

INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA CHILENA: Entre el método y la intuición

Gabriel Cunich Ansaldi

Resumen

La presente investigación, consiste en el estudio de cómo coreógrafos chilenos afrontan los procesos de investigación en sus creaciones artísticas, analizándolo de manera comparativa con el método científico. Este trabajo se contextualiza en el diálogo y las tensiones existentes entre los artistas y las instituciones académicas, las que han asumido un importante rol en la generación y validación de nuevo conocimiento. Tras el análisis, se pudo observar una alta similitud entre la investigación artística y la científica, sin encontrar mayores diferencias a nivel ontológico, sino principalmente a nivel formal, producto principalmente de la particularidad de las materialidades de cada área de estudio y el tipo de conocimientos que puede ser obtenido en cada una de ellas. Así, este trabajo plantea una oportunidad para el campo de la investigación artística, en pos de su validación académica como fuente de conocimientos.

Palabras Clave: Investigación artística, metodologías, danza.



UNIVERSIDAD MAYOR

Facultad de Arte

**Programa Especial de Titulación – Licenciatura en Artes
Escénicas**

**INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA CHILENA:
Entre el método y la intuición**

Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes Escénicas

Autor: Gabriel Esteban Cunich Ansaldi

Tutor: Jennifer McColl Crozier (MPhil)

Santiago, Chile

2012

*A aquellos curiosos, obsesivos y ñoños como yo,
Que buscan encontrar la estructura
En todas las cosas*

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	4
MARCO TEÓRICO / INTRODUCCIÓN	5
Pregunta de Investigación	9
CAPÍTULO 1	
DEFINICIONES Y FUNDAMENTOS PARA EL ANÁLISIS	10
1.1 El método científico	10
1.2 El rol de la academia	14
1.3 La danza y la universidad en Chile	17
CAPÍTULO 2	
EL MUNDO SEGÚN LOS DANZANTES	22
2.1 La idea de investigación en las mentes coreográficas	22
2.2 Pulsiones artísticas y la lógica científica	24
2.3 La búsqueda de metodologías	28
2.4 El conocimiento artístico	30
2.5 El lugar de la obra	32
CAPÍTULO 3	
LOS PROCESOS ARTÍSTICOS BAJO EL ESCRUTINIO DEL MÉTODO	35

3.1 Observación y planteamiento de la pregunta	36
3.2 Revisión bibliográfica	39
3.3 Hipótesis	41
3.4 Diseño experimental	44
3.5 Análisis de resultados y conclusiones	46
3.6 Comunicación	49
CONCLUSIONES	53
REFERENCIAS	60
ANEXO I BIOGRAFÍAS	62

Agradecimientos

A mi familia por su constante apoyo. A mis compañeras Claudia, Daniela, Daphne y Gladys por las horas incansables de estudio, café, chocolates y galletas. Al equipo de profesores PET y a mi tutora de tesis Jennifer. A todos los coreógrafos que me regalaron parte de su tiempo y su mente durante las entrevistas. Y a todas las personas que de algún modo ayudaron y facilitaron todo este proceso de estudios y tesis, en especial a mi amiga Sandra por las horas de conversación, reflexión y mucho más.

MARCO TEÓRICO / INTRODUCCIÓN

Cuando se habla de investigación, suele asumirse que es una actividad exclusiva de las ciencias, ya sean estas naturales o sociales, pero no es tan común la inclusión de las artes dentro del grupo de disciplinas cuyo avance se centra en procesos investigativos, sino más bien se entiende que su desarrollo se establece por medio de estudios y perfeccionamientos técnicos, conjugados con procesos creativos que suelen asociarse a una sensibilidad especial o una mente privilegiada propia de la figura romántica del artista. En efecto en las definiciones y estándares internacionales se ha excluido la investigación artística dentro de los campos académicos, la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE)¹ en su *Propuesta de norma práctica para encuestas de investigación y desarrollo experimental (Manual de Frascati, 2002)* expone dentro de las áreas de consideración para investigación y desarrollo:

“Otras ciencias humanas [filosofía (incluyendo la historia de la ciencia y de la tecnología), arte, historia del arte, crítica de arte, pintura, escultura, musicología, arte dramático a excepción de “investigaciones” artísticas de cualquier tipo, religión, teología, otras áreas y disciplinas relacionadas con las humanidades, otras actividades de CyT² metodológicas e históricas relacionadas con disciplinas de este grupo]” (OCDE 2002: 71).

¹ En Mayo de 2010 Chile firma la Convención que acepta y lo compromete a la OCDE, siendo el primer país sudamericano en firmar dicho tratado.

² Acrónimo utilizado en el texto para referirse a Ciencia y Tecnología (OCDE 2002: 258).

El investigador Henk Borgdorff menciona el énfasis agregado a través del uso de comillas para referirse a las “investigaciones” artísticas de cualquier tipo³, insinuando que aquello que el mundo del arte denota como “investigación” no puede ser concebido bajo los mismos estándares oficiales de la investigación científica. Esto relega el estatus del arte a ser sólo como una posible área de estudios y no como una disciplina activa dentro del campo de la investigación y desarrollo, exhibiendo desde la misma base fundacional del concepto de investigación su separación del mundo artístico.

A pesar de lo expuesto, dentro de la comunidad artística no es extraña la utilización del concepto de investigación al referirse a sus propios procesos creativos, pero ¿será posible definir este tipo de investigación bajo los mismos preceptos provenientes de las ciencias o sería necesario fundar un nuevo marco de conocimientos que permita construir una nueva significación al término investigación planteado desde la creación artística? Al respecto Borgdorff plantea que debe construirse un diálogo entre el mundo de las ciencias y las artes para responder esta pregunta:

“Esto no significa que debemos ajustarnos de antemano al marco definido por el mundo académico o científico, pero tampoco que debemos contraponer algo a esa forma de academicismo que por definición elude esos marcos. Quizá significa que, en diálogo con ese tipo de academicismo, vamos a llegar a una noción modificada de qué es la investigación académica.” (Borgdorff 2006: np).

De algún modo el paradigma de la investigación académica ha comenzado a ampliarse con la aparición de nuevas áreas investigativas como las ciencias de la ingeniería y el constante avance tecnológico, logrando que algunas disciplinas artísticas (principalmente en las artes visuales) encuentren una forma de sumarse a estas nuevas definiciones académicas:

³ Henk Borgdorff. Artistic research within the fields of science. *Sensuous Knowledge* vol 6, 2009.

“Esto refleja un cambio en el énfasis en la investigación desde investigar *sobre* las artes visuales, artistas, diseñadores, artesanos (como *sujetos*), llevado a cabo predominantemente por críticos, teóricos, historiadores, etc., hacia un modelo de investigación más pro-activa involucrando a los artistas* investigando a través de la acción y reflejado en o sobre la acción. El investigador / artista* es central en la investigación así como el contexto en el cual la investigación se lleva a cabo.”⁴ (Malins y Gray 1995: 3).

Por su parte, la Real Academia Española [RAE] define investigar como “1.Hacer diligencias para descubrir algo o 2.Realizar actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia”⁵. La segunda de estas acepciones describe de una manera simplificada, pero bastante precisa el actuar metódico-científico de la investigación, mientras que la primera plantea una esfera de informalidad metodológica a la acción investigativa, que permitiría ampliar los preceptos del paradigma científico para incluir una mayor diversidad de formas de enfrentar o comprender este fenómeno. Ahora bien, a partir de las mismas definiciones es importante pensar sobre los resultados que se espera obtener de una investigación, los enunciados expuestos hablan de “descubrir algo” o “aumentar conocimientos” y quizás desde estos términos sea posible recoger ideas sobre qué quiere descubrir o conocer un artista en su proceso o cuál es la invitación del artista a lo que pueda descubrir la audiencia que se enfrenta a su obra.

Nuevamente es Borgdorff quien presenta una interesante reflexión al respecto cuando señala: “La investigación artística, a través de su búsqueda por el entendimiento fundamental, está igualmente dedicada a ampliar nuestras perspectivas y enriquecer nuestras mentes como a enriquecer nuestro mundo con nuevas

⁴ Tr. del A. *El texto original utiliza el término *practitioner* para referirse al profesional que “practica” determinado arte, por ello se ha optado por utilizar el término “artista” para facilitar su lectura.

⁵ Real Academia Española. Diccionario de la lengua española 22ª Edición. Versión online www.rae.es

imágenes, narrativas, sonidos y experiencias.⁶” (Borgdorff 2009: 16). Estas palabras nos permiten proyectar aquellos conocimientos surgidos de las artes como un beneficio para el crecimiento y desarrollo de la sociedad, del mismo modo como lo son los resultados provenientes de las ciencias, independientemente de la distinta naturaleza que estos presenten.

Desde estas reflexiones, surge la imagen de aumentar o producir nuevos conocimientos a partir de los procesos de investigación, y hoy en día es difícil separar la idea de producción de conocimientos de las instituciones académicas universitarias, ya que distintos procesos histórico-sociales, les han dado a éstas el poder sobre lo que podríamos llamar el mercado del conocimiento. La fundación ideológica de las universidades modernas expresada por Humboldt a principios del siglo XIX, situaba estos espacios como lugares de producción de conocimientos gracias a la estrecha relación entre profesores y estudiantes, donde ambos contribuyen de manera colectiva a la investigación. Al respecto Frühwald plantea un viraje de la noción universitaria a partir de fines del siglo XX, donde los nuevos medios de comunicación y la consiguiente globalización del conocimiento han conllevado un replanteamiento ideológico de las universidades en pos de una necesidad de mercado, dejando de lado la responsabilidad cultural de la universidad para volverse un prestador de servicios formativos, abandonando cada vez más la investigación para centrarse en la formación profesional⁷. Esta realidad actual presenta un conflicto no resuelto sobre cuál es o debe ser el rol de la academia, ya que sigue siendo ésta la institución política y socialmente reconocida como responsable de la generación, regulación y supervisión de conocimientos, pero en la práctica cada vez se centra más en los procesos de formación técnico-profesional, entendidos como servicios prestados a un cliente/estudiante; dejando al quehacer investigativo en un limbo poco definido, donde las responsabilidades son escasamente asumidas por instituciones y cada vez más frecuentemente, asumidas por individuos que creen en la necesidad de seguir

⁶ Tr. del A.

⁷ Wolfgang Frühwald. ¿Cultura del Conocimiento o mercado del conocimiento? Acerca de la nueva ideología de la universidad. *Perspectivas: Revista trimestral de educación comparada* Unesco, Vol XXXIII n°1. 2003.

investigando y contribuyendo al crecimiento cultural de una sociedad de mercado altamente exigente, pero cada vez más menos dispuesta a contribuir. No obstante es importante señalar que a nivel mundial sí existen instituciones universitarias que desarrollan su actividad formativa estrechamente ligada a procesos de investigación y que buscan un constante cuestionamiento de la práctica artística para su desarrollo y evolución. Lamentablemente la realidad de la formación artística chilena carece de centros de investigación universitarios y no se relaciona con los pocos centros de investigación independientes que pudieran contribuir a la mejora de la calidad de la educación⁸.

El presente estudio se centrará en la realidad actual de la investigación artística en la danza contemporánea chilena, buscando la comprensión del contexto local y analizando como se construye la noción de investigación artística a partir de la mirada y la experiencia de distintos coreógrafos y artistas ligados a la creación dancística nacional, y el análisis comparativo de estas experiencias con aquellas nociones de investigación dadas por la sociedad, utilizadas indiscriminadamente para las diversas áreas del conocimiento.

Pregunta de Investigación:

¿Cómo se establece la relación entre investigación y creación artística en la danza contemporánea, entendiendo que los procesos investigativos se han descrito desde las ciencias, excluyendo a las artes?

⁸ Entre estos centros independientes podemos nombrar el Centro de Investigación y Memoria-Artes Escénicas (CIM.Ae) o el Centro de Investigación y Estudios coreográficos (CIEC).

CAPÍTULO 1

DEFINICIONES Y FUNDAMENTOS PARA EL ANÁLISIS

1.1 El método científico:

Antes de comenzar a analizar como se dan los procesos investigativos en el mundo de la danza contemporánea, debemos establecer los parámetros básicos del propio concepto de investigación. Desde la antigua Grecia y los comienzos de la filosofía y su búsqueda de conocimientos generalizables para toda la sociedad, los filósofos intentaron establecer las formas correctas para proceder en esta búsqueda, intentando minimizar la influencia subjetiva de los sentidos, para así lograr un conocimiento que pudiera ser sistemático y universal. En este plano, Aristóteles impuso el razonamiento deductivo o silogismo como medio para llegar conclusiones a partir del análisis comparativo de dos premisas relacionadas; mismo principio que sería utilizado por la escolástica medieval para, a través de la razón, encontrar a Dios. Este sistema de creencias entró en crisis a finales de la Edad Media, provocando el surgimiento de un nuevo periodo histórico: el Renacimiento, donde se generaliza la idea que los métodos medievales son inadecuados para alcanzar la verdad, con la consiguiente búsqueda de nuevas metodologías para la aprehensión de la realidad de un modo más directo y seguro, alejándose de las suposiciones o preconceptos religiosos para centrarse en la inteligencia, es decir, en el libre uso de las facultades humanas para adquirir el saber⁹. Si bien esta problemática metodológica se extenderá durante todo el Renacimiento, no es hasta fines de este período que bajo las reflexiones de Bacon y fundamentalmente el análisis de Descartes plasmado en *Le discours de la méthode*

⁹ Para un análisis más detallado revisar el prólogo escrito por Francisco Romero a la edición en español de: René Descartes. *Discurso del Método*. Océano Grupo editorial, S.A., Barcelona. 1998. Pp 7-10.

pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences (publicado en Holanda, 1637) se establecerá las bases del hoy llamado método científico y los fundamentos de la filosofía moderna.

El planteamiento de Descartes en su *Discurso del Método* no define la estructura del método científico tal cual es concebida hoy en día, sino que declara las bases de una metodología para el análisis de fenómenos y la correcta revisión de aquellos para alcanzar la verdad. Esta metodología se basa en 4 preceptos básicos provenientes de la lógica, que Descartes estima que al ser rigurosamente seguidos, son suficientes para evitar cualquier error de análisis o preconcepción que se posea del fenómeno con anterioridad.

“El primero [de los cuatro preceptos básicos de la lógica] consistía en no admitir jamás nada por verdadero que no conociera que evidentemente era tal; es decir, evitar minuciosamente la precipitación y la prevención, y no abarcar en mis juicios nada más que lo que se presentara tan clara y distintamente a mi espíritu que no tuviera ocasión de ponerlo en duda.

El segundo, en dividir cada una de las dificultades que examinara en tantas partes como fuera posible y necesario para mejor resolverlas.

El tercero, en conducir por orden mis pensamientos, comenzando por los objetos más simples y más fáciles de conocer para subir poco a poco, como por grados, hasta el conocimiento de los más compuestos, y aun suponiendo orden entre aquellos que no se preceden naturalmente unos a otros.

Y el último, en hacer en todo enumeraciones tan completas y revisiones tan generales que tuviese la seguridad de no omitir nada.” (Descartes 1637: 39).¹⁰

Estas bases otorgadas por Descartes han decantado en lo que hoy concebimos como método científico, el cual plantea los pasos a seguir en busca de un “correcto proceso investigativo”. Este método puede sintetizarse en seis etapas claras: 1. Definir

¹⁰ René Descartes. *Discurso del Método*. Océano Grupo editorial, S.A., Barcelona. 1998. Pág 39.

una pregunta; 2. Realizar una investigación de antecedentes y conocimientos previos; 3. Construir una hipótesis; 4. Diseñar y realizar experimentos para comprobar la hipótesis; 5. Analizar los resultados y sacar una conclusión; 6. Comunicar los resultados.

La primera etapa es definir una pregunta, lo cual implica un proceso previo de observación, es decir, observar la naturaleza en busca de algún fenómeno que despierte el interés científico, la curiosidad de saber el cómo ocurre, el porqué, qué efectos puede producir, sus implicancias sociales, o cualquier otra pregunta dependiendo del área particular de estudios. Una vez definida esta pregunta inicial (paso 1), es necesario chequear todos los conocimientos que se tienen respecto del fenómeno observado (paso 2) ya que debemos situar nuestra investigación dentro de un contexto global, donde primero ya se puede haber respondido la pregunta, segundo puede aprenderse de experiencias pasadas para no repetir errores y tercero si ya se ha hecho investigación respecto al tema elegido no es necesario partir de cero sino que debe usarse todos los descubrimientos previos para realizar una propuesta novedosa u original al respecto.

Con la información recabada se procede al planteamiento de una hipótesis (paso 3), la cual es una suposición fundamentada que responda a la pregunta de investigación, es decir, una afirmación tentativa que satisfaga o más bien que busque satisfacer la pregunta planteada. Cuando se tiene la hipótesis clara se debe proceder a diseñar una estrategia para comprobar si la suposición que se hizo es correcta o no (paso 4), aquí es necesario evaluar la mejor manera de encontrar las respuestas, planear y realizar los experimentos, entrevistas, trabajos de campo, etc., que permitan la obtención de datos sobre el fenómeno que puedan explicar aquello que se ha preguntado y den cuenta de la veracidad o falsedad de la hipótesis.

Una vez que se han reunido suficientes datos, es necesario proceder a analizarlos y establecer los resultados obtenidos (paso 5) para luego contrarrestarlos con la hipótesis propuesta anteriormente y sacar las conclusiones pertinentes. En esta etapa se tendrán 3 escenarios posibles: la hipótesis es verdadera, falsa o los resultados son inconcluyentes (se requiere más información). Cualquiera de estas opciones puede llevar al paso 6 que implica dar a conocer de manera formal los resultados a la comunidad científica, en general este paso se da a través de la publicación en revistas especializadas donde previo a la publicación, los resultados y metodologías son revisadas y analizadas por una colectividad de pares revisores, es decir, otros científicos calificados que determinarán la rigurosidad y claridad del trabajo presentado.

Ahora bien, es posible continuar a partir desde los resultados anteriores. Si se comprobó como verdadera la hipótesis puede llegar a establecerse una ley científica, un conjunto de reglas que establezcan que bajo ciertas circunstancias, el comportamiento del fenómeno será siempre el mismo. Desde allí puede ser incluso posible plantear una teoría, un modelo acorde con la hipótesis que explique el comportamiento de un fenómeno (sus observaciones abstractas y los aspectos cuantificables) y ciertas reglas o leyes que expliquen la relación entre estos conceptos. Para llegar a formular leyes y teorías en general es necesario muchos años de investigación para tratar de analizar la mayor cantidad de casos posibles, hoy en día también sería necesaria la participación de más de un grupo de científicos que estudien el mismo fenómeno. Si por otro lado se concluyó que la hipótesis era falsa, se puede proceder a un replanteamiento de la hipótesis original y generar una nueva propuesta experimental, es decir, devolverse al paso 3 del método y comenzar nuevamente desde allí o simplemente buscar una nueva pregunta y comenzar otra investigación. Del mismo modo si los resultados obtenidos fueron inconcluyentes, puede plantearse una nueva estrategia experimental, modificar la hipótesis, repetir y afinar experimentos ya realizados, etc.

La aprobación y validación de una investigación científica se basa en el respeto de estas etapas o al menos en una revisión metodológica posterior, que ajuste los procedimientos y resultados obtenidos a una lógica metódica que permita su publicación, es decir, hacer coincidir lo realizado con la formalidad esperada para la correcta difusión de los resultados obtenidos, esto sin desmerecer la rigurosidad de los procesos científicos, pero asumiendo la existencia de una flexibilidad metodológica durante una investigación donde “la intuición, se concibe como un recurso muy utilizado, complementado con el uso del método científico a la hora de realizar investigación.” (Silva 2008: 57).

1.2 El rol de la academia:

Al pensar en investigación, cualquiera sea el tipo o área de estudios, ésta es fácilmente ligada a la institución académica, tanto desde los grandes departamentos de investigación de las propias universidades o incluso desde centros ajenos a las facultades ya sean pertenecientes a empresas, gobiernos u otros, donde suele existir una fuerte comunicación con las instituciones académicas, en trabajos colaborativos, contratación de servicios o simplemente como forma de reclutamiento de profesionales, por lo que de una manera u otra siempre se asocia universidad con investigación. A partir de esta relación es necesario establecer cuál es o debiese ser el papel que juegan estas instituciones no sólo en la formación de profesionales, sino que también en el desarrollo intelectual de las diversas áreas del conocimiento (científico, humanista y artístico) y por ello en el crecimiento cultural de una sociedad.

“Las universidades tienen un cometido cultural que es aún más importante que su función educativa y que comprende la perspectiva general de la experiencia y la objetividad, las tareas igualmente importantes de adquirir conocimientos y encontrar soluciones, elevar la institución por encima del inmenso océano de

ignorancia en que, en todas las épocas, el objeto de investigación parecía ser sólo una isla y no un continente. En este sentido, las universidades forman parte de la «cultura moral» de una nación, son «instituciones locales cosmopolitas.» (Frühwald 2003: 6).

Esta idea de “cultura moral de una nación” resalta de lo expuesto por Frühwald, en el sentido que implica una responsabilidad de las instituciones universitarias ante la sociedad a la cual pertenecen, donde no es suficiente el mero ejercicio de la docencia (acción de enseñar o traspasar conocimientos), sino que se requiere de una contribución cultural que acompañe al proceso formativo. Aquí es necesario entender el término cultural, o cultura, en el más amplio sentido, entendiendo que esta contribución de las instituciones académicas debe aumentar, fortalecer, o profundizar conocimientos; facilitar accesos; promover el desarrollo intelectual no sólo de la comunidad universitaria, sino que extenderse hacia el cuerpo social que la contiene (ciudad, región, país) y generar los vínculos que permitan un diálogo constante que promueva tanto el aprendizaje como la reflexión. Ciertamente es importante que estos “deberes” que se adjudican a esta imagen, tal vez un poco idealista, de universidad, incluyen los conocimientos y reflexiones del arte ya que si las universidades han absorbido la formación artística, no pueden sustraerse de estos fenómenos que la acompañan.

Tal vez la formación artística tenga aquí un tono particular ya que el arte suele entenderse o practicarse desde un lugar de resistencia ante el orden dominante. El arte como expresión material de un estado interno, expone en su praxis una relación entre el artista y los fenómenos que ocurren a su alrededor, por lo cual es posible entenderlo como un reflejo o una respuesta, bajo el prisma personal del artista, ante una realidad que lo pone en conflicto, muchas veces proveniente de la misma sociedad, por lo que suele estar cargado de un aire de resistencia, de crítica o de confrontación. Bajo este precepto, es interesante preguntarse cómo encaja ésta expresión artística dentro de la idea de responsabilidad cultural de las universidades, siendo las instituciones académicas entonces responsables de procurar el correcto desarrollo, difusión y

reflexión de las mismas artes que muchas veces se revelan ante su institucionalización, creando, o más bien recalando lo que podríamos llamar la paradoja de la revolución artística posmoderna, que lucha contra el propio sistema que la contiene y le da vida, como lo expresara Guy Debord a mediados del siglo XX: “el arte en su época de disolución, en tanto que movimiento negativo que persigue la superación del arte en una sociedad histórica donde la historia no es vivida todavía, es a la vez un arte del cambio y la expresión pura del cambio imposible.” (Debord 1967: 115).

Las paradojas del arte, o estos conflictos ontológicos más que llevar al arte hacia un estado de depresión ante la eventual futilidad de su existencia, se transforman en motor de una revisión crítica de sí mismo, un meta-análisis que históricamente ha provocado las grandes revoluciones artísticas, donde cada disciplina a su manera y a su propio ritmo ha cuestionado sus formas y su lugar en un contexto que hoy en día debe considerarse cada vez más global. Si se observa la historia de la danza bajo esta perspectiva, sale a la luz la existencia de lo que podría verse como un retraso en los grandes cambios de la disciplina en comparación a como se han dado en otras artes. Además de este pequeño retraso histórico una de las particularidades de la danza es su rápida sistematización, a partir de mediados del siglo XX aquellos artistas que iniciaron los quiebres con la danza clásica para iniciar el movimiento de la danza moderna o en algunos casos sus alumnos o discípulos, comenzaron rápidamente a sistematizar o tecnificar estas nuevas formas de enfrentar el movimiento, en palabras de Simón Pérez: “«sistematizadores» de técnicas que transforman como se ha dicho métodos de trabajo creativo en manuales de enseñanza. Así es como desde los años 50’ emergen técnicas como el Leeder, Graham, Humphrey-Limón, Horton entre otras. Ellas son la base de la enseñanza de las técnicas modernas de Danza” (Pérez 2009: 126), lo que facilitó su inserción en un contexto universitario que para ese entonces comenzaba a absorber la formación profesional en danza.

Esta realidad disciplinar ha hecho que el gran desarrollo de la danza moderna, contemporánea y/o posmoderna de los últimos cincuenta años esté estrechamente relacionada con los ámbitos universitarios estatales y privados, lo que sin duda ha ido generando conflictos entre las visiones universitarias y las artísticas sobre cuáles debiesen ser las formas de enfrentar tanto la formación profesional como el desarrollo disciplinar de la danza. Sin duda existen experiencias exitosas en términos de como ciertas instituciones han logrado resolver estos conflictos, pero sin duda hay muchas otras donde no han logrado resolverse.

1.3 La danza y la universidad en Chile:

En Chile la relación entre la formación artística en danza y la universidad comenzó el año 1941 con la fundación de la escuela de Danza de la Universidad de Chile a manos de Ernst Uthoff. Esta integración de la formación en danza a la universidad, se enmarca en el contexto de un Chile que establece un fuerte compromiso del estado con la educación.

“La academización – más bien universitarización – de la danza (además de otras disciplinas artísticas) constituye un momento cultural pleno, que responde a una gran estrategia del Estado República por solidificar su institucionalidad, creando las instancias necesarias que las reproduzcan en el arte, en la educación y en otros aspectos de la vida nacional.” (Hubner en Alcaíno y Hurtado 2010: 17).

Otras experiencias universitarias posteriores a la de la Universidad de Chile, se crean en la Universidad del Norte (1966) y Universidad Austral (1972), pero ninguna de estas instancias se han mantenido hasta el día de hoy. El año 1985 y en el contexto de la proliferación de las universidades privadas, se crea la carrera de Licenciatura en

Artes, mención de Danza, con el título profesional de profesor(a) en danza en la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (Arcis) bajo la dirección de Malucha Solari y posteriormente en 1997, la Universidad Academia de Humanismo Cristiano absorbe el Centro de Danza Espiral fundado en 1985 por Patricio Bunster y Joan Turner impartiendo una Licenciatura en Danza y título profesional de Profesor, Intérprete o Coreógrafo. Durante los últimos años se han sumado a estas instituciones la Universidad de las Américas (2004), Universidad de las Comunicaciones UNIACC (2005) además de otras universidades, pero que al día de hoy han cerrado sus programas de danza como la Universidad Bolivariana, Universidad Mayor y la Universidad Arcis de Valparaíso¹¹.

La proliferación de universidades y otro tipo de instituciones que imparten carreras artísticas, entre ellas danza, responden a un interés de mercado, donde el número de personas interesadas en seguir carreras artísticas era mayor al número de instituciones que impartían dichas carreras, generando un nicho comercial importante para estas instituciones. Además es importante destacar que en la actualidad prima la certificación universitaria de los títulos profesionales por lo que aquellas personas interesadas en dedicarse al arte buscan la formación universitaria para la validación de su quehacer, como lo señala Pérez.

“Esta demanda social tan grande por estudiar arte, y esto corresponde a una tendencia de tipo cultural, la cual privilegia y valora la educación formal en términos institucionales de reconocimiento de estudios, es decir, tener título para pedir trabajo, estudiar una carrera que esté acreditada para albergar la esperanza frágil de que un título universitario te legitima ante la sociedad.”(Pérez, 2009: 138).

¹¹ Para más información sobre estas y otras instituciones ver un análisis más completo de la historia de la formación de danza en Chile en: Pérez (2009), Maestros, Escuelas y Procesos de Apertura: Formas de aprendizaje y espacios contemporáneos de formación para la Danza en Chile 1990-2000 cap. 3, pp. 132-149.

En general para muchos creadores la institucionalización de la formación artística es un suceso bastante negativo, ya que se pierde el reconocimiento al oficio y genera un viraje en la validación social desde la trayectoria y la obra misma de un artista, hacia su certificación formal de estudios; lo que ha provocado por ejemplo, que destacados artistas carentes de títulos profesionales hayan tenido que dejar puestos de docencia universitaria o hayan tenido que entrar a programas de reconocimiento de estudios para poder continuar con su labor docente.

Otro conflicto que conlleva la formación universitaria es la normalización y estandarización de parámetros frente a lo que debe saber o el como debe ser un profesional de determinada disciplina, lo que en un campo tan amplio y cambiante como el de las artes dificulta su educación. En danza por ejemplo, es posible observar hoy en día en Chile que las escuelas se encuentran en un periodo de cuestionamiento sobre como adaptarse a realidad nacional, generando al menos en las universidades de Chile y Arcis una serie de reestructuraciones en los últimos años de modo de generar un sello claro como escuela y hacer una discriminación sobre cuáles han de ser los puntos más importantes dentro de la formación de su alumnado. Lorena Hurtado, directora de la escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad Arcis, cuenta un poco sobre este proceso de reestructuración:

“Por la acreditación nos dimos cuenta que no estábamos preparados para una formación tan ecléctica y que teníamos que definir un campo y ese campo fue Pedagogía en enseñanza media, ahora esto no quiere decir que vayamos todos para allá porque la formación disciplinar eso sí que es ecléctico. Entonces uno está entregando herramientas para generar autonomía y para generar capacidades creativas y críticas para insertarse en espacios diversos [...] Sabemos donde está nuestra debilidad súper clara, que tiene que ver con la capacitación docente en temas de metodologías de enseñanza de las didácticas de la danza. Lo que pasa es que es escuela de pedagogía, pero también es licenciatura en entonces es una formación más compleja.” (Hurtado, entrevista 2012).

Esta clarificación de perfiles de enseñanza ayuda a comprender como ocurre el proceso de formación en Chile, permitiendo que los futuros estudiantes ingresen a la carrera con una noción más clara sobre la educación que recibirán y hacia donde se perfila esa formación dentro de un contexto nacional de creación dancística. No obstante este proceso de mejoramiento y contextualización de la educación en danza, el problema de la normalización universitaria se mantiene inalterado ya que cada escuela determina arbitrariamente qué es lo que se les enseñará a sus estudiantes, definiendo aquellos contenidos mínimos que diferencian aquel bailarín (a) profesional, es decir, con estudios universitarios de aquel profesional de otra institución y de aquel “amateur” que no posee título.

Si vemos la realidad laboral para los egresados de carreras de danza, inmediatamente resalta la ausencia de compañías profesionales estables a las cuales los nuevos bailarines profesionales puedan postular para trabajar como intérpretes. Por este motivo es que las mallas curriculares de los programas de danza se han estado perfilando hacia la formación en pedagogía, así vemos que similar a lo ocurrido en la Universidad Arcis, la Universidad de Chile otorga el título de Profesor(a) Especializado(a) en Danza. Del mismo modo la Universidad Academia de Humanismo Cristiano ofrece menciones en interpretación, coreografía y pedagogía y la Escuela Moderna de Música ofrece menciones en interpretación, terapia y pedagogía. Quedando sólo la Universidad de las Américas y UNIACC como los lugares donde sólo se imparte Interpretación en Danza sin mención en educación.

De algún modo la persistencia en la oferta de la carrera de Interpretación en Danza puede crear una falsa ilusión de un mercado laboral estable al que puedan acceder las nuevas generaciones de bailarines profesionales, cuando la realidad muestra a coreógrafos y compañías independientes que dependen de postulaciones a fondos concursables o que de otro modo trabajan “por amor al arte” sin sueldos provenientes de su trabajo interpretativo.

Este contexto en el que se mueve la danza contemporánea chilena tanto a nivel formativo como a nivel de desarrollo profesional, direcciona los caminos que toman la producción e investigación en la danza de todo el país. Es importante tener presente esta realidad a la hora de abordar la temática propuesta sobre los modos de afrontar la investigación artística en danza, ya que el material que será desarrollado en los próximos capítulos está condicionado por el escenario donde se desenvuelve.

CAPÍTULO 2

EL MUNDO SEGÚN LOS DANZANTES

Para poder establecer las semejanzas y diferencias entre el quehacer creativo en danza contemporánea con los parámetros establecidos sobre los procesos de investigación, se procedió a efectuar una serie de entrevistas a coreógrafos y artistas chilenos ligados al mundo de la danza, para indagar en sus ideas sobre qué sería investigación en el campo de la danza, sus propias formas de crear, cuál creen ellos debiese ser el rol de la universidad, además de, en algunos casos, su propia experiencia como docentes. Los artistas consultados para este trabajo fueron Francisco Bagnara, Macarena Campbell, Claudia Fuentes Brito, Tamara González, Lorena Hurtado, Joel Inzunza, Paulina Mellado, Rocío Rivera, José Rojas, Andrea Torres y José Luis Vidal, además del coreógrafo francés Xavier Le Roy¹² (Ver Anexo I).

2.1 La idea de investigación en las mentes coreográficas:

Para comenzar a entender el fenómeno de la investigación artística es interesante, en primer lugar, conocer qué es lo que los creadores entienden por un proceso de investigación, de modo de entender la base sobre la cual ellos abordan el

¹² Le Roy fue el único coreógrafo extranjero consultado para este estudio. Más que ampliar el análisis hacia un contexto internacional, Le Roy permitió aportar los conocimientos de una conexión directa entre las formas de crear en artes y las formas de investigar en ciencias, siendo fundamental para el desarrollo de esta tesis.

tema en sus procesos de creación y en su propio discurso reflejado en las entrevistas realizadas. En general, la mayoría de los entrevistados expone que la investigación para ellos es un proceso de búsqueda o de exploración, respecto a una idea, concepto o pregunta planteada, y que este proceso debe generar un diálogo entre lo experimental (que en danza podríamos llamar práctica escénica) y material teórico u de otra índole que se presente en el proceso (imágenes, sonidos, otras referencias, etc.). Para Francisco Bagnara:

“Investigar significa buscar, pero de una manera profunda: una búsqueda profunda con herramientas y apoyos que persigue a su vez llegar a ciertos conocimientos nuevos, porque no voy a investigar para llegar a algo que conozco, voy a investigar porque tengo una pregunta y quiero llegar a algo que no conozco.” (Bagnara, entrevista 2012).

Del mismo modo la investigación artística en particular tiende a ser entendida dentro de este diálogo teórico-práctico, donde muchas veces es difícil separar la idea de proceso de creación del proceso de investigación como lo indica Andrea Torres “el hacer y el pensar, la teoría y la práctica son a la vez, son simultáneas [...] como que acontecen lo práctico y lo teórico, la investigación y la creación” (Torres, entrevista 2012); a su vez la coreógrafa Paulina Mellado afirma que “cuando hay un proceso creativo hay investigación, igual hay un marco teórico, igual hay hipótesis, igual hay investigación en términos que uno entra en un espacio que tiene que ver con la literatura, que tiene que ver con la reflexión, con la escritura, con el análisis.” (Mellado, entrevista 2012).

A partir de lo planteado es posible entrar en el plano de la investigación artística desde la exploración de relaciones entre las materialidades que se ponen en juego en un proceso creativo, en el caso de la danza contemporánea, tal vez la primera materia sería el cuerpo; y luego (aunque no siempre) estas mismas materialidades en relación

a un fondo teórico que permita establecer un campo conceptual o relacional para el desarrollo creativo, Rocío Rivera plantea:

“Muchas veces tiene que ver con buscar referentes externos, de lectura, con trazar ciertos códigos que van a regir ese universo interno de tu obra y en ese ámbito hay una parte que se relaciona con la investigación, pero también hay un campo que es bastante subjetivo que uno lo va transformando en cosas objetivas para el espacio de la obra [...], yo lo veo como un campo de trabajo y elementos en relación.” (Rivera, entrevista 2012).

2.2 Pulsiones artísticas y la lógica científica:

La idea que las ciencias y las artes se sitúan en polos opuestos de la esfera del conocimiento, si bien sigue siendo considerada por muchos, no se acerca tanto a la realidad actual de las cosas, incluso si se realiza una mirada histórica es posible encontrar personajes como por ejemplo Leonardo Da Vinci, quien contenía en sí el epítome de una época que en su búsqueda por conocimientos procuraba la integración por sobre la actual separación post-industrialista de la sociedad moderna¹³. Da Vinci desarrolla su visión desde el racionalismo matemático influenciado por las ideas de pensadores como Pitágoras, señalando la necesidad de un razonamiento previo a cualquier trabajo artístico.

“Las repetidas afirmaciones de Leonardo da Vinci que todo arte debe comenzar en la mente antes que pueda expresar a través de las manos, y que la naturaleza tiene leyes necesarias las cuales el arte debe seguir, pero las

¹³ Uno de los principales efectos de la revolución industrial en el campo del conocimiento fue impulsado por Frederick Taylor, quién postuló la separación del trabajo y la especificidad de las tareas de los obreros en busca de aumentar la eficiencia productiva.

cuales, a diferencia de la naturaleza, el artista es capaz de manipular de acuerdo a su propio diseño. Así el artista racional es el ejemplar hombre de *virtù*, siempre en control de lo que hace dentro de los límites racionalmente examinados de lo que es posible.” (Crombie, 1980:238).¹⁴

Otro ejemplo de esta integración, pero en el área de las artes escénicas se encuentra en la norteamericana Loïe Fuller quien desde la danza y el trabajo escénico indaga no sólo con el movimiento desde el cuerpo, sino que también desde la exploración con otras materialidades y elementos como grandes telas y luces, adentrándose en el contexto no sólo artístico, sino que también científico de principios del siglo XX en Paris siendo por ejemplo parte de la sociedad astronómica francesa.

“Fuller tensiona de esta manera la producción de arte de la época, a través, de sus múltiples exploraciones como actriz, escritora de obras de teatro, escenógrafa, iluminadora, bailarina, científica y cineasta, Fuller se movía en un ambiente en donde ciencia y tecnología, todos módulos que van conformando una forma de trabajo planteada desde lo híbrido y lo intermedio, un formato que se cruza constantemente, que se mantiene en constante movilización.” (Mc Coll y Pérez, 2007).

Esa fusión del artista-científico encarnada por Da Vinci y Fuller, aparece tal vez como una utopía o una locura para los tiempos modernos donde la formación se ha concentrado en la hiper-especialización de disciplinas, pero ello no implica la total exclusión entre los saberes de las ciencias y las artes, aunque quizás sus relaciones se mantienen en un universo complejo, en potencial conflicto o muchas veces completamente olvidado.

Ahora bien, hoy en día la cercanía entre los campos de las artes y las ciencias se da en muy distintos ámbitos, desde relaciones materiales como la utilización (y en

¹⁴ T. del A.

algunos casos desarrollo) de tecnologías para fines de una obra artística, hasta una motivación ontológica común.

“Lévy-Strauss dice que la ciencia y la magia son dos tipos de conocimientos muy parecidos, porque ambos comparten la cualidad que poseemos los seres humanos: la de encontrar bellos determinados fenómenos, para luego estudiarlos, o inspirarnos para hacer una obra de arte [...] habría algo común al arte y la ciencia: el valor estético; donde la ciencia, mito, arte o religión, podrían ser sistemas de conocimiento motivados inicialmente por un sentimiento estético; guiado por la emoción de descubrirse ante un mundo inmenso por explicar.” (Silva 2008: 72).

Otra relación importante que debemos considerar se encuentra en las bases mismas de la formación educacional, el sistema imperante en la sociedad chilena yace en la formación científico-humanista, fundada sobre una concepción positivista que exige resultados universales y cuantificables, donde los intentos de inserción de una mirada o disciplinas artísticas chocan con un régimen que jerarquiza las materias impartidas, dejando a las artes en un escalafón menor, hecho que puede comprobarse con las pocas horas dedicadas y la poca diversidad presente en los currículos de educación básica y media¹⁵. Esta realidad transversal a la sociedad chilena, provoca una base formativa más bien común a todos los individuos independiente de las decisiones tomadas respecto al futuro profesional de cada quien, por lo que es posible encontrar en los artistas chilenos un fundamento científico subyacente, muchas veces ignorado o rechazado, pero que de todas formas se encuentra implantado en cada persona luego de doce años de escolaridad vivida, lo que conlleva a un modo de razonamiento lógico-científico que suele ser muy difícil de ignorar. Así es posible encontrarse con artistas que reconocen esta influencia y la direccionan en pos de un trabajo más creativo, sin tener que necesariamente someterse a ella, o concebirla como única verdad “el método científico, para mí es una referencia, igual marca un camino, algo de donde te puedes agarrar, del orden, de los pasos [...] lo tomo, pero luego pongo por delante la inquietud que yo tengo” (Bagnara, entrevista 2012).

¹⁵ Para una revisión más detallada puede revisarse el sitio web <http://www.curriculum-mineduc.cl/>

Entonces es posible encontrar desde la propia mirada del artista una relación directa con un método que pareciera apuntar en otra dirección, pero que al generarse a partir de un mismo tipo de razonamiento o lógica, es posible utilizarlo para ámbitos no sólo del quehacer científico, ya que simplemente con una redirección de los objetivos, es decir, con un cambio o ajuste del enfoque podría direccionarse hacia múltiples terrenos incluyendo los artísticos.

Ahora es importante señalar que esta relación metódica no se encuentra presente para todos los artistas, sino que para muchos, esta relación es ignorada, manteniéndose en un lugar inconsciente, o incluso rechazada. Para José Rojas, por ejemplo, se establecen en campos distintos, de modo que no es posible resolver las inquietudes artísticas por medio del método.

“No sé si decir que me niego conscientemente a la idea del método científico, el método lo inventaron unos y yo creo que el tema es tener la pretensión que el arte puede caber dentro; la cuestión es tan simple como que yo puedo plantear hipótesis, puedo recopilar datos, pero ¿cómo clarifico mi hipótesis? ¿Con mi obra?” (Rojas, entrevista 2012).

Esta pregunta planteada por Rojas abre otra discusión que será abordada más adelante sobre el lugar de la obra o coreografía en un proceso de investigación artística y cómo ésta se construye y da cuenta de un proceso dado. Siguiendo la idea de las relaciones entre el método científico y la creación, Andrea Torres describe una mutación de las maneras, un alejamiento del razonamiento lógico-científico de su educación.

“De pronto aparecen otras maneras que cuesta definir las o especificarlas porque van surgiendo y siguen cambiando, como que aumenta en cantidad, por eso no logro identificar dónde está esa influencia específica, no la identifico bien, como que se ha perdido o aparece de repente, pero me cuesta afirmar

como «esto es, aquí está, esta es la hipótesis», no lo puedo ver así ahora, lo que no quiere decir que no esté, pero creo que ha mutado” (Torres, entrevista 2012).

2.3 La búsqueda de metodologías:

La supremacía de la intuición en el quehacer artístico en danza contemporánea, conlleva una dificultad a la hora de tratar de entender las metodologías de los artistas. El arte contemporáneo no busca repetir o establecer metodologías claras que pudieran convertirse en recetas para crear obras, sino que se establece en un campo donde la creatividad es esencial para buscar nuevas maneras y acercamientos para abordar las temáticas propuestas, buscando y diseñando nuevas formas y ejercicios de exploración. Tamara González lo indica de la siguiente manera “desde buscar cuáles son las cosas que me interesa y buscar siempre ejercicios que me lleven a entrar en eso que me interesa y a mí me gusta diseñar ejercicios, como profesora de improvisación hago eso todo el tiempo” (González, entrevista 2012). Ciertamente la dificultad para establecer estas metodologías no implica de ningún modo la ausencia de éstas, sino más bien reflejan un estado de exploración constante en que se mueve el campo de la creación artística. En palabras de Rivera:

“Metodológicamente creo que es cómo lograr definir un campo de trabajo y ciertas condiciones, y con esas condiciones de trabajo poder experimentar, y con referencias que vienen de otros ámbitos, donde el mismo tema es abordado desde diferentes ángulos y poder establecer con cuáles de esos me voy a quedar para construir ese campo.” (Rivera, entrevista 2012).

Una vez que se ha construido o delimitado un campo creativo donde comenzará a desarrollarse la investigación o creación, de ninguna manera es posible concebir la

forma exacta como se desarrollará aquel trabajo, a diferencia de las ciencias, donde antes de comenzar una investigación se genera un diseño experimental claro y concreto que busque responder a la hipótesis planteada, el cual delimita los pasos a seguir durante todo el tiempo proyectado, incluyendo el cumplimiento de metas y plazos¹⁶. En las artes y en especial en la danza, se plantea una metodología inicial que sirva como punto de partida, desde la cual ir observando y analizando aquello que aparece para ir planteando sobre la marcha los pasos a seguir dejando que el proceso mismo se (y te) transforme a medida que hay un adentramiento en las cuestiones propuestas.

“Lo que tiene el método en ese sentido es una estructura, y cada uno toma esa estructura en la medida que puede ir siendo tomada, entonces es un trabajo mancomunado en que las cosas se van tejiendo y uno es trabajado por la cosa, porque uno puede tener una idea, pero claramente al sufrir el efecto de tener que meterte profundamente en el tema, el problema empieza a trabajarte a ti.” (Mellado, entrevista 2012).

Entonces en el transcurso de acceder a las mutaciones que va proponiendo el propio proceso, se debe establecer algún mecanismo (o mecanismos) que permita discernir cuáles han de ser los caminos a tomar, realizando revisiones y análisis constantes sobre los objetivos planteados y los resultados obtenidos. Para Tamara González esto se establece en constantes revisiones entre lo que se quiere hacer y aquello que efectivamente ocurre en la práctica.

“Uno puede tener pretensiones al hacer una obra, pero qué pasa en el momento que tú haces este «bajar a la tierra» y empiezas a observar lo que sucede y dentro de ese observar, quizás esa pretensión que tenías va a

¹⁶ Es importante destacar que a pesar de la extensa planificación, el trabajo científico contempla una flexibilidad metodológica que permita responder a los descubrimientos o resultados que va arrojando el proceso, de tal modo que durante el desarrollo investigativo se procede a una constante revisión de datos que permita rediseñar o adaptar los protocolos prediseñados para un mejor progreso de la investigación.

cambiar completamente, debería cambiar y llevarte a otros lugares para visitar lo que tenías planificado y versus esto real, preguntarte cómo continuar y hacia dónde seguir.” (González, entrevista 2012).

2.4 El conocimiento artístico:

Si dentro de las bases mismas de la idea de investigación está la producción de nuevos conocimientos, ¿qué tipos de conocimientos podría ser capaz de generar el arte y en específico la danza contemporánea? En general para los entrevistados sí existe un conocimiento extraíble de la experiencia artística, pero a la hora de definir o explicar como se expresa ese conocimiento, la respuesta no es tan sencilla de obtener. Francisco Bagnara se refiere a este conocimiento de la siguiente manera:

“El conocimiento puede estar en las nuevas relaciones del cuerpo con el espacio o del espacio con la mirada y la obra se puede tratar de cómo es la mirada por ejemplo. Puedes seguir un camino y otro puede seguir uno distinto, otra pregunta y va a llegar a otra cosa, aunque partan de lo mismo, entonces en ese sentido yo creo que por ahí va el nuevo conocimiento. La danza es materia y uno ve las relaciones en esa materia con los cuerpos o con el espacio, en lo escénico; también podría ser un conocimiento teórico, pero eso para mí ya no es escénico, eso corresponde a una cosa metodológica o a la teoría de la escena. El cuerpo es el cuerpo y se instala ahí. Entonces el conocimiento se puede disparar en muchas formas y muchos ámbitos dentro de una misma cosa, por eso uno trabaja líneas dentro de la obra y van apareciendo cosas que uno puede abordar o no.” (Bagnara, entrevista 2012).

Otra forma de conocimiento es la que refiere Claudia Fuentes cuando dice:

“Sobretudo desde la danza contemporánea y la performatividad que están muy en auge, hay capacidad y apertura, y no sólo eso sino que también necesidad de integrar otros elementos, otras disciplinas, otras informaciones, entonces para mí el conocimiento está justamente en ese diálogo que puede enriquecer una obra que puede partir desde cualquier técnica o disciplina (teatro, danza, pintura o lo que sea), pero cuando hay capacidad de integrar otros lenguajes y otras informaciones se genera un conocimiento nuevo.” (Fuentes, entrevista 2012).

El conocimiento y aprendizaje dados por un proceso artístico resuenan en la figura del intérprete que vive la escena, es posible pensar que es él el primer receptor al tiempo que generador de este conocimiento.

“El espacio de interpretar, de estar en escena es un espacio perceptivo, que te conecta con una realidad que es también armada por uno en el momento en que decide ser una persona sensible y sensibilizarse por ciertas cosas, es una sugestión que se convierte en aprendizaje, en conocimiento, en la medida en que uno esté disponible para entrar en su mundo de sugestiones y de verse permeable a eso [...] un espacio de aprendizaje constante y de conocimiento constante, por ejemplo de cosas físicas que tienen que ver con leyes científicas, pero que en uno que tiene esta cosa más práctica se aprenden desde otro lugar” (González, entrevista 2012).

Al preguntarse cómo es posible transmitir esos conocimientos, asumiendo que la práctica artística debe enfrentarse a una audiencia, surge el problema sobre el proceso codificación-decodificación cuando a menudo los códigos con los que cuenta el público no son los mismos que maneja el artista, y además los espectadores suelen buscar un entendimiento racional de la propuesta escénica que, habitualmente en danza contemporánea, propone una experiencia sensorial generando un abismo o desconexión en la relación entre ambos participantes del acto escénico.

“Tiene que haber una apertura sensible en cuanto a percepciones, a sensaciones, de quien va a ver algo y trata de no racionalizar ni relacionar cosas sino que se entrega, y es difícil entrar en eso porque estamos súper acostumbrados a entender, a narrar, entonces vamos a ver algo y le damos significado, pero ¿qué sucede si vamos a ver algo y nos permitimos sentir?” (ibíd.).

La pregunta de González invita a una reflexión bastante más amplia y compleja sobre cuáles son los espacios que le van quedando al arte en una sociedad que se resiste a la experiencia sensible, bombardeada por los medios de comunicación masiva que empujan a las personas hacia una búsqueda facilista, de imágenes rápidas y concretas sin mayor profundidad que la presentada en su primera capa más superficial; y en este mismo contexto cómo poder hablar de un conocimiento que pudiera extraerse del arte si no es a través de la experiencia.

2.5 El lugar de la obra:

Seguramente es posible decir que el objetivo general de un proceso artístico es generar una obra, cualquiera sea su formato, pero si se intenta comprender estos procesos en términos de investigaciones ¿será posible hablar de la obra como el resultado de esa investigación? Particularmente en el mundo de la danza contemporánea es difícil establecer esta relación ya que la misma reflexión sobre los procesos investigativos que la componen se encuentra en un estado muy inicial como lo indica Paulina Mellado:

“El seminario¹⁷ parte porque uno se daba cuenta que en Chile no había mucha reflexión a partir del propio gesto creativo, no sólo que no se hablara de danza o de composición coreográfica, sino que los creadores manejaban pocos criterios teóricos o más que teóricos, es la relación de como se responden y en qué instancia entra todo lo que ocurre en este proceso creativo, de qué lugares se amarra, a qué lugares se parece, de qué lugares se aleja.” (Mellado, entrevista 2012).

Si a estas reflexiones sobre el cómo construir la obra o cómo guiar el proceso de creación, le sumamos la perspectiva de tratar de entender aquellos procesos como investigaciones, aparece una dificultad para relacionar los términos o más bien para concretar o comprobar la correlación entre los “resultados de una investigación” y una obra coreográfica. Francisco Bagnara comenta:

“Pienso que este material o la investigación de estos datos que yo voy recogiendo, o estas certezas o verdades a las que yo vaya llegando, de alguna manera debieran verse en este producto final, con la posibilidad de contrastar y decir « ¿qué hice? ¿Cómo lo tengo registrado? » Y luego « ¿cuánto se asemeja este producto final que sería la obra a todo este proceso que yo he llevado? », entonces ahí yo puedo contrastar la información y analizar si arroja algo nuevo o no, si funciona o no.” (Bagnara, entrevista 2012).

También desde la idea de investigación, Paulina Mellado plantea que las obras son muchas veces pequeños resultados de un trabajo continuo, más extendido en el tiempo “Yo creo que es un gran proceso creativo de por vida que va cerrando ciertos capítulos, pero que siempre queda en constante activación” (Mellado, entrevista 2012), donde además no es necesario llegar a una última conclusión a partir del trabajo, sino que a partir de las interrogantes que quedan abiertas en un proceso es posible plantear nuevas rutas, de modo que “el acceso al devenir es lo interesante, porque lo que

¹⁷ Se refiere al seminario “Para qué se hace y cómo se hace lo que se hace”, realizado en Santiago de Chile durante los años 2005 y 2006.

queda ahí, ese resultado que aparece en esa experiencia específica, abre preguntas para otra cuestión, aunque esa obra esté cerrada.” (Ibíd.).

CAPÍTULO 3

LOS PROCESOS ARTÍSTICOS BAJO EL ESCRUTINIO DEL MÉTODO

A partir del mismo set de entrevistas realizadas se procederá a efectuar un análisis comparativo entre las metodologías utilizadas por estos creadores y las etapas del método científico paso a paso, con el foco puesto en las similitudes y diferencias encontradas por los mismos entrevistados, para contribuir en el entendimiento de las formas con las que construye la investigación artística en la escena dancística nacional. Similarmente al planteamiento del seminario “Para qué se hace y cómo se hace lo que se hace” dictado por Paulina Mellado se buscará “identificar el impulso que mueve la necesidad de realizar obra, de relacionar, comparar, investigar, para encontrar una manera de producir los elementos constituyentes de la cosa: identificar la cosa, para luego investigar paso, involucrando, armando redes y cruces que visualicen el fenómeno” (Mellado 2008: 12), pero esta vez desde la mirada particular del quehacer científico, y con la reflexión de los artistas sobre su historia de creación, y no desde la práctica misma de la composición escénica.

Antes de analizar en detalle las similitudes y diferencias entre las formas en que se produce la investigación en danza y en ciencias, es importante recordar el contexto en que ambas ocurren. Tal como se planteaba en el capítulo 3.2 se debe considerar el sistema educacional predominante que se ha construido sobre bases científico-positivistas y que hoy en día además se alimenta de nociones como competitividad de mercado y eficiencia. Y como también se mencionaba la formación artística actual anclada en las instituciones universitarias responde al mismo régimen, forzando muchas veces que los propios artistas formadores deban adaptarse a las exigencias formales del sistema, como lo expone José Rojas:

“Fuimos educados en una situación conductivista y hasta el día de hoy nosotros tenemos que hacer programas en ramos tan raros como los que hacemos nosotros, tenemos que llenar objetivos que deben cumplir los alumnos porque al final deben haber llegado todos a los mismos conocimientos en su cabeza, como si la danza entrara en un conocimiento así, o la música. Creo que finalmente estamos insertos en una maquinaria productiva de ese corte conductivista-científico, somos parte de ese engranaje sin saberlo. Entonces evidentemente está cruzado con nuestra creación o nuestras metodologías, o no-metodologías, porque finalmente estamos influenciados por ello.” (Rojas, entrevista 2012).

Entendiendo esta realidad del contexto educacional, es posible inferir que tras doce años de escolaridad bajo estos cánones, ha de ser bastante complejo lograr una independencia total de los modos científico-positivistas, ya que construyen una estructura de razonamiento concreto, que a pesar de los esfuerzos por desligarse o por ampliar esta estructura, lo más probable es que permanezca aunque sea a nivel casi inconsciente.

3.1 Observación y planteamiento de la pregunta:

El primer paso del método científico como fue explicado en el capítulo 1.1 de este trabajo, consiste en la observación de los fenómenos de la naturaleza con una mirada inquisitiva y que busque plantearse preguntas que disparen el proceso investigativo. Para las artes podríamos pensar en este paso como la búsqueda o reconocimiento de una pulsión interna que lleva al artista a querer crear una nueva obra. No es posible universalizar los impulsos creativos de todos los coreógrafos, del mismo modo que es imposible universalizar los estímulos particulares que llevan a cada científico a querer investigar un tema en particular, pero a pesar de lo anterior, pareciera posible poder

establecer una motivación superior aplicable tanto a artistas como científicos, la cual sería posible describir como un querer entender cómo funciona el mundo.

Tamara González indica: “investigación, si le podemos llamar de ese nombre, para mí tiene que ver con una cosa súper simple, que está muy en relación a mi vida y cómo yo me relaciono con el mundo, el deseo de saber los porqué de las cosas” (González, entrevista 2012), pero esas cosas que los investigadores quieren saber y a su vez el modo en que se procederá a buscar ese conocimiento es totalmente relativo al área de estudio de cada persona. Por ejemplo un físico podría buscar comprender las leyes de las fuerzas que ejercen sobre la materia, un químico su composición a nivel atómico y molecular, un antropólogo las relaciones entre un grupo cerrado de individuos, etc., así un artista podría buscar comprender los estados personales que se traducen de aquellas relaciones, pero no desde la universalidad de esos estados sino que desde la individualidad de la mirada del creador o intérprete. Sobre esta individualidad Bagnara explica: “las preguntas pueden ser como relaciones inexistentes o que pueden sonarle a otra persona como absurdas o que no tienen ningún «valor» en el mundo real, porque son cosas que responden a inquietudes muy personales e íntimas de las personas que crean” (Bagnara, entrevista 2012).

Esta afirmación puede abrir la discusión sobre qué valor habría de tener el arte si toca temas o plantea perspectivas tan personales que no tienen porqué resonar en los demás, pero sin adentrarse en las profundidades de ese cuestionamiento, se podría establecer un punto de diferencia entre las motivaciones científicas y artísticas. A pesar de ser pulsiones individuales en ambos casos a las ciencias se les exige un impacto generalmente cuantificable de lo que espera de esa investigación, que en general desde las ciencias básicas se postulan como proyecciones de hacia dónde podría aportar la investigación y en las ciencias más aplicadas a conocimientos y/o productos concretos desarrollados. En cambio en las artes existe una independencia respecto a ese tema ya que los creadores pueden o no, postular algún tipo de impacto concreto de su trabajo, ya que salvo para cierto tipo de postulaciones (a fondos concretos por

ejemplo) no se les exige la universalidad o un efecto directo en la comunidad para sus procesos de creación, aunque eso no significa que nos los tengan.

Volviendo a la comparación de los pasos entre los modos de proceder en la investigación científica con aquella que se realiza en danza, es posible encontrar creadores que son capaces de reconocer las similitudes existentes entre los pasos de un método y otro, Joel Inzunza plantea:

“Tengo como una estructura personal en que trato de generar alguna pregunta y cómo la puedo ir respondiendo con el cuerpo, ahora esas posibles preguntas o esas posibles respuestas, me arrojan algunos conceptos que me puedan parecer interesantes, como conceptos dinámicos que problematizan al cuerpo y cómo el cuerpo se puede ir conmoviendo y por lo general parto de eso, desde una investigación de campo que me entrega conceptos.” (Inzunza, entrevista 2012).

La estructura mencionada, no varía mucho de la utilizada por los científicos donde primero establecen una pregunta o área de interés, para luego realizar una revisión bibliográfica acerca del tema elegido. Lo que Inzunza llama “investigación de campo” es posible de entender como el segundo paso del método científico “realizar una revisión de antecedentes y conocimientos previos”. La diferencia yace en que para las ciencias aquello que ya ha sido realizado y comprobado por otro científico no tiene sentido que vuelva a ser investigado. Por el contrario, en danza la exploración física de los conceptos depende de la experiencia de cada individuo, por lo que aquello que ha sido realizado con anterioridad por otro artista puede volver a ser explorado. Esta re ejecución probablemente dará resultados distintos, ya que la subjetividad de la experiencia personal de cada intérprete y la mirada particular de cada creador, pueden llevar a una multiplicidad de resultados a partir de un mismo lugar, como lo indica Mellado:

“En lo investigativo nunca va a ser lo que uno cree que puede llegar a ser y las posibilidades se amplifican infinitamente, en el fondo es como un infinito permanente, y esa posibilidad de entender que hay una cierta realidad y que además es infinita en la danza es muy alucinante. Yo creo que cualquier proceso creativo artístico (artes visuales, danza teatro) pasa por estos mecanismos, lo que pasa que para nosotros es más interesante porque de alguna manera se plantea como algo nuevo realmente porque está muy incipiente, está recién entendiéndose.” (Mellado, entrevista 2012).

3.2 Revisión bibliográfica:

Una vez establecidas las motivaciones y definida la pregunta, concepto, idea o temática sobre la cual se investigará, de acuerdo a la metodología científica el paso siguiente consiste en efectuar una revisión bibliográfica para establecer qué es lo que ya se sabe sobre el tema. Para las artes esta revisión puede efectuarse en distintos planos. Uno es directamente adentrarse en la literatura, que puede ser teoría de las artes, filosofía, ficción, etc., un segundo ámbito de investigación puede corresponder a revisar otras obras de arte que hablen o se relacionen de algún modo con las inquietudes planteadas, una tercera forma podría establecerse en una introspección en la propia historia o vida de los creadores y/o intérpretes o incluso una exploración sobre alguna técnica o material específico sobre el que se quiera trabajar.

Luego de establecidos estos marcos para la investigación ocurre un proceso de vinculación entre ellos y de selección de aquellos elementos que resulten interesantes de poner en juego durante el proceso de creación, al respecto Francisco Bagnara indica:

“Yo no me planteo tantas preguntas iniciales, pero sí son sensaciones, yo al crear le hago caso a esas cosas, a la imagen que tengo y ahí empiezo a generar vínculos que a lo mejor no son lógicos como en el método científico, aquí vas poniendo en juego cosas materiales, el cuerpo, el movimiento, muchos factores, que son reales, pero con una cosa muy particular de quien está creando.” (Bagnara, entrevista 2012).

El estado que menciona Bagnara, en que las preguntas a investigar no se encuentran tan claramente definidas al comienzo de los procesos, es una realidad que se repite en otros coreógrafos, por ejemplo Macarena Campbell establece el punto de partida más que en las preguntas, en una colección o recolección de referencias provenientes de distintas áreas.

“En mi proceso no tengo una pregunta así como «realmente quiero investigar sobre esto» sino que de manera más azarosa y más intuitiva, empiezo a elegir referentes, ideas y me he dado cuenta que lo estoy haciendo más y más, de distintos modos, pero es como coleccionar un montón de referentes que me permiten o que se acercan a algo que me interesa, y en esa recolección de referentes preparo el marco [...] De alguna manera son como parámetros para poder empezar a clarificar más en algo.” (Campbell, entrevista 2012).

Finalmente la recopilación de estos materiales preexistentes, provenientes de diversas fuentes, y la forma en que el creador los va relacionando entre sí, generan un contexto de trabajo, o un marco contextual que se podría decir sostiene teóricamente el proceso, “el contexto lo sitúa cada autor desde el momento en que decide hacerse cargo de una propuesta, lo temático tendría que ver con las obsesiones e ideas recurrentes que intervienen o se entrometen de manera sistemática en sus propias experiencias” (Mellado 2008: 16).

3.3 Hipótesis:

El planteamiento de una hipótesis es fundamental para cualquier trabajo científico, el diseño experimental y todo el desarrollo de la investigación se fundamentan y configuran en torno a este planteamiento hipotético, es decir, en ciencias no se plantea sólo una pregunta para buscar respuestas, sino que se plantea una posible respuesta que debe comprobarse. En la investigación dancística pareciera existir en este punto uno de los mayores quiebres con el método científico, ya que los coreógrafos no suelen trabajar a partir de hipótesis concretas sino que directamente desde las preguntas. En general se procede a un trabajo más bien tentativo sobre las interrogantes planteadas para permitir que durante esta exploración aparezcan las directrices que encausarán el camino de la investigación. En esta carencia de hipótesis el artista se sostiene en su creatividad para ir resolviendo aquello que va sucediendo en la medida que avanza el proceso de investigación. Como el artista no tiene la “respuesta a su pregunta” (o hipótesis), debe ser capaz de analizar constantemente el estado de su investigación para encausarla hacia una eventual resolución. Como lo explica Tamara González “la creatividad en este momento es cómo resolver problemas y encontrar el camino más coherente para resolver ese problema. Yo creo que el ver la realidad de lo que está pasando y encontrar qué es lo real que sucede enfrentado a un ideal que se piensa” (González, entrevista 2012).

Para José Luis Vidal el concepto de hipótesis en la investigación en danza, se sostiene en las posibles relaciones humanas que puedan darse entre los intérpretes, para resolver las preguntas o problemas planteados.

“A mí me gusta enfrentar a las personas a problemas, en la composición, en el movimiento, les pongo puros problemas y lo que me interesa es ver cómo los resuelven. En general la hipótesis sería, o lo que yo creo profundamente que sería, la comunicación humana y los niveles de profundidad a los que esa comunicación es capaz de llegar.” (Vidal, entrevista 2012).

En términos generales es posible ver que los distintos coreógrafos no se plantean una sola hipótesis o posible respuesta a las preguntas sobre las que están trabajando. Tal vez de un modo más intuitivo, centrado en el ensayo y el error van descubriendo las respuestas en la medida en que los cuerpos de los intérpretes van encontrando las distintas maneras de resolver lo que se les ha propuesto. En este sentido es importante destacar que los intérpretes y el mismo coreógrafo que participan en la investigación son los propios sujetos de estudio, imposibilitando la idea de objetividad científica. Para Xavier Le Roy coreógrafo y Dr. en biología molecular, en este punto existe una de las mayores divergencias entre la investigación científica y la artística. La ciencia para poder funcionar se establece bajo un enfoque de objetividad, donde existe una separación entre el objeto y sujeto, entonces debe construirse una ilusión objetivista para poder funcionar. Por otro lado en las artes no es necesaria esa construcción ficticia objetivista, ya que las artes se establecen desde la interrelación sujeto-objeto, construyéndose por lo tanto desde una fundación subjetiva.

“En las artes escénicas hay algo que siempre está muy presente desde el principio, que siempre eres tú mismo parte de la investigación, incluso el sujeto de observación, algo con lo que tal vez la ciencia intenta luchar en su contra para que haya una separación entre el objeto que estoy estudiando y yo, que soy objetivo, por lo cual soy capaz de producir esa separación entre ese objeto y yo mismo, lo que por supuesto es imposible.” (Le Roy, entrevista 2012).

En este punto es importante mencionar que si bien la ciencia se ha fundado sobre la visión objetiva-positivista, ésta ha sido cuestionada por bastantes pensadores, las teorías sistémicas y constructivistas por ejemplo, entregan visiones que discrepan con la ilusión objetivista de las ciencias duras y plantean una forma distinta de percibir la realidad, al respecto von Glaserfeld sienta al constructivismo sobre dos principios básicos:

“1. El conocimiento no es recibido pasivamente ya sea a través de los sentidos o por medio de la comunicación, sino construido activamente por un sujeto cognoscente. 2. La función de la cognición es adaptativa y sirve para la organización del mundo experiencial, no para el descubrimiento de una realidad objetiva ontológica.” (Von Glaserfeld citado en Jutoran, 1994: 17).

Ante estas nuevas formas de entender la realidad desde el constructivismo, se ha propuesto una actualización de nuestro diccionario:

“**Ciencia:** El arte de hacer distinciones. **Constructivismo:** Cuando la noción de descubrimiento es sustituida por la invención. **Observador:** El que crea un universo, el que hace una distinción. **Objetividad:** Creer que las propiedades del observador no entran en las descripciones de sus observaciones. **Verdad:** El invento de un mentiroso.”(Watzlawick y Krieg citado en López, 1997: 35).

Es interesante ver como en la definición propuesta para ciencia, ésta es precisada como un arte, acortando desde la lingüística la distancia entre ambas áreas del conocimiento. Del mismo modo a partir de los preceptos básicos enunciados por Glaserfeld se entiende que la adquisición de conocimiento es una acción y no sólo una recepción pasiva, por lo que la propia experiencia de cada individuo juega un rol fundamental en la comprensión de los fenómenos.

La experiencia artística, siempre subjetiva, es entonces una forma de obtener conocimiento por medio de la vivencia de cada espectador, como lo indica Le Roy: “Hay un proceso de transformación de cómo entendemos o miramos algo, pero no hay un acuerdo común y eso es también lo que lo hace interesante en el trabajo de producir o transformar las subjetividades de cada persona y eso es tal vez parte del conocimiento.” (Le Roy, entrevista 2012).

3.4 Diseño y desarrollo experimental:

La manera en que un científico llega a comprobar una hipótesis es a través de un cuidadoso diseño experimental, para el cual debe seleccionar y controlar variables, establecer parámetros, puntos de control (revisión), etc., siempre teniendo en cuenta los objetivos planteados y muchas veces los resultados esperados. Para los coreógrafos entrevistados gran parte del trabajo investigativo reside en este diseño experimental, se crean ejercicios y formas de acercarse a entender las temáticas que abordan. Bagnara indica “entiendo la investigación artística como servirme de herramientas, diseñar herramientas, inventar herramientas, tomar, copiar, etc., dispositivos y herramientas que arrojen información y que me permitan poder ir las instalando en algo escénico” (Bagnara, entrevista 2012). Por su parte Tamara González explica:

“En «En Construcción» hacíamos el ejercicio de ir parando cada cierto rato, y tratábamos de describir qué es lo que hacíamos, y después lo que hacíamos era proyectar un ideal, después lo hacíamos y veíamos lo real y así, entonces para mí como que es la manera que tengo de crear, la indagación [...] indagar en ciertas cosas de una manera consciente creo que te puede llevar finalmente a entender qué es lo que estás haciendo.” (González, entrevista 2012).

El mecanismo descrito por González se relaciona bastante con la idea de puntos de control presente en la metodología científica, donde cada cierto tiempo es necesario hacer una revisión de los resultados parciales para poder evaluar el diseño que se ha propuesto y de ese modo, continuar, replantear metodologías e incluso analizar aquello que no se esperaba y tomar decisiones respecto al camino a seguir.

Cada proceso creativo en general va acompañado de una experimentación particular que está relacionada o con los conceptos particulares a trabajar o con cosas

más físicas en las que cada creador está interesado, por ejemplo José Luis Vidal cuenta:

“Ahora estoy súper interesado en que la gente explore su cuerpo, la movilidad que tiene y que no sólo descubra la movilidad que tiene sino que trate de ir más allá en el tiempo, la energía, la movilidad y más allá en todos los extremos, qué tan lento, qué tan interno, qué tan externo me puedo llegar a mover, sobre extenderme, sobre doblarme, sobre estirarme, cómo explorar esos límites en todas las direcciones. Entonces la metodología va desde «agárrate la pierna y estíratela» a «concéntrate en tu respiración durante media hora y da un paso y demórate media hora en dar ese paso».” (Vidal, entrevista 2012).

Muchas veces para los propios creadores la sola idea de establecer una metodología, pareciera coartar los procesos creativos, ya que la flexibilidad y la permeabilidad a la mutación del proceso en sí es fundamental para su desarrollo, por lo que no existe un diseño previo sino que algunas ideas iniciales que irán desencadenando cada paso siguiente, por ejemplo Le Roy indica “yo no trabajo en la forma o con la forma de tener un plan prestablecido, o técnica, sino que cada proyecto tiene preguntas, y esas preguntas requieren de cierta manera de trabajar” (Le Roy, entrevista 2012). A pesar de la ausencia de este diseño experimental, es posible rescatar ciertos elementos generales a la hora de proceder en una creación. Para Andrea Torres y José Rojas, la definición de metodologías específicas no se ajusta a la forma en que se plantean sus trabajos, pero es posible observar herramientas que se pueden establecer para ciertos procesos particulares.

“Para mí por lo menos siempre es importante la improvisación, también me gusta buscar en el cuerpo, en el movimiento y entonces el lenguaje escénico, pero también se ha abierto hartito a la situación de la presencia, de lo escénico tal cual, entonces se busca hacer el enlace entre esos lugares también como otro espacio.” (Torres, entrevista 2012).

3.5 Análisis de resultados y conclusiones:

Una vez que se ha estipulado la metodología sobre la cual se trabajará, comienza el proceso de experimentación propiamente tal, se ejecutan los experimentos propuestos, o comienza el trabajo de campo planificado, etc., el efecto directo de este proceso es la obtención de datos, información arrojada que debe ser recopilada, organizada y analizada para poder llegar a determinar cuáles son los resultados reales obtenidos de modo de poder sacar conclusiones concretas respecto a ese cúmulo de información. Entendiendo que la danza genera exploraciones en torno a parámetros físicos, relaciones humanas, temporales, espaciales, sensibles, etc., todo ese trabajo también comienza a entregar información, nuevos lenguajes, corporalidades, formas de relacionarse que son analizadas tanto por los intérpretes y creadores para conducir lo que finalmente será una puesta en escena. Ciertamente en la escena no se expondrán todos los resultados obtenidos sino que una edición de estos en coherencia con la propuesta coreográfica particular, pensando además que una obra artística no es una exposición de resultados sino una experiencia sensible propuesta por el autor. No debe ignorarse aquello que une los elementos escénicos en busca de lo que podríamos llamar la narrativa visual de la obra.

El proceso de recolección de los resultados que se han ido obteniendo, para la danza es más bien un proceso de discriminación de materiales. Normalmente como producto de las indagaciones corporales, espaciales, o escénicas generadas durante la investigación se obtiene una gran cantidad de información que no puede ser toda contenida en el producto escénico final. Por ello los creadores deben proceder a un exhaustivo proceso de análisis y selección de los elementos que contendrá la pieza coreográfica. Macarena Campbell se refiere a este proceso de la siguiente manera:

“Es un proceso difícil a veces súper intuitivo, elijo cosas porque a mí me afectaron físicamente o me remecieron en algún lugar y muchas veces no soy

tan consciente de esa decisión, a veces después de un par de semanas logro distinguir «Ah, esto lo elegí y realmente remite a esa idea original de hace dos meses que yo tenía», pero no lo elegí conscientemente. Hay otras que son netamente conscientes que tal vez no son de mi gusto al cien por ciento, pero que sí son coherentes en relación a la totalidad. Entonces yo creo que están ambos procesos como más racionales y menos racionales, pero todo al servicio de esos primeros referentes u objetivos que me puse, por ahí va la discriminación. También hay otros lugares de discriminación [...] Trabajo harto con otras personas durante los procesos y ellos también discriminan por mí [además] hay una discriminación con el *feedback* que no es necesariamente de los colaboradores, yo invito a amigos, a personas cercanas que siento que me pueden colaborar de alguna manera a que me den *feedback* y en ese *feedback* también hay una discriminación porque uno escucha. La mirada de otro de alguna u otra manera te ayuda a ver lo que estás generando es real o no, más que real si coincide o no con tus expectativas y por ahí se solucionan cosas y se definen.” (Campbell, entrevista 2012).

La puesta en escena que se construye, no necesariamente pasa por la idea de exponer resultados de la investigación, muchas veces para los distintos coreógrafos, lo que se muestra es sólo la exploración sobre las preguntas con la idea que los espectadores sean capaces de cuestionarse por sí mismos aquello que el artista está planteando, en palabras de Rivera: “A mí me interesa cómo el hecho escénico se transforma en una experiencia conjunta donde puedas compartir efectivamente algunos de los elementos de este proceso de experimentación en torno a la pregunta, entonces la respuesta no importa tanto” (Rivera, entrevista 2012). Le Roy también se refiere a la diferencia existente entre el proceso de creación y el producto final que será expuesto.

“Todo está ahí, pero no es necesariamente visible, idealmente harás algo que se transforme en el momento de la presentación con los espectadores. El producto que tú muestras no puede ser el proceso, pero tiene el proceso. Yo trabajo mucho con la idea de pensar en que dependiendo de cómo se procesa tú trabajo ya estás construyendo lo que el producto puede ser, cada proceso está en el producto, pero no es lo mismo.” (Le Roy, entrevista 2012).

Esta separación existente entre aquellos resultados que se obtienen de la investigación y aquello que es presentado ante una audiencia, será tratado más en detalle en el apartado siguiente, sin embargo en términos de “resultados y conclusiones” es importante destacar una de las principales diferencias que es posible observar entre la investigación artística y la científica: La investigación científica busca entregar resultados concretos, universalizables y de fácil comunicación, es decir, deben ser de una claridad tal que puedan ser comprendidos por cualquier persona dentro de la comunidad científica¹⁸. Por el contrario en las artes y en particular en la danza contemporánea se busca, como lo mencionaban Rivera y Le Roy, una transformación de la información que es presentada en escena en la particularidad de cada espectador que es enfrentado a la obra.

Por lo tanto estos resultados se construyen distintos conocimientos y niveles de comprensión, que dependerán no sólo de la vinculación de cada espectador con la disciplina y su lenguaje, sino que al ser la experiencia escénica, una experiencia vivida por cada persona, su estado físico y emocional al momento de enfrentarse a la obra repercutirán en la aprehensión de la misma.

“No sé si pretendemos que el otro comprenda exactamente todo, yo creo que también ahí está un poquito más esa flexibilidad de que somos seres muy diferentes y que a lo mejor la manera de comprender ese algo que alguien propone va más allá, puede ser algo sensorial, puede ser algo que te llega a un lugar de comprensión que a lo mejor es emotiva, a lo mejor es anatómica, de piel o de tensión, creo que hay una amplitud mayor de comprender ese algo que alguien publica y por ahí los formatos no pueden ser rígidos.” (Campbell, entrevista 2012).

¹⁸ Ciertamente la especificidad técnica propia de cada área dificulta la comprensión de resultados por parte de cualquier persona ajena al lenguaje particular de dicha disciplina, sin embargo cualquier experto que se enfrente a los resultados debiese ser capaz de comprender lo mismo.

3.6 Comunicación:

El paso final de una investigación científica es la comunicación de los resultados, en ciencias esto se hace a través de publicaciones en revistas científicas especializadas, además de congresos u otras instancias donde los investigadores pueden presentar tanto aquellos resultados que ya han sido oficialmente publicados o resultados preliminares de una investigación en curso. En las artes escénicas se podría hablar de la *performance* misma como aquella instancia donde se comparte la experiencia artística con una audiencia, donde se transmitirían parte de los conocimientos que han aparecido en la obra y donde además la misma experiencia escénica se constituiría como un lugar de generación de más conocimientos, ya que como se ha mencionado los mismos espectadores se enfrentan a su propia experiencia. Ahora no hay que descartar otras instancias como publicaciones de libros o artículos, seminarios, ponencias, videos, etc., como otras formas de publicación de conocimientos de distinta índole producidos por las investigaciones artísticas.

Aunque la cultura y el propio arte posmoderno se cuestione hoy en día su rol comunicador, aún es posible adjudicar este concepto a la producción artística, pero como se ha indicado esta comunicación escénica se aleja de los estándares narrativos del teatro o el ballet clásico donde existía una historicidad generalmente lineal que el espectador podía entender fácilmente, en la actualidad se le exige a quién va a ver una pieza de arte su participación activa, lo que Rancière llama la emancipación del espectador.

“La emancipación por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también

actúa, como el alumno o el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta.” (Rancière 2008: 19).

La danza contemporánea chilena, cada vez se hace más cargo de las ideas a las que se refiere Rancière respecto a la labor activa de las audiencias y por lo mismo el proceso de comunicación se hace más complejo ya que en general requiere de la gente que asiste a ver danza también asuma esta responsabilidad que se les ha impuesto. No obstante esta exigencia puesta sobre los espectadores, aun es posible encontrar creadores que si bien se mueven en el ámbito de la danza contemporánea, buscan conscientemente entregar ciertos elementos que faciliten el proceso de traducción por parte de los espectadores.

“Si pudiéramos separar en las líneas de creación en lo sensorial, lo narrativo y conceptual, yo trato de abordar un poco las tres con la idea de tomar lo narrativo como una ayuda, en ese sentido pienso igual en el espectador, trato de entregarle ciertas herramientas que puedan parecer como simbólicas o signos interesantes que puedan armar como una posible lectura de la obra.” (Inzunza, entrevista 2012).

Del mismo modo José Luis Vidal recalca la importancia del poder comunicativo que tienen para él las artes, pero entendiendo esta comunicación no como algo necesariamente racional, sino que sensorial o emotiva.

“La gracia del arte creo yo, o uno de los poderes que tiene es comunicar, pero a través de las emociones, creo que esa es la diferencia con la ciencia que de alguna manera esto tiene que conmoverte, emocionarte, resonarte, algo tiene que pasar en un lugar que no es aquí [indicando su cabeza] si no que es por acá o acá [indicando distintas partes del cuerpo].” (Vidal, entrevista 2012).

Entendiendo que el proceso de comunicación implica un algo que quiere comunicarse, es importante volver a revisar la idea de los conocimientos que genera el

arte, la cual ya se abordó en el capítulo 3.4. Claudia Fuentes se refiere a estos conocimientos en términos de generación de pensamiento, otra vez entregándole cierta responsabilidad a los espectadores en la adquisición de estos.

“A partir de la instalación y desarrollo de un pensamiento artístico en el espectador y por tanto, en el artista a partir de su obra. Generar una reflexión en el sujeto desde la identificación y cruce de lenguajes que participan de una obra, así como a partir del necesario cuestionamiento, ya sea, político, social y/o estético que establece el arte y por tanto, genera un pensamiento.” (Fuentes, entrevista 2012).

Tal como se mencionaba anteriormente el proceso de comunicación científico debe ser realizado de manera tan clara que cualquier persona (con cierto nivel de conocimientos específicos) sea capaz de entenderlos, mientras que la comunicación artística se establece desde las capacidades particulares de cada espectador para su propia traducción de lo que se ha expuesto. Si bien esta concepción es real en cuanto a lo que se espera del arte, no se debe ignorar que existe una gran cantidad de público de danza que está compuesto por gente de la disciplina, los que podrían entenderse como “expertos” capaces de una comprensión que no sea tan sólo sensible, sino que a su vez también puedan adquirir o entender ciertos conocimientos disciplinares trabajados durante el proceso de investigación/creación.

“Yo podría leer con qué elementos ha trabajado y siento que desde ese lugar hay un campo de generación de conocimiento que se mueve dentro de la posibilidad de los autores, por llamarlo de alguna forma, o creadores de crear puntos de vista y de crear realidad en el medio. El problema es que esa realidad que se crea no es necesariamente extrapolable a otros campos, me parece que la escena tiene esa posibilidad de construir, fijar un campo de relaciones con reglas y con códigos que valen ahí y que no son necesariamente directamente transferibles ni a otra obra, ni a otro campo de las artes, pero sí existe un conocimiento, yo podría hacer un análisis de la estructura o de la dramaturgia o desde el cuerpo o de un montón de elementos que se conjugan en esa obra.” (Rivera, entrevista 2012).

Hasta ahora se ha hablado de cómo se dan los procesos de comunicación en la experiencia escénica entre los intérpretes y la audiencia, entendiendo que existen distintos niveles en que esa acción pueda ocurrir, lo que puede depender tanto de los espectadores, su experiencia y su conocimiento disciplinar, como de los creadores, sus decisiones estéticas, narrativas o intenciones comunicantes. El último punto tal vez a tratar al respecto son los otros modos posibles en que ese conocimiento pueda ser transmitido además de la puesta en escena. Macarena Campbell dice al respecto:

“Pienso que ya hay varios modos activos que podemos generar para transmitir, uno para mí la publicación, la publicación como presentación de obra ya en sí es una posibilidad, pero lamentablemente para poder ver y comprender tienes que saber de la disciplina para saber si hay algo que se escapa a la regla, o si hay una propuesta en términos de composición o de estética. Por ahí hay un lugar disciplinar de publicación importante, pero que no es masivo, es para quien sabe. Pero hay otros soportes también, yo sigo admirando mucho el trabajo de William Forsythe¹⁹ que hace este CD-ROM con todas estas posibilidades o estrategias para generar movimiento. Y que es para mí una de las maneras más completas de publicación porque poder ver y oír, tener este objeto audiovisual como soporte yo creo que es algo que se puede potenciar un montón. A mí me parece que también la escritura libre y ahí están todos los cuadernos de todos los creadores, todas las bitácoras que no necesariamente hacen sentido desde tener una introducción formal y un desarrollo, pero sí de todas maneras podemos percibir el recorrido que lleva esa persona, a través de traducciones que uno mismo va haciendo de lo que se genera, desde imágenes, hasta dibujos, escritos, pero con un formato mucho más flexible, que no sólo se lea y comprenda, sino que se pueda percibir desde los distintos sentidos.” (Campbell, entrevista 2012).

¹⁹ El coreógrafo Estadounidense William Forsythe dentro de sus publicaciones ostenta un CD-ROM llamado “William Forsythe: Improvisation Technologies” donde de modo más bien didáctico explica y presenta los resultados de sus investigaciones en torno a nuevas formas de generar movimientos basados en su técnica de improvisación. Más información puede obtenerse en el sitio web de su compañía <http://www.theforsythecompany.com>.

CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio se ha podido analizar cómo los artistas conciben la idea de investigación en danza contemporánea a partir de sus propias experiencias creativas, estipulando una estrecha relación entre investigación y creación, entendiendo ambas actividades como inherentemente entrelazadas en el quehacer artístico. Del mismo modo se ha hecho un análisis contextual de la disciplina en Chile con respecto a su realidad universitaria e investigativa. Y se han comparado las formas y metodologías de la investigación artística con el método científico, para entender aquellos puntos en común y aquellos de divergencia entre ambas áreas del conocimiento.

Todo fenómeno debe ser estudiado en relación a su contexto, es ilusorio el intentar aislarlo completamente en un sistema cerrado, más aun cuando el fenómeno se relaciona con el quehacer de los seres humanos, ya que estos se comunican, reaccionan y se adaptan constantemente ante su entorno. Por ello al hablar de cómo coreógrafos y bailarines chilenos abordan sus procesos creativos e investigativos, la discusión debe situarse sobre la realidad en la cual estos artistas se forman, trabajan y viven día a día.

Como se describió, las universidades chilenas se concentran principalmente en una labor docente técnico-disciplinar, careciendo de instancias que contengan y estimulen una investigación sostenida en el campo de la danza, donde creadores, docentes y estudiantes puedan dedicarse a la investigación, publicación y desarrollo de

la disciplina más allá del mero aprendizaje técnico necesario. No obstante esta carencia, la danza chilena se desarrolla en términos creativos y de producción artística gracias, en parte, a fondos concursables, y en mayor medida, al compromiso, trabajo y esfuerzo de los artistas que continúan su labor pese a la falta de recursos que muchas veces los afectan.

Ahora bien, cuando se habla de investigación se observa un abismo más profundo, ya que el apoyo institucional es esencial para su desarrollo y ejecución. Ciertamente las ciencias se han impulsado fuertemente a partir de universidades y otras instituciones académicas (aunque no se deben olvidar otras instancias públicas y privadas comprometidas con la investigación científica), de modo que ya no se concibe la idea de un científico totalmente independiente que realice su trabajo fuera de los márgenes oficiales de alguna institución. Por el contrario los artistas en Chile suelen desplegar su trabajo creativo de manera independiente, sin el apoyo de la maquinaria institucional, por lo que la idea de desarrollar de modo sistemático y eficiente una investigación artística resulta mucho más difícil. Y aun cuando ésta se realiza, la carencia de recursos materiales y metodológicos, muchas veces puede llevar a que los resultados obtenidos nunca vean la luz o se comuniquen sólo entre una esfera cerrada de artistas e investigadores interesados en la materia.

Con la intención de encontrar los puntos en común que existen entre las ciencias y el arte, es posible observar primero que: El impulso primigenio proveniente de la curiosidad humana, y su intento por comprender el mundo, es exactamente el mismo que mueve a científicos y artistas, los cuales debido a las diferencias sensibles de cada individuo, buscarán en distintas disciplinas las formas de saciar sus necesidades investigativas.

Así unos se acercarán a las ciencias naturales, otros a las ciencias sociales, humanidades o artes y explorarán dentro de cada disciplina las formas concretas en

que realizarán sus investigaciones. A partir de esto es posible entender que un mismo impulso humano, se desarrollará de maneras distintas frente a la enorme diversidad propia de la humanidad, generando entonces sólo una diferencia de formas o modos de proceder, y no ontológica entre aquellas preguntas que se responden en ciencias, artes o humanidades.

Además de la motivación común subyacente a cualquier investigación, es posible hallar un segundo lugar de encuentro: Un objetivo integral común, una respuesta a la pregunta ¿por qué investigamos? Y por obvia que la respuesta pueda parecer, es esencial tenerla en claro para poder establecer las bases universales de cualquier investigación independiente de su área de estudios; y esta respuesta es: Investigamos para saber. Toda investigación busca conocimientos, se quiere entender algo, algún fenómeno natural, social o emocional, que ha despertado la curiosidad de quien investiga. Las formas, metodologías y herramientas en que cada quién intentará responder a las preguntas surgidas, obedecerán al área particular de estudios. Del mismo modo el tipo de conocimiento que se obtendrá dependerá de la disciplina desde la cuál se abordó.

El tercer punto fundacional de toda investigación es que ésta debe ser comunicada, al menos en términos de la investigación académica. Este proceso de comunicación se da tanto en las ciencias como en la danza, ciertamente con formatos distintos y profundidades distintas, pero existe una equivalencia que no puede ser ignorada.

La idea de comunicación no necesariamente implica un total entendimiento por quien se enfrenta al resultado de una investigación. A la danza se le suele reclamar un cierto hermetismo que dificulta la comprensión de los espectadores, pero si se enfrenta a una persona común sin una formación específica en ciencias, a una publicación científica, lo más probable es que esa persona presente los mismos problemas de

comprensión que podría sufrir ante a una obra de arte contemporáneo. La diferencia podría radicar en que de alguna manera la maquinaria política institucional que contiene a las ciencias realiza un proceso de traducción del conocimiento científico hacia códigos de más fácil entendimiento, por ejemplo como aplicaciones prácticas que la gente común pueda ver o incluso utilizar.

Como se puede observar, tanto las pulsiones, los objetivos y la búsqueda de resultados, y la comunicación de éstos, son comunes a las investigaciones en artes y ciencias, presentando sólo diferencias en las formas en que se dan estos procesos, debido a las particularidades de cada área del conocimiento, mientras que a nivel ontológico no hay una distinción real. Sin embargo, las diferencias formales que existen entre ambas y la dificultad de la racionalización del conocimiento artístico son las principales causas de la discriminación de las investigaciones artísticas de los cánones oficiales sobre investigación y desarrollo (como se hiciera notar en el Manual de Frascati).

De acuerdo al análisis realizado sobre lo expuesto por los distintos coreógrafos entrevistados, es posible determinar fácilmente tres puntos donde se encuentran las mayores divergencias en los modos de investigar en artes y el método científico (utilizado aquí como estándar de la investigación formal). Es importante señalar que estos alejamientos metodológicos entre ciencia y arte no son excluyentes, y tampoco generalizables a toda investigación artística.

El primero de estos puntos es la hipótesis, ya que los científicos siempre deben plantear una hipótesis en sus trabajos. Frente a la cantidad de respuestas posibles que puede llegar a tener una pregunta planteada, la gente de ciencias postula aquella que creen más plausible a partir de la revisión bibliográfica que han hecho, para luego diseñar una propuesta experimental direccionada específicamente a comprobar la hipótesis particular que se han planteado. Ciertamente este proceso mantiene una

cuota de flexibilidad y adaptabilidad frente a los resultados preliminares que se van obteniendo, pero de todas maneras se mantiene siempre la hipótesis como la base para cualquier eventual modificación de los procedimientos.

Por el contrario los creadores en danza no necesariamente han de plantearse hipótesis concretas en sus trabajos, sino que habitualmente se sumergen en la exploración de las respuestas que van apareciendo ante sus preguntas de investigación, para luego seleccionar, discriminar y profundizar en aquellas que se interesen más, o que los sorprendan más, o que se acerquen de mejor manera a sus planteamientos iniciales.

La ausencia de hipótesis (como la han definido las ciencias) en una investigación artística, se entiende desde la esencia misma del arte que busca ser o producir una experiencia sensible (visual, temporal, estética, auditiva, etc.) para quien se enfrenta a ella. De este modo es imposible universalizar una única respuesta o resultado asociado a una investigación y por ende una única hipótesis. Ahora bien a pesar de ello el abordaje de las preguntas de investigación y la experimentación ligada a este proceso es bastante extrapolable o comparable al de una investigación científica, por lo que la carencia de una formulación hipotética inicial no resuena de manera significativa en el desarrollo de la investigación artística, dejando inalterada la condición ontológica del proceso investigativo.

Un segundo lugar de divergencia se encuentra en la noción de concluir. Las ciencias son conclusivas aun cuando sus resultados no sean generalizables, ya que para los científicos es válido por ejemplo, el poder decir que “bajo ciertas condiciones experimentales dadas, el comportamiento de dicho fenómeno es el observado” sin que necesariamente ese resultado deba reproducirse en otras condiciones, pero de todos modos existe una conclusión particular a la investigación realizada. Para los artistas muchas veces el interés no se encuentra en las respuestas o conclusiones sino que se

expresa a nivel de las preguntas. De todas maneras existe un tipo de conclusión en la resolución escénica de estas preguntas, por ejemplo. Pero al mismo tiempo se puede construir la obra en pos del sólo planteamiento de las preguntas y el traspaso de aquellos cuestionamientos hacia la audiencia, la cual puede eventualmente sacar sus propias conclusiones. Esta apertura hace significativamente distintos los modos de entender las investigaciones en artes y ciencias, pero al mismo tiempo al aceptar esta diferencia pareciera reconciliarse la idea de investigación artística. Es decir, asumiendo esta diferencia es posible reconocer que si bien los productos artísticos poseen esta variabilidad y amplitud, se construyen a partir de una experimentación y exploración tan juiciosa como lo hacen las ciencias, independiente de lo poco conclusivas que están puedan ser.

El tercer elemento donde se distancian estos dos tipos de investigación es en el tipo de conocimiento y por consiguiente en como se da el proceso de comunicación de éstos. En ciencias, las investigaciones pueden dividirse en dos grandes grupos, cuantitativas y cualitativas. En las cuantitativas los resultados suelen poder indicarse en términos numéricos y se acompañan de un análisis estadístico que determina por ejemplo si existe diferencia entre dos parámetros estudiados o no. Las investigaciones cualitativas usadas habitualmente por las ciencias sociales, buscan por ejemplo describir fenómenos, entenderlos y explicar por qué y cómo se producen. En ambos casos se obtiene un conocimiento concreto fácilmente comunicable a través de la escritura y publicación de informes, artículos, etc.

Como se discutió anteriormente el conocimiento que produce la investigación en danza no es único, sino que se relaciona estrechamente con la individualidad de quien lo recibe. Si se considera al acto escénico como la forma principal de publicación, el conocimiento adquirido puede ser distinto para cada espectador que se enfrenta a él, y sin lugar a dudas éste será totalmente distinto del obtenido por los intérpretes, creadores u otros colaboradores que hayan estado involucrados en el proceso. A pesar de ello, también pueden darse otras formas de comunicación más tradicionales, de

hecho hoy en día existen revistas especializadas para la publicación de artículos, se pueden publicar libros, material audiovisual, etc. Por lo tanto más que el conocimiento y las formas de comunicar sean distintas, sería más correcto afirmar que son más amplias y diversas, generando un campo de mucha mayor complejidad y riqueza que no debe tratar de encerrarse en los cánones establecidos por las ciencias, sino que por el contrario debe estimularse para que continúe su evolución y desarrollo.

Finalmente, en el constante cuestionamiento del mundo, las sociedades y la propia humanidad; las artes buscan sobrepasar sus límites, romper sus cánones y explorar la inmensidad de posibilidades que emergen de la constante renovación de lenguajes, avances tecnológicos, experiencias personales, colaboraciones con otras disciplinas, etc. Todos estos procesos son movidos por la curiosidad humana, su necesidad de entender el mundo que lo rodea y de crear cosas nuevas. Entonces la danza es sólo una de las muchas formas de encausar estas pulsiones y preguntas y lo hace a través del cuerpo, la escena y la experiencia sensible con el otro, pero no se debe ignorar ni subestimar la investigación que está presente en cada creación. Si bien es cierto que las particularidades de la investigación artística dificultan enormemente su reconocimiento académico, no por ello éstas deben excluirse de la academia del modo en que se ha hecho, sino tal vez debiese replantearse el modelo positivista imperante para flexibilizar y ampliar las nociones de investigación y del tipo de conocimientos que pueden emerger de ellas, para lograr incluir un campo de lo que podríamos llamar “conocimiento sensible” que en vez de llenar nuestras cabezas de nombres, fórmulas y fechas, llene nuestros cuerpos de sensaciones, experiencias y arte.

REFERENCIAS

Libros

1. ALCAÍNO Gladys y HURTADO Lorena (2010). *Retrato de la Danza Independiente en Chile 1970-2000*. Ed. Ocho Libros Ltda.
2. DESCARTES, René (1637). *Discurso del método*. Océano Grupo editorial, S.A., Barcelona. 1998.
3. MELLADO, Paulina (2008). *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*. Proyecto financiado por Fondo Nacional de las Artes, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile.
4. OCDE (2002). *Propuesta de norma práctica para encuestas de investigación y desarrollo experimental (Manual de Frascati)*. Editado por Fundación Española de Ciencia y Tecnología.
5. PÉREZ, Simón (2009). "Maestros, Escuelas y Procesos de Apertura: Formas de aprendizaje y espacios contemporáneos de formación para la Danza en Chile 1990-2000". En CORDOVEZ C., PÉREZ S., CIFUENTES MJ., MC COLL J. y GRUMANN A. *Danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena.1990-2000*. Editorial Cuartopropio. Santiago, Chile (2009).
6. RANCIÈRE, Jaques (2008). *El espectador emancipado*. Ed. Manantial 1° edición, 1°reimpresión 2011.
7. SILVA, Marta (2008). *La ciencia de maravillarse*. Ediciones Kultrún, Chile. Iniciativa financiada con el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile.

Artículos

1. DEBORD, Guy (1967). La sociedad del espectáculo. Versión en PDF online en <http://www.criticasocial.cl/pdflibro/sociedadespec.pdf>, acceso 02-07-2012.
2. BORGdorff, Henk (2006). El debate sobre la investigación en las artes. Publicado en español en *Cairon*

3. BORGdorFF, Henk (2009). Artistic research within the fields of science. *Sensuous Knowledge* vol 6.
4. CROMBIE, A.C (1980). Science and the arts in the Renaissance: The search for Truth and Certainty, Old and New. *His. Sci.*, xviii.
5. FRÜHWALD, Wolfgang (2003). ¿Cultura del Conocimiento o mercado del conocimiento? Acerca de la nueva ideología de la universidad. *Perspectivas: Revista trimestral de educación comparada Unesco*, Vol XXXIII n°1.
6. JUTORAN, Sara (1994). El proceso de las ideas Sistémico-Cibernéticas. *Sistemas Familiares* año 10, n°1.
7. LÓPEZ, Ricardo (1997). Constructivismo Radical de Protágoras a Watzlawick. Excerpta n°7. Fac. de Ciencias Sociales U. de Chile.
8. MALINS, Julian y GRAY, Carole (1995). Appropriate Research Methodologies for Artists, Designers & Craftspersons: Research as a Learning Process. *The Centre for Research in Art & Design, Gray's School of Art*, 1-11.
9. MC COLL, Jennifer y PÉREZ, Simón (2007). Recorridos de Danza y Tecnología [Parte II]: Loïe Fuller: Imagen Movimiento -Cuerpo desmaterializado Puesta en Escena. En *SalonKritik.net*, Enero 2007.

Entrevistas

1. BAGNARA, Francisco (2012). Entrevista realizada por autor, Santiago.
2. CAMPBELL, Macarena (2012). Entrevista realizada por autor, Santiago.
3. FUENTES, Claudia (2012). Entrevista realizada por autor, Valparaíso.
4. GONZÁLEZ, Tamara (2012). Entrevista realizada por autor, Santiago.
5. HURTADO, Lorena (2012). Entrevista realizada por autor, Santiago.
6. Inzunza, Joel (2012). Entrevista realizada por autor, Viña del Mar.
7. LE ROY, Xavier (2012). Entrevista realizada por autor, Santiago.
8. MELLADO, Paulina (2012). Entrevista realizada por autor, Santiago.
9. RIVERA, Rocío (2012). Entrevista realizada por autor, Valparaíso
10. ROJAS, José (2012). Entrevista realizada por autor, Santiago.
11. TORRES, Andrea (2012). Entrevista realizada por autor, Santiago.
12. VIDAL, José Luis (2012). Entrevista realizada por autor, Santiago.

ANEXO I: BIOGRAFÍAS

Francisco Bagnara: Licenciado en Filosofía y Educación de la Universidad de Chile y actualmente estudiante de Licenciatura en Artes Escénicas (PET) de la Universidad Mayor, comienza su formación en la danza de manera independiente en el año 2003 con la profesora y coreógrafa Claudia Münzenmayer. El año 2004, se inicia en la danza contemporánea con Nelson Avilés en el taller “Transcurrir en el Espacio” en el Colectivo de Arte La Vitrina, del cual forma parte como intérprete desde septiembre del 2007 hasta la fecha. El 2008 se integra a la Compañía de Papel Bajo la dirección de Andrés. En el mismo año funda la Cooperativa de Artes, productora para la danza independiente. Desde el 2010, indaga en el formato audiovisual, que lo lleva a realizar la obra “Videocuerpo La Fiesta”, trabajo audiovisual que aborda desde una mirada partícula el cuerpo social en situaciones festivas. El 2011 comienza su práctica en espacios urbanos “Las Danzas Calle”, que explora vínculos entre la danza y el audiovisual en espacios públicos (<http://www.youtube.com/panchobagnara>). Además, se desempeña como profesor de danza en Balmaceda Arte Joven, Colectivo La Vitrina, realizando también talleres y seminarios en diversos encuentros y festivales. Actualmente se desempeña como intérprete en la Compañía de Papel, intérprete y profesor del taller “Danza Contemporánea y Escena” del Colectivo de Arte La Vitrina, Intérprete y asesor teórico de la obra “En Construcción” de Tamara González y director del proyecto “Las Danzas Calle” e integrante del Comité de Expertos de Danza del CNCA.²⁰

Macarena Campbell: Titulada en Laban Centre de Londres luego de sus estudios en la Universidad de Chile y en la Escuela de Ballet del Teatro Municipal de Santiago. Becada por excelencia académica por The City University London y Laban (2004-2006). Actualmente cursa Licenciatura en Dirección de Arte en la Universidad Mayor en Santiago, Chile. Realiza práctica profesional con The Forsythe Company en Frankfurt y como bailarina profesional ha trabajado en compañías como Zikzira Teatro Físico y Teatro da Vertigem en Brasil, The Cholmondeleys, Para-site Theatre Company, bOxd productions en Inglaterra y Colectivo de Danza La Vitrina en Chile. Actualmente dirige

²⁰ Información facilitada por el artista.

creaciones escénicas de forma independiente y en colaboración con artistas en Chile y el extranjero, destacando entre otras, las creaciones "Canvas", "Obra", "Dobles" y "O". Colabora con Peón-Veiga y Schwarz en la gestión y realización de proyectos artísticos como la exhibición multidisciplinaria RELEVO en M100 (proyecto beneficiado por la Ley de Donaciones), y forma parte de PRÁCTICA en movimiento, grupo de artistas independientes que trabajan en la investigación e intercambio de herramientas en torno a la danza contemporánea. Es académica del Departamento de Danza de la Universidad de Chile y de la Universidad Mayor.²¹

Claudia Fuentes Brito: Docente y Licenciada en Filosofía. Docente, coreógrafa independiente e intérprete de danza. Ex intérprete de las compañías Con_secuencia y Malinche. Autora de las creaciones: "Sentidos" (2009), "Sin Registro" (2010), IMPASSE (VideoDanza, 2011) y del montaje, "Y... ¿cuál es tu canción favorita?" (2011). Directora del Primer ciclo de danza contemporánea "Solos frente al mar" en marco del 1er Festival Cultural de la Sebastiana, donde presenta "Solo...Solos" y de las Primeras Jornadas de conversación en torno a la creación y la producción coreográfica (Centro Cultural La Sebastiana, 2011). Actualmente desarrolla el VideoDanza "R o a d" (camino) y dirige el área coreográfica del Proyecto "Lo Siento" (FONDART 2012 Línea Nuevos Medios).²²

Tamara González: Licenciada en danza con mención en Interpretación, Pedagogía y Coreografía de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. El 2004 ingresa al Colectivo de Arte la Vitrina trabajando en las áreas de formación y creación, y como intérprete de diversas obras. Desde el 2006 dicta la cátedra de improvisación en la Universidad Las Américas, desde ese mismo año y hasta el 2010 trabaja como profesora ayudante de Carolina Cifras en la Universidad Mayor en donde desarrollan una metodología acorde a la formación corporal de los actores. El 2009 realiza la pasantía "Estudios significativos sobre metodologías de la improvisación" con las tutoras Lucia Russo (Argentina) y Florencia Martinelli (Uruguay). Dentro de sus creaciones están "Retorno", y "Seis direcciones y un centro", instancias desarrolladas dentro de grupos de reflexión convocados por Paulina Mellado, "En Construcción", proyecto beneficiado con FONDART línea creación junto a David González y Francisco Bagnara, obra con dos temporadas en Sala La Vitrina y que además se presentó en los festivales "Habana Vieja Ciudad en movimiento" durante su XVI versión, y en "Vertientes" Festival de Danza Emergente que se realizó en Centro Cultural Gabriela Mistral en la ciudad de Santiago de Chile. Su última creación es "Hacer cosas con

²¹ Información facilitada por la artista.

²² Información extraída del blog de la artista <http://www.elserysuesencia.blogspot.com/>.

palabras", ejercicio coreográfico con funciones en el segundo Ciclo de danza en la UDLA.²³

Lorena Hurtado: Directora Escuela de Pedagogía en Danza Universidad Arcis, Licenciada en Artes c/m en Danza y Profesora de Danza titulada en la Universidad de Chile. En 1998 obtuvo la beca American Dance Festival, Argentina, donde se especializó con maestros americanos de Danza Contemporánea. Dirigió la Compañía de Danza de Balmaceda 1215 (2000-2001) y como bailarina integró la compañía de danza contemporánea La Vitrina (1994-1998) y el Gran Circo Teatro de Andrés Pérez Araya (1998-2000), realizando presentaciones en Chile y el extranjero, además de participar en diversos proyectos independientes. Creadora de las obras "Who's The Enemy" (2000), "Movimientos Subterráneos" (Fondart 2001), "Cotidiano Ritual" videodanza (co dirección), que obtuvo el Primer Lugar en el Festival de Video Danza de Quito, Ecuador (2003) y montajes para estudiantes y egresos de la Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad ARCIS entre el 2003 y el 2006.²⁴

Joel Inzunza: Realizó estudios en la Escuela Formación de Bailarines del Centro Calaucán de Concepción-Chile. En el año 2003 fue becado por la Embajada de Francia en Chile, para realizar un stage de perfeccionamiento en la Escuela Superior CNDC Centre National de la Danse Contemporaine, en la ciudad de Angers- Francia. Luego, en el año 2005 fue becado por el gobierno chileno a través del Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural de la Artes FONDART, para continuar estudios coreográficos con Susana Tambutti y Nuevas Tendencias de la danza contemporánea diversos maestros en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. De la misma forma, estudia en el Instituto Universitario Nacional del Arte IUNA en Buenos Aires, y es Diplomado en Gestión Cultural en Comunicación Cultural y Política de la Universidad Católica de Córdoba y Fundación Ábaco, de Argentina. Ha creado más de una veintena de trabajos coreográficos, los que han recibido en apoyo del Fondart y Fnea en Chile, de Prodanza del GCBA-Argentina. De la co-producción con el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires en 2007 y 2011, así como del Festival Ciudadanza, versiones 2009 y 2011. A partir del 2008 crea Joel Inzunza & Compañía, presentado su trabajo en Chile, Brasil y Argentina.²⁵

²³ Información facilitada por la artista.

²⁴ Información extraída del sitio web de la Universidad Arcis www.uarcis.cl.

²⁵ Información extraída del blog del artista <http://joelinzunzaleal.blogspot.com/>.

Xavier Le Roy: Tiene un doctorado en biología molecular de la Universidad de Montpellier, Francia, y ha trabajado como bailarín y coreógrafo desde 1991. Ha actuado con diversas compañías y coreógrafos. De 1996 a 2003, fue artista en residencia en el Podewil en Berlín. En el periodo 2007-2008 fue "Artista Asociado" en el Centro Coreográfico Nacional de Montpellier, Francia. En 2010, Le Roy es un artista en residencia en el Programa MIT en Cultura Arte y Tecnología (Cambridge, MA). A través de sus trabajos en solitario como *Self Unfinished* (1998) y *Product of Circumstances* (1999), ha abierto nuevas perspectivas para la danza y su enfoque individual ha radicalizado el discurso académico sobre el cuerpo y el arte coreográfico. Le Roy desarrolla su trabajo como investigador, al mismo tiempo que se centra en las relaciones entre los procesos y productos y su propia participación en el proceso. Con regularidad inicia proyectos que cuestionan los modos de producción, colaboración y condiciones de trabajo en grupo con proyectos como *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1999-2000), *Project* (2003), y *6 Months 1 Location* (2008). Sus últimos trabajos, como los solos de *Le Sacre du Printemps* (2007) y *Product of Other Circumstances* (2009), así como el grupo de piezas *low pieces* (2009-2011), y "production" creado junto con Márten Spångberg para la exposición *Move: Choreographing you*, exploran de manera más explícita el modo diverso de relaciones entre espectadores y ejecutantes.²⁶

Paulina Mellado: Directora, coreógrafa y docente, con estudios de danza en Chile. Ha realizado las coreografías "Solo" en 1991, "El cuerpo que mancha" en 1992, "Cien golpes" en 1993, "Cuerpos febriles" en 1995, "Altos, delgados, frágiles" en 1998, "Lugar del deseo" en 2001, "Ser Tocado" en 2003, y " Lo que acontece" en el 2007. "Pequeño hombrecito", 2010, coreografía que gana Premio de la Crítica especializada en danza 2010. "cuerpo pretexto", 2010. Ha sido beneficiada en cinco oportunidades (1991-2009) con financiamiento FONDART, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, otorgado por el Ministerio de Educación del Gobierno de Chile. En el 2003 recibió la Beca Fundación Andes, principal Beca otorgada por capitales privados a los artistas chilenos. Por tres años fue directora de la Compañía de Danza de Balmaceda Arte Joven y desde 1991 hasta la fecha imparte docencia en Escuelas de Teatro y Danza en distintas Instituciones. Desde el 2000 administra el espacio cultural Sala Santa Elena 1332 y es Directora del Centro de Investigación y Estudios Coreográficos CIEC. Ha sido invitada a bailar sus coreografías a Salvador Bahía, Paraty, Caracas, Lyon, Madrid, Uruguay y Korea. Actualmente es docente y coordinadora de Investigación y Creación del Departamento de danza de la Universidad de Chile.²⁷

²⁶ Información extraída del sitio web del artista, más información ver www.xavierleroy.com Tr. del A.

²⁷ Información extraída del sitio web del departamento de danza de la Universidad de Chile, más información www.artes.uchile.cl.

Rocío Rivera: Intérprete superior en danza, coreógrafa y docente. Diseñadora Gráfica PUCV. Directora de la Compañía Mundo Moebio y co directora escenalborde artes escénicas contemporáneas y del Festival Danzalborde El año 1999 funda junto a Kena Lepe la Compañía de Danza Mundo Moebio, creando inicialmente obras que apuntaban a la aproximación de danza y diseño, incorporando el uso de imagen fotográfica y de video, estacan entre ellas “Lo invisible de Cada día”, dúo ganador de Itinerancia Regional de GORE de Valparaíso, “Danzaporama I y II”, “Un color varios viajes” y “Quién alumbrá...entre ojos no veo” como parte del programa conjunto con la compañía La Ortopedia que obtuvo el premio de Itinerancia Nacional de Danza. Posteriormente en “Membranas translúcidas” trabaja con elementos escenográficos móviles, creada con aportes de Fondart 2000, es ganadora de Itinerancia Regional GORE 2001. Posteriormente crea coreografías como “Desde el pantano”, “Tacomorraro” y “Tempestpast... y si lo detienes?” esta última, obra para siete intérpretes ganadora de Fondart de Itinerancia Regional de Danza el año 2006. Ha dirigido también creaciones de gran escala para espacios públicos como “Suelos de tres Actos en transformación”, Fondart de Artes Integradas realizado en la Ciudad Abierta Amereida, “Andanzas de Mar y Viento” para 50 intérpretes creada especialmente para los Carnavales Culturales de Valparaíso. Desde el año 2008 trabaja como intérprete para la maestra Carmen Beuchat en las obras “Pliegues y Despliegues” y “Especie Sola”. Ha trabajado recientemente en la obra “Cuarto Piso Sin Ascensor” co producción de la compañía Provisional Danza de España y Escenalborde de Chile, realizada con financiamiento de Iberescena.²⁸

José Rojas: Licenciado en Arte c/m Teoría de la Música y Magister (c) en Musicología de la Universidad de Chile, se desempeña como profesor en distintas universidades y músico acompañante para danza en el departamento de danza de la Universidad de Chile. Dirige musicalmente la Compañía de Danza y Música Afro MESTIZO, es percusionista de la Agrupación Musical ZAHIR, y de la agrupación de música barroca americana Capilla de Indias. Como músico electroacústico ha colaborado con los coreógrafos Macarena Campbell, Rodrigo Chaverini y Paula Montecinos. Es miembro de la Comunidad Electroacústica de Chile y de la Asociación de Estudios de Música Popular Chilena. Junto a Andrea Torres dirige la compañía. TorresRojas CuerpoCreativo invitando a artistas de diversas áreas, en forma libre. Así, se construye el CuerpoCreativo de TorresRojas, como un espacio de experimentación dispuesto a ser llenado cada vez. Sus obras son: “Lecturas de un Crimen en Tercera Persona” (Fondart 2007), “MÓVIL” (Fondart 2009), “de la belleza” y “Sin Título Aparente” del año 2010. Desde el año 2011 en TorresRojas co-dirige Esquina Abierta (Fondart 2011), espacio de creación colaborativa emanando desde allí tres piezas sonoras En el

²⁸ Información extraída del sitio web www.escenalborde.cl.

presente año co-dirige junto a Andrea Torres Esquina Abierta II con una temporada comprometida para este año 2012.²⁹

Andrea Torres: Licenciada en Artes c/m Danza, egresada de Profesor(a) Especializado(a) en Danza y Postítulo en Fundamentos de la Crítica Escénica Contemporánea de la Universidad de Chile. Se dedica a la creación, docencia, interpretación y gestión en danza y artes escénicas. Se ha presentado en festivales en Chile, México, Argentina y Canadá, y ha participado de Laboratorios y Seminarios con John Jasperse, La Ribot, Olga Mesa, Khosro Adibi, Dimitrios Tsiapkinis, Alonso Alarcón, Arco Renz, Carmen Werner y Malgorzata Hadush, entre otros. Realiza docencia en distintas instituciones de formación profesional en Danza, destacando la Universidad de Chile en el curso Preuniversitario en Danza y el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música y Danza. Es Co-Directora de TorresRojas CuerpoCreativo, espacio de experimentación, donde se dedica a la creación escénica. Entre sus obras se encuentran “Cortocircuito” (2005), “Lecturas de un Crimen en Tercera Persona” (2007), “MÓVIL” (2009), “de la belleza” (2010), “Sin Título Aparente” (2010), “En el Nombre” (2011) y “L” (2011). Desarrolla el proyecto “Esquina Abierta” el cual, explora en la creación colaborativa, presentándose durante el 2011. Actualmente se encuentra en el proceso de “Esquina Abierta / Segundas Colaboraciones” próximo a estreno (2012). Ha obtenido el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, Fondart, en varias oportunidades para creación y producción y asimismo para Becas y Pasantías. Ha trabajado asociadamente al Centro Cultural de España, realizando curatoría, gestión y producción para el “Festival Días de Danza” desde el 2010. Además es miembro de la Red de Danza Independiente, donde se dedica a la gestión y producción de artes escénicas.³⁰

José Luis Vidal: Comenzó su carrera como bailarín a finales de los estándares habituales en 1994, cuando tenía 24 años, después de haber cursado estudios de Antropología y Sociología. Creó junto Francisca Sazié la obra Aurelio-Aurelia y obtuvo los premios al mejor trabajo y mejores intérpretes en el Festival de Nuevas Tendencias Teatrales, organizado por la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. En 1996 es patrocinado por el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura para ir al American Dance Festival ADF, asistió al programa de coreógrafos jóvenes de la Universidad de Duke en Carolina del Norte, EE.UU.. En Nueva York estudió con Susan Klein, David Dorfman, Wally Cardona, Barbara Grubel, Jeremy Nelson, David Zambrano, Haim Mark y Swanson. En 2005 se trasladó a Londres para convertirse en un estudiante de

²⁹ Información facilitada por el artista.

³⁰ Información facilitada por la artista.

la Escuela de Danza Contemporánea de Londres, la Universidad de Kent, y obtuvo una Maestría en Artes en Danza Contemporánea en 2007. Desde entonces, ha sido un artista asociado en "The Place" en Londres. Fue galardonado con una residencia en "Choreodrome" y fue parte de las temporadas de "Resolución" y "Touchwood" en 2007, 2008 y 2009. En 2008 fue comisionado para crear una pieza para el Place Prize, patrocinado por Bloomberg, para mostrar luego su obra Inventario y The Kiss en el Spring Loaded 2009. Desde 2006 ha pertenecido a "Hopscotch", un colectivo artístico con sede en Londres formado por artistas de diferentes nacionalidades y disciplinas, tales como teatro, danza, fotografía, video y artes visuales.³¹

³¹ Información extraída del sitio web del artista joseluisvidal.cl, Tr. del A.