se apura, es una disociación tremenda...
>
> El **quinto** es absolutamente Kei Takei, el recuerdo de estar estudiando en el Cubículo Theatre, durante en ensayo de *Lunch*[22] con Kei Takei... ese es el cinco...
>
> El **seis** es mío completamente. Para desarrollar el triángulo superior tiene algo de técnica hindú... viene en verdad de aquí hacia arriba... cae en un sentimiento hinduista... precisamente, tal cual.
>
> El **séptimo** es *Tai Chi*, una de las posiciones del *Tai Chi*, que también se usa en el yoga...
>
> En el **octavo** se vuelve a Leeder.

"Tú puedes entrar a un jardín y mientras tú estás ahí, las flores florecen o se pueden secar, y eso pasa también en el escenario, tú también puedes hacer vivir a otro intérprete o puedes secar a otro intérprete. Esa es la relación de las unidades"

---

21 Twyla Tharp, bailarina y coreógrafa norteamericana que participó de la Judson Church y la danza postmoderna estadounidense.

22 *Lunch,* obra de Kei Takei que se inició en 1967 y que sigue en proceso de creación hasta el día de hoy.

El número **nueve** también es un paso del *bharatanatyam*... y significa el río que cae de la montaña.

El **décimo** es hindú completamente, pero deformado. El hindú verdadero es más simple, yo le agregue la parte final, ¿te fijas? Y cada vez se va desvirtuando más...

El número **once** es re lindo, es el cambio absoluto... *change*. Cambia lo derecho hacia lo izquierdo, y no solamente eso, sino que se abre lo derecho y lo izquierdo y lo disuelve, entonces es absolutamente cómo la vida se da vuelta, cambia, desaparece...

El número **doce** es una coquetería absoluta... alegre, alegre, alegre, con mucho del hinduismo, un estudio de cadera simple, un poco españolizado... *flamboyant*[23]... doce, ta tán y empuja la tierra hacia abajo...

El número **trece** es una cita a Hernán Baldrich *kind of*, diagonales claras hacia afuera y con una estática... se queda... trece, no hay ningún movimiento absoluto... trece, con forma de estrella, hacia fuera, queda un segundo en silencio el bailarín...

El **decimocuarto** soy yo ese día en el museo... como yo me sentía... mucho de los sombreros de nuevo...

Y finalmente el **decimoquinto** directamente es una clases de composición de Patricio de 1959, tranquilamente. Me acuerdo que Patricio y la Malucha nos hacían cortar pasto, como si cortáramos pasto, para entender una cualidad kinética, agarrabas el trigo y lo cortabas con la guadaña..."

Es interesante notar cómo cada movimiento tiene una referencia exacta, algunas veces una simple imagen o un recuerdo, y otras, la sensación aprendida en una clase veinte años atrás. Es por esto que me interesa remarcar la idea de que en ella logran convivir una serie de elementos, técnicas, vivencias y creencias que parecen desorganizadas y casi invisibles, pero que permanecen con total claridad y sin contraponerse a lo largo de su vida.

[23] *Flamboyant* es un término que significa exuberante, con mucha gracia.

Ensayo de Carmen Beuchat con estructuras
móviles.
Archivo Carmen Beuchat

> Clases y Enseñanza

El desarrollo de Carmen como profesora de improvisación y composición la ha llevado a tener una total claridad sobre el desarrollo de sus clases, siempre con la idea de que finalmente sus alumnos puedan ser capaces de crear sus propias secuencias de movimiento, comunicándose y relacionándose con otros bailarines en escena.

De este modo, lo primero que enseña es dinámica espacial, entender cómo moverse en el espacio, "aportando todo el tiempo al otro. En el contacto tienen que saber ser soporte y también alivianarse y perder peso y saltar". Utilizando la técnica de contacto logra que los alumnos puedan utilizar el espacio con total conciencia de la presencia de otros bailarines, con los cuales deben relacionarse en el movimiento. Luego continúa con ejercicios de improvisación, y finalmente llega al estudio de las estructuras que he explicado anteriormente.

Dentro de su clase, todo va direccionado al estudio de las estructuras. Por eso, la serie inicial de movimientos de estiramiento en el suelo se llama *La Salamandra*, que permite que los alumnos desarrollen la musculatura de los brazos y las piernas, así como el equilibrio, para posteriormente poder bailar la estructura completa.

Es importante mencionar aquí otra de las fuertes influencias que ha recibido Carmen en su estilo de danza y composición: la danza clásica de la India *bharatanatyam*, que aún continúa investigando y desarrollando con sus alumnos e intérpretes. Un ejemplo de las investigaciones que ha realizado se centra en las influencias de la danza India sobre la danza contemporánea y cómo estos dos formatos funcionan juntos, fusionados en escena.

El *bharatanatyam* es una de las danzas tradicionales más antiguas de la India, que comúnmente se baila acompañada de música clásica. Está inspirada en las esculturas del templo de *Chidambaram*. Su nombre proviene de la combinación de *Bha-bhava*, que significa expresión, *Ra-Raga* que significa música y *Ta-Tala* que significa ritmo. De este modo, se entiende que su fuerte base rítmica y musical devienen en un sentido estricto de la expresión, donde aparecen una serie de gestos y simbolismos con significados específicos.

"Las raíces interesantes de Estados Unidos yo las cambié, las metí, las ajusté en mi psiquis, en mi manera de pensar y me las arreglé, yo me las arreglé para ser conceptual y minimalista viniendo de un país poético, nostálgico y descriptivo" (Beuchat, 2006a)

"Yo sé que es un sufrimiento tener algo dentro y no poder expresarlo" (Beuchat, 2006a)

Carmen Beuchat dictando una clase de
bharatanatyam en uno de sus viajes a Chile.
Archivo Carmen Beuchat

Desde aquí se desprenden en gran parte sus estudios de rítmica, que en algún momento también fueron influidos por la danza española, fusionando elementos provenientes de diferentes culturas. Una vez más está presente esta posibilidad de unir, tanto en escena como en su propia vida, diversas realidades que a simple vista parecen completamente contrapuestas en rítmica, funciones expresivas y estilos.

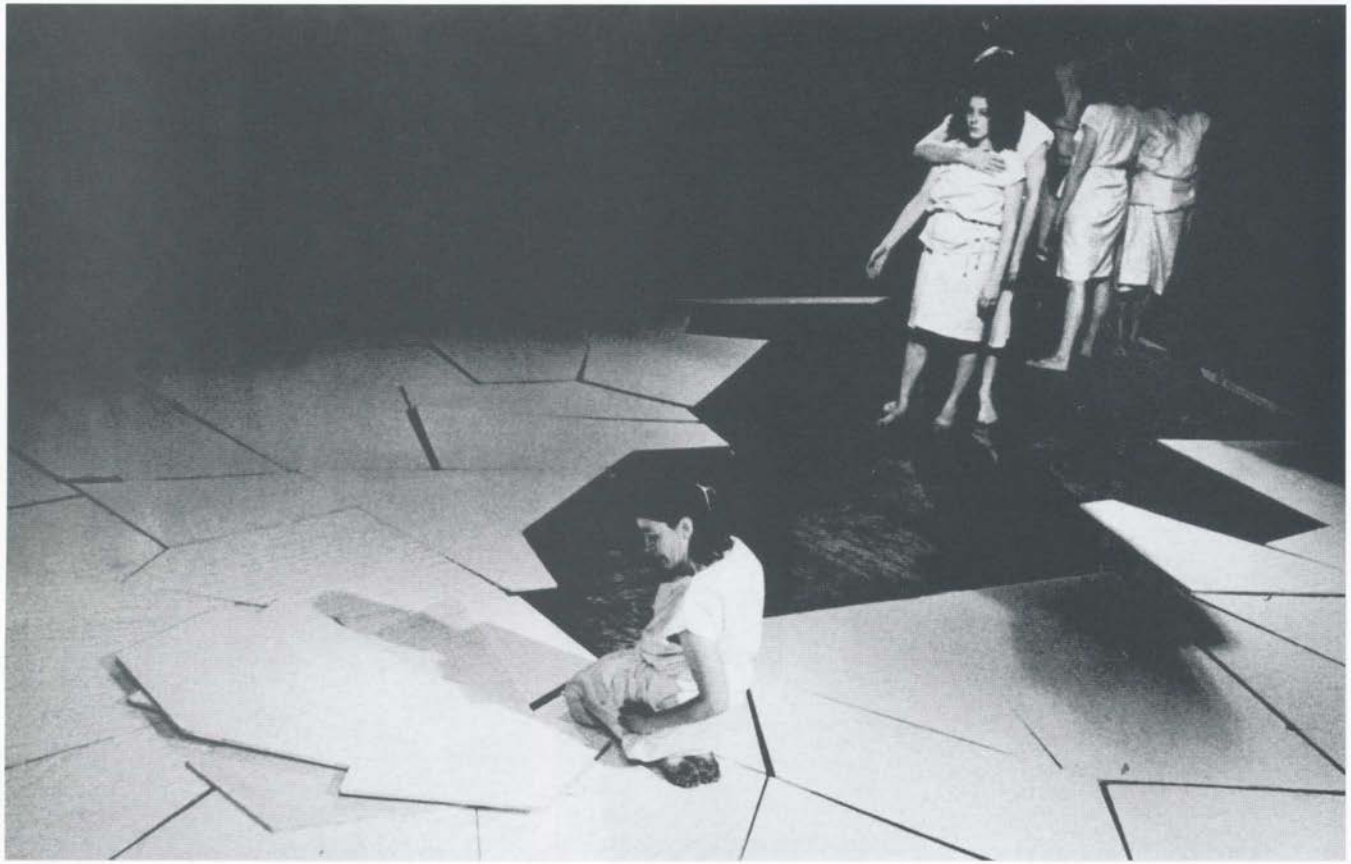
"Me gusta el desafío de poner dos temáticas... uno es el estudio del *bharatanatyam*, en una danza pura, específica, dentro de una visión occidental que es la mía y dentro, más encima, de mi técnica, entonces ahí está demostrado cómo uso yo la técnica oriental"

Más allá de sus enseñanzas en cuanto a técnica, Carmen logra traspasar a sus alumnos el sentido de vocación y esfuerzo que ella aprendió en sus estudios de kinética con Patricio Bunster y posteriormente con Trisha Brown y el formalismo.

Constantemente entregando imágenes como referencia, hablando de historia, citando a Patricio Bunster o a Joan Turner, Carmen busca que los alumnos logren entender que se trata de un "largo recorrido", "luego me pongo estricta como la Trisha Brown, fría y calculadora y después cuando los hago llorar, me pongo emocional como la Kei Takei. Les digo que hay que ser como un Samurai para ser un gran bailarín".

Carmen logra utilizar y exponer todo lo que ha acumulado durante su vida, sus conocimientos de pintura, escultura, jardinería, las diferentes técnicas de danza y sus creencias religiosas, poniendo todos sus conocimientos al servicio de su arte. Esto la convierte en una persona extraordinariamente honesta con su realidad, con su pasado, sin intentar desvincularse de lo que ha hecho o de lo que nunca hizo. Es esta sinceridad la que la convierte para los alumnos en una maestra que logra entregarles enseñanzas que sobrepasan la sala de clases y el escenario.

Las distintas escuelas por las que ha pasado ejercen una influencia similar sobre su propuesta personal, otorgándole a cada una el mismo nivel de importancia. Pesan idénticamente igual lo que aprendió con



Carmen Beuchat junto a Kei Takei Moving Earth Company.
Archivo Carmen Beuchat

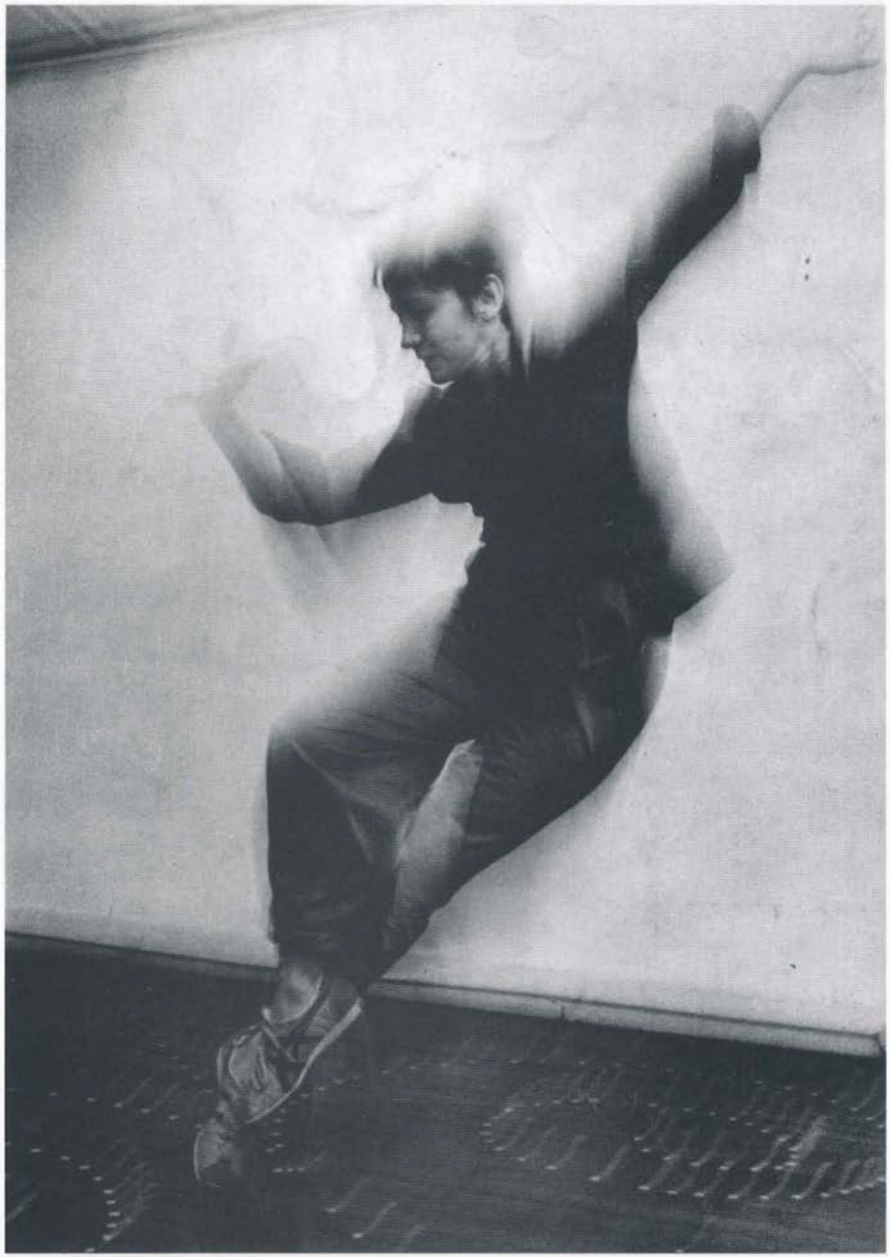
Cunningham, con Trisha Brown, con Patricio Bunster o con Kei Takei, y todas esas experiencias se conjugan a la hora de enseñar, como ella explica en sus propias palabras:

> "Yo soy acumulativa, uso todo, todo lo que se me ha dado, todo lo que no se me ha podido olvidar"
>
> Y agrega:
>
> "A mi me tocó prepararme en las mejores escuelas con los mejores profesores... me tocó el momento histórico, porque nací ahí, porque nací en 1941 y me tocó toda esa vida que me llevó a desembocar en esta cuestión..."

"Tú crees que puedes hasta ahí, pero siempre hay un segundo y un milésimo de milímetro que puedes hacer mejor: nunca quedarse satisfecho con uno mismo. El esfuerzo máximo lo relaciono con la vocación"

"Me impresionaba sobre todo su energía, cómo de pronto se encumbraba en sus zuecos y en dos segundos aclaraba algo mostrándolo. Era capaz de superar con su energía, en un solo desplazamiento por el espacio, lo que hacíamos treinta alumnos juntos" (Rivera, 2009)

INFLUENCIAS, COLABORACIONES Y LEGADO



Carmen Beuchat. Archivo Carmen Beuchat

Tal como hemos visto en los capítulos anteriores, la vida de Carmen Beuchat estuvo fuertemente marcada por personajes relacionados con el arte en sus diferentes disciplinas: la danza, la música, las artes visuales, el cine, etc. Así como diversas manifestaciones culturales han ejercido una gran influencia en ella, sus referencias religiosas y sus múltiples creencias y devociones.

Es dentro de este contexto en el que quiero resaltar algunos nombres y momentos que fueron cruciales, no sólo en su desarrollo personal como artista, sino que en un contexto general, relacionado con la historia del arte y los diversos momentos de cambio y ruptura. Me interesa rescatar también la perspectiva de coreógrafos y coreógrafas que se vieron ampliamente influidos por su trabajo en Chile, y que de alguna manera han consolidado una forma de enfrentarse a la danza, transformando radicalmente la perspectiva nacional sobre este arte.

"Para mí hay dos personajes en mi vida que yo he amado y admirado profundamente y que encuentro que son unos genios: Robert Rauschenberg y Trisha Brown"

Fotografía tomada durante la filmación de
Virginia Cows. Video dirigido por Jaime Barrios.
Imagen de Alfonso Barrios, 1970

> Influencias

Es innegable el legado que la vanguardia de los años sesenta y setenta dejó en Carmen, no sólo a nivel personal, considerando que es en la ciudad de Nueva York donde ha pasado la mayor parte de su vida, sino que a nivel de concepción estética y metodologías de creación.

Dentro de este contexto destácan dos personajes esenciales: Trisha Brown y Robert Rauschenberg. Con ellos compartió una serie de sucesos que determinaron su búsqueda artística y su elección estética, manteniéndose en un estado de constante exploración, donde cualquier momento del día podía servir como inspiración para la creación de una obra coreográfica o bien ser argumento para su próxima pintura.

Durante la época en que trabajó con Rauschenberg, como asistente de la casa y el taller de pintura, mantuvo un contacto cotidiano con toda la comunidad artística de la época, aproximándose a la relación entre el arte y la vida como una cuestión inseparable:

> "Era una cosa de ir creciendo en otro modo de ver las cosas, en otro modo de comportarse, el arte en la vida, era arte en sí y había que habitar ese lugar lo más armónicamente posible, porque con esa gente tan delicada estéticamente tú tienes que tener siempre una belleza, tanto de presentación como de movimiento, tienes que bailarle a Rauschenberg y a la Trisha..."

Este desarrollo constante de una nueva forma de entender la composición se traduce en una postura social y política que permite el desarrollo de una metodología de enseñanza que continuó aplicando en sus clases en Estados Unidos, Japón, Europa y posteriormente en Chile.

Kei Takei aparece como otro de los personajes relevantes con quien realizaron una serie de colaboraciones desde el momento en que se conocen en una clase de composición de Alwin Nikolais, que Carmen describe de la siguiente manera:

> "Hicimos una improvisación y la Kei quedó fascinada conmigo, le encanté, así que un día estaba en mi casa en Square Park, y escuché

"Tú te vales del río, el río
se vale de sus orillas, y una
de las orillas para mi fue
obviamente Rauschenberg,
lo leí en sus pinturas,
en su cuerpo, en su actitud
y sobre todo en su cariño"

> una vocecita: "Carmen, Carmen". Era la Kei Takei que estaba abajo, entonces la hice pasar y ella me dice: "quiero que me ensayes un trabajo que quiero mostrar". Inmediatamente comenzamos a trabajar, desde el año 1969 hasta el día de hoy"

En ese momento comenzaron a trabajar en una obra llamada *Lunch*, y posteriormente desarrollaron la base de lo que sería una de las obras íconos de Takei: *Light*, un trabajo en continuo proceso de creación, que se inició en 1969 y que hasta el día de hoy se mantiene como parte de un repertorio en constante estado de cambio. Durante ese año, desarrollaron el primer fragmento de la obra, que actualmente se compone de 31 partes diferentes, cuya premier fue presentada en The National Shakespeare Company Cubiculo Theater, en Nueva York.

> "Me acuerdo tan bien del primer ensayo. Pasó en el living de mi casa, empecé a ensayar para ella una obra que se llama *Lunch*, una escena que yo hago con conchas de ostras. Ella me hizo bolas de papel, me impresionó tanto esta cosa oriental, un ensayo completo haciendo bolas con papel de diario, y de repente ella me empieza a enseñar cómo recoger estas bolas, cómo lo iba a tener que hacer. Me acuerdo que la miré bien, probé, y entonces la miro y ella me dice: eres fantástica"

Y agrega:

> "Mientras yo iba recogiendo las bolas, me acuerdo que iba pensando en la Joan Turner, así lo haría la Joan, con esta cualidad kinética, y era fantástico, me transporté, pasó lo que siempre pasa, la imagen que tienes en el cerebro pasa al cuerpo y lo vas a hacer igual, porque a mi las clases de la Joan me impresionaron mucho... de ese primer año me quedé el resto de mi vida bailando, interpretando como ella quería que interpretara"

Las influencias que recibió durante su época de estudiante en la Universidad de Chile se han convertido en recuerdos que Carmen mantiene constantemente en sus creaciones y en la metodología de sus clases. Las técnicas de interpretación y composición aprendidas con Joan Turner, y el sentido de la vocación y la seriedad en la práctica de la danza de Patricio

Bunster, continúan siendo un aspecto importante en la forma en que Carmen aborda la creación coreográfica.

> "Patricio siempre me trató como bailarina, me retó como bailarina y me condujo como bailarina. Su visión fue siempre que yo era bailarina y me exigió mucho una posición moral frente a la danza. Patricio despertó la vocación, una fidelidad a la vocación"

Obra *Breaking the Chalk* en *The Kitchen* un *evening*
de Juan Downey.
En la fotografía: Suzanne Harris y Carmen Beuchat.
Archivo Carmen Beuchat

> Colaboraciones

Esta idea de vocación hacia la danza se ha traducido en una disposición hacia el arte, desde donde podemos entender sus múltiples colaboraciones con artistas visuales, escultores, cineastas y pintores. Así lo demuestra su trabajo con Alfonso y Jaime Barrios; sus colaboraciones con Juan Downey en diversas improvisaciones, performances, videos e instalaciones; las presentaciones para Nam June Paik; su participación en el Booster Theatre y la galería 112 Green Street, en el Soho de Nueva York, donde varios artistas convivían, compartiendo un espacio para presentar obras y realizar ensayos, como los de Philip Glass.

Las clases con Merce Cunningham, Martha Graham, Sigurd Leeder, las influencias de Joan Jonas, Joseph Casutler, Richard Nonas; el desarrollo de una línea de improvisaciones sobre los tejados y caminatas por las paredes con la compañía de Trisha Brown; o los talleres que impartía junto a Jean Dupuy en Europa, aparecen como un estado constante de búsqueda de nuevas cualidades en el arte y la puesta en escena.

Esta vocación y entrega a su labor artística se manifiesta desde temprano, como lo demuestran sus exploraciones con Hernán Baldrich, y posteriormente con Vicky Larraín, Gregorio Rosenblum, Juliet Shen, Michael Moneagle y Wanda Pruska en Chile y Estados Unidos. La influencia de la Judson Church, donde se encontró con bailarinas y bailarines como Lucinda Childs, Twyla Tharp, Simone Forti, Ivonne Rainer, Deborah Hay, Steve Paxton y Robert Dunn, íconos de un momento de ruptura en la historia de la danza norteamericana y mundial, también ha sido decidora en la formación de la propuesta estética de Carmen.

El trabajo exploratorio desarrollado por el colectivo The Natural History of the American Dancers, con Suzzane Harris, Cynthia Hedstrom, Rachel Lew, Bárbara Lloyd (Dilley), Judy Padow, Debra McCall, Tina Girouard y Mary Overli, y sus trabajos junto a Cathy Zimmerman posteriormente, marcaron una siguiente generación de postmodernos, con nuevas líneas temáticas y una propuesta diferente hacia la composición y el estudio del cuerpo en movimiento.

Todas estas experiencias han determinado la postura política de Carmen frente a la danza, donde todo movimiento cotidiano pasó a ser un elemento de composición en escena.

Carmen Beuchat junto a su hijo Kay Peronard.
Fotografía Archivo Familiar

> Legado

Hasta el día de hoy continua desarrollando una serie de actividades de enseñanza, ya sea bajo el formato de talleres abiertos, clases en diversas instituciones, conversaciones con estudiantes, o como directora de la Escuela de la Universidad Arcis en Valparaíso. También ha creado una serie de obras con diversas compañías y grupos de estudiantes, manteniendo siempre una postura de apertura hacia nuevos caminos, en una constante búsqueda por la democratización en la enseñanza de este arte.

La forma en que se acerca a sus alumnos ha marcado a diversas generaciones de coreógrafos en Chile, con la inserción del *contact improvisation* en la década de los setenta y ochenta, por medio de clases y talleres, y posteriormente con su establecimiento en instituciones educativas, donde ha podido desarrollar una línea coreográfica basada en el estudio de sus estructuras y series de movimiento.

Coreógrafos como Luis Eduardo Araneda, Rocío Rivera, Nelson Avilés, Nury Gutés y Teresa Alcaíno rescatan sus influencias desde sus primeros talleres y presentaciones en el Café del Cerro del barrio Bellavista o la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH):

En palabras de Luis Eduardo Araneda:

"Carmen trajo los conceptos del *contact*, que nosotros trabajamos súper primariamente. Ella trajo la metodología y nos habló de Steve Paxton, de Trisha Brown. Fue entonces cuando empezamos a trabajar la improvisación desde una perspectiva más organizacional, un trabajo técnico corporal desde el *contact"* (Araneda, 2009)

Para Nury Gutés:

"Carmen nos enseñó al grupo independiente "Andanzas", que en esa época yo integraba, nuevos métodos de sacar información corporal, por tanto un nuevo lenguaje y una nueva relación con los otros cuerpos. El *contact* estaba muy incorporado en ella, pero no era eso lo que transmitía, creo tener en el recuerdo una visión del espacio como una fuente y una forma de comprender la emoción que nos produce el otro. Ella tenía una manera muy positiva de estimular a los jóvenes, nuestra sensible brutalidad le conmovía" (...)

"Carmen te pone en el medio del mar y te tira"
(Alcaíno, 2009)

> "Siempre tuvo una metáfora para sus alumnos, cosa que he copiado sin temor. Creo que la danza para ella fue un desafío y un complot al mismo tiempo (...) ahora que la volví a ver y escuchar, me doy cuenta que su lucidez es ejemplar y que su historia en la danza es un refugio y una ventana abierta al mismo tiempo para la comunicación con cualquier generación" (Gutés, 2009)

Rocío Rivera, quien trabajó junto a Carmen en una de sus obras mas recientes, describe la importancia de Carmen en la escena dancística actual de la siguiente manera:

> "Creo que la influencia de Carmen ha sido la de abrir a lo contemporáneo desde su abstracción más bien moderna. Su visión permanece vigente, ella sigue creando y aportando activamente a la actividad dancística y tenemos mucha suerte de tenerla en Valparaíso, donde la comunidad de la danza es pequeña y se puede, entre todos, tejer una relación de proximidad y colaboración, en la que ella está muy presente para todos" (Rivera, 2010)

El proyecto de extensión de la Escuela de Danza de la Universidad Arcis ha sido el lugar en que Carmen ha podido desarrollar su línea técnica y sus metodologías de enseñanza en los últimos años. Ha invitado a participar a algunos de los que fueron sus alumnos, conformando un grupo de profesores que intentan fortalecer un proyecto educativo de carácter único en nuestro país. A esto se suma su proyecto coreográfico personal, desarrollado con sus estudiantes y cercanos, realizando una enorme tarea de difusión de la danza y el arte en la ciudad de Valparaíso.

Teresa Alcaíno, profesora de la Escuela de Danza reflexiona sobre la calidad del proyecto de la siguiente manera:

> "Su fuerza interior, su entusiasmo me conmueve, sus estados alterados por lo adverso al proyecto o la situación de la danza en Chile también, esa convulsión que es coherente, no es un espasmo. Observar las clases de Carmen, las audiciones, ir a los colegios, todo es un aprendizaje: Como ella se mueve, como trabaja y de esa fuerza ha creado escuela

"Carmen es de una exigencia absoluta. Logra sacar del cuerpo el primer impulso motor, la urgencia del hacer, de moverse, de encontrar, de crear nuevos mundos relacionados con la naturaleza y el cosmos"
(Alcaíno, 2009)

y es tan potente que va como un volcán... Ella está constantemente en evolución no dejando que se muera esta búsqueda tan importante que tiene la relación con los animales y la naturaleza" (Alcaíno, 2009)

Su relación con el movimiento, la necesidad de crear y bailar la han situado en un espacio de búsqueda permanente de nuevos formatos de experimentación. Dentro de este marco destaca su simpleza y su honestidad respecto de su propia historia y de su realidad contingente.

"Carmen se ha relacionado con el movimiento constantemente de una manera que yo creo que es muy simplificadora, no se ha contagiado con engaños reflexivos, con complejidades que muerden, su naturalismo en la enseñanza de aquellos tiempos, no tan teñida de religiosidad, tal vez es mi mejor refugio para recordarla" (Gutés, 2009)

La inagotable capacidad de desarrollar nuevos proyectos, de reinventarse, de soñar nuevas y diversas propuestas, permite abrir nuevos escenarios, trabajando por contagiar a su entorno de una forma nueva de entender la danza, reflexiva, creativa y profesionalmente.

RELIGIÓN, ARTE Y MOVIMIENTO

Obra *Vía Crucis*, presentada en el Museo Nacional
de Bellas Artes.
Archivo Carmen Beuchat, 1998

El componente espiritual y religioso que se desarrolló en las vanguardia de los años cincuenta y sesenta en Estados Unidos aparece como un tema importante de destacar, ya que forma parte de un proceso complejo de integración de nuevas fórmulas de trabajo y experimentación que permitió instalar una metodología de búsqueda y exploración, rompiendo con los cánones creativos norteamericanos e insertando nuevas estéticas enfocadas en el purismo, la simpleza y la contemplación.

Esta búsqueda emerge completamente influenciada por el budismo Zen, que apareció como una tendencia particular en los años cincuenta en el Black Mountain College[24], y que luego se generalizaría para integrarse como componente esencial en la creación artística de aquella época, siendo John Cage uno de los personajes más influyentes en este proceso. Su sistema de creación musical, y uno de sus grandes transformaciones en cuanto a métodos de composición, fue la introducción del azar y el silencio, destacando dentro de estas exploraciones una de sus obras más reconocidas a nivel de crítica de arte: *4'33''*, pieza que se divide en tres movimientos, cada uno compuesto por un gran silencio, donde sólo se puede escuchar el sonido generado por la sala y la audiencia.

Estos nuevos aspectos de composición estuvieron fuertemente ligados a su creencia en el budismo Zen, la filosofía India y la utilización del I-Ching, influyendo fuertemente en otros artistas como David Tudor, Robert Rauschenberg, Stan VanDerBeek, Buckminster Fuller, Robert Dunn y por supuesto Merce Cunningham.

> En 1957, John Cage describe su obra como "una pieza sin propósito", "una afirmación de vida –no un intento de lograr un orden desde el caos, ni de proponer mejoras en la creación, sino simplemente una forma de despertar la vida misma que estamos viviendo" (Cage, 1973)

"Todo llega a la pasión del mamífero, pero también llega al amor... a una cosa más invisible, como un vegetal, y cómo un vegetal te puede capturar y puede tener una relación contigo y enseñarte que no hay que preocuparse, por que se renueva y renueva. Ese es un paisaje psicológico, estar unidos a la naturaleza porque tiene una religiosa transición"

[24] Black Mountain College, fue una institución educativa para la enseñanza del arte, fundada en 1933. Es reconocida mundialmente por las múltiples exploraciones que se llevaron a cabo durante los años cincuenta, momento en el que se conformó como el epicentro de la vanguardia artística norteamericana.

Carmen Beuchat durante una presentación
en el Museo Nacional de Bellas Artes.
Archivo Carmen Beuchat

Esta búsqueda no sólo formal, sino conceptual y filosófica en las propuestas de composición, hicieron eco en generaciones posteriores de artistas que comenzaron a integrar visiones provenientes de otras culturas, donde encontraron fundamentos y justificaciones par sus propias propuestas. Es el caso de Steve Paxton, Trisha Brown, Deborah Hay, Robert Dunn, Lucinda Childs y muchos otros que luego participarían de la Judson Church Theatre y la danza postmoderna en Norteamérica.

Para Sally Banes,

> "El aspecto espiritual del mismo asceticismo que condujo a la clarificación de movimientos simples apareció en forma de expresión devocional. La apreciación de danza no-occidental devino en un interés sobre lo espiritual, lo religioso, lo curativo y sobre las funciones sociales de la danza en otras culturas" (Banes, 1987: xxii)

Entendiendo esta espiritualidad como un aspecto importante, no sólo dentro de sus vidas personales, sino que en las propuestas creativas, en la búsqueda de nuevos movimientos y en la exploración del espacio y el tiempo.

Si bien la tendencia religiosa de Carmen había comenzado en su niñez, con la religión católica, en algún momento debió abandonarla en un sentido estricto, y enfocar su espiritualidad en relación a su vida y su danza.

De este modo, bajo las influencias recibidas en Nueva York, por medio de este grupo de amigos, artistas y colaboradores, Carmen comienza su propia búsqueda de la simpleza, una vez más integrando dos aspectos que parecen ser contrapuestos, la religión católica y el budismo. Sin duda no fue la única que vivió este paralelismo, tal como ella cuenta en sus propias palabras:

> "Rauschenberg era budista, Trisha era budista y krishna al mismo tiempo. Los bailarines nos montamos en el viento, ahí hay otra contradicción con los patriarcas "serás libre como el viento y te castigará Dios porque serás libre como el viento", y yo monto el viento, lo uso

"El material de la música
es el sonido y el silencio.
Integrarlos es componer.
No tengo nada que decir
y lo estoy diciendo"
(John Cage: 4´33´´
by David Tudor)

como caballo, porque soy bailarina, sino no podría, porque tengo movimiento, tengo destreza en perder el peso y recuperarlo, así, espiritual, sicológica y físicamente

(...)

Entonces tú te tienes que tomar de las barandas. El agua pasa por un cauce y tienes que agarrarte y las barandas es lo que está hecho, lo que ya está, tu cocina, tu perro, tu gato, tu cama, etc., la vida cotidiana, la vida común, entras por eso y empiezas a usar esas barandas, entonces yo empecé a usar las barandas prácticas, ya hay procesiones, ya hay un colectivo religioso que baila por la Virgen o por Cristo crucificado, ya existe la danza de los templos Griegos y Romanos. Ya te digo, las danzadorizas, es una danza a Dios"

Para Carmen, lo religioso es un capítulo que llega con la práctica de la danza misma,

"parece que el cuerpo disciplinado de la danza te pone en un estado sicótico y una de las tendencia es buscar en la religiosidad y en la danza religiosa (...) por ejemplo, como Ted Shawn y Ruth St. Denis, buscar un salmo e interpretarlo, que yo lo he hecho desde que era una niña..."

Conceptos como espiritualidad, arte, movimiento, meditación y metempsicosis, aparecen como una estructura desde donde Carmen basa sus reflexiones cotidianas sobre el movimiento y la coreografía. El concepto de metempsicosis proviene de la filosofía griega, y refiere a la concepción de destino, ligada con la responsabilidad de cada uno por nuestros actos, experiencias que Carmen transmite a sus estudiantes y bailarines para hacerlos parte del proceso creativo y el significado de estar en escena junto a otros bailarines.

"Uno tiene que abandonar el catolicismo para ser una buena católica, y esos abandonos duelen"

Es desde esta base que logra comprender el formalismo, en la búsqueda por un orden y una estructura íntimamente relacionados con la observación de movimientos simples que luego toman la forma de una estructura o secuencia de movimientos, a través de una fuerte conciencia de su propio contexto, del mundo.

En sus palabras:

"Yo protesto... casi todas las obras ahora último en mi vida son canciones a los animales muertos, y entre esos, nosotros, porque yo me considero un mamífero como todos los otros, mi concepto de oración hacia lo extinguido, lo que es muerto. Para hacerlo revivir yo tengo que tomar otra forma, es muy parecido a la coreografía. También cabe la oración de protesta de la muerte y sobretodo de la muerte agresiva, de la muerte, el abuso y la extinción. Es una canción que estamos haciendo siempre... cuando yo busco el porqué, cómo voy a funcionar y dispongo los cuadros de las estructuras y las técnicas en un orden específico para que den esa sensación al público, es ahí cuando es absolutamente religioso.

Aquí el animal se pudre y a nadie le importa y queda justamente ahí en mi protesta, en mi dolor, en mi canción y esa canción es bella generalmente si tú te fijas, porque toma esa forma, porque el animal abusado, muerto o el humano abusado, muerto está ahí, se aparece en esa forma, esa unión de esas dos cosas, de eso invisible que pasa como un hilo de forma a forma..."

Y agrega:

"Uno empieza a indagar en lo religioso y lo práctico. Lo religioso para mí es una procesión como los bailes del norte, o cuando coreografiaba las letanías de la virgen. Son cosas que ya están hechas, lo hice en Estados Unidos y después lo hicimos en Recoleta. La comunidad lograba un estado de belleza y de felicidad de vernos bailar. Justamente la estructura del *Cisne* la hicimos frente al altar, como ritual, hicimos *El Cisne* las ocho bailarinas alrededor del altar de la Iglesia de San Lorenzo... tomando la forma circular"

Es este mundo cotidiano y su fuerte intención religiosa e integradora lo que se plasma en la complejidad de sus obras, componiendo una propuesta sólida de mezclas en escena, tomando aspectos tan variados como el ballet, la danza moderna, el formalismo, la devoción, la rítmica, sus estructuras,

"Realmente deshacerse, desasociarse, cuerpo y espíritu, cuerpo y alma, a través de la metempsicosis yo lo comprendo, y en el arte lo he practicado y lo encuentro... sí, concuerda, funciona..."

"Todos somos responsables al unísono de lo que sucede en el momento, en la acción"

los seres vivos y la pintura, para dar forma a una composición compleja de movimientos y abstracciones. Para Paula Tapia –quien ha trabajado con Carmen en diversas producciones en Chile y Estados Unidos, además de mantener una relación de profunda amistad–, Carmen:

> "no es una formalista neta, que trabaja solamente con el análisis de la forma. El componente religioso que tiene su danza y el componente étnico, chileno también, es muy fuerte y eso es lo interesante, (...) es una especie de pastiche postmoderno"

En un artículo de la revista *Fundación*, publicado en Octubre de 1998, Paula Tapia describe la obra de Carmen y su acercamiento a la composición de la siguiente manera:

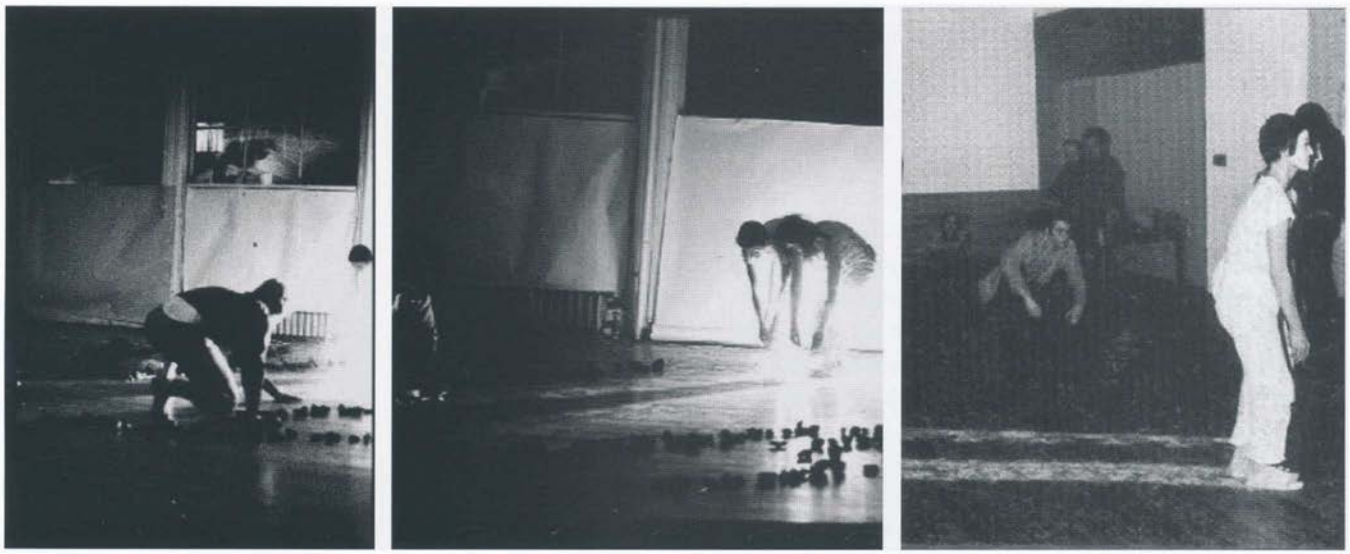
> "Sin duda, Carmen Beuchat es todo un personaje, enfrenta la creación como si en ello se le fuera la vida, pertenece a aquella vieja generación de artistas que con sus obras pretenden lavar los pecados del mundo y llevar hasta las últimas consecuencias su propuesta de unión entre arte y vida. Es una mujer que vive de manera monástica, consagrada a su danza, a los pobres, a la vida espiritual y a la mesiánica tarea –nada de fácil– de salvar a quienes la rodean (...) Quizás esa extraña capacidad de mezclar lenguajes y mensajes, de ver más allá de lo aparente y denunciar lo que no quiere ser develado o aquello que es demasiado explícito, hacen de esta artista un ser diferente. Ese personaje que funciona en una frecuencia distinta al resto de los mortales (...)
>
> Y así van resultando sus obras, un poético caos entrópico lleno de mística y cuyo fin ritualístico es el sahumerio del mundo" (Tapia, 1998)

A través de su mirada religiosa y la aplicación de estos conceptos en sus propuestas creativas, volvemos a encontrarnos con esta tendencia a unificar procesos y tendencias que parecen disonantes, de manera que sus obras abren las puertas no sólo a cualquiera que quiera participar de ellas, sino que también plantean la posibilidad de que todo puede suceder en escena.

"Tú sabes, artistas nosotros, gigantes, enanos, gordos, flacos... ese es el Dios de la danza, Nataraya[25] , mujer y hombre, las dos cosas al mismo tiempo..."

[25] Shiva Nataraya es el nombre que los hindúes dan al Dios de la Danza. Su nombre proviene de Nata: teatro, danza; y Raja: realeza. Su danza es entendida como un símbolo del proceso continuo y permanente de la creación y la destrucción del mundo.

OBRAS Y RESEÑAS



Obra *Breaking the Chalk* en *The Kitchen*
un *evening* de Juan Downey. En la fotografía:
Suzanne Harris y Carmen Beuchat.
Archivo Carmen Beuchat

> Obras

Su pasión por la creación coreográfica la llevó a mantenerse en una constante creación de obras, estudios, fraseos y experimentaciones, incluso cuando aún era alumna de la Universidad de Chile, o recién egresada, con el "Trío 65" y sus exploraciones en el Centro Cultural de las Condes y Ñuñoa, donde Carmen ayudó a formar las escuelas de danza de dichas municipalidades.

En 1967 decide crear *Jerónimo Bosch,* con la participación de Vicky Larraín como *La Serpiente*, Joan Turner como *El Ángel*, Kay Peronard y el diseño de Marcos Correa. Esta oportunidad va a ser decisiva para Correa, en donde por primera vez se atreve a realizar el diseño para una obra y posteriormente decide continuar con sus estudios de diseño en el extranjero.

Jerónimo Bosch contó con la aprobación de la crítica y por sobre todo de Patricio Bunster, quien siempre había permanecido distante, a pesar de haber sido su profesor y su maestro por muchos años. Luego de ver la obra, se acerca a ella y le dice: "esto es bueno", frase que de alguna manera hace eco y la incentiva para introducirse de lleno en la composición. Sin una idea clara sobre qué es lo que realmente quería hacer o cuál sería finalmente su elección estética de creación, se siente impulsada a concretar sus ideas.

Años más tarde, cuando regresa a Chile en 1985 y realiza el montaje de *Danzando por la Vida*, se da una situación muy similar, donde Patricio se acerca nuevamente a ella para felicitarla por su obra, a pesar de las tremendas diferencias técnicas y estéticas que había entre ellos.

Es prácticamente imposible realizar una cronología de todas las obras y performances en las que Carmen ha participado o incluso de las que ella ha creado. Lo que expongo a continuación son algunos nombres, pequeñas reseñas, imágenes y datos que he podido encontrar en archivos dispersos, revueltos y desordenado. Esta recopilación ha sido bastante compleja, tomando en cuenta que gran parte de su archivo se encuentra actualmente en la ciudad de Nueva York, y que la mayoría de sus propios trabajos no fueron siquiera registrados, como ha pasado con la mayoría de los artistas experimentales de aquella época.

"Siempre me dijeron que mis pinturas eran mis coreografías. Tiene un sentido, un profundo sentido. Yo me quedé en lo práctico cotidiano, en la composición de las cosas... yo uso mucho la pintura para estudiar el espacio..."

Obra *Inmigrantes* con el grupo de danza
del Centro Cultural Balmaceda 1215.
Fotograma extraído del vídeo-registro, 2006

Obras que Carmen Beuchat presentó en Estados Unidos:

Thoughts by Tagore (noviembre, 1975).

Butterfly: In a Logical Structure Life Goes By (1975). En colaboración con Kei Takei.

I am Two (1975).

The line straight ahead. Right and Left-The One Who Passes the Door and Door itself (1975). Solo presentado en el contexto de Natural History of the American Dancers.

Steal with Style: We are the One Who Sits at the Right and the One Who Sits at the Left (1975). Trío creado por Natural History of the American Dancers.

Common Ground (mayo, 1975).

Clear Water (1980) Proyecto para la Japan Society Junko Kikichi.

Alma Mater (febrero, 1980).

Getting of the ground (1980).

Exactly how it is (1983).

Uno, dos (1987). Dúo junto a Cathy Zimmerman.

The man who turn into a dog (1987). Basada en la obra homóloga del escritor argentino Osvaldo Dragún. Dirección General: Gregorio Rosenblum. Coreografía: Carmen Beuchat.

Breaking the Chalk. En *The Kitchen,* junto a Suzanne Harris en un *evening* de Juan Downey.

Owed. Serie que contempla las seis estructuras bases de la metodología de Carmen: *Gray Wolf, Bobcat, Whistling Swan, Calico Bass, Red-Backed Salamander* y *Tribal Woman*.

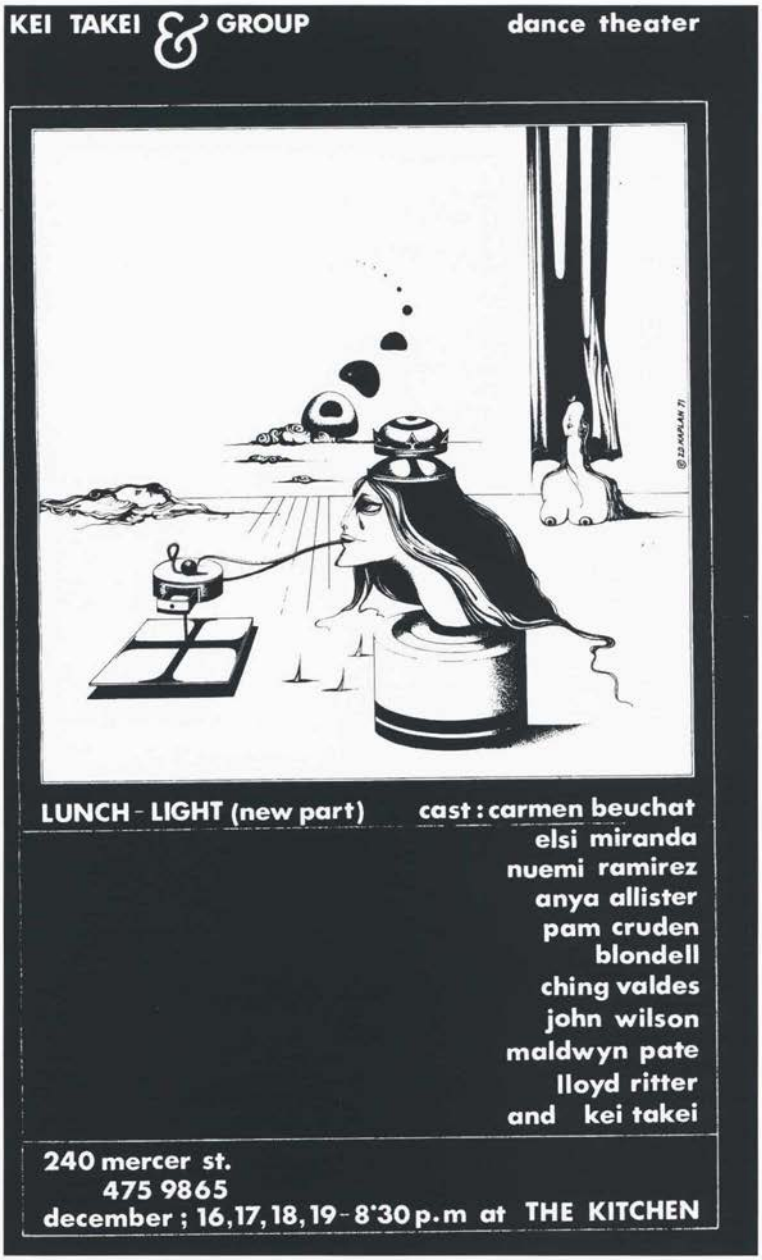
Moon is a Witness.

Spirit, Water & Blood.

1,2

Dancing. Presentación en WPA (Washington Projects for the Arts).

Secuestred Cargo. Presentada en el teatro Repertorio Español. Participaron Joe Baily, Paula Tapia, Nancy Vásquez y Ana María Palma –que en ese momento era agregada cultural en Nueva York–, entre muchos otros.



Afiche de la Obra *Lunch*, de Kei Takei. 1969

Obras que Carmen Beuchat ha presentado en Chile:

Jerónimo Bosch (1967). Presentada en la Casa de la Cultura de Ñuñoa.

Estructuras (1985) Función en el Teatro de la Universidad Católica. Presenta su obra junto a Marco Correa y Juan Enrique Carvallo.

Nuevas Estructuras (1991). Interpretada por Nelson Avilés, Carmen Beuchat, Paula Tapia y Nancy Vásquez, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes, como una rogativa por lluvia.

La Sirenita (1991). Solo de Nelson Avilés, presentado en el Museo de Bellas Artes, con la colaboración de Nancy Vásquez y Paula Tapia.

Danzando por la vida (marzo, 1992). También conocida como *Danzando para Vivir*. Título original en inglés *Dancing for life*. Obra montada con bailarines seleccionados de un Seminario realizado en el Centro Cultural de la I. Municipalidad de Santiago en el mismo año. Contaba con música de Michael Moneagle, diseño de Marco Correa y escenografía de Juan Grimm, presentada en la Sala Abril. (Sepúlveda, 1998)

Entraré en la Alegría. Título en ingles *Oh Grand Little Man*, con música de Juan de Dios Group.

Improvisación Estructurada (1994) Seminario en la Universidad ARCIS que culminó con una improvisación estructurada en el contexto de una muestra de arte religioso en el Museo Nacional de Bellas Artes. Participaron todos los asistentes al seminario. (Sepúlveda, 1998)

San Julián, el Hospitalario (1994). Obra presentada en el Museo de Bellas Artes de Santiago, por la Compañía Arcis, con música de Leni Alexander.

Comida para todos y poto tranquilo (1996) Obra desarrollada a partir de un trabajo interdisciplinario entre alumnos y profesores de diversas carreras de la Universidad ARCIS. (Sepúlveda, 1998)

Supernova y los hoyos negros (1997) Trabajo en torno al espacio, los cuerpos celestes y las cualidades cinéticas que se estrenó en el Teatro del Centro Cultural de la Caja de Compensación Los Andes. El diseño de luces y vestuario es realizado por la diseñadora Claudia Sepúlveda. (Sepúlveda, 1998)

La Píldora (1997) Obra basada en las estructuras de *La Salamandra*, *El Cisne* y la danza India. (Sepúlveda, 1998)

Vía Crucis (octubre, 1998).

Inmigrantes (2006). Con la compañía de Balmaceda 1215, Valparaíso.

Pliegues y despliegues (2009). En conjunto con Rocío Rivera e Iván Sánchez, con música de Miguel Jáuregui.

Canción desesperada, mar ensangrentado (enero, 2010). Presentada en los Carnavales Culturales de Valparaíso.

Obras con participación de Carmen:

Light (1969-). Kei Takei´s Moving Earth Company. Trabajo que se inició en 1969, y que se ha presentado en múltiples versiones hasta el día de hoy.

Lunch (1969). Kei Takei´s Moving Earth Company.

Floor of the forest (1970). Dúo de Carmen Beuchat y Trisha Brown, presentado en Nueva York.

Leaning Duets (1970). Obra de Trisha Brown.

The Stream (1970). Obra presentada en una estructura de madera con forma de U, donde cualquiera interesado podía participar. Presentada en Nueva York.

Walking on the Wall (1971). Obra de Trisha Brown.

Leaning Duets II (1971). Obra de Trisha Brown.

Rummage Sale and the floor of the forest (1971). Dúo con Trisha Brown.

Theme and Variation (1972). Dúo con Penélope Newcomb, donde la bailarina A realiza un fraseo muy simple, mientras que la bailarina B hace lo posible por interrumpirla.

Accumulating Pieces (1973). Obra de Trisha Brown con la participación de cinco bailarinas: Trisha Brown, Caroline Gooden, Sylvia Palacios, Penélope Newcomb y Carmen Beuchat.

Group Accumulation (1973). Ésta fue la primera obra de Trisha Brown presentada en Francia.

Group Primary Accumulation (1973). Obra de Trisha Brown.

Roof and Fire Piece (1973). Obra de Trisha Brown.

Structured Pieces I (desde 1973 hasta 1976). Obra de Trisha Brown.

Figure 8 (1974). Obra de Trisha Brown.

Drift (1974). Obra de Trisha Brown.

Spiral (1974). Coreografía donde Trisha Brown, Sylvia Palacios y Carmen Beuchat caminaban colgadas con arneses desde pilares a la altura del público.

Structured Pieces II (1974). Obra de Trisha Brown.

The last Rice Field (1989). Parte número 26 de la obra *Light* de Key Takei.

Leon a noel, 35 rue leon (1993). Dirigida por Alexandra Tlolka y Hervé Brevil en *La Lavoir Moderne Parisien.*

Performance de Carmen Beuchat.
Archivo Carmen Beuchat

> Reseñas

> Comunicado de prensa de la obra La Sirenita:

"Carmen Beuchat en el MNBA: El 14 de abril a las 12, 14 y 16 horas en el Hall Central del Museo esta artista chilena, radicada en Nueva York desde hace años, presentará una muestra de su Obra acompañada por los bailarines nacionales, Nelson Avilés, Paula Tapia y Nancy Vásquez. La crítica Neoyorkina la ha llamado misteriosa, difícil y desafiante y algunos como Jack Anderson, del N.Y. Times, la han tildado incluso de prosaica pero C. Beuchat continúa siendo por sobre todo una permanente sorpresa"

> Reseña de la obra Alma Mater, publicada en *The Washington Post* en el mes de febrero de 1980, por Pamela Sommers (Traducción de la autora):

"A juzgar por su performance de anoche en el Washington Project for the Arts, la señorita ha realizado un completo cambio de actitud desde aquellos tiempos iniciales.

Es la influencia posterior de Beuchat –Kei Takei, Trisha Brown, Barbara Dilley– lo que ayuda a explicar su diferente, relajado y extrañamente fascinante estilo de movimiento. Ella nunca se arregla o posa, generalmente usa sus zapatillas Adidas y el pelo muy corto, de tal forma que parece realizar el cumplimiento de una tarea específica, en lugar de bailar. El problema de ir del punto A al punto B parece mucho más de su interés que la extensión adecuada de una pierna o el *arabesque* perfecto.

Esto no quiere decir que Beuchat evite el teatro. Mientras que su movimiento es realmente simple, limitado, similar al de un trabajo obrero; su diseño de espacio, el uso de cine, iluminación y vestuario, crean detalladas y casi opulentas puestas en escena.

(...)

'Alma Mater', un *mix-media*[25] de extrañar, presenta al público en dos pantallas: la imagen filmada de un desnudo, enmascarado, una mujer girando y el

[25] *Mix-media*: Puesta en escena que utiliza diferentes medios, como el cine, la iluminación y la performance.

inicio del otoño. Luego, una nevazón en la tierra de las sombras (*Shadowland*), habitada por las siluetas de un hombre, una silla, una mesa, un periódico, y dos vasos de vino; mientras una voz lee y relee un poema de Neruda, Beuchat gira con la mujer, entra en la tierra de sombras y hace el amor con la silueta masculina, caminando hacia delante y hacia atrás de manera angustiosa, con la boca abierta"

> Reseña de las obras The man who turned into a dog y Uno, dos, publicada en *The New York Times*, diciembre de 1987, por Jack Anderson (Traducción de la autora):

"Teatro y danza pueden demostrar fácilmente los absurdos de la vida. Sin embargo, cuando las producciones son conscientemente grotescas pueden parecer artificiosas, en lugar de simples revelaciones. El sentido de la invención aparece a menudo en las obras *The man who turned into a dog* y *Uno, Dos*, que fueron presentadas por Artists and Resources Inc. la noche del jueves en el Teatro de Ohio, 66 Wooster Street.

Basada en una obra de Osvaldo Dragún, escritor argentino contemporáneo, con diálogos adicionales de Gregorio Rosenblum, quien dirigió la producción, *The man who turned into a dog* presenta momentos de acción en contraste con un texto grabado. Retratando a una mujer, Mary Shultz, quien se arregla frente a un espejo mientras cuenta cómo la visión de su familia le da nauseas. Rosenblum aparece como un hombre de negocios ostentoso, intentando cortejarla con demostraciones a medias, en un estilo de baile pop. Carmen Beuchat, coreógrafa de la obra, merodeaba como si fuera el perro de la familia.

El texto grabado describe cómo un hombre desempleado solo podía encontrar trabajo como reemplazo de un guardia muerto. Posiblemente, los artistas en vivo simbolizan ricos ociosos, pero sus travesuras resultaban menos interesantes que la situación real de los trabajadores, una fábula política irónica aparecía enterrada bajo extraños artefactos.

Uno, Dos, coreografía de Carmen Beuchat en conjunto con Cathy Zimmerman y con música de Michael Moneagle, presentaba una serie de preguntas en áreas como la economía, la física, la estética y la lógica.

Beuchat giraba y realizaba pequeños pasos golpeteados a medida que se escuchaban las preguntas. A pesar de los gestos de Zimmerman, la pieza recordaba las danzas sagradas de la India (...) Se mantenía un aluvión de preguntas continuas, donde cabe reflexionar si los errores eran en algunos momentos intencionales o accidentales"

> Reseña de la obra Common Ground, publicada en mayo de 1975 en *The Village Voice*, por Deborah Jowitt (Traducción de la autora):

"La Capilla, con su alfombra de hierba verde, es popular entre los bailarines. (el altar es móvil y el suelo refrescante al caer en él). ¿Qué ha hecho Carmen Beuchat esta vez? Algo bello. Beuchat es evidente, va directo al grano, pero es misteriosa a la larga, ejecuta tareas pequeñas de una manera suelta, como levantar y girar sus pies con un cuidado soberbio, indicando el camino entre cuerdas atadas en el suelo. Baila como si estuviese jugando seriamente con niños. Irene Soler está de pie sobre un gran tambor vacío y brillante, mientras Beuchat inclina el tambor, dejándola caer gentilmente. Soler, Beuchat, Kei Takei y alguien a quien no conozco, juegan un gigante *cat´s cradle*[26]. Los cables pasan alrededor de los cuerpos que sostienen mientras los otros bucean y se retuercen alrededor. Cuando una de ellas gruñe, el público hace ruidos acompañándolas. Finalmente, un grupo de personas que ha estado sentado en las sillas observando, al igual que nosotros, vuelca sus sillas, lucha con ellas y salta por encima. Otra vez. Otra vez. Otra vez"

> Reseña sobre el trabajo de Carmen Beuchat y el colectivo *The Natural History of the American Dancers*, en una presentación en St. Mark´s Church, 1975.

Creators of History: as told by Carmen Beuchat (Traducción de la autora):

"Carmen Beuchat salió de Chile antes de que Pinochet tomara el poder. Sentía que el desastre se avecinaba y sabía que iba a morir joven si se

[26] El término inglés *cat´s cradle* se refiere a un típico juego con las manos e hilos, donde tienes que seguir pasos definidos para construir "cunitas".

quedaba en su país. Llegó a Nueva York, desgarrada, sin saber si su vida debía estar dedicada a la religión o la danza.

La primera vez que observó el interior de St. Mark´s Church, su feroz lucha interna entre la religión y la danza se resolvió. Ella estaba allí para trabajar en *The Natural History of the American Dancer*, primera producción de *Danspace*. Había una gran cruz de madera en la plataforma del altar y justo al lado se observaba una pancarta que proclamaba "Libertad". La yuxtaposición significaba para ella que podía detener la batalla en su mente y simplemente danzar.

(...)

Su primera visita a St. Mark´s Church, fue en 1969 acompañada de Gordon Matta-Clark, para plantar una rosa en el parque. Ellos, los poetas, artistas y bailarines, hicieron una procesión desde West Village, acarreándola. Hoy en día es una planta enorme.

Carmen Beuchat bailó en la primera producción de *Danspace* en su primer año y actualmente trabaja como coreógrafa para bailarines chilenos en Nueva York"

Referencias Bibliográficas:

Alcaíno, Teresa. Entrevista. Agosto de 2009.

Araneda, Luis Eduardo. Entrevista. Septiembre de 2009.

Banes, Sally. *Terpsícore in Sneaker. Post-Modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987. (Traducción de la autora).

Beuchat, Carmen. Entrevista realizada por Teresa Alcaíno y Lorena Hurtado, 2006a.

Entrevista video-homenaje para el Día Internacional de la Danza. Abril de 2006b.

Entrevista CIM/ae. Agosto de 2008.

Beuchat, Carmen. Currículo realizado en el año 2003.

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. 1973.

Cordovez, Constanza. "Red de núcleos creativos. Panorama de la danza de los ´90" en *Danza Independiente en Chile. Reconstrucción de una escena. 1990-2000.* Santiago: Cuarto Propio, 2009. 19-63.

Gutés, Nury. Entrevista CIM/ae. Agosto de 2008.

____. Entrevista por escrito. Octubre de 2009.

McColl, Jennifer. "Perspectivas sobre la influencia extranjera en la danza independiente en Chile entre 1990-2000" en *Danza Independiente en Chile. Reconstrucción de una escena. 1990-2000.* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009. 65-97.

McClelland, Danielle. "Points of Departure", 1998. Recuperado del sitio web http://www.viewpointtraining.nl

Tapia, Paula. Entrevista. Agosto de 2009.

Pérez, María Elena. "A propósito" en *Revista Musical Chilena*, 2002. 71-73.

Pérez Soto, Carlos. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago: LOM, 2008.

Potaznik, Reina. "Unusual Dance Spaces" describiendo "Walking on the Wall, 1971," *Trisha Brown: Early Works 1966-1979*, dir. Trisha Brown, ARTPIX Notebooks, 2004. (Traducción de la autora).

Rainer, Ivonne. "Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called Part of Some Sextets", en *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, Nº2, Winter 1965.

Rivera, Rocío. Entrevista. Septiembre de 2009.

Rivera, Rocío. Entrevista por escrito. Enero de 2010.

Robilant, Claire. "Un esfuerzo Chileno: "El Trío 65" Un Ballet de Cámara con un futuro". archivo CIM/ae, 1965.

Sepúlveda, Claudia. Investigación para tesis de grado de la carrera de diseñadora gráfica de la Universidad Católica. Trabajo sin publicar. 1998.

Siegel, Marcia. "Carmen Beuchat. Celebrating the Plain" en *The Soho Weekle News*, 1975.

Tapia, Paula. Artículo. *Revista Fundación*. Octubre de 1998.

Electronic Arts Intermix. http://www.eai.org/eai/title.htm?id=4173

ENSAYO / Artes escénicas

- Danza independiente de Chile. Reconstrucción de una escena 1990-2000
  Constanza Cordovez / Simón Pérez / María José Cifuentes Jennifer Mc Coll / Andrés Grumann (2009)

- Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008
  Fernanda Carvajal / Camila van Diest (2009)

CIM
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y MEMORIA
ARTES ESCÉNICAS

GOBIERNO DE CHILE
CONSEJO NACIONAL
DE LA CULTURA Y LAS ARTES
CONSEJO NACIONAL DEL LIBRO Y LA LECTURA
Creando Chile

ISBN 978-956-260-509-0