
Nunca digas Nunca

-Mira que la vida da vueltas y vueltas-

Memoria Teórica-Reflexiva

Examen de Grado de Coreografía.

Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Mónica Pilar Pinto Verdugo

Recoleta, Septiembre 2012

Resumen

Se aborda el proceso de creación de una obra de danza desde una perspectiva reflexiva y crítica, que desde la modalidad de un ensayo, indaga, relaciona, y confronta a los conceptos de coreografía, ciencia, arte, fenómeno, verdad, y belleza. Conjuntamente indaga en las nociones del "materialismo coreográfico" y en la coreografía como acción libertaria.

Palabras clave:

Coreografía reflexiva; proceso creativo; arte, ciencia y verdad.



Universidad Academia de Humanismo Cristiano
Área Educación Arte y Cultura
Escuela de Danza



Nunca digas Nunca

Mira que la vida da vueltas y vueltas

Memoria Teórica-Reflexiva
Examen de Grado de Coreografía

Estudiante:
Mónica Pinto Verdugo
Recoleta, Septiembre 2012

Agradezco

A Marco Quijada, mi esposo,
y a mis hijas Maite y Martina.

A mis padres... por soportar a esta eterna estudiante.

A todos mis intérpretes con quienes compartí muchas horas de conocimiento mutuo:
Valeria Carrasco, Andrea Garrido, Paz Donoso, Kamila "Nieto" Galleguillos,
Natalia García, Belén Leiva, Marcos Matus, Nathalie Moris, Octavio Ordoñez,
Paula Osorio, Jesús Rojas, y Jeanette Varas.

A todos quienes me ayudaron en mi examen de grado:
A Kiko Fierro por la Iluminación,
A Roker Catrilaf y Juan García por el sonido y aspectos técnicos,
A Cecilia Figueroa por las gestiones con el hospital J.J. Aguirre.
A Daniela Vargas por el traje de La No-vía,
y a Julio San Martín por el vestuario de Transición.

A Manuela Bunster por su labor en la Escuela de Danza,
pues conoce a sus estudiantes en cada una de sus historias,
y los apoya en su camino.

A la vida... A mi vida,
que como toda vida ha sido difícil y fácil, triste y feliz,
...y que me entrega material para mis coreografías.

0. ÍNDICE

1.	OBERTURA	1
1.1.	Nunca digas nunca	1
1.2.	La profecía autocumplida.....	2
1.3.	Propósito. (Objetivos)	5
1.4.	Método, forma, y limitaciones.....	6
1.5.	Organización.....	9
2.	LAS COREOGRAFÍAS. IDEA Y SECUENCIA COREOGRÁFICA	10
2.1.	La secuencia coreográfica	10
2.2.	Contexto estadístico de la mujer y la maternidad	12
3.	FILOSOFÍA, DANZA Y COREOGRAFÍA COMPRENDIDAS DESDE EL CUERPO Y CON EL CUERPO.	14
3.1.	“Materialismo creativo” o cómo los objetos dieron origen a las coreografías.....	14
3.1.1.	Hablando desde el proceso de creación coreográfica	14
3.1.2.	Hablando desde la reflexión posterior: Buscando el por qué de los objetos	28
3.1.3.	Objetos, danza, y vida	29
3.2.	Todo quehacer humano es una acción estética. En consecuencia todos somos artistas (y por lo tanto bailarines en potencia)	29
3.2.1.	Hablando desde el proceso.....	29
3.2.2.	Hablando desde la reflexión: Toda persona puede resumir su actuar como una experiencia estética.....	30
3.2.3.	Nuestra esencia estética es esencia libertaria sólo condicionada por nuestra propia clausura operacional.....	31
3.3.	Nietzsche: filosofía que recupera lo humano, lo corporalmente humano	33
3.3.1.	Hablando desde el proceso: o como Patricio Bunster me enseñó a vivenciar la danza, el análisis del movimiento y la filosofía.	33
3.3.2.	Hablando desde la reflexión. Respecto del concepto de verdad: “Pienso Siento, luego existo”	35
3.3.3.	Pensando desde el cuerpo y con el cuerpo: La verdad del sentir y la voluntad de poder	38
4.	FENÓMENO, CIENCIA, ARTE, Y VERDAD	39
4.1.	Hablando desde el cuerpo	39
4.2.	Hablando desde la historia: Desde Platón a Nietzsche	41
4.3.	Ciencia, arte, y verdad.....	44
4.4.	El arte como fenómeno que integra cognición, pragmatismo y emoción en una instancia de verdad	45
5.	COREOGRAFÍA: FENÓMENO, LIBERACIÓN, Y VERDAD	46
5.1.	La coreografía como fenómeno	46
5.2.	La coreografía como liberación.....	47
5.3.	Coreografía y verdad	47
5.3.1.	Pero entonces... ¿Dónde radica la verdad de la obra de arte/obra coreográfica?	47
5.3.2.	La perspectiva del espectador	48
5.3.3.	La perspectiva del coreógrafo.....	49
5.4.	Corolario.....	52
6.	SÍNTESIS CONCLUSIVA	52
7.	BIBLIOGRAFÍA CITADA	57
8.	ANEXOS.....	60
8.1.	Programa del examen de grado.....	60



El arte es donde reside el sentido y la fuerza para hacer legítima esta vida.

Nietzsche

1. OBERTURA

Danza, cuerpo, verdad, mujer, y coreografía.
O como lo sensible traiciona a lo cognitivo...

1.1. Nunca digas nunca

Nunca digas nunca en la vida. Mira que la vida da vueltas y vueltas. Eso es lo que he aprendido durante los últimos 12 años.

Dije nunca podré estudiar y estudié.

Dije nunca tendré un pololo, ya que soy fea, con lentes, y fome para las fiestas... y tuve tres eternos pololos...

Dije nunca podré bailar, y bailé.

Dije nunca me casaré, y me casé.

Dije nunca tendré hijos, y tengo dos hermosas hijas.

Dije nunca tendré casa, y tengo casa y auto.

Dije nunca podré juntar el dinero para ayudar a mis padres, y lo logré.

Dije nunca volveré a la Escuela de Geografía, y volví.

Dije nunca podré volver a la Escuela de Danza, y volví.

Dije nunca trabajaré haciendo clases, y hago clases de física, geografía y danza.

Dije nunca daré mi examen de grado de coreografía, y gracias a mi perseverancia y la colaboración de muchas personas lo logré.

Dije nunca podré volver a la danza, y volví; más gorda y fuera de training pero más madura, eficiente y sincera en la ejecución e interpretación.

Dije nunca podré terminar la memoria de danza, y aquí estoy...

Así es... Y no es que mis “nuncas” se deriven de actitudes negativas, todo lo contrario, cuando un nunca aparece en mi vida como una muralla que se cierne sobre mí, trato de utilizar todas las estrategias disponibles, y si no resulta... espero que una fuerte lluvia ablande los obstáculos, o que un terremoto los destruya, o que un tsunami se los lleve, y con ello se de paso a una nueva posibilidad de acción, a una nueva oportunidad, o al simple hecho de disponer de tiempo para poder hacer lo que más me agrada: bailar y crear...

Por suerte mientras espero que pase el cataclismo siempre he encontrado algún árbol salvador, el cual a la vez me ha ayudado a sostenerme y me ha mostrado las otras posibilidades de mi ser. En consecuencia, el proceso nunca ha sido “tan” catastrófico, sino absolutamente enriquecedor (y envejecedor); aunque tengo que reconocer que han existido ocasiones en las cuales casi he sido arrastrada por la corriente, pues nunca estoy

sola en el árbol, sino siempre hay más de alguien que como una cadena se aferra a mí, y luego otro se aferra al otro que se aferró a mí... ...Y así sucesivamente... Y yo tengo que abrazarme más y más fuerte a la dura corteza salvadora que hiere mis brazos y mi ser.

Pero decidí algo: la próxima vez no me aferraré a ningún árbol, sino que me dejaré llevar por las aguas...

...Y aquí estoy, mojada como un perro, sin un milímetro de ropa seca y con mis lentes casi destrozados por la corriente. No veo nada, pero sigo chapoteando e intentando desplazarme “al estilo perrito” en estas aguas turbulentas, pues aún no se nadar. Nunca aprendí bien la técnica, pues simplemente nunca la entendí, dado que no se acoplaba con mi ser. Siempre he sido rebelde, irreverente, y demasiado sensible... ...Y eso ha tenido un gran costo.

Uf!!!, ¡Pero parece que no aprendo la lección!. ¡Acabo de decir que nunca volveré a aferrarme a algún árbol!...

...Nunca digas nunca...
Mira que la vida da vueltas y vueltas...

1.2. La profecía autocumplida

Desde que asumí que sería coreógrafa y me autoimpuse la meta de realizar el examen de grado comencé a hacer y deshacer, deshacer y hacer, una y diez veces, cien veces, mil veces... hasta que mi propia paciencia -y la de mis bailarines-, me establecía el límite. En todo ello descubrí que lograba mayor fluidez cuando hablaba desde mí, siendo sincera con el proceso personal que vivía. Entonces agaché mi cabeza, asumí la situación, y puse manos a la obra.

Sólo levanté cabeza cuando estaba finalizando el proceso creativo e iniciando esta instancia de reflexión.... Y me encontré con una situación inesperada, pero absolutamente predecible... Al iniciar la creación de las coreografías lo único que tenía claro era que no abordaría problemáticas de género. Dicho y hecho: Nunca digas nunca. Mientras vivía el proceso de realizar y organizar a modo de una obra las 6 coreografías que se me exigían para el examen de grado, la evidencia “hablaba” por sí sola. Resultó innegable que la temática abordada era la de la mujer. Nada de extrañar, pues cuando cursaba V año de danza tuve a Maite, mi primera hija, y un año después a Martina. Sí. La maternidad me llegó de golpe (y porrazo).

A ello se sumaron los comentarios realizados por Kiko Fierro cuando estábamos en pleno examen en la mesa de dirección: hay una atmósfera de hospital antiguo, me dijo. Y

levanté mi cabeza y por primera vez vi claramente, la pared desnuda, blanca, las puertas blancas, la doble altura, las telas blancas, y más concretamente la camilla. Y como tampoco me lo había propuesto, con gran emoción vi reflejados los últimos diez años de mi vida, pues los había vivido ligada a remedios, consultorios y hospitales debido a la enfermedad de mi padre. Fue tanta la emoción que olvidé que estaba en mi examen, y además en la mesa de dirección... Sólo “desperté” ante una consulta de Kiko.

Recuerdo que solucionamos el asunto que había dado origen a la consulta, y ahora conscientemente de lo que sucedía volví a levantar la cabeza, miré el escenario, y ahí estaba yo, reflejada y expuesta, pero afirmada al árbol salvador de la danza, el cual me protegía, envolviendo en un velo de ficción y “creación” todo lo vivido... Ante ello, esta reflexión posterior me reafirma la idea de que lo más importante de una coreografía no sucede en la misma coreografía, sino en todo lo vivido que da origen a dicha coreografía.

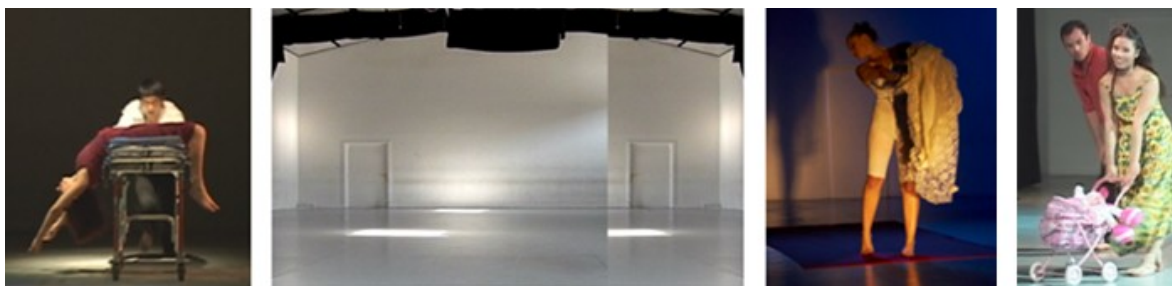


Figura 1: Fotografías examen de grado

Eso sí que nada en la puesta en escena era “efectistamente” dramático. Pues si algo realicé de manera consciente, -y traté de aferrarme a ello-, fue evitar el drama corporal que brillantemente puede ser expresado por ejemplo con técnicas como Butoh. Visto con la distancia que me entrega el tiempo pasado, entiendo que ello no correspondió a una autocensura, sino nuevamente al sincero reflejo de mi ser, que a fin de cuentas intenta tomar con liviandad las épocas de los nunca, ironizando mucho al respecto, y juntando fuerzas para seguir adelante.

“Sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo”.

Nietzsche, 1872. El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música.

Así en escena, habían instancias en que el drama tomaba matices televisivos, es decir se tornaba trivial, liviano, caricaturesco, simplón, y popular. Parece una coreografía de

“Rojo”¹ me dijeron en más de una ocasión. Y yo sabía que lo hacían en sentido despectivo, dando cuenta de que mi danza era una danza poco compleja “argumentalmente”, sencilla técnicamente, y por lo tanto poco docta comparada con el quehacer actual. Pero no me importaba, porque si podía hacer coreografías “tipo Rojo”, en primer lugar podría ganar dinero, y en segundo lugar podía llevar mi trabajo hacia audiencias no especializadas, lo cual es uno de mis objetivos. Además si estaba trabajando desde mí, no podía esperar otra cosa, pues pasé mi infancia y adolescencia escuchando o viendo sagradamente todos los sábados a Don Francisco decir “dispara Ud. o disparo yo”, ¡qué venga la modelo!, o ¡échelo a rodar!; de igual modo almorcé mil veces viendo el “Festival de la Una” anhelando tener un calefón Splendid y queriendo probar la salsa Salsital; tomé once riendo a carcajadas con el Pirimpimpim y el Gargarín del Japenning con Já; y junto a mi madre me emocioné hasta las lágrimas cuando la Bolocco ganó el Miss Universo.

En consecuencia, sin lugar a dudas, mi examen de grado resumió mi esencia primera, mi propia verdad que fue construida teniendo como música de fondo o banda sonora tanto a los clásicos de Verdi y Mozart, que escuchaba mi padre, como a las canciones de Pimpinela, Amanda Miguel, José Luis Perales, y otras del mismo tipo que escuchaba diariamente en la popular radio Festival: “Para que siga siendo puntual la hora exacta en la Festival, din don, din, don, din don din don...”.

Ahora bien, la reflexión que se entrega en este escrito, es producto de mi otro “yo”, del intelectual, el racional, que ha sido distorsionado, deformado, y transformado desde que accedí a la Universidad. Así, mi ser feliz que gozaba con Rafaella Carrà y Don Francisco, fue “llenado” con ideas y autores, situación que fue exacerbada debido a mi curiosidad y a la libertad de pensamiento a la cual tuve acceso. Así, se me permitió primero aprehender las ideas, luego reflexionar haciendo “picadillo” de ellas, y posteriormente re-formular y comprender, intentando recomponer desde una perspectiva personal “el picadillo” realizado. Tengo que confesar que el picadillo aún parece una olorosa pero exquisita pichanga... que mezcla finos quesos con un sustancioso pero delicioso queso de cabeza... Pero eso soy. En eso estoy...



Figura 2: Recuerdos 80's-90's

¹ “Rojo, fama contra fama”, fue primer reality de talentos de la televisión chilena, emitido por TVN entre los años 2002 a 2008.

1.3. Propósito. (Objetivos)

¿Cómo nace el arte?: Como remedio al conocimiento.

La vida sólo es posible por las ilusiones artísticas.

Nietzsche, 1872. El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música.

Como ya se ha mencionado, esta memoria constituye una instancia de reflexión posterior al examen de grado realizado el 13 de enero del 2011². En dicho examen fueron presentadas 6 coreografías que fueron articuladas mediante la idea fuerza de la problemática de la mujer. Las coreografías son las siguientes:

- La No-vía
- Locas Lindas (No es un drama sólo es un juego)
- Cama ~~VIII~~ XII (Te enfermaste. Me mataste. Me salvaste. Venganza)
- 13 años juntos y mira como estamos
- Amor violento, y
- Transición (Sunyata)

La reflexión que se realiza en este documento se articula desde tres perspectivas, las cuales presento a continuación, a modo de proposiciones que pueden ser entendidas bajo la dialéctica objetivo-tesis-declaración de principios, constituyendo a la vez cada una de las instancias mencionadas, pero ninguna en total depuración. (Me hacen falta años de reflexión para lograrlo).

1.

- Argumentar y vivenciar respecto de la transición histórica (y personal) entre dos etapas:
 - La primera etapa corresponde a la racionalidad moderna, que separa a la emoción y sensibilidad de la razón, considerando a ésta última, como único garante de la construcción y acceso al conocimiento y a la verdad.
 - En la segunda etapa se conceptualiza a la emoción y a la sensibilidad como instancias anteriores a la razón, y consideradas todas ellas en conjunción permiten validar al arte en igual jerarquía que el conocimiento científico, en cuanto el arte ya sea considerado como producto o como quehacer, también construye y posibilita el acceso al conocimiento y a la “verdad”.

2.

- La mencionada transición histórica y personal entre las dos etapas tiene como consecuencia conceptualizar a la creación coreográfica como la elaboración de “fenómenos” que constituyen ficción y por lo tanto apariencia, pero que no por ello se oponen a lo que consideramos como realidad y verdad, pues en conformidad con

² El programa del examen se entrega en el acápite 8.1.

nuestro contexto posmoderno (y por lo tanto posestructural), no queda más que admitir, y asumir que toda nuestra noción de lo que entendemos por realidad y verdad, al ser elaborada bajo la humana condición de clausura operacional, constituye apariencia.

3.

- Presentar al conjunto de coreografías como una instancia en la que el arte constituye exposición y generación de verdad.

Sin lugar a dudas “Nunca digas nunca” trata de la mujer; mejor dicho, de una mujer. Ahora bien, creo que abordar esta reflexión desde la temática de una mujer enmarcada dentro del contexto de la desigualdad y de las problemáticas propias de su género, derivadas del querer intentar ser madre, trabajadora, estudiante, esposa, y “vecina”, habría sido algo obvio, y por qué no decirlo rápido, directo, y fácil.

Pero como ya he mencionado, conscientemente mi trabajo creativo nunca se basó en una temática de género, y por lo tanto durante el proceso no realicé ninguna búsqueda o investigación “documental o participativa” al respecto. Así, la investigación realizada se centró en el proceso creativo, en el cómo dar forma y movimiento; y para ello sólo fui fiel con mi Ser y sentir, y la intuición se encargó del resto.

Entonces no puedo abordar esta reflexión desde lo que no fue, (o no se quiso que fuese), sino desde lo que sucedió... Y lo que sucedió fue que me vi absolutamente expuesta, contenida, presentada, y exteriorizada en la forma de un conjunto de coreografías. Es por ello que la temática que se aborda es la verdad en el arte, y no directamente la temática de la mujer.

1.4. Método, forma, y limitaciones

Esta memoria-teórica-reflexiva se entrega a modo de un ensayo redactado en primera y tercera persona. Conformar una reflexión libre respecto de las proposiciones planteadas y en consecuencia debe ser entendido como una primera instancia de aproximación a dichas temáticas. Por consiguiente este escrito no constituye ni forma parte de una investigación científica o filosófica, pero puede dar curso a ello.

Así, en este trabajo el concepto de “memoria reflexiva” se utiliza en su significancia primaria, en ello memoria alude a recuerdo, y reflexivo implica que se curva sobre sí mismo, hacia atrás, de manera reiterativa, generando algo distinto de lo que inicialmente era³. Se destaca entonces, que desde “la memoria” se alude al proceso de creación

³ Extraído desde: www.etimologias.dechile.net, y www.rae.es, versión on-line del Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española (2009).

vivenciado, por lo cual dicho proceso puede ser considerado como una fuente de información primaria. Por su parte lo reflexivo, alude a la incorporación de fuentes secundarias, especialmente relacionada con revisión bibliográfica asociada a los siguientes autores, los cuales en orden de “predominancia personal” son: Friedrich Nietzsche, Humberto Maturana, Arthur Schopenhauer, e Immanuel Kant⁴.

Ahora bien, memoria y reflexión constituyen un híbrido que obviamente nace desde el quehacer dancístico y coreográfico. En consecuencia, este escrito a fin de cuentas corresponde a otra creación que acontece como “otra parte” de la obra coreográfica, la cual se enmarca dentro de una instancia académica que permite la utilización de un formato libre, asociado a una instancia de investigación-reflexión.

Personalmente tengo que confesar que creo que la solicitud de este escrito, -dentro del contexto de formación de un coreógrafo-, sólo se realiza por constituir uno de los rituales académicos occidentales, correspondiendo a aquella instancia que nuestra episteme epocal requiere en formato “papel”, sólo para efectos de formalizar la entrega de un grado académico o título profesional. Esto es comprensible porque estamos inmersos en la epoché del logos y del significado, del delirio de las ideas, y sumergidos en el interior de una episteme que considera al “giro lingüístico” como el mayor logro de comprensión racional, lo cual es válido tanto para las “ciencias” humanas y sociales, como también para aquellas “más duras” como las matemáticas y la física, y por supuesto también para el arte.

Digo ello para que no se crea que este escrito resume la obra, o pretende analizarla, pues creo firmemente que tanto la naturaleza, el medio-ambiente, o una obra de arte no puede ser vertida, no puede ser transformada o proyectada a la bidimensionalidad del formato papel. Dicho de otro modo, no creo que una obra de arte pueda ser estudiada y por lo tanto expresada en forma de palabras dispuestas en un “formato carta”, ni en 10 hojas, ni en 1.000 hojas, ni en 10.000.000 de hojas.

Todo modo de abordar a la realidad por medio del lenguaje siempre será incompleto y limitado; así debemos intentar superar el positivista deseo de representar a la realidad por medio del lenguaje, pues ello constituye una perspectiva ambiciosamente antropocéntrica. (Tambutti, 2008:12).

“El arte está hecho para ser sentido y no para ser comprendido.
Por eso, cada vez que se quiere hablar de él según la inteligencia
no se dicen más que tonterías.”

Remy de Gourmont⁵

⁴Para la ubicación temporal de los autores considérese sus fechas de nacimiento y fallecimiento: Immanuel Kant (1724-1804), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900), y Humberto Maturana (1928).

⁵Remy de Gourmont (1858-1915). Novelista, periodista, y crítico de arte francés. Representante del Simbolismo, movimiento artístico que se define como “enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa

Ahora bien, como también soy Geógrafo, me es imposible no hacer una analogía con los estudios ambientales, ni con la contingencia del Proyecto Hidroaysén, cuyo resumen de la evaluación de impacto ambiental posee más de 60.000 “fojas”, estando conformado el estudio por más de 100.000 “fojas”... ..Ni aunque fueran diez mil millones... Nunca se podrá “meter” a la naturaleza en un montón de hojas anilladas y capituladas. Quien cree que eso es posible está afecto a la arrogancia del intelecto humano. Sí, por que aún en nuestra posmodernidad, existe la creencia predominante de que las palabras y los escritos, y por lo tanto la razón puede abordar a “todo lo real”.

Los que danzamos sabemos que ello no es posible. Y los pintores, músicos, titiriteros, y otros artistas... ..también.

Así, este escrito debe ser entendido como mera monografía reflexiva que se construye desde el arte y desde la danza. En ello, el arte entrega la perspectiva del hacer humano bajo parámetros estéticos y éticos, y la danza otorga la perspectiva del cuerpo, que a gritos nos indica una especie de materialismo-corporal-radical, que señala que no debemos olvidar que todo hacer humano está condicionado al cuerpo y a su biología.

Ahora bien, dicha alusión al cuerpo humano implica el no considerar al cuerpo como un objeto que es externo, independiente de la razón, pues la danza me ha enseñado que la verdadera incorporación del cuerpo no radica en pensar y/o lenguajear respecto o sobre el cuerpo, sino en el realizar dichas acciones desde el cuerpo y con el cuerpo. Así, en este escrito el cuerpo no constituye un objeto de estudio, sino que a la inversa, el sujeto de estudio es el que se -intenta- constituir como una integridad mente-cuerpo-sentir.

Aprovecho de mencionar entonces que para mí, en cualquier danza o estilo de danza, -por muy abstracta que pretenda ser-, no hay meros “cuerpos” en el escenario, sino personas, cada una con una historia y experiencia propia que de manera irreplicable ha modelado su sentir, y por lo tanto su actitud frente a la vida y por supuesto a su propio cuerpo.

Este escrito pretende enmarcarse dentro de lineamientos posmodernos, pero no desde una posmodernidad discursiva ligada a reflexiones que pretenden deconstruir lo existente y presentar en escena montaje elaborado sobre lenguajes y simbolismos que un ciudadano común y corriente, no entiende, o a lo menos, le resulta extraño, sino que procura enmarcarse dentro de una posmodernidad vivida, la cual permite experimentar contrastes, contradicciones, yuxtaposiciones, antinomias...

sensibilidad y la descripción objetiva”. Los simbolistas plantean que el mundo es un misterio por descifrar, y para ello los artistas (en este caso los escritores) deben enfatizar el uso del lenguaje en cuanto éste aluda “ocultamente” mediante sinestesia a las sensaciones y percepciones humanas. (Extraído el 13 de Septiembre del 2012, desde www.wikipedia.es).

Sinestesia: 1) “Percepción conjunta o interferencia de varios tipos de sensaciones de diferentes sentidos en un mismo acto perceptivo.” 2) Figura retórica que pretende que el lector experimente sensaciones auditivas, visuales, gustativas, olfativas y/o táctiles, y que a la vez asocie dichas percepciones procedentes de los sentidos físicos con emociones o sentimientos. (Ibíd).

Así se pretende pertenecer a la posmodernidad no desde el elaborar un producto coreográfico vanguardista y multimedial, sino en cuanto existe a la vez disonancia y complementariedad entre un producto coreográfico que es muy simple, en temática, movimientos, simbolismo y lenguaje, y por lo tanto completamente contrastante con la complejidad que tuvo el armar, diseñar, montar, y el concretar a dicho producto en la “vida real”.

La posmodernidad vivida emerge entonces en las siguientes instancias:

- En el montaje participan intérpretes diversos en historias de vida y que por lo tanto poseen diversidad en su modo de acoplamiento entre cuerpo-mente-emoción, pero que en el escenario conforman una unidad no diversa;
- Se llevó a cabo un proceso creativo que no buscaba conexión ni coherencia interna, la cual sólo emergió en sus instancias finales (menos mal que emergió); y en
- Las esquizofrénicas peripecias y aventuras personales que por mi parte implica el calzar y lograr unidad operativa, pragmática, y conceptual (significante) entre mis diversos roles de mujer, mamá, geógrafa, estudiante, profesora, trabajadora, y coreógrafa.

1.5. Organización

Esta memoria se organiza en seis capítulos o apartados:

- El primero corresponde al actual, en el cual se exponen propósitos, método, forma y limitaciones de lo realizado.
- En el segundo se aborda la idea coreográfica, y a modo de contexto se entrega una serie de estadísticas que caracterizan a la autora y a la obra “Nunca digas nunca”, respecto de las temáticas mujer y maternidad.
- En el tercero se analiza la experiencia del proceso creativo desde dos ámbitos: el exponer al proceso propiamente tal, y el reflexionar respecto de ello. Lo primero se realiza desde el sentir y la emoción, y lo segundo desde la razón. En consecuencia, en esta sección el escrito “va y viene”, deambulando entre dichos ámbitos. Se destaca que en el ámbito del proceso creativo se incorporan vivencias de mi proceso formativo, las cuales tienen gran significancia hasta hoy.
- En el capítulo 4 comienza una síntesis que intenta unir sentir y razón.
- El capítulo 5 corresponde a la conclusión del proceso vivido, es por eso que se denomina coreografía, fenómeno, liberación, y verdad.
- En el capítulo 6 se entrega una síntesis conclusiva, que aborda las principales ideas de esta memoria-reflexiva.
- Como anexo se incorpora el programa del examen de grado.

2. LAS COREOGRAFÍAS. IDEA Y SECUENCIA COREOGRÁFICA

Cuando caen los mundos ideales y divinos, el arte nos muestra
nuestro rostro tal cual es, nos permite mirarnos a nosotros mismos
desde nuestra vida en cuanto nuestra gran creación.

Nietzsche

Como ya he mencionado, las coreografías fueron realizadas de manera independiente, sin pretensión de unidad ni en la temática ni en el estilo. Sólo en la medida de que fueron naciendo, me di cuenta de lo que estaba sucediendo, y sólo permití que sucediera.

Durante aquellos días vivía una profunda crisis personal, la cual se sumaba al stress de desear dar el examen de grado. Aun así nada fue por azar, la crisis detonó mis coreografías y las coreografías canalizaron la crisis... Pero todo ello fue realizado de manera inconsciente (o subconsciente), sólo desde la intuición. Más adelante se explicita que este proceso no puede ser entendido como terapéutico, sino como una inconsciente búsqueda de la verdad en el quehacer estético.⁶

Recuerdo que fue Javiera Durán, -mi tutora de mención para el examen-, quien en la última reunión que tuvimos me recomendó colocar la coreografía de la No-vía primero, y al final la de Transición, debido a que ambas eran solos y tenían blancos vestuarios. Meses después realizando esta memoria-reflexiva, me di cuenta de que la secuencia posee un orden temporal: Una tragedia que derivó en comedia, y luego en búsqueda filosófica-espiritual...

Respecto a la puesta en escena, a continuación expongo la idea coreográfica, y a modo de contexto entrego una serie de estadísticas que caracterizan la situación de la mujer y la maternidad en el Chile actual.

2.1. La secuencia coreográfica

La secuencia de coreografías versan sobre una mujer adulta que:⁷

- Está camino al altar y duda ante ello. (La No-vía).

*"Nunca digas nunca me casaré en la vida.
Las circunstancias pueden llevar a eso.
Quieres y no quieres. Te cuestionas. Sufres. Sigues."*

⁶ Ver página 47.

⁷ Entre paréntesis se indica el nombre de la coreografía. En el acápite 8.1 se entrega el programa del examen de grado. Las descripciones de las coreografías son las que contenidas en dicho programa.

- Enloquece ante lo realizado y desea volver a jugar a ser niña. (Locas Lindas).
*“Nunca digas nunca enloqueceré...
Y cuando te pase disfrútalo.
Nada es un drama.
Existe la locura en paz, el delirio feliz, con una pureza y autenticidad infantil.”*
- Vive la problemática de haber prometido estar junto a su esposo en las buenas y en las malas, hasta que la muerte los separa. (Cama VIII XII).⁸
*“Nunca digas nunca a mí me pasará.
El cuerpo es una batalla que se pierde.
Porque la enfermedad nos llega a todos, y con ello a los familiares y seres queridos.
Los que quedan hechos bolsas son los sanos.
Ante la mejoría de un enfermo vale una eterna venganza.
El show debe continuar.
Tuviste la suerte de no caer en la Cama VIII del Hospital San José.”*
- Vive la crisis de su matrimonio y le dice a su esposo. (“13 años juntos y mira como estamos”).
*“Nunca digas nunca viviré en pareja y sin amor,
porque la rutina diaria y los roles acechan.
Yo soy tú. Tú eres yo. Quieres pero no haces nada.”*
- Luego ironiza sobre su situación de vivir “de parto en parto” y entre mamaderas, pañales, cocinas, y paños de platos. (Amor violento).
*“Nunca digas todo será miel sobre hojuelas.
Íbamos camino a la felicidad infinita y aterrizamos forzosamente sobre la tierra.
Desde el posparto cambia todo. Se acentúa lo negativo.
Él se llena de preocupaciones y ya sólo le interesa el fútbol y la tv.
Ella, llena de labores de madre, intenta agradar. No lo logra.
Pelean. Siguen. Todo sea por los niños. Al final igual no todo es tan malo.”*
- Y que finalmente pretende renacer desde lo que es, transformándose en un ser espectral que flota y vuela por el espacio, con destino desconocido. (Transición).
*“Nunca digas nunca volaré.
Todo se puede. Mutarás entre lo humano y lo divino.
Tus alas se transformarán en bastones y en signos de plenitud.
Todo se interrelaciona. Has llegado.
Disfruta la esencia. Todo y Nada. Sunyata.”⁹*

⁸ En esta coreografía se realizan dos fusiones: El personaje de la mujer corresponde a una fusión entre yo y mi madre, y se “juega” con el rol del enfermo, el cual oscila entre el personaje mujer y el personaje hombre.

⁹ Sunyata (Shunyata ó Shuniata): Concepto central de la filosofía Budista, desarrollado a partir de la noción de la no existencia de la individualidad, y como tal da cuenta del surgimiento dependiente (pratitya-samutpada). Así, la aparente pluralidad de individualidades sólo es un carácter ilusorio de nuestra existencia. Sunyata se relaciona con el concepto de vacío porque ninguna cosa o ser es en en sí mismo. Consecuentemente, los budistas diferencian la nada del vacío, siendo este último una instancia que permite la existencia y el cambio. (Desde: Ramos, 1998; www.wikipedia.es; y www.acharia.org).

2.2. Contexto estadístico de la mujer y la maternidad

A continuación se entregan una serie de datos, que sintetizan la situación de la mujer y la maternidad en el Chile actual. Obviamente esta caracterización es absolutamente parcial, pero es funcional para contextualizar a las coreografías realizadas, y por lo tanto a mi propia experiencia de ser mujer y madre.

Ahora bien, se deja al lector la elaboración del “estado de situación”, pues mi propuesta queda resumida en mis coreografías. Para orientar al lector en **azul y negrita** se destaca mi ubicación al interior de algún perfil.

- La edad promedio de la maternidad es de **32,9 años**. (1)¹⁰
- Las madres tienen en promedio 1,82 hijos. En ello 46,7% tiene un hij@, **31,3% dos hij@s**, 16,3% tres hij@s, y 5,8% tienen cuatro hijos o más. (1)
- **El 13,6% de las madres tiene un título universitario**. El 22,7% posee educación técnica o universitaria incompleta. El 40,5% de las madres posee enseñanza media completa. El 23,3% de las madres posee enseñanza media incompleta o un nivel educacional inferior. (1)
- La principal causa de deserción estudiantil es la maternidad.
- **El 50,3% de las madres participan en el mercado laboral**, ya sea con trabajo estable o esporádico. (1)
- **El 43,4% de las mujeres madres cree que la sociedad no entrega facilidades para ser madres**. El 50,5% cree que si entrega. El 6,1% cree que la sociedad entrega todas las herramientas suficientes. (1)
- **El 2,8% de las madres estudia y trabaja**. El 7,9% sólo estudia. El 35,7% tiene un trabajo estable. El 38,0% se dedica por completo a ser dueña de casa. (1)
- **Entre el 70 y el 79% de todas las tareas domésticas recae en las mujeres**, lo que demuestra el desequilibrio en la división social del trabajo que mantiene en ellas las labores del hogar. (2)
- A mayor nivel educacional, disminuye la cantidad de madres que sólo son dueñas de casa. (1)
- El 76% de las madres poseen una pareja estable, pero **sólo el 37,8% se encuentra casada**. El 20% convive. El 32,4% es soltera. (1)
- Un 50,3% de las mujeres casadas o en uniones de hecho ha sufrido la violencia de su pareja. (2)
- Las mujeres afectadas por violencia física ganan un 40% menos que sus congéneres pares no abusadas. (2)
- **El ingreso promedio de las mujeres corresponde al 79% de la remuneración de los hombres que realizan las mismas labores**. (2)

¹⁰ Los números entre paréntesis indican la fuente de información:

(1) SERNAM, 2012. Estudio sobre las principales preocupaciones y anhelos de las madres de hoy en Chile.

(2) Corporación Humanas (2008). Radiografía de la desigualdad.

- Las mujeres tienen niveles superiores de escolaridad respecto a los hombres, con un 21% de formación superior completa contra 14,6% en el caso de los hombres. (2)
- Los planes de salud de las mujeres entre 20 y 60 años triplican el de los hombres. (2)
- Los co-pagos de salud de las mujeres son un 36% más altos que los de los hombres. (2)
- El 60% de las mujeres percibe que la familia es el ámbito de mayor discriminación y un 70% estima que la maternidad le resta oportunidades laborales. (2)
- El acceso al parto sin dolor excluye a zonas con menos de 500 mil habitantes.
- El 87% de los pacientes por depresión en el sistema de atención primaria corresponde a mujeres. (2)
- En los servicios públicos, sólo el 0,6% de los usuarios de Métodos Anticonceptivos corresponde a varones. (2)
- El 56% de las mujeres estima que el acceso a los anticonceptivos ha empeorado. (2)
- El año 2007, el sistema público atendió 23 mil casos de complicaciones por aborto provocado, detectando que por cada 100 partos se producen 14 abortos. (2)
- El 79% de las mujeres está de acuerdo con la legalización del aborto terapéutico. (2)



Figura 3: A la izquierda, Familia Quijada Pinto dibujada por Maite, cuando tenía 5 años
A la derecha, Mamá embarazada, dibujada por Martina cuando tenía 2,5 años.
En esa época Martina comenzaba a preguntarme cómo había nacido ella.

3. FILOSOFÍA, DANZA Y COREOGRAFÍA COMPRENDIDAS DESDE EL CUERPO Y CON EL CUERPO.

3.1. “Materialismo creativo” o cómo los objetos dieron origen a las coreografías

3.1.1. Hablando desde el proceso de creación coreográfica

Lo primero que me llamó la atención durante el proceso creativo fue mi interés por los objetos. Parecían objetos vivos. Para cada coreografía necesitaba de un objeto para hacerla fluir y lograrla construir, así utilicé telas, bancas, ropas, globos, incluso una camilla de hospital.

Lo curioso es que en una primera instancia, la necesidad de un objeto era anterior a la idea coreográfica; por ejemplo, adoro las telas y cuando tenía dinero las compraba sin razón u objetivo inmediato. Tengo muchas guardadas en mi bodega. Caminaba horas por la calle bandera y las terminaba eligiendo por el color, olor, textura, plasticidad, y/o tamaño, según lo que me permitiera el dinero que tenía.

Cuando llegaba con una nueva adquisición iba a una sala de danza y las probaba. La primera coreografía que nació fue La-Novia. Así, una gran tela blanca mutó desde una momia, un espectro fantasmal, una “estatua” de la justicia y libertad, hasta un ser que caminaba por una diagonal al son de una música oriental. Sólo cuando comencé a trabajar con la intérprete apareció la No-Vía, pues la intérprete se transformó en mí, y fusionó mi ser con su ser, y en ese momento, las dos teníamos cuestionamientos con nuestras parejas. Es una novia dijimos en conjunto... Y la coreografía comenzó a surgir.



Figura 4: Fotografías coreografía “La No-Vía”. Intérprete Natalia García.



Continuación fotografías coreografía "La No-Vía".



Figura 5: Arriba: Documentación de proceso, coreografía “La No-Vía”.

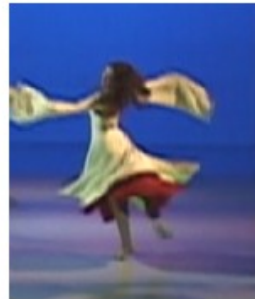
Abajo: Secuencias para prueba de color de vestuario de La No-Vía, realizada en Photoshop. Gracias a esta prueba de color el velo de la La No-vía mutó definitivamente a rojo.

Luego las “Locas lindas” tampoco en un inicio eran locas, ni lindas, sólo eran danza abstracta, en relación MU-MO (MÚsica-MOVimiento), que era lo que se me solicitaba. Pero sucedió que un día quedó la camilla olvidada del ensayo anterior, y las intérpretes del sexteto comenzaron a jugar con ella. Ya dije. Improvisemos con la camilla. Y tomé la cámara y grabé. Y por primera vez logré ver la coreografía final. A partir del objeto encontramos la esencia coreográfica. Entiendo por “esencia coreográfica” cuando desde el sentir, “sin forzar” se constituye un mini-mundo, un universo coreográfico, que luego parece coherente ante la razón que lo juzga.



Figura 6: Coreografía “Locas Lindas”. Intérpretes:

Andrea Garrido, Paz Donoso, Belén Leiva, Nathalie Moris, Paula Osorio, Jeannete Varas.



Continuación
fotografías
coreografía
"Locas Lindas".



Figura 7: Documentación de proceso, coreografía “Locas Lindas”.

Primer día que se utilizó la camilla. Hasta el momento sólo había surgido la idea de la locura, por eso utilizábamos para ensayar unas camisas de hombre puestas al revés, para simular camisas de fuerza. Como se observará en la primera foto, la camilla estaba en un rincón, pues había quedado de un ensayo anterior.

La adquisición de la camilla fue sólo un poco más racional. Como hubo un tiempo que casi vivía entre los hospitales J.J. Aguirre y el San José, continuamente circulaba para acortar camino por el sector de bodegas, en el cual siempre habían camillas en desuso, tiradas. Quiero una me dije, y comencé a hacer las gestiones. Me demoré tres meses. Comprenderán entonces lo ansiosa que estaba, (y preocupada por los plazos a cumplir). Ahora bien, sólo cuando llegué con la camilla a la sala de danza pude observarla mas tranquilamente y entender su significancia: Yo misma había colaborado en transportar a mi padre en camilla entre el hospital San José y el J.J. Aguirre, ambos separados por una sola cuadra, que a fin de cuentas significó la diferencia entre el morir y el poder seguir viviendo. Luego, en camilla llevé a mi padre a conseguir los remedios que necesitaba de por vida. Yo y el chofer de la ambulancia. Fue muy extraño, yo guiaba la camilla y el chofer llevaba los documentos y la ficha de mi padre. Luego un escalofrío recorrió mi cuerpo cuando se supo la dramática situación de la Cama 8 de la UTI del San José. En dicha cama estaban cambiados los conectores de oxígeno y aire. Por la suerte de la vida, mi padre estuvo hospitalizado en la cama del frente.¹¹

Por último viví instancias traumáticas cuando comenzando el proceso creación para el examen de grado, mi padre fue hospitalizado en una camilla en un pasillo del Hospital San

¹¹ Mediante sumario interno se documentó que entre el año 1999 y febrero del 2002 murieron 22 personas debido a los errores “de conexión” del aire y oxígeno que afectó a la cama 8 del Hospital San José. Entre ellos estaba el actor y director teatral Andrés Pérez. El nombre de la coreografía también dice “XII” porque ese número traía impreso la camilla que utilizamos.

José, con dos infartos auestas, y ningún monitor en el cuerpo. ¿Y lo van a dejar aquí, en la camilla?, pregunté. Es el mejor lugar en el cual puede estar, me contestó un enfermero. No tenemos lugar, y si le pasa algo, todos nos vamos a dar cuenta, porque por aquí estamos circulando frecuentemente.

Bueno, cuando por fin pude tener juntos a los intérpretes y a la camilla en la sala de danza, la camilla se tornó monstruosa. Era un gran objeto, un personaje más que poseía una gran “presencia escénica”. La camilla tiene que bailar sola. Fue el desafío. Y creo que lo logramos, al mencionado “estilo televisivo”, pero lo logramos.



Figura 8: Fotografías coreografía “Cama VIII XII”. Intérpretes: Valeria Carrasco, Jesús Rojas. En la introducción participaron: Kamila “Nieto” Galleguillos y Octavio Ordoñez.



Continuación fotografías coreografía "Cama XII".

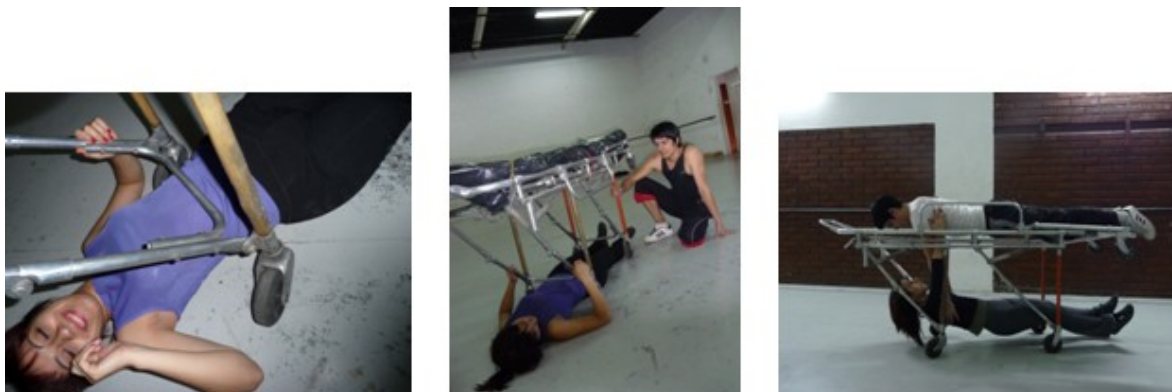


Figura 9: Documentación de proceso, coreografía "Cama V#12 XII".

En "13 años juntos y mira como estamos", tenía la claridad de utilizar enaguas. En ese tiempo ya había visualizado la problemática de la mujer como mi problemática coreográfica, y vivía una etapa muy difícil en mi matrimonio. Las enaguas me entregaban la idea de intimidad, y podía materializar un "cambio de roles", al vestir al hombre con enagua y a la bailarina con una masculina corbata. Luego incorporé las flores y los pétalos, por el simple hecho de que un día me habían regalado flores y llegué con ellas al ensayo. Y luego incorporé, o mejor dicho encontré al interior del mundo coreográfico a las bancas y a la ropa esparcida por suelo. Odio la ropa sucia botada en el suelo, siempre desperdigada a los pies de la cama. Parecen una segunda piel que fue desgarrada y olvidada sólo por su suciedad y olor a sudor. Bueno, a fin de cuentas inconscientemente, o mejor dicho subconscientemente armé mi casa. Tengo pocos muebles, unos sillones-bancas, las paredes blancas en el living y pieza... y la ropa... la maldita ropa botada que hay que lavar una y otra vez...



Figura 10: Fotografías coreografía "Trece años juntos y mira como estamos".
Intérpretes: Kamila "Nieto" Galleguillos y Octavio Ordoñez.



Continuación fotografías coreografía "Trece años juntos y mira como estamos".



Figura 11: Documentación de proceso, coreografía “Trece años juntos y mira como estamos”.

Ya asumiendo la importancia que los objetos tenían para mí, para el primer ensayo de Amor Violento llegué con coches, muñecas, y demás cosas que pudiera traer de mi casa. Los intérpretes me miraron extrañados. ¡Juguetes de niños en el escenario!... Bueno veamos... me dijeron... Aunque me lo cuestionaron hasta el final...



Figura 12: Objetos utilizados en la coreografía “Amor violento”.

Los globos y el bombín fueron utilizados en la escena del parto. Todo ello en evidente exposición “del truco” al público. Ello era “coherente”, pues esta era la coreografía “lúdica”, o cómica, a la cual denominábamos “El desafío”.



Figura 13: Fotografías coreografía “Amor Violento”.
Intérpretes: Paula Osorio y Octavio Ordoñez.



Continuación fotografías coreografía "Amor Violento".



Figura 14: Documentación de proceso, coreografía “Amor Violento”. Había sido un día agotador: exámenes a las 8:30 de la mañana, y eran las 21:30 hrs. y nosotras estábamos ensayando.

Luego para Transición, el origen fue ver un video de la Danza Serpentina de Loie Fuller¹², en la cual el vestuario era fundamental. A fin de cuentas quien baila dicha coreografía es un conjunto de telas que se mueven en el espacio.

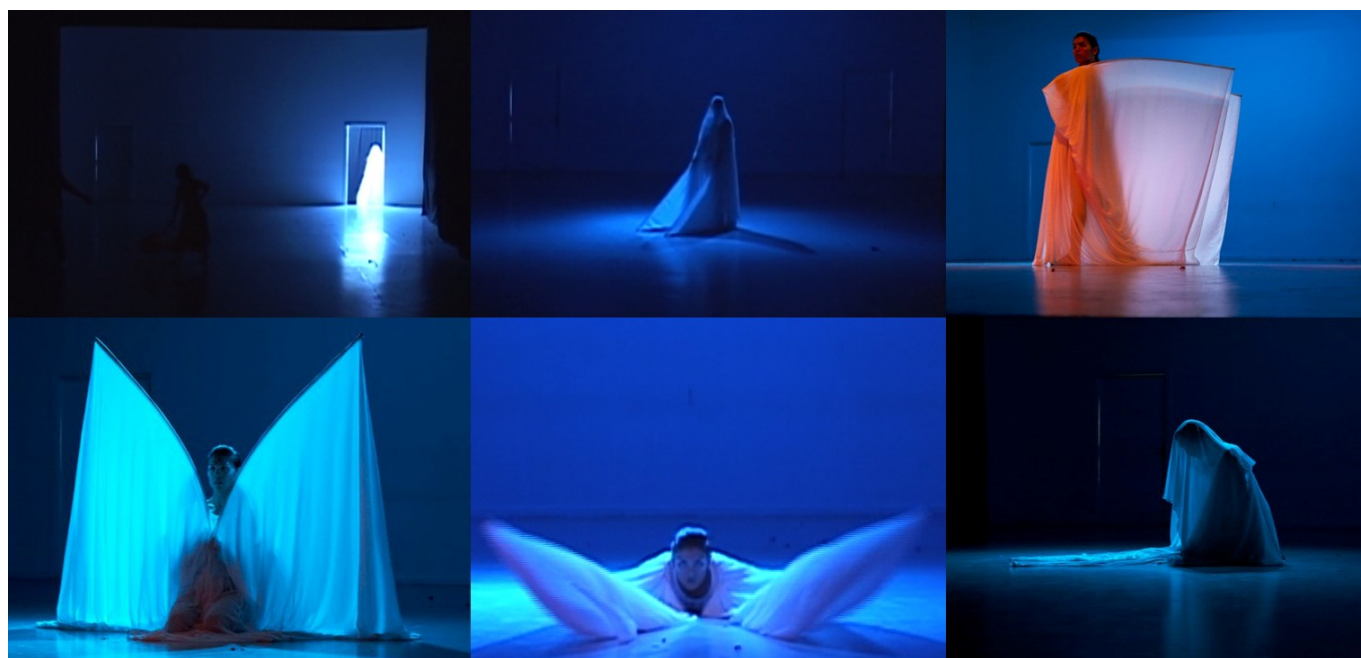


Figura 15: Fotografías coreografía “Transición”. Intérprete: Marcos Matus.

¹² Loie Fuller (1862-1928). Bailarina, actriz, productora y escritora autodidacta estadounidense, quien trabajó en Europa, y adquirió una gran fama al concentrarse en los efectos visuales; utilizó tejidos que flotaban y luces multicolores. (Extraído el 3 de Septiembre del 2012, desde www.wikipedia.es).





Continuación fotografías coreografía "Transición".



Figura 16: Documentación de proceso, coreografía "Transición".
 Las dos niñas son mis hijas, Martina (4) de polera rosada fuerte, y Maite (5) de rosado claro.
 La bailarina es Paula Osorio, quien me colaboró mucho con sus apreciaciones estéticas.

Resumiendo: el proceso de los objetos derivó desde la intuición a la plena razón y planificación. Pero ¿por qué utilicé tantos objetos?. Tengo dos razones una personal y otra general:

- Razón personal: Cuando nacieron mis hijas, me casé y armé mi casa, me llené de objetos. Fue horroroso. De tener sólo una cama, mi ropa (que era muy poca), mis libros (que eran muchos), y mi muñeca de siempre... Llegué a verme sobrepasada por pañales, mamaderas, juguetes, ropita de bebé, platos, ollas, cocina, refrigerador, lavadora, secadora, cortinas, muebles, frazadas, almohadas, alfombras... ...Repito fue horroroso. Así la quizás excesiva utilización de objetos puede corresponder a una especie de “estrés postraumático”. :-)
- Razón general: Según me insertaba en la vida laboral, cada vez comprendía más que el hombre gira en torno a objetos, y pareciera tener como fin construirlos y preservarlos. Veamos:

3.1.2. Hablando desde la reflexión posterior: Buscando el por qué de los objetos

En lo cotidiano, clasificamos el quehacer humano en distintos tipos de acciones, tales como enseñar, conocer, comer, dormir, jugar, planificar, sanar, y “hacer arte”, entre otras. Ahora bien, si simplificamos en extremo el quehacer humano, en búsqueda de su esencia, tenemos que lo que diferencia al ser humano de los demás animales es su capacidad para intervenir su entorno (o el medioambiente) por medio de la creación de objetos materiales. Entonces por definición el ser humano es un ser que crea objetos. El ser humano desnudo no es nada. Perece. Muere.

En consecuencia, hay pocas actividades que el ser humano puede realizar sin sus objetos, entre ellas se encuentran el respirar, abrazar, besar, reír, cantar, hablar, amamantar, caminar, y el danzar. Podríamos agregar el comer, pero sin objetos que faciliten la recolección, caza, y almacenamiento de alimentos, sólo podríamos hacerlo de modo precario o “muy animal”. En igual situación que el comer se encuentra el orinar o el defecar...

...Así, los objetos son tan importantes para el ser humano, que ni siquiera podríamos dormir sin ellos, pues desnudos siempre necesitaremos ropas, y las ropas a fin de cuentas son objetos que poseen la función de protección, decoración, y abrigo del cuerpo humano; y es más pues aún ya vestidos siempre necesitaremos de un objeto-refugio que nos cobije del viento, frío, humedad, o calor. Dicho de otro modo, cuando el ser humano necesita “operar” respecto de su medioambiente “instintivamente”, o “en esencia”, recurre a la creación de objetos.

Entonces, como se observará, las actividades que el hombre puede realizar sin los objetos corresponden a las más básicas, y es hermoso el darse cuenta de que para el ser humano

la danza y el acto de respirar se encuentran en un mismo nivel elemental, no-objetual. Así planteado, es posible suponer que la eterna precariedad de la danza como actividad humana deriva precisamente de que constituye una de las acciones primarias del ser humano.

Pero como nuestra humana esencia por sobre todo se constituye en el hacer objetos, no pasa mucho tiempo sin que comencemos a mediar el respirar y el danzar con una multitud de artefactos, más o menos sofisticados. Por ejemplo al respirar “aparecen”, -o mejor dicho creamos- desde los aromatizantes, perfumes, y cigarros, hasta los anticongestionantes, antipiréticos y respiradores artificiales; y en torno al danzar “surgen” maquillajes, vestimentas, zapatos y zapatillas para danza, escenarios, escenografías, luces, cortinajes, espejos, barras, pisos, amplificación, butacas, camarines, y sistemas de audio-video, entre otros.

En consecuencia, fieles a nuestra esencia, los humanos transformamos una acción tan primaria como el respirar o el danzar en otro artificio, en otro objeto humanamente creado. Y de ahí a transformar el respirar y el danzar en un “producto” ofrecible para otros, y por lo tanto transable en el mercado, sólo queda un pequeño paso... ..”Un pequeño paso para un hombre pero un gran salto para la humanidad”... :-)

3.1.3. Objetos, danza, y vida

Así con los objetos, pues como mis coreografías estaban dando cuenta de mi vida, de mi cotidiana vida, siendo fiel a mi esencia humana los objetos se me transformaron en imprescindibles.

Lo curioso de ello es que según lo planteado, una coreografía en sí misma es un objeto, por lo cual el incorporar objetos al interior de una coreografía hace que ésta se convierta en un contenedor objetual, que a modo de un gran baúl guarda los objetos y por lo tanto los recuerdos más preciados.

3.2. Todo quehacer humano es una acción estética. En consecuencia todos somos artistas (y por lo tanto bailarines en potencia)

3.2.1. Hablando desde el proceso

Ya antes de leer a Nietzsche creía firmemente que todos los humanos somos artistas, y siendo consecuente con ello, creo que todos podemos danzar y ser bailarines. Así, entre mis intérpretes busqué sin restricciones. No me interesaba si eran considerados virtuosos o no. No me interesaban sus largas piernas y buena técnica. Sólo me interesaba que quisieran compartir un proceso creativo junto a mí. Por lo tanto trabajé con estudiantes

de todos los niveles de la carrera. Muchos de ellos no habían bailado nunca en un examen de grado, y otros habían participado escasamente en coreografías. Pero ello no predeterminó nada. Incluso me encontré con hermosas sorpresas, pues florecieron bailarines escondidos, y experimenté la gran disposición de los “más maduros y experimentados” (poseedores de hermosas líneas de brazos y piernas y bella presencia escénica), quienes con un profesionalismo envidiable, me ayudaron a mí misma, y a quienes no tenían tanta experiencia.

3.2.2. Hablando desde la reflexión: Toda persona puede resumir su actuar como una experiencia estética

Lo que no pude anticipar durante el proceso es que otorgar tanta importancia a los objetos y el considerar a todas las personas como artistas (y por lo tanto como bailarines), son dos ideas posibles de ser articuladas racionalmente. Así, desde el comprender la humana necesidad de hacer objetos, es posible entregar argumentos estéticos que fundamentan el considerar que todos los humanos somos artistas. Veamos:

Teniendo presente que el modo esencial mediante el cual el ser humano opera respecto de su ambiente consiste en la elaboración de objetos, surgen dos caminos como opciones para seguir transitando u orientando esta reflexión: proseguir analizando y exponiendo la relación danza-producto-mercado, o profundizar respecto de la humana necesidad y capacidad de “hacer”, de crear objetos. Arbitrariamente opto por lo segundo, en parte por escapar de los análisis de mercados culturales, capitalismo, y otros “ismos”, y en parte por elegir un camino desconocido, pero por sobre todo porque reconozco el hecho de que una coreografía es otro objeto humanamente creado.

Entonces, respecto del hombre y los objetos, Nietzsche, hace ya 140 años (1872)¹³, adopta una postura que hasta el día de hoy resulta vanguardista: observa y plantea que toda actividad humana es una actividad estética, pues todo quehacer humano se reduce en último término a un proceso de creación basado en la experiencia sensible. Además Nietzsche amplía el concepto del hombre creador como mero “hacedor” de objetos, sumando a ello la humana capacidad de crear en cada instante, en cada nuevo milisegundo de nuestras vidas, situaciones o vivencias basadas en interacciones lingüísticas, o mejor dicho semánticas. Así, el hombre es un creador de objetos materiales e inmateriales, los cuales siempre son significantes.

En consecuencia, desde la perspectiva de Nietzsche, todos los seres humanos somos creadores, todos podemos justificar nuestra existencia como una acción estética, y todos debemos asumir que la vida es un continuo suceder de actividades estéticas.

¹³ Nietzsche, 1872. El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música.

Ahora bien, entre los propios humanos, no todos somos considerados como artistas, y ello se debe sólo al tipo de relación que establecemos con nuestras propias creaciones (Izquierdo, 2007:9). Así, algunos serán reflexivos, eruditos, preocupados, o disciplinados creadores, y otros ni siquiera serán conscientes de sus actos creativos. Algunos cuidarán a sus obras como hijos, y otros ni siquiera se darán cuenta de que habrán parido. En todo ello Nietzsche considera que un artista simplemente es un ser humano que toma conciencia respecto de que es un ser creador, y que asume y tiene la urgencia de crear, justificando su propia vida como un conjunto de actividades estéticas (Izquierdo, 2007). Por lo tanto para un artista, cualquier acto cotidiano puede constituirse en una obra de arte.

Tengo que confesar que el descubrir este planteamiento “nietzscheano” liberó mi alma, apresada por el cotidiano devenir que requiere del dinero para sobrevivir, y por una maternidad asumida a porrazos. Cuando comprendí que era un ser creador en el día a día, mi ser artista comenzó a iluminarse, difusamente, pero a iluminarse al fin.

3.2.3. Nuestra esencia estética es esencia libertaria sólo condicionada por nuestra propia clausura operacional

En todo lo mencionado no se debe entender el concepto “estética”, como parámetros de verdad, belleza, erudición de habilidades y destrezas, o como reflexiones filosóficas o pseudo filosóficas respecto del arte; sino que el concepto estética debe entenderse en su significante inicial o primero, el cual deriva del griego antiguo *aisthesis*, que quiere decir sensibilidad (Huisman, 2002:7).

En consecuencia, de igual modo que los antiguos pensadores griegos establecían que la naturaleza podía reducirse a uno o varios elementos, tales como el fuego, aire, agua, o los átomos; Nietzsche establece que la naturaleza de las acciones humanas puede ser sintetizada como mera acción estética (Huisman, 2002:7). En ello acción estética y acción sensible corresponden a sinónimos cuya síntesis está dada por el triple sentido que posee el concepto de “lo sensible”, pues a la vez corresponde a percepción, cognición y afectividad:

- Percepción en cuanto a la recepción y aprehensión de estímulos físicos y emocionales;
- Cognición en cuanto a la posibilidad de conciencia y reflexión respecto de la percepción simultánea de colores, luminosidad, olores, sabores, sonidos, ruidos, humedad, calor, viento, brisa, tristeza, alegría, nostalgia, amor... etc...; y
- Afectividad respecto de las emociones derivadas o detonadas por las experiencias sensibles.

Ahora bien, como los seres humanos estamos biológicamente predeterminados respecto de la forma de percibir olores, sabores, etc.; y como también desde la biología estamos estructuralmente predeterminados respecto de nuestras capacidades cognitivas, las

cuales incluyen el modo en el cual “procesamos” sentimientos, emociones, y afectividades, Nietzsche, 100 años antes que Humberto Maturana, plantea que el ser humano posee clausura operacional¹⁴. Así, para Nietzsche una acción estética equivale a una “experiencia sensible” transformada en un conjunto de reglas -o a priori- que “se imponen en la vida al espíritu”, respecto de las cuales el ser humano adopta una actitud de constante quehacer, de interminable proceso de autocreación y autodestrucción, que tiene como “simple” objetivo la adaptación al medio y la sobrevivencia (Izquierdo, 2007:9).

Dicho de otro modo, para Nietzsche, el ser humano es un ser que intenta liberar a su espíritu mediante acciones estéticas, mediante un hacer transformador del mundo, mediante el hacer arte. El mundo se le impone al hombre, y el hombre a su vez lo transforma. Así, la esencia del ser humano es libertaria, y corresponde a su voluntad de poder, es decir a su deseo y capacidad de transformar a un mundo, al medioambiente, o al contexto histórico o sociocultural al cual pertenece.

El hacer coreografías es una de las formas en las cuales es posible poner en acción la humana esencia estética que nos permite transformar al mundo cotidiano, y evidenciar sensibilidades, creando mundos imposibles pero “reales”, y “no-naturales” pero liberadores.

Me declaro una creadora de pequeños mundos.
Como Geógrafa, construyo mundos ideales, pero posibles.
Como Coreógrafa construyo mundos imposibles, pero comunicables,
cuyo "espesor" es meramente estético-semiótico...
Como Mamá construyo los cimientos del mundo de mis hijas...
Y como Profesora, aportó mi granito de arena para que otros puedan
construir sus propios mundos...

¹⁴ El sistema nervioso humano es un sistema que está acoplado al ambiente de manera tal que realiza interacción sin intercambio de materia; es por ello que se desde la biología se considera que las personas nunca tendremos acceso “directo” a la realidad externa a nosotros. Ahora bien, el sistema nervioso, como el ser vivo entero, es un sistema que posee clausura operacional, o sea está determinado estructuralmente. Esto quiere decir que es “un conjunto de elementos conectados de alguna manera tal, que lo que pasa con ese conjunto de elementos, depende de cómo está hecho”. “Por ejemplo, si, al apretar con el dedo el botón de puesta en marcha de una grabadora, ésta no funciona, no se va al médico para que examine el dedo. No es el dedo el que determina lo que hace la grabadora, solo “gatilla” lo que hace de acuerdo a su organización y estructura. Del mismo modo, si alguna vez dejamos de oír, no pediremos a un físico que examine las condiciones externas sino que iremos a ver al otólogo, que examinará nuestro subsistema auditivo. Y nadie va al médico porque no oye los infra-sonidos o las ondas hertzianas: nuestro sistema no está diseñado para ello”. (Maturana, 1991:31; www.recinet.org, Redes colaborativas de información. Visitado el 17 de Septiembre del 2012).

3.3. Nietzsche: filosofía que recupera lo humano, lo corporalmente humano

El comprender -desde Nietzsche- que toda acción humana es una experiencia estética, posee dramáticas consecuencias para la estabilidad y permanencia de la racionalidad moderna, pues sustenta el conceptualizar que la realidad -o el mundo-, es fenómeno y voluntad, y no verdad.

Dichos planteamientos, están escondidos entre los girones que quedan una vez terminada una función de danza, y por lo tanto puede ser vivenciados, y por lo tanto comprendidos desde el cuerpo. Veamos:

3.3.1. Hablando desde el proceso: o como Patricio Bunster me enseñó a vivenciar la danza, el análisis del movimiento y la filosofía.

Mi examen de coreografía y esta instancia de reflexión constituyen un cierre de ciclo de un proceso personal. Así, al salir del colegio (sí, hace mucho tiempo que salí del colegio), amaba la danza y la física (también estudié física pero no terminé), y obtusamente consideraba que las humanidades y las ciencias sociales eran disciplinas poco rigurosas, y por lo tanto de segundo orden. Sí, como fui educada bajo ontologías positivistas, tengo que reconocer que soy un renegado fruto de ello, pues recuerdo haber dicho que si no me dedicaba a la danza, haría ciencia “seria”, es decir exacta... Nada de humanidades y/o ciencias sociales.

Pero como en esta vida debo aprender que “Nunca debo decir Nunca”, y como la facultad de Ciencias (de la U. de Chile) comparte campus con Ciencias Sociales, tenía amigos antropólogos; y ello me jugó una mala pasada. Un día, curioseaba entre los libros de un amigo, y de pronto vi: Microfísica del Poder. ¡¿Te gustan los libros de Física?!, exclamé. El afectado miró extrañado y todos rieron de mi ignorancia. Tomé el libro, lo abrí, y lo encontré extraño, pues según yo era “mera literatura”... ¡No tenía ninguna fórmula!. Volví a la portada y releí... Microfísica del Poder... Qué raro, pensé: ¿será que power lo habrán traducido como “poder” y no como potencia o energía?¹⁵. Busqué al autor y por primera vez leí: Michel Foucault. ¿Me lo prestas?, pregunté. Claro me dijo. Te lo regalo. Tienes que leerlo.

Bueno, comencé a leerlo y no entendí nada... Pero inicié el largo camino que sólo terminé en danza, sí, en danza, pues sólo fue en danza cuando pude vivenciar conceptos como objetividad, estructuralismo, fenomenología y hermenéutica. Y como los vivencié los aprehendí, desde la perspectiva del cuerpo.

¹⁵ En ese momento ni siquiera sabía que el autor era francés.

Fue en una clase con Patricio Bunster¹⁶ cuando entendí lo que era la fenomenología y sus implicancias. Patricio analizaba el movimiento y nos enseñaba cuán diferente podía ser según lo que el bailarín intentara representar. Entonces le pidió a un compañero, que es muy buen bailarín (y ahora practicante de yoga), que hiciera un gran salto desplazado. Formará una parábola pensé yo, con mi mente “física”, y estará regido por las leyes del lanzamiento de proyectiles y de caída libre.

Pero Patricio comenzó a solicitarle que saltara “en contra de la gravedad”, “a favor de la gravedad”, “sin la gravedad”, que pensara que estaba sumergido en un espacio curvo, y luego en uno plano... No pasará nada, pensé yo, será pura “sugestión”, pues por muy buen intérprete que sea, nunca podrá escapar a las leyes de la física.

En efecto, el resultado de ello era “físicamente” el mismo salto regido por las clásicas leyes de Newton. (Podríamos demostrar esta situación con videos). Pero “algo” pasaba pues cada salto podía ser interpretado y por lo tanto comprendido de manera diferente según las instrucciones del Maestro.

Así, uno podía “objetivamente” observar un salto en contra o a favor de la gravedad, tomando cualidades más “pesadas”, o más livianas”. Esto es fenomenología, pensé. Y un escalofrío recorrió mi cuerpo y me emocioné. Claro, la “realidad” no consiste en un conjunto de fenómenos físicos objetivables, sino en una construcción conceptual-operacional que es determinada por nuestra biología (entendida en el ejemplo como la capacidad de saltar y la capacidad de observar, comprender, vivenciar, y en consecuencia, sentir).

Desde esta perspectiva la realidad es fenómeno, es decir “imagen” mental anclada en una “realidad física” que es aprendida desde parámetros socioculturales, utilizando en ello y siendo limitada dicha aprehensión por una estructura neurobiológica¹⁷.

¹⁶ Patricio Bunster (1924-2006). Bailarín, coreógrafo, y maestro de danza chileno. Junto a Joan Turner fue fundador del Centro de Danza Espiral y de la actual Escuela de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

¹⁷ Un “fenómeno”, alude a lo que se manifiesta en la dimensión consciente de una persona como fruto de su percepción. (Modificado desde: <http://definicion.de/fenomeno/>. Extraído el 3 de Junio del 2012).

Los fenómenos constituyen el mundo tal como lo percibimos, es decir corresponden a todo aquello que resulta objeto de una experiencia que puede calificarse como sensible. De manera opuesta al concepto de fenómeno, Kant conceptualiza a un mundo que existe independientemente de nuestra experiencia sensible, y lo denomina “la cosa en sí misma” o nómeno. Así, un nómeno es aquello que no es perceptible, y para su comprensión se requiere de la lógica y el intelecto y no de los sentidos. (Modificado de www.wikipedia.es. Extraído el 3 de Junio del 2012).

Desde la experiencia de la música es fácil entender el concepto de fenómeno. Veamos: La única experiencia “verdadera” se vive “milisegundo a milisegundo”; en consecuencia, cuando escuchamos una melodía, lo “único real” es lo que experimentamos en el infinitesimal correspondiente al tiempo presente. Entonces, escuchar una melodía implica que hemos retenido experiencias sucedidas en tiempos pasados, y dicho acto de “retención” da cuenta de que toda melodía no constituye “real realidad”, sino fenómeno. Ahora bien, todos “elaboraremos” de manera diferente la melodía escuchada, y ello es producto de la relación de acoplamiento de nuestro sistema nervioso con el medio, tanto en cuanto a la “interacción sin flujo de

A partir de esta enseñanza que me otorgó el Maestro Patricio, inicié un fragmentado camino que me llevó a reflexionar desde Descartes hasta Nietzsche, pero vividos y comprendidos desde el cuerpo. Este camino organizado temporalmente es el que expongo a continuación.

3.3.2. Hablando desde la reflexión. Respecto del concepto de verdad: “~~Piense~~ Siento, luego existo”...

Para Platón, Descartes, y Kant¹⁸, la verdad está conformada por ideas (o campos conceptuales) que se constituyen como leyes inmutables, perfectas y objetivas; y es posible acceder a dichas ideas mediante el poner en duda todo lo percibido por medio de los sentidos. Entonces, para dichos filósofos que construyeron los cimientos, pilares y muros de la racionalidad moderna, la verdad corresponde a pensamientos organizados mediante estrictos encadenamientos lógicos asociados a procesos de inducción y deducción, los cuales generan la ilusión de estar frente a entidades fácticas, es decir formas, existencias, sujetos, objetos, seres, ideas, a fin de cuentas “realidades” generadas de manera independiente de los sujetos que las han constituido mediante sus propios procesos internos. (Bueno, 1988).

En consecuencia, Platón, Descartes, y Kant, simplemente desechan u omiten toda verdad o certeza sustentada en aspectos sensoriales, sensibles, y afectivos, situando ambiciosamente a las ideas, -y en consecuencia al pensamiento humano-, por sobre todas las cosas. Y “todas las cosas” incluye al propio cuerpo humano, es decir a nuestra biología, (que como ya vimos nos otorga clausura operacional), y a la propia naturaleza, respecto de la cual se supone que formamos parte en una relación a lo menos biunívoca. Pero para Platón, Descartes, y Kant, la cuestión es simple: el pensamiento humano lo es todo.

Es Descartes quien bajo los parámetros de su episteme epocal logra articular la necesaria justificación “experimental” de las afirmaciones mencionadas. Así suprime la existencia del cuerpo humano, y construye un ilusorio universo compuesto “en esencia” por ideas y pensamientos, y justifica todo ello por medio del siguiente “experimento”: Si suprimimos todo lo corporalmente humano, cerrando los ojos, dejando de movernos, e incluso dejando de respirar, lo único que no podemos suprimir es el dejar de pensar...

Cualquiera de nosotros puede realizar “el experimento”, cerrando los ojos y relajándose... Y como 375 años después de Descartes nuestro ser está aún inmerso en el modo de razonar construido en aquella época, lo más probable es que redescubriremos el cogito cartesiano, pues es casi seguro que llegaremos a la misma conclusión que Descartes. Dicho de otra forma, redescubriremos que no podemos dejar de pensar. Y aún es más,

materia”, como a la clausura operacional que caracteriza y particulariza al sujeto que escucha la música. En igual situación se encuentra la danza, y todo lo percibido... (Reeder, 2011; Maturana, 1991).

¹⁸ Platón (427-347 A.C), Descartes (1596-1650), y Kant (1724-1804).

pues bajo la lógica cartesiana que sustenta a la racionalidad moderna, (la cual excluye a parámetros epocales y socioculturales), podremos concluir que como todos “observamos lo mismo”, estamos ante un hecho irrefutable y veraz. ¡Antes de seguir leyendo intenta hacer el experimento!.

Así Descartes planteó que mediante el pensar y las ideas es posible establecer verdades ciertas, absolutas, y por lo tanto incuestionables; y en consecuencia, como hemos sido educados (entrenados) preferentemente bajo la lógica de la racionalidad moderna, a modo de un proyectil que una vez lanzado ha traspasado desde el año 1637 hasta nuestros días, el ya clásico “Pienso, luego existo” simplemente nos explota en nuestras propias narices...

Pero si asumimos sin culpas a nuestra corporalidad y sentir, y nos posicionamos con dientes y uñas en el siglo XXI, podemos re-analizar críticamente la predominancia del cogito cartesiano y la supresión del cuerpo humano, y “percibir” cómo el contexto social, histórico y cultural traicionó a Descartes, pues a lo menos no contempló tres elementos, los cuales son los siguientes:

- No consideró que el acto de pensar constituye en esencia una acción biológica y corporal, pues si no hay cuerpo y cerebro humano, sino existen neuronas o neurotransmisores, simplemente no hay pensamiento...
- Descartes “olvidó” destacar que para pensar imperativamente necesitaba utilizar el lenguaje. Y el lenguaje es una construcción socio-cultural, que a fin de cuentas se fundamenta en la experiencia sensible. Dicho de otro modo, sin lenguaje, Descartes, (y todos los humanos), no podríamos pensar; y el lenguaje no existe sin la posibilidad de interacción “física” o experiencial, o “sensorial” entre personas y entre éstas y su ambiente.
- Descartes “omite” que el ser humano está inmerso en un caos de sensaciones que provienen de su experiencia sensible, ya sea táctil, auditiva, visual, aromática, etc..., y que no puede escapar a ellas... Ahora bien, dicha situación da cuenta de que ni el propio Descartes utilizó el método científico de manera tan rigurosa como lo concibió y expuso.

En efecto, siguiendo en estricto rigor su propio método y lógica¹⁹, Descartes debió haber reflexionado respecto del mundo sensible, de igual forma que lo realizó para el mundo de

¹⁹ El método cartesiano alude a las cuatro reglas fundamentales que Descartes establece como modo de acceso al conocimiento. Ellas son: (Descartes, 1637).

-Regla 1: Evidencia: “No admitir jamás como verdadero cosa alguna sin conocer con evidencia que lo era: es decir, evitar con todo cuidado la precipitación y la prevención, y no comprender en mis juicios nada más que lo que se presentara tan clara y distintamente a mi espíritu que no tuviese ocasión alguna para ponerlo en duda”.

las ideas, en consecuencia también debió haber “descubierto” que cuando él hablaba de anular todo lo corporalmente humano, sólo podía hacer referencia al movimiento voluntario del cuerpo humano, pues de igual modo que no podemos suprimir el pensar o “enfocar” nuestra mente, no podemos detener los latidos del corazón, o evitar el recibir estímulos externos a través de los sentidos... Por ejemplo, ni siquiera al cerrar los ojos nos aislamos del estímulo de la luz, pues aún en un ambiente de plena oscuridad, de manera muy poco docta podemos decir que no conseguimos dejar de ver “estrellitas”, “lucecitas”, o “puntitos luminosos”.

Es más, pues al revivir el experimento cartesiano desde una perspectiva “corporal”, nos damos cuenta de que para sentir no necesitamos el actuar o la intermediación de pensamientos o ideas, pues sólo cuando queremos comprender u organizar dicho sentir es que necesitamos interponer el mundo de las ideas entre lo percibido por los sentidos y lo comprendido o lo cognitivamente organizado. En consecuencia, lo único que voluntariamente podríamos hacer respecto del sentir, es “decidir” recibir los estímulos externos sin que medie directamente el mundo de las ideas o el pensar como organizador y estructurador de lo percibido.

En consecuencia, un nuevo Descartes perteneciente a nuestra posmodernidad e inspirado en Nietzsche debiese decir “Siento, luego existo”.... Así este nuevo Descartes se homologa con los maestros de piano que le dicen a sus discípulos que la música debe fluir directamente desde la partitura a los dedos de las manos, pasando obviamente por el corazón y el alma, pero no por la cabeza. De igual modo muchos maestros de danza más de alguna vez nos han dicho “Sólo baila... no pienses”. Hazlo. Siente.²⁰

-Regla 2: Análisis: “Dividir cada una de las dificultades que examinase en tantas partes como fuera posible y como requiriese para resolverlas mejor”.

-Regla 3: Síntesis: “El tercero, en conducir por orden mis pensamientos, comenzando por los objetos más simples y más fáciles de conocer para ascender poco a poco, como por grados, hasta el conocimiento de los más compuestos, suponiendo incluso un orden entre los que se preceden naturalmente unos a otros”.

Regla 4: Comprobación: “Y el último, en realizar en todo unos recuentos tan completos y unas revisiones tan generales que pudiese estar seguro de no omitir nada”.

²⁰ Desde la psicología y neurobiología, en el ejemplo planteado, lo que solicitan los maestros de piano y danza puede ser analizado desde dos perspectivas:

- La primera consiste en que lo solicitado por el maestro implica no negar la razón, sino en requerir que el estudiante no utilice a la razón como la lógica detonadora y articuladora de su quehacer, sino a sus otras capacidades biológicas, tales como la percepción o conciencia corporal.
- La segunda consiste en considerar que todo proceso de aprendizaje es en primera instancia “consciente y reflexivo”, orientado a la superación del error (si no hay error implica que no hay aprendizaje, pues siempre se supo lo enseñado). En efecto, el proceso de aprendizaje es una secuencia reflexiva y consciente de ensayos, errores, y correcciones, que se llevan a cabo hasta la construcción de esquemas mentales anclados en nuevas redes neuronales. Así, todo aprendizaje implica un cambio en la biología del aprendiz. Cuando ese cambio biológico se torna permanente, es que el individuo ha aprendido, y puede realizar lo aprendido sin mediación directa y consciente de instancias racionales y reflexivas. En consecuencia, cuando una persona aprende, es la biología del individuo la cual ha cambiado, pues ha desarrollado una nueva instancia operatoria.

3.3.3. Pensando desde el cuerpo y con el cuerpo: La verdad del sentir y la voluntad de poder

Entonces, como conclusión tenemos que si pensamos “desde el cuerpo”, es decir desde nuestra autolimitada biología, debemos plantear que el pensamiento y las ideas sólo constituyen un aspecto de la esencia humana, y por lo tanto no podemos limitar el concepto de verdad al accionar individual de ellas, sino que debemos considerarlas conjuntamente con el sentir, o dicho de otro modo, con la experiencia sensible. Con este modo de razonar abrimos el paso a la posibilidad de la existencia de la verdad desde una perspectiva que no necesita de articulaciones lógicas, matemáticas, inductivas, o deductivas. Son las verdades del sentir, que se constituyen como tales por el sólo hecho de ser vividas (o experienciadas).

Pero un detractor a esta idea nos puede hacer notar que cuando decimos que existe la posibilidad de “decidir” entre “filtrar o no filtrar”, o “procesar o no procesar” lo percibido por los sentidos, en el fondo estamos utilizando nuestras capacidades cognitivas y racionales, y en consecuencia ello no constituye un ejemplo que contradice, “supera”, o complementa a la racionalidad cartesiana, sino que por el contrario la refuerza, consolidando la idea del “Pienso, luego existo, luego, decido sentir...”. Por lo tanto el mundo de las ideas efectivamente estaría por sobre todas las cosas, a la manera que lo plantea Platón, Descartes y Kant...

Pero cuando nuevamente estamos a punto de caer en el abismo positivista y en las profundas fauces de la racionalidad moderna aparece nuevamente Nietzsche, quien no dudará en decirle al detractor que está equivocado, que quien decide sentir o no sentir, pensar o no pensar, no es el pensamiento o la capacidad humana de razonar, sino “el Ser” expresado en la voluntad de poder. (D’Arago, 2008).²¹

Así, la esencia humana nietzscheana es la voluntad de poder, y por eso toda acción humana es una acción creadora.

Cabe aclarar que en lo mencionado el concepto poder no se utiliza como sinónimo de autoridad, dominio, poderío, jurisdicción, o soberanía, aunque todo ello puede ser una consecuencia de la voluntad de poder... Sino que poder es utilizado bajo sus otros muchos significantes, tales como energía, fuerza, libertad, “autorización”, facultad, capacidad, competencia, y posibilidad creadora, organizadora, conformadora, generadora. Así, es con su voluntad de poder que el hombre crea objetos, y claro también coreografías...

²¹ Lo mencionado también puede explicarse del siguiente modo: el Ser, (o alma, o espíritu, o esencia humana), se constituye en la voluntad de poder. Así el Ser no es un mero “Ser pensante”, equivalente a una acción cognitiva o racional, pues en la “constitución de la voluntad de poder”, la razón o su órgano o sistema biológico: el sistema nervioso, es sólo eso, un órgano o un sistema más, y como tal posee igual estatus que el sistema digestivo, o el sistema circulatorio... Concluyendo: voluntad de poder no equivale a cognición, sino a fuerza vital creadora.

Es la voluntad de poder la que mueve al mundo... Y a los artistas, y a los emprendedores, a los comerciantes, y a los profesores... (Y hoy día a los estudiantes que marchan por las calles...) ...Y a todo aquel que quiera desarrollar -conjuntamente- sus ideas y su sentir.

Los artistas sabemos muy bien cómo es la voluntad de poder. Es “esa sensación interna” que puede ser absolutamente irracional, insensata, absurda y descabellada, pues como vimos es independiente de los procesos cognitivos... ...Es esa pasión y conmoción que “de algún modo” logra organizar a la propia racionalidad y al sentir, impulsándonos a seguir una y otra vez a nuestro “instinto” en pro de actos creativos...

...La voluntad de poder es fuerza vital creadora...

...La voluntad de poder es querer, crear, y desde ahí dar...

...La voluntad de poder no es el Ser... Es la apertura de la ontología del Ser...²²

4. FENÓMENO, CIENCIA, ARTE, Y VERDAD

4.1. Hablando desde el cuerpo

Pero lo percibido por los sentidos sería un verdadero caos si el sujeto no tuviera a priori modos o categorías “vacías” de entendimiento, y “formas puras” de la sensibilidad (Echeverría, 2009:147), las cuales se conocen por medio de intuición sensible²³. Las categorías de entendimiento conciernen a la diferenciación entre causa-efecto, y entre objeto, sujeto, acción, y sistema. Las formas puras de la sensibilidad corresponden a la noción de espacio-tiempo: el espacio como contenedor y el tiempo como secuenciador. Ahora bien, la expresión máxima de las categorías puras de espacio-tiempo corresponden a la noción de movimiento (Guevara, 1996).

No obstante, el hecho de reconocer que organizamos el mundo percibido sólo a partir de nuestros propios procesos mentales, fundamentados en a prioris que corresponden a las mencionadas formas de sensibilidad y categorías de entendimiento, devela un gran engaño, (y en esto Kant y Nietzsche están de acuerdo): el mundo humano es fenómeno y

²² D’Arago, 2008. Nietzsche, el arte como voluntad de ser. Heidegger, el arte como fenómeno (la manifestación) del ser.

²³ El concepto intuición da cuenta de un conocimiento sin término medio, es decir un conocimiento “inmediato”, que es derivado directamente a partir de la percepción, por lo cual no existe mediación de razonamientos, instancias de “revelación” divina (ciencia media), sistemas conceptuales (como la ciencia normal o posnormal), o algún instrumento o artefacto. (Modificado de com. ver. Gustavo Bueno, en “Debate sobre las profecías y predicciones”, presentado en “Tribunal Popular”. Programa de la televisión española TVE. (2010). Disponible en <http://youtu.be/KV6IwVODA4>. Extraído el 28 de Octubre del 2012.

no realidad o verdad a la manera de Descartes, pues un fenómeno es toda construcción mental o ideacional que realiza un ser humano, a partir del caos de impresiones provenientes de la experiencia. Y como hemos visto, experiencia es vida, no sólo razón.²⁴

Permitiéndome hablar en primera persona, tengo que confesar que cuando comprendí el concepto de “fenómeno”, la realidad, y todo lo “experiencialmente real” se me torno un monstruo, una deformación amorfa generada por directrices entregadas en primer lugar por los sentidos, y en segundo lugar por el procesamiento cognitivo de lo entregado por los sentidos, lo cual es filtrado, tamizado, y nuevamente deformado por los arquetipos psicológicos, culturales, sociales, contextuales..., y bueno, el que sea..., pues a fin de cuentas no importa el prisma o el modelador... sólo importa el comprender que nunca podremos acceder a lo verdaderamente real, o a la “real realidad”, dado que todo es mera apariencia.

Así, “pensando desde el cuerpo y con el cuerpo” se derrumba fácilmente al concepto clásico de verdad, pues emerge con toda su claridad y potencia el hecho de que el ser humano no puede conocer las “cosas en sí mismas”, sino que sólo “tiene acceso”, a lo que percibe o experimenta, y siempre ello es mediado por los sentidos.

Resumiendo: nuestra humana forma de percepción sólo nos permite acceder no a lo que la cosa es, ni a lo que la cosa muestra, sino a lo que podemos percibir de dicha cosa. Así Nietzsche derrumba el concepto de verdad al dar cuenta de que no existe verdad, sino sólo apariencia:

“No contrapongo apariencia a realidad, sino que al contrario,
tomo la apariencia como la realidad,
que se opone a la metamorfosis en un mundo de la verdad imaginario”.

Nietzsche, Fragmentos póstumos. Agosto-Septiembre 1885.

Un detractor podría comentar que lo mencionado es sólo filosofía... considerando en ello a la filosofía sólo como argumentaciones discursivas elaboradas de manera independiente del método científico, y por lo tanto oponiendo la noción de filosofía a la realización de algún estudio concreto, real, empírico, y por lo tanto veraz, o sea “científico”. Pero

²⁴ En este punto Kant y Nietzsche están de acuerdo, pues ambos denuncian una ilusión que se articula desde la razón, pues a partir de ella, tautológicamente se presenta la posibilidad de un saber absoluto, si dicho saber es obtenido y sistematizado de modo “racional”. Pero entre ambos autores siempre existirán grandes diferencias, las cuales pueden sintetizarse en las siguientes: Kant pone como límite del conocimiento a la razón, a la vez que Nietzsche cuestiona el por qué otorgamos tanto valor a lo racional, o dicho de otro modo por qué no criticamos el sentido racional de lo que conceptualizamos como verdad. Así, Kant en su “Crítica a la razón pura” (1781) y “Crítica a la razón práctica” (1788) critica todo, menos a la razón como guía conductora de su crítica. Respecto de ello Nietzsche si se atreve a criticar a la razón, y establece que todo lo racional se conforma al interior de un sistema conceptual construido sobre la base de creencias éticas y morales.

Humberto Maturana se encargó de ello, cuando desde la perspectiva de las neurociencias estudió la percepción del color por parte de los humanos. Así, Maturana (1984:8) establece que “nuestra experiencia de un mundo de objetos de colores es literalmente independiente de la composición en longitud de onda de la luz proveniente de cada escena que miramos (...) el color no es una propiedad de las cosas; (pues el color) es inseparable de cómo los humanos estamos constituidos para verlos”. Así, cabe reconocer que “nuestra experiencia está amarrada a nuestra estructura de una forma insoluble, (...), por ejemplo no vemos los “colores” del mundo, sino que vivimos nuestro (humano) espacio cromático” (Maturana, 1984:10).²⁵

Resumiendo: Nietzsche establece que sólo es “verdadero” lo fenoménico, y no el mundo supuestamente real y objetivo que siempre es y será organizado por la razón. Así, el “verdadero” mundo, es el mundo de la vida, el mundo sensible que es accesible para todos, el mundo del cuerpo, mundo de la transpiración, del color, del olor y del sonido emitido y escuchado, el mundo llorado, gritado, tocado, danzado...; todo ello en contraposición a un inmaterial, a un mundo pensado desde las ideas, el cual sólo se considera accesible para algunos iluminados o para quienes se han preparado para ello.

“No existen “verdades verdaderas”, únicas y universales, sino sólo una “hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes.

(En consecuencia)... las verdades son ilusiones de las que se han olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal”.

(Nietzsche, 1873. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. Página 252).

4.2. Hablando desde la historia: Desde Platón a Nietzsche

Desde Platón (350 A.C. aprox.) “se arrastra” el deseo de búsqueda de una verdad “verdadera” y real, y con ello el desprecio del arte; ya que para Platón toda obra de arte - incluida la danza- es una mimesis o imitación de la realidad, equivalente a una mera copia de segundo orden, pues ni siquiera corresponde a la copia directa de la verdad, sino a la

²⁵ Esta explicación de Maturana me recuerda claramente la ya citada clase de Patricio Bunster (ver página 34), en la cual mostraba los diferentes tipos de saltos. Ahí también había una experiencia física objetiva, mecánica, (el salto), pero el fenómeno era diferente según las instrucciones entregadas por el Maestro.

copia de las “sombras de verdades” que observamos, dado que no tenemos acceso directo -ni intuitivo- a dichas verdades. Así, según Platón, sólo los filósofos pueden acceder “directamente” a la verdad, y ésto lo realizan por medio de las ideas. (Verdenius, 1996).^{26 27}

En consecuencia para Platón el arte pierde todo contacto con la verdad, estableciéndose entonces como una mentira, “como una “techné” de la mentira, (...) por medio de la cual no se producen verdaderos objetos o representaciones, sino simulacros, fantasmas, que buscan erigirse como realidad” (Mauro, 2005:1).²⁸

Obviamente para Platón el arte constituye mentira, pues desde su postura ideal-racionalista “crea” a “La República”²⁹ y por lo tanto no puede³⁰ existir o instaurarse una “realidad autónoma con respecto a la verdadera realidad de las formas puras, (...) pues no es aceptable que exista una realidad alternativa tan válida ontológicamente como la de las ideas inmutables. Por ello el Estado debe eliminar lo particular, lo subversivo y pasional de la experiencia poética”. (Mauro, 2005:2).

Pero inmediatamente Aristóteles (335 A.C. aprox.) intenta salvarnos del abismo Platónico, al establecer que la imitación del arte no alude a cualquier cosa, sino a las “acciones de los hombres” (Ibíd); e indica además que el arte no puede ser mentira, ya que no existe

²⁶ Verdenius, 1996. Citando a Platón en Diálogos: Crátilo. 423 c-d; República 399 a-c, 401 a; Político 306d; y Leyes 655d, 668a, 795e, 798d, 814c.

²⁷ Las “sombras de verdades” aluden al mito de la caverna de Platón, el cual se resume así: Desde su nacimiento unos hombres están atados en una caverna. La manera en la cual están atados no les permite girar sus cabezas, por lo cual siempre miran hacia la pared interior de la caverna. Detrás de ellos hay fuego, y entre el fuego y ellos pasan personas llevando estatuas. Como no pueden girar sus cabezas, los hombres atados sólo pueden ver la sombra que en la pared proyectan las estatuas. En consecuencia ellos creen que las estatuas corresponden a la realidad. Si uno es liberado, se dará cuenta de que las sombras no corresponden a la realidad, sino que son sólo sombras, y a su vez logra ver a la gente que lleva las estatuas. A continuación este hombre liberado sale al exterior de la caverna por un camino muy dificultoso (el del conocimiento). Allí afuera, no es el fuego que alumbra las cosas, sino la luz del sol. Como él no está acostumbrado a dicha luz primero se encandila y no puede observar bien a los objetos, pero después de un tiempo se da cuenta de que la luz del sol le permite ver las cosas tal como son en realidad. (Resumido desde Platón, República, VII, 514a–521b).

²⁸ Techné no es sinónimo de técnica. Técnica alude a un conjunto de procedimientos, reglas normas o protocolos que tienen por objetivo un resultado determinado, y por lo tanto se relaciona con repetición rutinaria y efectista. En cambio techné constituye un sistema también conformado por un conjunto de procedimientos, reglas, normas y protocolos, pero que permiten la innovación. Se necesita técnica para lustrar un par de zapatos. Se necesita techné para hacer arte. Un médico y un ingeniero poseen ambas, así utilizan la técnica cuando se aventuran en caminos conocidos, con protocolos a seguir, y acuden a la techné en aquellas instancias desconocidas en las cuales está todo por resolver. (Olabuenaga, 1997).

²⁹ La República de Platón fue escrita entre los años 390 A.C. y 370 A.C, aproximadamente. Consiste en un diálogo extenso y elaborado, en el que se desarrolla, entre otras cosas, una filosofía política acerca del estado ideal, una psicología o teoría del alma, una psicología social, una teoría de la educación, una epistemología, y todo ello fundamentado, en última instancia, en una ontología sistemática. El hilo conductor de dichas temáticas es la justicia. (www.wikipedia.es, extraído el 2 de Septiembre del 2012).

³⁰ Se destaca que este “no puede” claramente da cuenta de la perspectiva subjetiva e ideológica no evidente para la época.

imitación, pues la supuesta acción imitativa alude a un mundo sensible que no está contenido en la naturaleza (Ibíd), pues sólo se encuentra “dentro” del ser humano.

Así, para Aristóteles la obra de arte no miente porque no alude a cosas o hechos “reales”, sino que presenta a los significados de la praxis humana como entidades probables, rescatando lo esencial, y ocurriendo todo ello en un espacio-tiempo diferente al cual “verdaderamente” ocurre. (Mauro, 2005).

Pero lamentablemente es la postura de Platón la que predomina durante el transcurrir del tiempo... Y con ello el arte -considerado como mentira- ocupa un eterno segundo lugar al lado de las ciencias, las cuales mediante el ya mencionado método cartesiano³¹, poseen el privilegiado y único acceso a la verdad.

Sucede así durante 21 siglos, hasta que Kant establece la existencia del “fenómeno” y en consecuencia la no posibilidad de acceder a la “verdad verdadera”, pues como ya se ha mencionado plantea que el ser humano no puede conocer a las “cosas en sí mismas” (nouménos), sino que como sólo puede acceder al “mundo” mediante la experiencia sensible, sólo puede conocer a dicho mundo como una construcción mental o ideacional basada en lo que percibe o experimenta. Así, el fenómeno está conformado por la relación dialéctica que existe entre la “cosa en sí misma”, y la percepción y subjetividad humana, lo cual genera la emergencia de una nueva instancia, objeto, o saber, es decir de el fenómeno.³²

La idea fenoménica de Kant salva al arte en su verdad, pues si la filosofía, la ciencia, y todo lo cognoscible constituye fenómeno, el arte no miente, ya que es fenómeno puro sin pretensión alguna de establecer o ser verdad. Pero ante esta situación es el propio Kant quien se encarga de volver a encausar el orden platónico respecto del arte como mentira, como mera mimesis, pues arbitrariamente establece la existencia de una separación entre las praxis estética, de conocimiento y la moral (o el deber ser).

Así, para Kant el arte es una praxis “de ficción” cuya construcción constituye un fin en sí mismo, y se realiza de manera independiente de todo acto que pretenda conocimiento, o que esté asociado a pautas morales. Dicho de otro modo, para Kant el arte es independiente de la vida verdadera, del sudor, de la transpiración, del sufrir y del gozar, pues considera que al interior de una sociedad o cultura, todo quehacer artístico no posee vinculación alguna y por lo tanto no puede (ni debe) influir en los campos de conocimiento ni de parámetros morales (Siegmund, 2011). Con este modo de razonar Kant sólo es fiel a la racionalidad moderna, cuya conformación de realidad y verdad “se fundamenta en modelos y esquemas de “interacción centrados en las constantes de cognición, construcción y coherencia” (Cuesta Abad, 1997: 207-208), a la vez que sus conceptos

³¹ El método cartesiano se explica en la nota al pie nº 19, página 36.

³² La definición de fenómeno se entregó en la página 34.

organizadores se sustentan sobre las nociones de inmutabilidad, perfección, unidad, identidad, finalidad, causalidad, objetividad, y coherencia lógica.

Justamente es en este momento donde aparece Nietzsche, quien con una de sus manos toma a Aristóteles, con la otra se apropia del concepto de fenómeno elaborado por Kant, y simplemente salta tan salvajemente al abismo del ocaso de la modernidad que nos arrastra a todos... Y mientras caemos, nos dice que el arte no es imitación, ni mimesis, ni mentira, sino que fenómeno; y a gritos nos explica una y otra vez la necesidad de subvertir e invertir el discurso moderno, pues en contra de Platón, Descartes, y Kant, Nietzsche establece que el mundo de las ideas “puras” es el mundo imaginario y “mentiroso”, pues el mundo vivido está conformado por fenómenos y en ello la realidad es mera apariencia. Así, el “verdadero mundo”, no es el mundo pensado desde las ideas, sino el mundo de los sentidos, el mundo del arte y del quehacer estético, y por lo tanto no hay nada más “verdadero” que el arte. En consecuencia, la experiencia estética y el arte constituye un tipo de conocimiento que establece verdad.

4.3. Ciencia, arte, y verdad

Para Nietzsche, sólo el arte es verdad, en el sentido de que asume que es apariencia. Ahora bien, cabe considerar que el mundo fenoménico no es conformado por la racionalidad, sino por la voluntad de poder, de poder dar forma; y la voluntad de poder no es una experiencia racional, sino dualmente física-corporal y emocional-sentimental, y no posee “ninguna estructura organizada, de manera que no constituye norma ni principio orientador de vida o sociedad” (Sánchez, 2000: 302).

Claro está, todos los artistas hemos vivenciado esa fuerza vital que de manera a-racional nos impulsa a crear. Dicha fuerza es a-racional y no i-racional, pues en esto la razón ni siquiera debiese constituir un parámetro comparativo ni clasificador. El arte, en su esencia creativa sucede al margen de la razón. Que posteriormente se organicen los elementos y se haga “gestión racional de la idea o proyecto”, es otra cosa, otra instancia que alude a la praxis “dura”, a la técnica de la disciplina artística en cuestión, pues el proceso creativo ya fue detonado.

Así, la ciencia intenta desarrollarse siempre apresada por sus requerimientos de encadenamientos lógicos y argumentativos, en lo cual queda fuera todo conocimiento intuitivo, toda subjetividad, y toda emoción... A fin de cuentas la ciencia deja afuera la vida. En cambio, la praxis artística asume a un ser humano que no ha sido cercenado en sus capacidades emotivas ni perceptivas, y que por lo tanto no sólo opera en el mundo desde su pensar y su razón, sino que opera desde sentires, percepciones, y emociones que son “moduladas” por la voluntad de poder y posteriormente procesadas por la razón, esto último en pro de la conformación de una forma objetual, pues toda disciplina artística constituye objeto, formas, y no meras ideas.

Entonces, en este estado de situación podemos preguntarnos cuál es la diferencia entre la praxis de la ciencia y el arte, veamos: al hacer arte se tiene plena conciencia de la diferencia entre "metáfora vivida" y "realidad cotidiana". Al hacer ciencia todo ello se confunde y existe la ilusión de la posibilidad de alcanzar la verdad. En resumen: la ciencia constituye ilusión, y el arte constituye conciencia "real" y "verdadera" de las posibilidades del hacer humano.

"A diferencia de la ciencia, el arte es verídico, es veraz frente a la vida.
Este criterio de verdad, le da una potencia afirmativa;
esa es la la fuerza y el poder transfigurador del arte."

*Oteiza, 2005. Sólo como fenómeno artístico está justificada la existencia.
Una revisión al fundamento de la existencia según Nietzsche. Capítulo 4.*

4.4. El arte como fenómeno que integra cognición, pragmatismo y emoción en una instancia de verdad

Cuando se comprende a la ciencia con la mirada del artista, inmediatamente surgen tres conclusiones, que todo artista ya sabe, que los científicos sociales conocen pero que no asumen, y que los representantes de las ciencias duras y de la ingeniería por lo general ignoran o se burlan de ellas...

- Por una parte claramente surge la instancia de que la ciencia es una construcción fenoménica más... ...Un mito, una re-presentación... y que por ello no posee status de "verdad verdadera";
- Por otra parte, el arte (y la filosofía), constituyen "modos privilegiados de comprender la voluntad como esencia del mundo, más allá de los límites del conocimiento científico, el cual se suscribe a comprender el mundo como re-presentación o como verdad racional" (Ibíd).
- Y por otra, tenemos que la esencia humana no puede renunciar al deseo de emancipación y redención de lo físico, constituyendo "metafísicas" que se anclan y desarrollan a partir de tres dimensiones o necesidades: (Sánchez, 2000)³³
 - La dimensión cognoscitiva, o la necesidad teórica de interpretación de la vida;
 - La dimensión pragmática, o necesidad moral de orientación de acción para la vida práctica; y la
 - La dimensión emotiva, o la necesidad de liberación del dolor, del mal, y de las miserias de este mundo.

³³ Estos conceptos de emancipación (liberación) son desarrollados por Schopenhauer, y utilizados por Nietzsche en sus escritos de juventud. Sánchez Meca (2000:302).

Ahora bien, el error que comete la tradición moderna, reflejado en lo que conocemos por ciencia, radica en el conceptualizar que la dimensión cognoscitiva puede absorber o contener a las dimensiones pragmáticas y emotivas, relacionando entonces metafísica con cognición, (o con ideas puras, objetivas), (Ibíd). Entonces, bajo esta lógica, la ciencia despliega todos sus esfuerzos por conocer y por lo tanto poder acceder a la “verdadera realidad de las cosas en su fundamento último, para luego asumirlo como norma a la que es preciso adecuarse moral y emocionalmente”. (Ibíd).

Por el contrario, desde el arte, habiéndose entendido y asimilado las nociones de fenómeno y voluntad de poder, se comprende que el hombre no puede renunciar a una explicación total de la existencia, ante lo cual resulta evidente que la liberación humana se constituye a partir del complemento entre cognición, pragmatismo, y emoción.

Así, todo artista al crear su obra lo que a fin de cuentas realiza es intentar el equilibrio entre su propia cognición, pragmatismo, y emoción, y como en ello no utiliza como guía a la razón, sino a la voluntad de poder y a la intuición, el resultado es un fenómeno primario, inicial, que no oculta a su ser, sino que por el contrario lo devela, y en dicho develamiento desoculta a su vez los parámetros socioculturales en los cuales se enmarca su existencia cotidiana.

5. COREOGRAFÍA: FENÓMENO, LIBERACIÓN, Y VERDAD

5.1. La coreografía como fenómeno

El arte, y con ello la coreografía, constituye un campo de proyección de la experiencia cotidiana (Vásquez, 2006:49), pero no a modo de hacer pasar la realidad por un prisma, y proyectar la imagen en una pantalla; sino como fenómeno que es, la coreografía relaciona dialécticamente a la cosa en sí con la propia subjetividad, a modo de lanzar, irradiar, subvertir, pervertir, o hacer resonar a la experiencia humana hacia afuera de los límites cognitivos, pragmáticos, y emotivos que la propia experiencia del día a día, que la apariencia cotidiana nos impone en virtud de ser o constituir sociedad “humana”.

Dicho de otro modo, el arte en cuanto apariencia de la apariencia (o re-elaboración de lo ya elaborado) constituye el “verdadero” mundo vivido, pues permite acceder directamente, a-racionalmente a la subjetividad y al sentir humano; ello, en contraposición a las racionales apariencias cotidianas que se deben mantener.

Entonces como el arte y la danza no constituye mimesis, mentira, ni simulacro, pues no imita, no pretende ser lo que no es, ni intenta “hacer como si fuese”, sino que simplemente Es, tenemos que no debe existir ni conceptualizarse la existencia de discontinuidad entre el arte y la vida, entre coreografía y vida. Pues, independiente de la

temática que se aborde, el acto de coreografiar, de ser coreógrafo, consiste en interpretarse, en crearse y recrearse hasta constituirse en objeto fenoménico³⁴.

Lo que la conciencia no dice ni evidencia, la danza lo revela.

5.2. La coreografía como liberación

El arte y por lo tanto la danza como una de sus expresiones, constituye una liberación, una redención humana entendida como una apertura del ser, que permite entrar en sus más oscuras y esenciales profundidades racionales, i-rationales, y a-rationales, lográndose una comprensión metafísica del sentido del ser.

Ahora bien, se destaca que lo evidenciado no se constituye como arte-terapia-psicológica o Psiquiátrica (aunque puede ser utilizado para ello), pues el fin no es remediar, sino simplemente “hacer”, y con ello construir “realidad fenoménica”.

5.3. Coreografía y verdad

5.3.1. Pero entonces... ¿Dónde radica la verdad de la obra de arte/obra coreográfica?

Si consideramos que el arte es un modo de conocimiento, no podemos abordar la noción de verdad desde su perspectiva “clásica”, es decir como “adecuación” entre sujeto de conocimiento y objeto de conocimiento, entre lo observado y lo discursivamente conceptualizado (por medio de la palabra (logos)); pues el arte, al ser objeto expuesto al otro, objeto comunicado al otro, sólo por el hecho de ser comunicado, y por lo tanto percibido y recibido por ese otro, necesariamente se constituye en un nuevo ente fenoménico, distinto al “emitido”³⁵.

Ahora bien, desde dicho enfoque es posible establecer que una obra de arte posee a lo menos dos ámbitos de verdad: la del espectador, y la del autor.

³⁴ Este interpretarse puede considerarse como sinónimo de: descifrarse, desentrañarse, exponerse, expresarse, comprenderse, o conocerse.

³⁵ Se destaca que a futuro se podría reflexionar respecto de que el arte, al contrario de la ciencia, es acto exclusivamente humano. Así hacemos arte para otros humanos (o para uno mismo), pero no para animales, plantas, o paisajes; en cambio nuestra sociedad y cultura si hace ciencia para no humanos. A modo de ejemplo podemos citar los cálculos de caudal ecológico o capacidad de carga para mantener estables comunidades ecológicas, o para la preservación del paisaje. Alguien podría comentar esto, argumentando que dado que el hombre busca su propia sobrevivencia, el equilibrio y la preservación ecológica a fin de cuentas constituyen “objetivo humano” (antropocéntrico), y no uno “no-humano”; ante lo cual cabe mencionar que el ser humano nunca realizará funciones de teatro, danza, y música para plantas y/o animales, a menos que de ello dependa su sobrevivencia como especie.

5.3.2. La perspectiva del espectador

A pesar de que está muy de moda “explicar discursivamente” lo que “quieren decir las obras”, -especialmente las de danza-, creo que desde la perspectiva del espectador dicha explicación sólo debiese constituir una instancia de curiosidad, en la cual se satisface la duda respecto de las motivaciones y del potencial mensaje que el autor pretende comunicar; pues planteo -y creo- que la verdad de la obra de arte no radica en que el espectador comprenda “discursivamente” lo que el autor quiso decir por medio de la obra; pues:

- Ya se ha planteado que la esencia del arte es a-racional, es decir el arte utiliza a la razón como una herramienta que actúa de manera posterior a la instancia creativa propiamente tal, organizando los conceptos, materiales, frases, movimientos, o todo componente de la obra en concordancia con los requerimientos disciplinarios epocales. Ahora bien, toda explicación discursiva, que utilice la palabra como medio, obviamente se basa en conceptos, y los conceptos son elaborados de manera racional. Dicho de otro modo, como el lenguaje transita por la vía de la razón, nunca podrá transmitir a una obra de arte, a lo mucho la complementa.³⁶
- Por otra parte, y sobre todo considerando nuestra condición posmoderna, ojalá que el autor tenga expresa claridad de un mensaje a emitir, -si es que quiere emitir algún mensaje-, pues obra de arte no es sinónimo de mensaje, y por lo tanto tampoco es un jeroglífico que el espectador deba descifrar utilizando como piedra roseta el bagaje que le entrega su propia impronta cultural, educacional, vivencial, etc...

Así, la verdad de la obra de arte no radica en lo que el espectador “entienda” de ella, pues desde una perspectiva fenomenológica la noción de verdad se articula desde lo que el espectador intuitivamente perciba y aprehenda, en cuanto todo espectador al “exponerse” a un obra realiza su propio acto estético (o de creación) y ligando subjetividades realiza conexiones de “sentires” y significados que pueden ser o no ser cognoscitivas, pragmáticas o emocionalmente “significativas” para él.

En consecuencia la verdad de la obra de arte radica en la autenticidad de un acto fenomenológicamente creativo que realiza el espectador... Y como acto emergente que es, éste puede o no puede concordar con lo que el autor se había propuesto. Eso no importa. Pues la verdad de la obra de arte no se verifica por adecuación, sino en cuanto ésta genera una instancia poiética³⁷ en el espectador... Aunque ello sólo ocurra durante

³⁶ Ante esta afirmación es necesario explicar la situación de la poesía. En la poesía la obra de arte es lenguaje; distinto es entonces intentar explicar a una obra de arte -incluyendo a la poesía- mediante la utilización del lenguaje.

³⁷ Poiética deriva de poesis, actividad que genera un resultado diferente a la actividad misma; y por lo tanto constituye un proceso creativo. Se diferencia de praxis porque en ésta la actividad constituye un fin en sí misma.

un mínimo instante de tiempo.³⁸

5.3.3. La perspectiva del coreógrafo.

Hay dos instancias en las cuales el coreógrafo se ve enfrentado a procesos que requieren o generan verdad: Mientras crea la obra, en la instancia o instante en que emergen formas, movimientos, melodías, colores, etc...; y mientras observa la obra ya finalizada, formando parte del público.

En la instancia generativa del proceso creativo, la noción de verdad puede ser asimilada al concepto de logro de la autenticidad, expresada ésta en una sincera y sensible adecuación entre la *techné* y el objeto creado, ello para el caso de la danza significa adecuación entre posibilidad humana del coreógrafo y de los intérpretes ↔ emocionalidad ↔ movimiento o forma. Cuando me refiero a adecuación me refiero a aquellas instancias generativas conformadas por “instantes de claridad”, en los cuales se tiene certeza de que se ha encontrado lo que se busca, aunque a veces el autor ni siquiera sabe lo que busca. Claro, si el autor si supiera lo que busca, no sería un proceso generativo ni creativo, pues lo buscado existiría antes de su obra^{39 40}.

Como proceso generativo que es, -y como ya lo hemos mencionado-, dicha instancia de adecuación no está mediada por el accionar de la razón, sino por la voluntad de poder expresada en un actos intuitivos que guían al proceso creativo en cuanto investigación, descubrimiento, y elaboración de la obra. Ahora bien, el proceso creativo continúa

³⁸ Tengo que reconocer que a mis hijas no les gusta mucho ser espectadoras de danza, sea cual sea el estilo que vamos a ver. A mi esposo tampoco, la detesta. Ahora bien, haciendo yo misma el ejercicio de observar, y ponerme en “los zapatos de todos ellos” para saber por qué no disfrutaban de un arte tan hermoso y significativo para mí, descubrí con gran sorpresa, que yo “veía” mucho más de lo que veían ellos al observar la misma obra de danza. Y ello no se derivaba de mi conocimiento del tema, (pues no estamos hablando de canales racionales de comunicación), sino de que mi ser no se limitaba a observar lo físicamente literal del movimiento, música, y vestuarios, sino que realizaba conexiones tales, que a fin de cuentas era mi imaginación que “mágicamente” desde mi sentir transformaba la obra de danza a modo de una película que se superponía a lo “literalmente” observado. Entonces, cuando intenté observar sin que mediara aquella conexión de sentir y sentido, encontré las obras de una fomedad y no significancia absolutas. Ahora bien, como todos poseemos una esencia creadora y creativa, creo que cada persona tendrá su lenguaje artístico respecto del cual constituya fenómeno y por lo tanto verdad “desde el espectador”. Sólo hay que buscarlo. Me parece que Maite lo encuentra en la pintura, Martina en la música, y Marco en la literatura.

³⁹ Cuando menciono instancias generativas o creativas no aludo a la copia o “no copia” de ideas, formas, o proyectos ya realizados, sino al hecho de que aunque un artista se base en conceptos elaborados por otros, si asume su verdad siempre viajará por caminos nunca antes transitados. Entonces parafraseando al poema de Antonio Machado, el artista hace camino, su propio camino al andar.

⁴⁰ Ante lo mencionado, planteo que la belleza de una coreografía emerge cuando la adecuación entre la posibilidad humana del coreógrafo y de los intérpretes ↔ su emocionalidad ↔ y el movimiento o forma, se haya realizado con verdad; y a la vez el espectador desde la verdad de su Ser integral (cuerpo-emoción) posee parámetros de adecuación equivalentes, por lo cual logra “sintonizarse, acoplarse, o modularse” con la obra.

organizado por la razón, pero ésta actúa como mera organizadora de recursos⁴¹, en virtud de los parámetros que enmarcan epocalmente al quehacer disciplinario (dancístico en este caso). La razón “gestiona”, lo que la voluntad de poder ha generado.

Cuando el coreógrafo asume su verdad, su propia verdad, deja fuera muchos fantasmas... Entre los cuales se encuentran la calidad técnica de la obra, y por sobretodo la necesidad de la originalidad. Si hablásemos el lenguaje de los economistas, tendríamos que decir que actualmente ambos conceptos se encuentran en un proceso inflacionario, situación que los hace perder valor, pues el hecho de que todos los autores quieran mostrar un elevado “nivel técnico” y a la vez “ser originales” origina un exceso de oferta que “agota” a la demanda.

Además la situación de inflación genera un stress en los productores, los cuales ante el riesgo de no poder ser considerados originales, merman o deforman su modo de producir y sus objetos producidos, no en virtud de ser auténticos, -es decir consecuentes con su verdad-, sino en pro de seguir las “leyes del mercado estético”. Se genera entonces una economía de escala, en la cual los consumidores encuentran que todos los productos-obras ofrecidos son similares⁴².

Tengo que confesar que me costó asumir mi propia verdad. Mi verdad en cuanto a las factibilidades técnicas que me entregaban mis intérpretes y mi propio cuerpo respecto de lo que pretendía hacer. Mi cabeza imagina por un lado... y mi cuerpo hace otra cosa, y luego los intérpretes otra... y así se forma un ciclo que por momentos parece interminable. Ahora bien, todo fluyó cuando tiré la razón por la ventana, y la intuición comenzó a operar, y así los instantes de verdad surgieron de la mano de la casualidad. Tanto buscamos que encontramos. Por siempre agradeceré la paciencia de los todos mis intérpretes, quienes desde la simpleza y del asumir las propias incapacidades me permitieron buscar y buscar hasta que “intersubjetivamente” encontramos.

Otra confesión que puedo hacer es que como coreógrafa inmadura que soy, desde la perspectiva de la creación mis coreografías sólo poseen momentos, pequeños instantes de encuentro de la adecuación y por lo tanto de verdad... Dichos instantes pueden ser considerados a modo de fotogramas, o pequeños cortometrajes de sólo segundos, los cuales fueron articulados o gestionados racionalmente entre sí. En consecuencia en mis coreografías, el movimiento, la danza, es la herramienta espacio-temporal que une diferentes fotogramas o instantes de verdad.

⁴¹ En este caso los recursos lo constituyen las instancias de verdad, o instancias de adecuación encontradas durante el proceso creativo.

⁴² En lo mencionado, el concepto economía de escala se asocia a producción en serie, en grandes cantidades. Ahora bien, las economías de escala aluden al aumento del rendimiento en la producción que se basa en una reducción de costos derivada de producir la mayor cantidad posible de producto con los medios que se posee. Así, por ejemplo, al comprar insumos al por mayor se obtienen precios más bajos, o bien al producir grandes cantidades, aumenta el capital circulante y los bancos le ofrecen créditos más baratos a empresa en cuestión.

Pero ello no implica la “falsedad” de la totalidad de la obra, pues para el coreógrafo queda otra instancia de verdad, la que se constituye cuando la obra es presentada al público, y él es su propio espectador... Pero no un espectador experto, sino uno ingenuo, que se embelesa con el movimiento, las luces y el escenario, y observa a la obra... ...Mejor dicho siente a la obra por primera vez, como si no la conociera, como si no fuese suya; y al realizar tal acción se encuentra ante la sorpresa de que pareciera que se está mirando ante un espejo que de manera mágica refleja y expone su propio camino de vida.

Entonces el coreógrafo-espectador vive el mismo proceso de emergencia fenoménica experimentado por cualquier espectador. Y en ello sucede lo más hermoso, porque percibe nuevos momentos de verdad, los cuales al ser tan profundos, ni siquiera pudo evidenciarlos como tales durante el proceso.

El coreógrafo, al constituirse como espectador de su propia obra,
se convierte en espectador de su propia verdad.



Figura 17: A la izquierda fotografías de la coreografía *La No-vía*.
A la derecha, fotografía de mi matrimonio.

Sólo meses después del examen de grado, me di cuenta de la relación entre las imágenes.

El coreógrafo al ser espectador de su propia obra queda expuesto a la evidenciación de su verdad, pues la obra devela lo que fue acallado por convecciones sociales y culturales... o las que sean...

En consecuencia, toda obra coreográfica en particular, y el arte en general constituye conocimiento develado, en cuanto ES auténtico, situado, experimentado, vivido, llorado, transpirado, reído... Y compartido.

Así, toda obra de arte, inconscientemente devela a la vida tal como fue vivida desde la subjetividad, la emoción y la imaginación. Es decir la expone en su total realidad, la cual es absolutamente complementaria a la que observamos y percibimos en el día a día, en lo cotidiano, o bajo el accionar de la razón.

Entonces, para hacer arte cabe tener la valentía para -intentar- traspasar la corteza que separa al mundo de las ideas y de la razón, y así penetrar y exponer un mundo conformado desde la voluntad de poder, el sentir y la experiencia cotidiana “interna”, sensible...

5.4. Corolario

Desde la perspectiva de Nicanor Parra, “el arte contemporáneo ya no puede ser entendido como un fenómeno específico o aislado, sino como algo que recorre de modo transversal los fenómenos más cotidianos de nuestra vida.

Las obras de arte no son, pues, objetos aislados del mundo y de su acontecer, sino más bien organizaciones imaginarias del mundo, las que para ser activadas requieren ser puestas en contacto con un modo de vida, con un fenómeno concerniente al ser humano, de modo tal que, como se hace evidente en la posmodernidad, arte y vida se codeterminan y se copertenecen”.

Vásquez Roca, 2006. El giro estético de la epistemología. Página 6.

6. SÍNTESIS CONCLUSIVA

- Materialismo coreográfico

El ser humano es un ser que posee la “necesidad trascendental” de crear objetos. Sin ellos perece, muere. Ahora bien, la danza es una de las pocas actividades que el hombre puede realizar sin objetos, y como tal pertenece a aquellas actividades esenciales y básicas, que pueden equipararse al respirar, abrazar, reír, cantar, hablar, amamantar, o caminar. Quizás de esta pertenencia a un mundo humano esencial deriva la eterna precariedad de la danza como arte.

No obstante, todas las actividades humanas terminan siendo mediadas por los objetos. También la danza. Así, hemos tecnologizado, o mejor dicho hemos objetualizado al esencial quehacer dancístico incorporando un sin fin de objetos, tales como zapatillas, luces, escenografías, vestuarios. etc... Ahora bien, en todo ello es posible observar la

paradoja de que una coreografía es en sí misma un objeto, pero un objeto que actúa a la vez como contenedor de otros objetos, a modo de un baúl que guarda los recuerdos, sensaciones, o vivencias más preciadas.

El hecho de que el ser humano sea un “hacedor” de objetos, sumado a que en cada instante mediante el lenguaje o cualquier acto comunicativo construye interacciones con otros seres, establece que toda actividad humana constituye actividad creadora. Por lo tanto el ser humano es un ser creador y en consecuencia, si se considera la esencia del concepto, cada persona es un artista; la diferencia radica en que algunos humanos serán conscientes de sus actos creativos y cuidarán a sus obras como hijos, y otros ni siquiera se habrán dado cuenta de que han parido.

En conformidad con lo mencionado, desde Nietzsche (1872) es posible establecer que todo quehacer humano en último término se reduce a un proceso de creación basado en la experiencia sensible, pues todo acto creativo se realiza en interacción con otro, o con el medio que rodea al humano-creador. Así, en esencia toda actividad humana constituye actividad estética, en cuanto se utiliza el concepto estética en su acepción primaria, que alude a la sensación, percepción, o a la experiencia sensible.

En consecuencia, parafraseando a los idealismos y materialismos, tenemos que todo acto creador no se genera ni proviene de meras ideas que existen por sí mismas y que el hombre sólo descubre (idealismo objetivo), ni de ideas que existen sólo en la mente humana (idealismo subjetivo), sino de una experiencia sensible que se articula desde lo “material”, es decir desde lo concreto de la vivencia, de la experiencia (materialismo filosófico). En esto, lo material alude tanto a los objetos físicos como a las interacciones inmateriales entre seres, dado que son corpóreamente experienciables tanto sentir el calor de una estufa, o la sensación de un líquido frío, espumoso y burbujeante que baja por nuestra garganta, como el sentir la tristeza, la alegría o el desamor.

En consecuencia la noción de materialismo coreográfico alude a dos instancias:

- Lo más importante de una coreografía no sucede en la misma coreografía, sino en todo lo vivido, en todo lo sensiblemente experimentado que ha dado origen a dicha coreografía; y
- La coreografía es un objeto que contiene a otros objetos.

- Coreografía y acción libertaria

Los seres humanos estamos biológicamente predeterminados tanto respecto de nuestros modos de percepción sensorial, como de nuestras capacidades cognitivas, y de las relaciones que podamos establecer entre ambos. En palabras de Maturana (1984) ello corresponde a nuestra condición de clausura operacional, y en lenguaje nietzscheano se está ante la situación de que toda experiencia sensible (estética) se transforma en un conjunto de reglas que se le imponen al ser humano, y respecto de éstas el ser humano

asume su esencia creadora intentando transformarlas, pretendiendo con ello acoplarse al medio ambiente y lograr su sobrevivencia.

Así, como el mundo se le impone al hombre, y el hombre intenta transformarlo, la esencia creadora del hombre es profundamente libertaria. Como todo acto creador es liberador, el realizar coreografías también lo es, en cuanto éstas transforman a las apariencias cotidianas, constituyendo, evidenciando, o construyendo mundos significantes que no poseen más pretensión que simplemente existir.

Utilizando la ciencia y la técnica se construyen mundos ideales, pero posibles de ser vividos. Desde el arte, y la coreografía se construyen mundos comunicables, de esencia estética-semiótica, los cuales son imposibles de ser vividos por más espacio-tiempo que el que dura la experimentación física de la obra. Así la coreografía como acción libertaria, como acto liberador que es, tiene una duración limitada. Si no fuese así no existiría el concepto libertad, pues dicho concepto se construye en cuanto exista su opuesto expresado en nociones como opresión, sometimiento, limitación, y sumisión. Si la libertad fuese permanente, no la denominaríamos como libertad, sino algo así como “estado del ser”.

- Ciencia, arte, fenómeno y verdad

Nuestra clausura operacional da cuenta de que nuestros modos de percepción y cognición no nos permiten acceder a lo que la cosa es, ni a lo que la cosa muestra, sino sólo tenemos acceso a lo que podemos percibir de dicha cosa, es decir a los fenómenos. Consecuentemente, la razón elabora conceptos y categorías operacionales a partir de los fenómenos y no desde la cosa en sí o desde una subjetividad que no ha interactuado con “cosa alguna”.

Ahora bien, durante 21 siglos, (desde Platón hasta Kant), se sostuvo que desde la ciencia era posible acceder directamente a la cosa en sí y por lo tanto a la verdad. En consecuencia era factible establecer leyes universales, siempre y cuando se utilizara el método cartesiano; pues dicho método lograba controlar a la subjetividad humana, y con ello a una corporalidad cuyas percepciones y sensaciones siempre tenían que ser puestas en duda. Bajo esta perspectiva, el arte constituía mera mimesis o copia de lo real, conformándose en mentiras o simulacros de lo verdaderamente real.

Pero con el reconocimiento de la existencia de los fenómenos, tenemos que la ciencia no puede acceder directamente a la verdad. Ahora bien, habríamos acortado largo camino si el propio Descartes hubiese aplicado su método con todo el rigor que lo planteaba, pues articuló su “pienso, luego existo”, desde la negación del cuerpo. Descartes y Kant niegan al cuerpo y exacerban a la razón. Si ambos hubiesen sido efectivamente fieles al método cartesiano, habrían dudado hasta de la razón. Sólo Nietzsche con su rebeldía e ironía se atreve a ello, reanaliza la situación, y logra retomar al cuerpo en conjunto con el razonar,

estableciendo algo obvio para los artistas, pero vedado para los científicos: el ser humano, siente, experiencia, percibe, y luego existe, y posteriormente según dicte la voluntad de poder, organiza sus experiencias a la luz de una razón que se sostiene sobre las categorías vacías de entendimiento y formas puras de la sensibilidad.

Durante el momento de creación, el percibir, sentir, y el accionar de la voluntad de poder se constituyen como instancias a-rationales y no i-rationales pues ni siquiera se encuentran dentro de los parámetros de la razón. Luego de acontecido el instante de creación el artista, -o el coreógrafo-, a modo de una “gestión de recursos”, organiza por medio de la razón a sus instancias de creación, ya sea para quebrantar o insertarse en los parámetros disciplinarios epocales.

Con el reconocimiento de los fenómenos el arte cambia su estatus ontológico, pues es considerado como una instancia de verdad, en cuanto constituye fenómeno puro, puro acoplamiento dialéctico entre la cosa en sí y la subjetividad humana, ello, sin pretensiones de verdad como lo desea la ciencia. Y aquí hay un desafío para la ciencia, pues si ésta no reconoce lo corporalmente humano, seguirá hablando desde el mundo imaginario de las ideas puras, mundo que a fin de cuentas es el mentiroso e irreal.

El “verdadero mundo”, no es el mundo pensado desde las ideas, sino el mundo de los sentidos, el mundo del arte y del quehacer estético; por lo tanto para el ser humano no hay nada más “verdadero” que el arte. Consecuentemente, la experiencia estética y el arte, en cuanto le otorga sentido vivido al Ser, constituye un tipo de conocimiento que establece verdad.

- Coreografía y verdad

La danza, como arte que es, no constituye mimesis, mentira, ni simulacro, pues no imita, no pretende ser lo que no es, ni intenta “hacer como si fuese”, sino que simplemente Es. Entonces como el arte simplemente Es, no debe existir ni conceptualizarse la existencia de discontinuidad entre el arte y la vida, entre coreografía y vida. Pues, independiente de la temática que se aborde, el acto de coreografiar, de ser coreógrafo, a fin de cuentas consiste en interpretarse, en crearse y recrearse... ...hasta constituirse en un objeto perteneciente a una experiencia sensible, esta vez colectiva.

Danza es experiencia y sentir corporal, o sea vida, verdad vivida... ...Y por ello, toda coreografía tiene el sello de su autor, quien aunque no quiera siempre dejará plasmadas en imágenes y movimientos su propio recorrido vital.

Como la danza es fenómeno, y como la esencia del arte se articula desde instancias a-rationales, la verdad de una coreografía no se constituye (o demuestra) por adecuación entre sujeto de conocimiento y objeto de conocimiento. Por lo tanto es posible identificar dos instancias de verdad coreográfica, las que se articulan desde las perspectivas del

espectador y del coreógrafo:

- Desde la perspectiva del espectador una obra de danza será verdadera, en cuanto ésta detone en él una instancia poiética, generativa, por medio de la cual elabore un nuevo fenómeno, basado -claro está-, en la obra en cuestión. Este proceso se ancla en conexiones de “sentires” y significados, que pueden ser o no ser cognoscitivas, pragmáticas o emocionalmente “significativas” para dicho espectador. La clave está en que se detone en el espectador la emergencia del fenómeno.
- Desde la perspectiva del coreógrafo existen dos instancias de verdad: mientras crea la obra, en la instancia o instante en que emergen formas, movimientos, melodías, colores, etc...; y mientras observa la obra ya finalizada, formando parte del público.
 - › Durante el proceso creativo la verdad de la obra aflora como instantes o instancias de claridad que dan cuenta de la existencia de una adecuación sincera y sensible entre techné y objeto creado. Ello en coreografía equivale a la adecuación entre coreógrafo ↔ intérpretes ↔ emocionalidad ↔ movimiento o forma. Cabe destacar que estos instantes o instancias de claridad se reconocen como tales no desde la razón, sino desde el sentir.
 - › La segunda instancia de verdad emerge cuando el coreógrafo acude como espectador de su propia obra, pero como un espectador no experto, ingenuo, no conocedor de lo que va a experimentar, y por lo tanto queda expuesto (y dispuesto) a vivenciar el mismo proceso de emergencia fenoménica experimentado por cualquier espectador. Y en ello sucede lo más hermoso, porque percibe nuevos momentos de verdad, los cuales al ser tan profundos, ni siquiera pudo evidenciarlos como tales durante el proceso.
- Coreografía y belleza

La belleza de una coreografía emerge cuando la adecuación entre la posibilidad humana del coreógrafo y de los intérpretes ↔ su emocionalidad ↔ y el movimiento o forma, se haya realizado con verdad, y a la vez el espectador desde la verdad de su Ser integral (cuerpo-emoción) da cuenta de que posee parámetros de adecuación equivalentes, por lo cual logra “sintonizarse, acoplarse, o modularse” con la obra. Es por ello que lo que puede ser bello para unos, puede no serlo para otros...

- Nunca digas nunca

Mira que la vida da vueltas y vueltas... ...Y lo que es categórico, indiscutible, y determinado puede tornarse incierto, inseguro y equívoco; y lo que era dudoso, no evidente, y banal, puede convertirse en una motivación de vida...

7. BIBLIOGRAFÍA CITADA

Bueno Martínez, Gustavo (1988)

La verdad de la fenomenología. En prólogo al libro de Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo (1988). "La fenomenología de la verdad: Husserl". Pentalfa: Oviedo, España

Extraído el 21-06-2012 de <http://www.helicon.es/pen/8542251.htm>.

Corporación Humanas (2008)

Radiografía de la desigualdad. Ediciones Corporación Humanas. Edición electrónica.

Extraído el 2 de Septiembre del 2012, desde: <http://www.humanas.cl/?p=62>

Cuesta Abad, Manuel (1997)

Las formas del sentido. Estudios de poética y hermenéutica. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid: Madrid, España.

D'Arago, Theowal (2008)

Nietzsche, el arte como voluntad de ser. Heidegger, el arte como fenómeno (la manifestación) del ser. En Estética. Revista de arte y estética contemporánea. Ediciones de la Universidad de los Andes: Mérida, Venezuela. Extraído el 6 de Agosto del 2012, desde: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/29033/1/articulo11.pdf>

Descartes, René (1628). Reedición (1989)

Reglas para la dirección del espíritu. Alianza editorial: Madrid, España.

Descartes, René (1637). Discurso del método para conducir bien la propia razón y buscar la verdad en las ciencias. Colección Austral- Espasa Calpe. Edición electrónica. Extraído el 20 de Septiembre del 2012, desde:

http://www.scribd.com/full/24652360?access_key=key-zkv6qwnljnbcht3z76f

Echeverría, Rafael (2009)

El observador y su mundo. Vol I. Ediciones Granica, Buenos Aires, Argentina.

Guevara, Roberto (1996)

En Analítica. Edición electrónica. Extraído el 28 de Agosto del 2012, desde <http://www.analitica.com/archivo/vam1996.11/museo.htm>

Huisman, Denis. (2002)

La Estética. Novagràphik: Madrid, España.

Izquierdo, Agustín (2007)

Prólogo a la "Estética y teoría de las artes" de Friedrich Nietzsche. Editorial Tecnos. Madrid, España.

Kaufmann, Therese (2011)

Arte y conocimiento: rudimentos para una perspectiva descolonial. En publicaciones en línea del EIPCP (Instituto Europeo Para Políticas Culturales Progresivas). Extraído el 06-09-2011, desde <http://eipcp.net/transversal/0311/kaufmann/es>

Maturana, Humberto (1984)

El Árbol del conocimiento: las bases biológicas del conocimiento humano.
Editorial Debate: Barcelona, España.

(1991). El sentido de lo humano. Dolmen ediciones. Chile.

Mauro, Sebastián (2005)

La obra de arte como conocimiento. La forma paradójica de la mimesis en Aristóteles y Adorno. En: A Parte Rei. Revista de Filosofía. Nº41. Edición electrónica. Extraído el 8 de Septiembre del 2012 desde <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/mauro41.pdf>

Nietzsche, Friedrich (1872). Re-editado 1990

Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. Tecnos: Madrid, España.

Nietzsche, Friedrich (1873). Re-editado 1998

El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música. Editorial Edaf: Madrid, España.

Olabuenaga García, Alicia (1997)

De la técnica a la techné. En A Parte Rei. Revista de Filosofía. Edición electrónica. Extraído el 2 de Septiembre del 2012, desde: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/techne.html>

Oteiza, Rodrigo (2005)

Sólo como fenómeno artístico está justificada la existencia. Una revisión al fundamento de la existencia según Nietzsche.

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciado en Filosofía. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Vásquez Rocca, Adolfo (2006)

El giro estético de la epistemología. La ficción como conocimiento, subjetividad y texto. En Revista Aisthesis. Año 2006, Número 40. Ediciones del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.

Vásquez Rocca, Adolfo (2007)

Nietzsche y Derrida: De la voluntad de ilusión a la mitología blanca.

Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas. Nº16. Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid. España. Extraído el 12 de Septiembre del 2012, desde: <http://www.ucm.es/info/nomadas/16/index.html>

Ramos, Francisco José (1998)

Estética Del Pensamiento: El Drama de la Escritura Filosófica. Editorial Espiral hispanoamericana. España.

Reeder, Harry (2011)

La praxis fenomenológica de Edmund Husserl. Ediciones San Pablo. Bogotá. Colombia.

Sánchez Meca, Diego (2000)

Arte, mentira y liberación. Una perspectiva nietzscheana. En Contrastes. Revista internacional de Filosofía. Departamento de Filosofía de la Universidad de Málaga, España. Edición electrónica. Extraído el 11 de Septiembre 2012, desde <http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/Contrastes/005/Contrastes005-19.pdf>

SERNAM (2012)

Estudio sobre las principales preocupaciones y anhelos de las madres de hoy en Chile. Ediciones del SERNAM. Extraído el 20 de Agosto del 2012 desde: <http://estudios.sernam.cl/documentos/?eMjl1MjUONw==>

Estudio_sobre_las_principales_preocupaciones_y_anhelos_de_las_madres_de_hoy_en_Chile_

Siegmund, Judith (2011)

¿Saber versus creatividad?. Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales. En: Ediciones del EIPCP (Instituto Europeo para las políticas culturales progresivas). Viena, Austria. Edición electrónica. Extraído el 8 de Septiembre del 2012 desde: <http://eipcp.net/transversal/0311/siegmund/es>

Tambutti, Susana (2008)

Itinerarios teóricos de la danza. En Aisthesis, núm. 43, 2008, pp. 11-26. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. Extraído el 28 de Agosto del 2012, desde <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1632/163219835001.pdf>

Verdenius, W.J (1996)

Mímesis: La doctrina Platónica sobre la imitación artística y su significado para nosotros. En Estudios de Filosofía, Nº14. Universidad de Antioquía. Colombia. Extraído el 8 de Septiembre del 2012, desde <http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/Antioquia/014/Antioquia-014-02.pdf>

8. ANEXO

8.1. Programa del examen de grado.

Intérpretes Valeria Carrasco Andrea Garrido Paz Donoso Kamila Galleguillos Natalia García Belén Leiva Marcos Matus Nathalie Moris Octavio Ordoñez Paula Osorio Jesús Rojas Jeanette Varas	AGRADECIMIENTOS A Marco Quijada, mi esposo, y a mis hijas Maite y Martina. A todos mis intérpretes con quienes compartí muchas horas de conocimiento mutuo. Al Hospital Clínico de la Universidad de Chile. A Kiko Fierro por la Iluminación A Roker Catrila y Juan García por el sonido y aspectos técnicos A la vida... A mi vida, que como toda vida ha sido difícil y fácil, triste y feliz, y que me entrega material para mis coreografías.	
<i>Nunca digas nunca</i> Mira que la vida da vueltas y vueltas Examen de Grado Licenciatura en Danza Mención Coreografía Mónica Pinto Verdugo 13 Enero 2011. 19:00 hrs Huérfanos 1869		

Coreografías

1.

La No-Via

Intérprete: Natalia García

Duración: 09:18.

Música: Gotham Lullaby y Biography. Autor e intérprete: Meredith Monk.

Nunca digas nunca me casaré en la vida.

Las circunstancias pueden llevar a eso.

Quieres y no quieres.

Te cuestionas. Sufres.

Sigues.

2.

Locas Lindas

(No es un drama, sólo es un juego)

Intérpretes: Andrea Garrido, Paz Donoso, Belén Leiva, Nathalie Morís, Paula Osorio, Jeannete Varas.

Duración: 3:47. Música: Prelude Acto I. La Traviata). Autor: Giuseppe Verdi.

Nunca digas nunca enloqueceré...

Y cuando te pase disfrútalo.

Nada es un drama.

Existe la locura en paz, el delirio feliz, con una pureza y autenticidad infantil.

3.

Cama VIII XII.

(Te enfermaste. Me mataste. Me salvaste.

Venganza.

Quedarás atrapado por siempre)

Intérpretes: Valeria Carrasco, Jesús Rojas.

Duración: 4:20 aprox.

Música: Lacrymose. Autor e intérprete: Evanescence.

Nunca digas nunca a mí me pasará.

El cuerpo es una batalla que se pierde. Porque la enfermedad nos llega a todos, y con ello a los familiares y seres queridos.

Los que quedan hechos bolsas son los sanos.

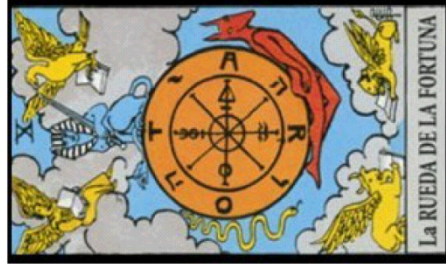
Ante la mejoría de un enfermo

vale una eterna venganza.

El show debe continuar,

pues tuviste la suerte de no caer

en la Cama VIII del Hospital San José.



4.

13 años juntos y mira como estamos.

Intérpretes: Kamila (Nieto) Galleguillos, Octavio Ordóñez.

Duración: 4:30. Música: Vals Nº7 en do sostenido menor. Autor: Frédéric Chopin.

Intérprete Piano: Alberto Melo.

Nunca digas nunca viviré en pareja y sin amor, porque la rutina diaria y los roles acechan.

Yo soy tú. Tú eres yo.

Quieres pero no haces nada.

5.

Amor violento

Intérpretes: Paula Osorio, Octavio Ordóñez.

Duración: 5:03

Música: Amor violento. Autor e intérprete: Los Tres.

Nunca digas todo será miel sobre hojuelas.

¡bamos camino a la felicidad infinita y

aterrizamos forzosamente sobre la tierra.

Desde el posparto cambia todo. Se acentúa lo

negativo. Él se llena de preocupaciones y ya sólo

le interesa el fútbol y la tv. Ella, llena de labores

de madre, intenta agradecer. No lo logra. Pelean.

Siguen. Todo sea por los niños.

Al final igual no todo es tan malo.

6.

Transición (Sunyata)

Intérprete: Marcos Matus

Duración: 4:52

Música: Refugio. Autor e intérprete: Vas.

Nunca digas nunca volaré. Todo se puede.

Mutarás entre lo humano y lo divino. Tus alas se

transformarán en bastones y en signos de

plenitud. Todo se interrelaciona. Has llegado.

Disfruta la esencia. Todo y Nada. Sunyata.