UNIVERSIDAD DE ARTE Y CIENCIAS SOCIALES – ESCUELA DE PEDAGOGIA EN DANZA

INVESTIGACIÓN TEÓRICA: Danza y Conocimiento: Una reflexión hacia los fundamentos de la disciplina.

Tesis para optar al Título Profesional de Profesor(a) de Danza

Nicole Oñate Rojas

Profesor Guía: Gonzalo Hurtado Escobar

Santiago, Chile, 2014

“La imaginación es más importante que el conocimiento”

Albert Einstein

AGRADECIMIENTOS

A toda mi familia, especialmente a mis padres María Angélica y Luis, a mis abuelos Norma y Juan quienes me entregan su amor incondicional en cada paso que voy dando en la vida.

A Lorena Hurtado y Exequiel Gómez por el apoyo incondicional en este proceso de aprendizaje.

A Gonzalo Hurtado por su dedicación a la docencia, por guiar con su luz a través de los obstáculos.

A Carlos Pérez, Francisca Morand, Camila Jiménez, Paulina Vielma, Sonia Araus, Marisol Madrid y Rolando Jara por abrirme la puerta de sus espacios y su disposición a conversar.

A todos y a todo.

INDICE

AGRADECIMIENTOS 3

ÍNDICE 4

RESUMEN 7

INTRODUCCIÓN 8

CAPÍTULO I: MARCO DE LA INVESTIGACIÓN 10

Planteamiento del problema. 10

Hipótesis 15

Formulación de Objetivos 16

Relevancia 16

Delimitación de los límites tempo-espaciales 17

CAPÍTULO II: MARCO TEORICO 18

Corpus 18

La devaluación corporal 19

1.2. El hombre separado de sí mismo 21

1.3 El cuerpo Máquina 22

1.4 Hacia una revalorización del cuerpo: Nietzsche 23

1.5 La fenomenología de Merlau-Ponty. 25

Danser 27

2.1. Inteligencias Múltiples: Inteligencia cinestésica-corporal 31

2.2. Conocimiento y danza 34

Cognoscere 37

3.1. Definiciones de conocimiento 40

CAPÍTULO III: MARCO METODOLOGICO 43

Metodología 44

Capítulo IV: Análisis y Discusión 47

Las variables y sus Dimensiones 48

Cuerpo 49

Cuerpo, Poder y Control 49

Mente-Alma-Consciencia/ Cuerpo 51

. 52

El cuerpo como fuente de conocimiento 52

Educación somática 53
Danza 54
Movimiento 55
Lo que devela el movimiento 56
Danza y teoría 57
Danza e interdisciplinaridad 58
El gremio de la danza 59
Folclore/danza culta 60
Conocimiento 63
Características atribuibles al conocimiento 65
Conocimiento experiencial 66
Fundamento epistemológico en la Danza 68
El conocimiento de la Danza 69
Destreza física 71
Registro 72
Lo efímero 74
Aprendizaje 75
Transmisión 77
Valorización de la danza como conocimiento. 79
Fundamentos que revalorizan el conocimiento de la Danza 82
CONCLUSIONES 84
BIBLIOGRAFÍA 89
LINKOGRAFÍA 93
ANEXOS 94
Entrevista Carlos Pérez. 94
Entrevista Francisca Morand 122
Entrevista Paulina Vielma 137
Entrevista Camila Jiménez 157
Entrevista Marisol Madrid 179
Entrevista Sonia Araus 217
Entrevista Rolando Jara 237

RESUMEN

Una investigación centrada en el cómo se podrían establecer fundamentos teóricos que permitieran concebir a nivel social la danza como conocimiento. Su objetivo fundamental es visibilizar, instalar e investigar la problemática desde una metodología cualitativa, cuyo instrumento fue la entrevista en profundidad a partir de la consideración de tres conceptos claves: Cuerpo, Danza y Conocimiento, considerados los ejes básicos y fundamentales para el abordaje. Luego del levantamiento y análisis de la información, surgen nuevos e interesantes conceptos que reafirmaron la compleja realidad del fenómeno de estudio. La relevancia de la investigación no solo radica en la elaboración de un nuevo material bibliográfico sobre el tema, sino en la emergencia de una vinculación de la problemática estudiada con el nuevo paradigma que eventualmente permitiría la integración teórico-práctica de las disciplinas en general y de la danza en particular.

CUERPO – DANZA – CONOCIMIENTO – VALIDACIÓN – PARADIGMA EMERGENTE.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación nace a partir de la casi inexistencia de material bibliográfico que hablara sobre epistemología de la danza en Chile. Esta situación produjo reflexiones y discusiones en espacios sociales académicos y no académicos, en los que me desarrollé durante los cinco años de estudio. La percepción de la valoración social del arte como proceso y producto decorativo, generó inquietudes sobre el contenido de la pedagogía, el saber, y reflexión sobre lo que se debía transmitir.

Como consecuencia del anterior, se plantea: ¿Cuáles son los fundamentos teóricos que valorizan la danza como conocimiento?, la pregunta se pretende contestar a través de una metodología cualitativa, que implica una serie de entrevistas a personas con una diversidad de opiniones pero ligadas todas ellas al mundo de la danza desde distintos espacios. El análisis de los discurso tuvo como objetivo rescatar conceptos teóricos que permitieran identificar y comprender ideas, conceptos, relaciones, etc., que implicaban lo planteado.

La deconstrucción de la pregunta implica realizar tres distinciones: Cuerpo, Danza y Conocimiento. Los significados que cada uno de los entrevistados otorgará permitirán enunciar la problemática, no con el objetivo de resolución sino que traerla al plano de la discusión teórica-reflexiva.

CAPÍTULO I: MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

1. Planteamiento del problema.

A mediados del 1960, el cuerpo y la danza comienzan un proceso de revalorización en los campos de estudio de las ciencias sociales y la filosofía. Desde entonces, se observa un aumento en la producción de material bibliográfico, en donde el fenómeno es descrito, analizado y reflexionado desde distintas aristas.

Una de las razones por las que el interés en estos campos fue tardío se debe a que, tanto el cuerpo como la danza, fueron prescindibles de los estudios teóricos. En la actualidad, algunos autores se han percatado de este fenómeno histórico intentando esclarecer algunos hipotéticos motivos.

Judith Hanna (1979) señala algunas de las razones por las que se ha tenido poco interés por la danza desde la antropología e indica:

"Se debe en gran medida al predominio del discurso verbal; los científicos sociales han sentido la necesidad de enfatizar el carácter "científico" de sus disciplinas, y por eso han tendido a evitar los dominios culturales más "humanísticos" y a ver las investigaciones sobre el deporte, el ocio y la danza como estudios que demandan poco rigor."[1]

Además agrega,

"Se atribuye al rol del cuerpo en occidente (especialmente desde el momento en que la emergente burguesía europea transformó el cuerpo en un instrumento de producción en lugar de un instrumento de placer), junto con el desprecio por la danza en relación con los prejuicios puritanos contra lo corporal y contra los artistas escénicos."[2]

---

[1] Mora, Sabrina, Ana., El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, contemporánea y expresión corporal.., Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. 2010., p.94

[2] Ibid, p.94

Ambos fenómenos se pueden comprender como herencia de los dualismos de la Edad Antigua y la Modernidad, en donde el desmedido culto al alma, al espíritu y la razón, provocó un detrimento sistemático hacia el cuerpo y la danza, excluyéndolos de las construcciones sociales y teóricas predominantes relacionadas con el conocimiento durante esas épocas.

En What is dance? (1983), recopilación realizada por Roger Copeland y Marshall Cohen, los autores David Lewin (1977) y Francis Sparshott (1981) señalan puntos clave por las que danza fue ignorada – casi totalmente- de la filosofía, señalando las siguientes hipótesis:

1. *En nuestra sociedad, en donde las mujeres ocupan un lugar subalterno, la danza se entiende como un arte femenino, resultando en que se considere un tema menor.*
2. *La danza es un arte corporal y "los filósofos temen y odian al cuerpo"*
3. *La danza es un arte efímero*[3]

Respecto del primer punto, Sparshott cuestiona al señalar: *"En todas partes del mundo los hombres bailan tanto como las mujeres, y a veces más (…) Y si la danza, aquí y ahora, en ciertos aspectos se asocia institucionalmente con la feminidad, resulta un fenómeno contingente que requiere una explicación histórica y no una explicación de las corrientes más amplias de pensamiento."*[4]

Cuestión que Lewin aborda desde las raíces antropológicas de la danza*: "Lo que deseo sugerir es que el origen de la danza reside en el principio femenino (…) La danza fue, originalmente, una celebración extática, mística; una forma de veneración destinada a*

[3] Mora, Sabrina, Ana., El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, contemporánea y expresión corporal.., Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. 2010., p.93-94.

[4] En Roger Copeland y Marchal Cohen (editores), What is Dance? Readings in Theory and Criticism, Nueva York, Oxford University Press. Sparshott, Francis (1981). ¿Por qué la filosofía ignora la danza? Traducción de Kena Bastien Van der Meer, investigadora del Cenidi-Danza José Limón del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=22&art=762&sec=Art%C3%ADculos#subir

invocar la manifestación o personificación de los poderes primordiales y sobrenaturales. De manera más específica, la danza fue, en su origen, una parte esencial de los antiguos ritos de fertilidad."[5]

Respecto del segundo punto, ambos autores reconocen el resquemor histórico por parte de los filósofos respecto del cuerpo, especialmente ejemplificado en el sujeto cartesiano. David Lewin comenta: *"Independientemente de su escuela, por tradición los filósofos han comprendido la naturaleza del cuerpo humano de manera errónea. (Por lo dicho anteriormente podrán deducir que no considero que este hecho sea accidental.) En general creo que podemos decir que los filósofos han negado, de una manera u otra, la realidad de la presencia sensual del cuerpo."*[6]

En este sentido, Francis Spashott indica: *"La danza es corporal y los filósofos temen y odian el cuerpo (…) pero la danza como arte o artes no es, desde el punto de vista del observador ni del crítico, significativamente más corporal ni menos espiritual que las demás artes tangiblemente encarnadas."*[7] Como veremos más adelante la danza posee características que le diferencian de las otras artes, especialmente al momento de relacionarla con el conocimiento.

Por ejemplo, una de ellas es el carácter efímero y su dificultad de registro, aludiendo al tercer punto identificado por los autores, de esta forma nuevamente el Spashott señala: *"pocos filósofos podían familiarizarse con mucha danza ni confiar en que sus lectores tuvieran dicho acercamiento, amén de que la falta de una anotación dancística ampliamente legible convertía las danzas mismas en obras efímeras."* [8]

---

[5] En Roger Copeland y Marchal Cohen (editores), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*,Nueva York, Oxford University Press, 1983, pp. 85-94. Originalmente publicado en *Ballet Review*, núm. 6, (1977-1978), pp. 71-78. Traducción de Kena Bastien Van der Meer, investigadora del Cenidi-Danza José Limón del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). http://serbal.pntic.mec.es

[6] Idem.

[7] En Roger Copeland y Marchal Cohen (editores), What is Dance? Readings in Theory and Criticism, Nueva York, Oxford University Press. Sparshott, Francis (1981). ¿Por qué la filosofía ignora la danza? Traducción de Kena Bastien Van der Meer, investigadora del Cenidi-Danza José Limón del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=22&art=762&sec=Art%C3%ADculos#subir

[8] Idem.

Otro factor clave, es **la dificultad para conocer, describir y comprender la danza como conocimiento desde la perspectiva tradicional**, así lo manifiestan los siguientes autores:

En el argumento de Jaana Parviainen (2002) la autora cuestiona el conocimiento de los bailarines:

"Nos podemos preguntar, ***¿Qué es lo que saben? Y lo que es más importante, ¿Cómo lo saben?*** *La cuestión que con frecuencia se menciona pero raramente se analiza en los estudios de la danza involucra el saber mediante el cuerpo, en y a través del cuerpo. Aún no se ha articulado adecuadamente la intuición del "saber corporal" (…) "Se habla del saber corporal de ciertas prácticas –tales como danzar, tocar el piano, o curar a un enfermo– en todas,* ***su ejercicio experto involucra un saber corporal que es imposible verbalizar."***[9]

Por su parte Howard Gardner (1983), en el apartado especialmente dedicado a la danza dentro de su exposición sobre la inteligencia cinestésico-corporal, comenta: *"Descrita de esa manera, la danza puede parecer una forma de comunicación y expresión seca y relativamente abstracta. Y, en efecto, es* ***difícil hacer que los danzantes (o incluso los críticos de danza) caractericen su actividad en una forma directa y concreta."*** [10]

En la misma línea de investigación sobre la inteligencia cinestésico-corporal, Donald Blumenfeld-Jones concluye: *"Es interesante notar que estas personas a menudo no son buenos maestros.* ***Tienen una comprensión corporal a un nivel tan inmediata que es difícil para ellos para analizar lo que hacen*** *(…)* ***No han aprendido a través del proceso de aprendizaje en el sentido ordinario (instrucción didáctica junto con la experiencia)."***[11]

---

[9] Traducción por Sánchez Ventura, Sánchez, Mariano. Original, Parviainen, Jaana en Dance Research Journal, vol. 34, núm. 1, verano, 2002. http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50JaanaParviainen.html

[10] Gardner, Howard. Estructuras de la Mente. La teoría de las inteligencias múltiples. FCE, México, 1994.p179

[11] Blumenfeld-Jones, Donald. Bodily-Kinesthetic Intelligence and Dance Education: Critique, Revision, and Potentials for the Democratic Ideal. The Journal of Aesthetic Education Volume 43, Number 1, Spring 2009 pp. 59-76. http://muse.jhu.edu/journals/jae/summary/v043/43.1.blumenfeld-jones.html

En concordancia con el argumento de Gardner y Blumenfeld-Jones, en la tesis de pregrado "Historicidad del corporal y el cuerpo en la danza" realizada por las alumnas Pilar Leal y Estefanía Pereira (2013) de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, se señala: *"El aprendizaje de la danza entonces, habilita en el ser humano la conexión que puede hacer con su propio cuerpo, utilizando su propia experiencia como fuente de Información para adquirir nuevos conocimientos.* ***Conocimientos que muchas veces no alcanzan a ser identificados por quienes los experimentan."***[12]

Desde la sociología, Pierre Bourdieu reflexiona acerca de la compresión corporal y la forma en que dicho conocimiento se trasmite:

"La danza y el deporte comparten el hecho de ser prácticas, que se transmiten mediante la búsqueda de una comprensión corporal, haciendo comprender directamente al cuerpo lo que debe hacer, por una comunicación silenciosa, práctica, de cuerpo a cuerpo; muchas son las cosas que comprendemos solamente con nuestro cuerpo"[13] *(…) "La danza es la única cuya* ***trasmisión es enteramente oral y visual, o mejor dicho, mimética.***[14]

La dificultad para caracterizar y comprender la danza como conocimiento, se ve hipotéticamente influenciada por la falta de referencia histórica del cuerpo y la danza de los estudios académicos, específicamente de la filosofía, cuyo tema medular siempre se relacionó con el conocimiento, haciendo complejo el estudio sobre la vinculación con la disciplina artística de la danza.

"No sólo los filósofos y las feministas, sino también los sociólogos, los historiadores, los investigadores de las estructuras y los estudiosos de la estética, insisten en abordar las

[12] Pilar Leal y Estefanía Pereira (2013) Historicidad del corporal y el cuerpo en la danza" Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago, 2013, p.6

[13] Bourdieu, Pierre., Programa para una sociología del deporte., 1988., p189-190.

[14] Mora, Sabrina, Ana., El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, contemporánea y expresión corporal.., Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. 2010., p190

cuestiones epistemológicas. ¿Por qué no lo habrían de hacer los académicos de la danza?"[15] y, ¿Por qué no?

2. Hipótesis

La danza –especialmente como práctica artística- fue prescindible por los estudios de las ciencias sociales y la filosofía. Tal fenómeno ha contribuido a que la construcción social que se tiene de la danza, **no** tenga ninguna relación y consideración de su capacidad como campo generador de conocimiento, conocimiento que no carga con el mismo reconocimiento académico que otras disciplinas.

Bajo este contexto, **¿Cuáles serían los fundamentos que sustentarían las bases teóricas para revalorizar la danza como un conocimiento?**

3. Formulación de Objetivos

Objetivo General: Indagar sobre los fundamentos que podrían sustentar el planteamiento que busca comprender a la disciplina de la danza como un conocimiento.

Objetivos Específicos:

1) Instalar la problemática teórica sobre el fundamento epistemológico en la danza y su valor social, facultando una reflexión desde las bases mismas de la disciplina.

2) Identificar fundamentos teóricos claros que permitan re significar y comprender la danza comprender la danza como conocimiento.

[15] Traducción por Sánchez Ventura, Sánchez, Mariano. Original, Parviainen, Jaana en Dance Research Journal, vol. 34, núm. 1, verano, 2002. http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50JaanaParviainen.html

3) Elaborar un registro teórico que permita ser un soporte bibliográfico para futuras investigaciones.

4. Relevancia

La realización de esta investigación es relevante ya que propone y evidencia una problemática de tipo teórica, esta es, indagar sobre los fundamentos que sostenga la idea de concebir la danza como conocimiento, cuyo impacto busca instalar la reflexión sobre las prácticas que se llevan a cabo dentro de la disciplina de la danza como fenómeno artístico para ser re significada desde un planteamiento epistemológico hasta el momento poco profundizado.

Delimitación de los límites tempo-espaciales

La investigación se desarrollará desde mayo a Octubre del año 2014 en la Región Metropolitana, ciudad de Santiago, Chile.

CAPÍTULO II: MARCO TEORICO

A continuación se presentarán los enfoques teóricos en torno a los tres conceptos fundamentales para la investigación, estos son: Cuerpo, Danza y Conocimiento, presentados en sus correspondientes etimologías.

Es importante señalar que estos términos son polisémicos, es decir, tienen varios significados dependiendo de la perspectiva desde lo que se aborde, de ahí la relevancia del marco teórico que contextualiza y establece los límites de dichos conceptos.

1. Corpus

La etimología de la palabra cuerpo viene del latín corpus *"refiriéndose a la figura humana."*[16] De esta forma se establece un límite para comprender el cuerpo desde su condición humana, diferenciándolo de los diversos usos del concepto en las ciencias de la física, astrología, literatura, etc.

El autor Sergio Rabade (1985) señala que *"el núcleo central del problema –cuerpo humano – adolece radicalmente de indefinición o lo que es lo mismo, ha merecido a lo largo de la historia definiciones tan diversas que no son coherentes entre sí, e incluso en muchos casos se oponen frontalmente, sobre todo por lo que se refiere a sus implicaciones gnoseológicas"*[17] siguiendo el argumento del autor, el cuerpo es intrínsecamente ambiguo y complejo -de ahí su dificultad para definirlo- sobre todo al considerarlo como fuente de conocimiento, debido que esto implica superar el carácter puramente estructural y físico como objeto de estudio que históricamente se le dio y concebir el cuerpo desde una mirada integradora, de experiencia corporalizada, en definitiva, un cuerpo consciente, vivido, pensante.

Bajo este contexto se considera fundamental la revalorización por parte de la filosofía con Nietszche, Merlau-Ponty, Sartre, entre otros, siendo también esencial el aporte desde las ciencias sociales, cuyo cambio de paradigma permitió concebir al cuerpo como un fenómeno social.

La historicidad occidental del cuerpo revela la ontológica dicotomía entre el cuerpo y alma/espíritu/conciencia, tema que ha sido ampliamente discuto dada las evidentes repercusiones que dichas concepciones alcanzaron en relación a la valorización social del cuerpo y su capacidad epistémica, dentro de las cuales se encuentra la danza.

Por lo tanto, es necesario comprender cómo estas nociones se construyeron históricamente a través de los discursos y eventos sociales, calando en lo profundo del inconsciente colectivo hasta llegar a nueva revalorización del cuerpo, la cual es esencial para proponer los fundamentos de una epistemología propia de la danza.

---

[16] http://latin.dechile.net/?Busca=corpus

[17] Rabade, Romeo., Sergio. Experiencia, Cuerpo y Conocimiento. Consejo superior de Investigaciones científicas., Madrid. 1985. p.131

1.1. La devaluación corporal

La gran mayoría de los autores coinciden en que el origen de las acusaciones respecto del cuerpo provienen de una fuente común: La filosofía occidental. Sergio Rabade comparte su interpretación:

"Había que anteponer la razón al cuerpo, supeditar éste a ella, considerar el cuerpo como una traba. De no ser así, de reconocer al cuerpo cualquier protagonismo, ello significaría en la misma medida, particularizar el orden la razón que es lo mismo, que relativizarlo, hacerlo contingente, etc."[18]

Esta apreciación es coherente con la forma en que nació la filosofía occidental, es decir, una filosofía fundamentada en la importancia del alma y de una razón que buscaba un orden racional universal.

Para los griegos el alma está accidentalmente unida al cuerpo, particularmente Platón reniega del mismo al compararlo con una cárcel, en este sentido *"a través del conocimiento que nos ofrece, es decir, el sensible, no podemos conocer las formas verdaderas, las formas del mundo inteligible, puesto que estas solo pueden conocerse a través del alma y de la reminiscencia y para lograr tal conocimiento, el alma necesita desprenderse del cuerpo y de todo aquello que le ata a este mundo de las apariencias"* [19]

Incluso el arte, en todas sus manifestaciones, es considerado *"como una simple imitación del mundo sensible, de las formas falsas, debido a que el mundo sensible es solo una apariencia de la realidad, más no la realidad misma."*[20] La mimesis, tal como lo señalara este filósofo griego es solo una copia del mundo de las ideas y por lo tanto no puede generar conocimiento.

[18] Ibid, p.135.
[19] Zavala, Veronica. Tesis Cuerpo y Danza a partir de la fenomenología de Merlau-Ponty. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, MICH., Octubre 2011, pp. 18-19

[20] Ibid, p.20.

Hay que comprender entonces, que desde la Edad Antigua el cuerpo es un lastre pesado con el que el alma debe cargar al ser sinónimo de materia y por lo tanto considerado inferior a la razón.

Si bien en la Edad Media no se produjeron grandes transformaciones en las nociones respecto del cuerpo, sí es relevante mencionar el rol que tuvo el cristianismo al acentuar muchas de las concepciones heredadas de la Edad Antigua, entre ellas la devaluación del cuerpo, pero esta vez bajo el prisma de la fe, la culpa y el castigo.

María José Cifuentes (2007) lo ejemplifica señalando *"En la Edad Media, con la iglesia a la cabeza de la sociedad, el cuerpo se convierte en un contendor simbólico del pecado y la danza pasa a ser un sinónimo de creencias paganas, eliminándose en su mayoría."*[21] De la misma forma Rabade evidencia que *"La Edad Media no hizo aportaciones de especial relieve a nuestro tema: platonismo, aristotelismo y cristianismo permitieron concepciones y síntesis distintas, pero por lo general sin incorporación de elementos verdaderamente nuevos. Para eso habrá que esperar a la modernidad, de modo especial a Descartes."*[22]

1.2. El hombre separado de sí mismo

El cuerpo en su concepción moderna nace entre los siglos XVI y XVIII. Durante este periodo los primeros anatomistas del Renacimiento son señalados como los responsables de la noción cuerpo-objeto, coincidiendo en estos planteamientos tanto la autora Verónica Zavala como David Le Breton quienes sostienen respectivamente:

"Fueron las primeras disecciones anatómicas las que diferenciaron al hombre de su cuerpo, que lo convirtieron en un objeto de investigación"[23]

[21] Cifuentes, José María. Historia Social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940-1990. Santiago Ediciones LOM 2007. p.23
[22] Rabade, Romeo., Sergio. Experiencia, Cuerpo y Conocimiento. Consejo superior de Investigaciones científicas., Madrid. 1985. p.139
[23] Le Breton, David. Antropología del cuerpo y modernidad. Colección Cultura y Sociedad, Nueva Visión, 2002.

"Las primeras disecciones oficiales tuvieron lugar en las universidades de Italia (…) dicha práctica, encaminada a obtener información y conocimiento del cuerpo humano, convirtió a este último en su objeto de estudio (…) Es con Leonardo da Vinci y Vesalio quienes desarrollan esta visión objetiva y cientificista del cuerpo humano. Es este último anatomista el que finalmente establece la noción del cuerpo separado, distinto de la naturaleza del hombre"[24]

De esta forma, el cuerpo pasa a ser un objeto separado y lejano, debe responder a un conocimiento objetivo y dicho conocimiento se sustenta únicamente en su dimensión física, estructural y parcelada. Bajo estos fundamentos, la ciencia y estudios de la Medicina, la Anatomía, la Biología, etc. moldean históricamente –e incluso hasta el día de hoy- la concepción del cuerpo desde la visión dualista occidental y que promueve la actitud posesiva, es decir, el cuerpo es algo que poseo y no algo que soy. Le Breton, señala:

"El saber médico es anatómico y fisiológico, oculta al sujeto, a la historia personal, a la relación íntima con el deseo, la angustia, o a la muerte, deja de lado la trama relacional en la que se inserta para tener en cuenta solo el "mecanicismo corporal"[25]

Es precisamente este último concepto de "mecanismo corporal" que se profundizará a continuación desde la mirada filosófica de Descartes.

1.3 El cuerpo Máquina

René Descartes, es el referente por excelencia del paradigma que se identifica con la Modernidad, padre del racionalismo y el cartesianismo, es él quien instaura una visión mecanicista del cuerpo generando una transformación de lo que hasta ese entonces se pensaba sobre el cuerpo, esta nueva visión *"procuraba olvidar lo más posible, su verdadera naturaleza, su soporte corporal."* [26] El cuerpo debe ser obediente al comando del espíritu, desde esta perspectiva, el alma es superior al cuerpo y para Descartes la propia razón es el alma.

[24] Zavala, Verónica. Tesis Cuerpo y Danza a partir de la fenomenología de Merlau-Ponty. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, MICH., Octubre 2011, pp.25
[25] Le Breton, David. Antropología del cuerpo y modernidad. Colección Cultura y Sociedad, Nueva Visión, 2002, pp.72.
[26] Tambutti, Susana. Itinerarios teóricos de la danza. Danza y pensamiento Moderno, 2008.

En sus obras célebres, El Discurso del Método (1637) y Meditaciones Metafísicas (1647), Descartes postula el no- saber como uno de los fundamentos para el obtener conocimiento, instaurando la "duda metódica" como parte de su filosofía. Desde estas ideas se construye el famoso cogito cartesiano "pienso, luego existo" pues, la lógica Descartes era*: "si dudo, pienso; y si pienso, no puedo desconocer que como sujeto pensante existo"*[27] , fundamento desarrollado en la primera meditación.

A pesar de que las construcciones conceptuales en torno al cuerpo fueron cambiando, dicho proceso se inclinó– en la mayoría de los casos- a favor de la razón, el intelecto o el espíritu. Por consecuencia, se considera coherente la crítica filosófica de Rabade:

"Racionalismo, empirismo, kantismo, idealismo, a pesar de no pocas protestas en contra, llevan dentro el gusano del cartesianismo y, con él, un olvido, cuando no un repudio, del cuerpo a la hora de establecer y de resolver los problemas del conocer humano."[28]

Es relevante destacar que *"esta distinción ontológica entre el cuerpo y el alma es solo claramente accesible para los hombres de los sectores privados, privilegiados y eruditos de la burguesía. Los sectores populares se inscriben en tradiciones muy alejadas y no aíslan al cuerpo de la persona."* [29] Profundizando aún más en esta idea planteada por Le Breton, nos encontramos con las concepciones euro centristas del cuerpo y el desarrollo de estas durante la colonización de América, siendo motivo de estudio para numerosas investigaciones entre las que destacan las del autor Aníbal Quijano (1999) quien señala *"algunas razas están más próximas a la naturaleza, por lo tanto son más primitivas e inferiores que otras que se acercan más al sujeto-razón, y por consiguiente son más civilizadas y superiores"*[30]

---

[27] Echeverría, Rafael. El Búho de Minerva: Introducción a la Filosofía Moderna. Ediciones DOLMEN. 1993. p.54.

[28] Rabade, Romeo., Sergio. Experiencia, Cuerpo y Conocimiento. Consejo superior de Investigaciones científicas., Madrid. 1985.pp.140

[29] Le Breton, David. Antropología del cuerpo y modernidad. Colección Cultura y Sociedad, Nueva Visión, 2002.p.71

[30] Quijano, Aníbal, 1999.

Observamos así, que hay relaciones de poder implicadas con la noción de cuerpo y su relación con el medio, concepciones que se mantienen hasta el día de hoy en la mayoría de los pueblos indígenas de América y el mundo.

1.4. Hacia una revalorización del cuerpo: Nietzsche

Para Sergio Rabade la revalorización del cuerpo comienza gracias a los planteamientos filosóficos de Schopenhauer y Nietzsche, destacándose el primero- según el autor- por desarrollar "una filosófica corporalista, que *"explica exclusivamente desde cuerpo y por el cuerpo las actividades cognoscitivas."*[31] Sin embargo, suele señalarse comúnmente a Nietzsche como uno de los primeros filósofos que desarrolla estas ideas (influenciadas por Schopenhauer) donde vuelven a estar presentes las conexiones entre cuerpo y conocimiento, un alcance importante de hacer, es que estas ideas se encuentran más bien en afirmaciones y sugerencias dispersas, el problema en sí – el cuerpo como conocimiento- no llegó nunca a ser tematizado.

Nietzsche es también reconocido por ser un gran revolucionario adelantado a su época. En su obra La Caya Ciencia (1882) Nietzsche lanza una crítica hacia el devenir de la historia de la filosofía, que hasta ese entonces solo se había dedicado a vanagloriar el uso privilegiado a la mente y la razón, este extremismo- en palabras de Nietzsche- *"hace aparecer un disfraz inconsciente de las necesidades fisiológicas bajo el abrigo de lo objetivo, ideal, puramente espiritual, (que) se extiende hasta lo aterrador* – ***y muy a menudo me he preguntado si es que, considerando en grueso, la filosófica no ha sido hasta ahora, en general, más que una interpretación del cuerpo y una mala comprensión del cuerpo***[32]*"*

Nietzsche invierte la lógica del cogito cartesiano, postulando que es el cuerpo quien conoce primero y no la razón, Sergio Rabade interpreta en esta idea al señalar: "Si el cuerpo es lo más rico, lo más fundamental: si el cuerpo es más de fiar que la consciencia *o el espíritu, si el cuerpo ha de ser nuestro punto de partida, y nuestro hilo*

[31] Rabade, Romeo., Sergio. Experiencia, Cuerpo y Conocimiento. Consejo superior de Investigaciones científicas., Madrid. 1985.pp 191.
[32] Friedrich Nietzsche. La Gaya Ciencia, Madrid, Edaf, 2002, p.6

conductor, todo esto incide directamente en el modo de concebir y de explicar el conocimiento"[33]

El reconocimiento del cuerpo, se vincula directamente con el arte de la danza, de hecho Isadora Duncan reconoce a Nietzsche como *"el primer filósofo de la danza"*[34], ya que en su célebre obra Así habló Zaratustra (1883-1885) la danza aparece como una metáfora central.

Nietzsche utiliza la figura de Zaratustra como un símbolo que contiene las principales ideas desarrolladas en esta obra. Especialmente este personaje se describe como un espíritu danzarín, ya que para este filósofo la danza representa *"la expresión del espíritu libre"*[35]. Nietzsche propone que los hombres deben superarse a sí mismos y deben alejarse de los pesados lastres filosóficos: *"Esta es la enseñanza de Zaratustra el bailarín, el ligero, el que ama los saltos y las piruetas, para todos aquellos hombres superiores que tienen todavía "pies y corazones pesados".*[36]

Entendemos entonces que la simbología de la danza es la posibilidad del hombre de trascenderse o de superarse. Finalmente algunas de las frases que caben destacar de Nietzsche son:

"Algún día la filosofía aprenderá a danzar"[37] y *"demos por perdido el día que no hayamos bailado"*[38]

1.5 La fenomenología de Merlau-Ponty.

Para Sergio Rabade, Maurice Merlau-Ponty reivindica el valor gnoseológico del cuerpo, considerando –tal como se mencionó anteriormente- que los aportes de Nietzsche a

[33] Rabade, Romeo., Sergio. Experiencia, Cuerpo y Conocimiento. Consejo superior de Investigaciones científicas., Madrid. 1985.pp 204.
[34] Cfr. Garaudy, Danzar su vida, p.51
[35] Santiago, Enrique Luis. Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche. Ed. Trotta, Madrid, 2004.

[36] Idem.
[37] Nietzsche, F., Así habló Zaratustra, trad. A. Sanchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1985
[38] Isadora Duncan, El arte de la danza y otros escritos, Madrid, Akal, 2003, p.90

tal empresa se materializaron en planteamientos dispersos que no siguieron una continuidad sistemática.

Rabade reconoce en Merlau-Ponty la originalidad de su pensamiento, en tanto *"pone al centro de toda reflexión, en orden a una interpretación comprensiva de la experiencia total humana, de esa existencia tan ambigua y compleja como ambiguo y complejo es el cuerpo humano en su consideración fenoménica."*[39]

Esta consideración fenoménica del cuerpo, hace alusión a una recurrente diferencia que el filósofo francés solía hacer entre: cuerpo objetivo y cuerpo fenoménico, Sergio Rabade explica:

"El cuerpo objetivo es pues, el cuerpo sensible, mientras que el cuerpo fenoménico es el cuerpo sintiente".[40] El primero es concebido como un cuerpo objeto, por lo tanto relacionado con la ciencia y el conocimiento científico sistematizado, mientras que en el segundo se privilegia el carácter experiencial del mismo, es el cuerpo concientizado, un cuerpo que nunca podrá ser objetivado, por esta misma razón Rabade advierte que resulta complejo intentar dar una descripción acabada de este (tal como se señala al inicio del marco conceptual) más bien se entiende que es una entidad dinámica y compleja que responde principalmente a la experiencia de ser-en-el-mundo.

Por otro lado, el cuerpo es el medio de comunicación más directo que tengo con el mundo (especialmente con el mundo sensible) el cual se conoce también gracias a la percepción, la que permite explayar los sentidos para re-conocer el mundo a través de mi cuerpo para construir el conocimiento. Profundizando en las ideas de la Fenomenología, es pertinente recordar que el mundo y el cuerpo son inseparables, aquí la idea es evidenciar que: *"yo construyo mi mundo desde mi cuerpo, y no, al revés, mi cuerpo desde el mundo."*[41]

Susana Tambutti (2009) realiza un interesante análisis entre los cruces conceptuales del Contact Improvisation de Steve Paxton y la visión fenomenológica de Merlau-Ponty y agrega: *"La supremacía de la conciencia se quiebra cuando es el cuerpo el que se*

[39] Rabade, Romeo., Sergio. Experiencia, Cuerpo y Conocimiento. Consejo superior de Investigaciones científicas., Madrid. 1985. p. 239.
[40] Ibid, p. 228
[41] Ibid, p. 287

asume como lugar de la tarea del pensar. Pero, ¿será posible pensar un movimiento análogo entre danza y filosofía? Y suponiendo que esto es posible, ¿qué tan análogos resultarían teniendo en cuenta que la filosofía se mueve entre palabras y la danza entre cuerpos?"[42]

Lo que la autora pretende revelar, es que esta analogía puede difuminarse cuando es clara la relación entre la propuesta de Paxton y Ponty desde sus respectivas disciplinas pues ambos representan rupturas epistémicas tradicionales de su campo. Por parte del filósofo, señala *"Leer a Merleau-Ponty implica entrar en un estilo donde el modo de decir se confunde con lo dicho, la palabra vibra, sale de su lugar representacional para devolvernos la experiencia del cuerpo en palabra. El pensamiento se ha encarnado, es experiencia"*[43] En este sentido re pensar la danza desde la filosofía no sería posible sin la superación del dualismo propuesto por Merlau-Ponty.

Sin embargo, es necesario trasladarla las ideas de Ponty hacia el campo de la danza, ya que tal como lo señala la autora Verónica Zavala (2011) *"A pesar de que el arte es un tema que aparece reiteradas veces en la obra del filósofo francés, éstas intervenciones se encuentran dirigidas mayormente a la pintura y a la literatura y que, en ese tenor, la mención de la danza es prácticamente nula, reduciéndose a una nota al pie de página."*[44] Alusión que la autora se realiza a partir de la Fenomenología de la Percepción (1945)

En resumen, podríamos decir que se comprende la capacidad cognoscitiva del cuerpo, se reconoce su capacidad productora de conocimiento y se acepta la ambigüedad intrínseca que le acompaña. Desde esta perspectiva es pertinente para fines de la investigación indagar en la relación que existe entre el movimiento que emana del mismo cuerpo con los conceptos de danza y conocimiento.

---

[42] Tambutti, Susana. Teoría General de la Danza. Inicio de una poshistoria: Steve Paxon y Merlau-Ponty, los bordes difusos del cuerpo. 2009.p.6

[43] Ibid, p.6

[44] Zavala, Veronica. Tesis Cuerpo y Danza a partir de la fenomenología de Merlau-Ponty. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, MICH., Octubre 2011, p. 40

2. Danser

Establecer una definición universal para la danza siempre ha sido complejo dadas las diversas formas de manifestación y de contextos en que esta se desarrolla. Más aun, es interesante el hecho de que la etimología de la palabra danza supone una transformación histórica, influenciada por de las concepciones que se han construido en torno a ella. Así lo ilustra Joan Corominas (1991):

"Aunque se persiste en suponer que sea de origen francés en todas las lenguas europeas el hecho es que, en francés no se ha dado con ninguna etimología, y que en todas las lenguas hispánicas se documenta con gran arraigo casi desde la misma fecha. En el árabe vulgar de España también aparece aplicado a danzas de gran arraigo popular, y como allí el vocablo se explica cómo derivado normal de la raíz semítica y clásica ***Dànas*** *"ser sucio, impúdico" no es inverosímil que el vocablo se aplicara ya antiguamente a las danzas tabernarias Y populares de la Andalucía musulmana, miradas como crapulosas por los alfaquíes muslimes…"*[45]

La observación de Corominas es fundamental para comprender (hipotéticamente) el origen del prejuicio sobre la danza en los estudios teóricos, además de su devaluación en relación a las otras artes; la danza fue señalada como sucia e impúdica, evidenciando el carácter despectivo hacia el baile gitano de Andalucía, el cual trasgrede los limites culturales y religiosos de los musulmanes del 1300 aprox., y cuyos prejuicios pueden haberse heredado posteriormente en las concepciones sobre la danza y el cuerpo, tal como lo fue en la Edad Media con el cristianismo y el dominio de la Iglesia Católica.

Por otro lado, para muchos autores cuyo estudio de la danza se realiza desde la Antropología y otras ramas de las ciencias sociales, hay una alta probabilidad de que más allá de las referencias históricas sobre el término, la danza haya existido desde tiempos prehistóricos, así lo señala Howard Gardner (1993) al introducir la inteligencia cinestesicocoporal, donde menciona *"los dibujos pintados en las antiguas cuevas de Europa y en las cadenas montañosas de Sudáfrica en donde se representan hechiceros*

[45] Joan Corominas, Breve Diccionario etimológico de la lengua Castellana. Ed. Gredos, Madrid, 1990.

y cazadores danzantes enmascarados. De hecho, de todas las actividades humanas mostradas en las cuevas, la danza es la segunda más prominente, justo después de la cacería, con la que bien puede haber estado asociada."[46]

Es un fenómeno inevitable y básico para todas las culturas y a pesar de que ninguna civilización avanzada la haya tomando como su expresión central, la danza ha acompañado al ser humano desde el principio, siendo anterior al lenguaje verbal.

En este sentido, es fundamental comprender que para fines de esta investigación la danza se abordará desde su aspecto artístico, es decir, en tanto el cuerpo en movimiento está ligado a la expresividad y en donde no se tomará como referencia ninguna tradición especifica de la danza, por lo que el cuerpo en movimiento no necesariamente responde a una estética especifica.

Desde aquí, es interesante apreciar que "*muchas de las definiciones que se encuentran, no solo hablan de lo que la danza es, sino también de lo que la danza debe ser."*[47] Estas ideas son comunes sobre todo en textos y autores antiguos aficionados a la técnica clásica. Quizás la pregunta en cuestión debiera ser ¿posee la danza características distintivas que lo diferencian de otras formas de arte y otras actividades humanas?

Existe un consenso en que el movimiento es una condición básica de la danza y quizás su característica más distintiva, así como también el reconocimiento del cuerpo como instrumento esencial. Las diferencias se dejan entrever, cuando las diversas tradiciones de la danza comienzan a incluir o excluir determinadas características o "adornos" estéticos, en un intento de coherencia con los discursos artísticos particulares de cada técnica.

Hemos de ver con bueno ojos el que exista una infinita variedad de definiciones de danza, ya que esto es un indicador positivo del interés teórico que con los años ha ido creciendo. Un ejemplo de lo amplio que puede llegar a abarcar una definición, mucho más allá de los límites artísticos, es el que nos propone Ana Sabrina Mora (2010) quien

[46] Gardner, Howard. Estructuras de la Mente. La teoría de las inteligencias múltiples. FCE, México, 1994.p 177

[47] Van Camp, Julie (1981), 'Philosophical Problems of Dance Criticism', Ph.D thesis: Temple University., p.11

manifiesta su interés por una descripción encontrada en la apertura de un doctorado en danza con especialización en etnología de la danza en la UCLA (USA):

"Basada en los sentidos kinestésicos, la danza integra de manera única la experiencia personal profunda con las estructuras culturales. Como arte escénico, la danza educa en muchos niveles, especialmente el filosófico y el estético. Como método terapéutico, la danza integra lo físico con las partes emocionales del yo. Culturalmente, la danza es un medio simbólico y no verbal de comunicar ideas, pensamientos y sentimientos, cuestión vital para el desarrollo y el bienestar humano. La danza codifica y comunica la visión del mundo de la gente a través del movimiento o de un texto no verbal. Socialmente, la danza sirve como una forma poderosa de actividad comunal, unificando e identificando a los grupos sociales. Históricamente, la danza revela experiencias culturales pasadas que iluminan el presente" (citado por Kaeppler, 1991: 17)."[48]

Se destaca de esta descripción la visión inclusiva y amplitud de contextos al momento de escribir el fenómeno de la danza en términos generales, sin embargo es necesario buscar en lo específico que como práctica artística, diferencia a la danza de otras artes y de otras actividades humanas.

En efecto, se puede afirmar que sí existen características que le diferencian y es posible hacer una vinculación con las razones por las cuales la danza y el cuerpo se vieron históricamente omitidos en los estudios de la antropología, la filosofía e incluso la estética.

Dichas características serán expuestas desde los postulados de los autores Sussane Langer, Ana Sabrina Mora, David Le Breton y Carlos Pérez, respectivamente.

"La distinción entre la danza y todas las demás artes mayores – y de estas entre sí – reside en la substancia con que está hecha la imagen virtual, la forma expresiva"[49]. En un intento por describir el fenómeno de la danza, Susanne Langer (1966) nos revela

[48] Mora, Sabrina, Ana., El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, contemporánea y expresión corporal.., Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. 2010., p.95

[49] Langer. K. Susanne., Los problemas del arte: diez conferencias filosóficas. 1966, pp.19

que la substancia de la cual somos testigos al presenciarla, es una entidad virtual: esto significa que están presentes las entidades físicas, como cuerpo, gravedad, fuerza y control muscular por parte del bailarín y llega a la conclusión de que todo esto es real, no obstante, lo que además vemos son un despliegue de fuerzas en interacción, fuerzas motoras de la danza, fuerzas que solo podemos percibir y que rebasan lo que pasa físicamente allí: *"tanto más perfecta es la danza, tanto menos vemos sus materialidades"*[50] afirma la autora.

Ana Sabrina Mora (2010) , por su parte señala *que "la inmediatez de la danza es una de sus características más sobresalientes"*[51], además manifiesta: *"La danza, tan poco objetivable, tan difícil de asir, tan efímera, se transmite, se aprende y se experimenta desde la potencia del cuerpo, desde lo que el cuerpo, también tan difícil de asir, es capaz de hacer."*[52]

David Le Breton (2010) es otro autor que dedica especial atención a la danza, en su libro "El cuerpo sensible" establece: *"La danza es tanto más preciosa en cuanto es inútil, en cuanto no remite a nada, en cuanto encarna justamente el precio de las cosas sin precio."*[53]

Finalmente Carlos Pérez (2008) revela que *"se danza en el aire y sin huellas. La maravilla de lo efímero, que la constituye, es también la desgracia de sus historiadores. Quizás se baila justamente para eso. Se escribe para permanecer, se pinta o se hace escultura para durar y trascender. Se baila en cambio para vivir. "*[54]

Resumiendo las ideas de estos cuatro autores, las características que diferencian a la danza de otras artes –y que probablemente sean las razones para su omisión de los estudios académicos antes de los años 60- tienen que ver con su inmaterialidad, con lo efímero, inmediato e irreproducible del movimiento expresivo del cuerpo, lo que complica su estudio objetivo, agregando a esto que la danza como arte no deja un

[50] Ibid, p.20
[51] Mora, Sabrina, Ana., El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, contemporánea y expresión corporal.., Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. 2010., p.91
[52] Ibid., p.91
[53] Le Breton, David. El cuerpo sensible. Editorial Metales Pesados, 2010. p.97

[54] Pérez, Soto. Proposiciones en torno a la Danza. Editorial LOM., 2008., pp. 38

objeto artístico, como es el caso de la pintura o la escultura, por lo que su valor como producto artístico y principalmente comercial suele ser bajo.

Sin embargo, todos los autores demuestran un tipo de admiración hacia el fenómeno, ya que si bien estas características provocaron (¿o provocan?) un detrimento académico hacia la disciplina, es esta naturaleza de la danza la que sigue fascinando e interpelando a los seres humanos en sus diversas manifestaciones.

2.1. Inteligencias Múltiples: Inteligencia cinestésica-corporal

Howard Gardner es uno de los tantos autores que reconoce la importancia de concebir al ser humano desde su integralidad, contribuyendo a la mirada holística de las capacidades cognitivas por medio de su propuesta de las inteligencias múltiples en el año 1983.

En la introducción a la teoría, Gardner indica: *"Durante más de dos milenios, al menos desde el surgimiento de la ciudad-estado griega, determinado conjunto de ideas han predominado en los análisis de la condición humana en nuestra civilización. Este conjunto de ideas hace hincapié en la existencia e importancia de los poderes mentales: las capacidades que se han llamado en forma indistinta la racionalidad, inteligencia, o el despliegue de la mente."*[55] En un intento por determinar la esencia de la humanidad, las miradas se han volcado hacia el fenómeno del conocimiento, sobrevalorándose las capacidades que interactúan en dicho proceso, las que históricamente fueron reconocidas como la inteligencia lógico-matemática y la lingüística.

Si bien es cierto el tema de la diversidad de inteligencias no es nuevo, (Rousseau, Pestalozzi, Freobel, etc., ya planteaban distintas formas de aprender), es Gardner quien asocia la inteligencia con la capacidad para resolver problemas y crear productos en un ambiente y/o cultura. En este sentido, el autor aclara que *"razón, inteligencia, lógica y conocimiento no son sinónimos; buena parte de esta obra constituye un esfuerzo por*

[55] Gardner, Howard. Estructuras de la Mente. La teoría de las inteligencias múltiples. FCE, México, 1994.p21

importunar las diversas habilidades y capacidades que se han combinado con demasiada facilidad bajo la rúbrica de "lo mental"[56]

Gardner define la inteligencia como un potencial bio-psicológico. Esto significa que reconoce que todos los miembros de una especie tienen el potencial para desarrollar el conjunto de facultades intelectuales de las cuales son capaces. Estas facultades están relacionadas tanto con la herencia genética como con las características psicológicas que posean. Toda esta propuesta implica una postura multidimensional de la mente, permitiéndonos incorporar la idea de que existirían muchas facetas de la cognición y por ende estilos cognitivos, es decir, existirían muchas maneras de aprender, vivir y crear.

Dentro de las siete inteligencias que inicialmente este autor planteó como las existentes, están la inteligencia espacial, musical, cinestética o corporal, siendo esta última la que se encuentra íntimamente ligada a la esencia de la danza, recibiendo especial atención por parte de Gardner, quien comenta *"De todos los usos del cuerpo, ninguno ha alcanzado mayores alturas, ni lo han desplegado las culturas en forma más variable que la danza"*[57]

Específicamente sobre la inteligencia cinestésica, señala: *"Una característica de este tipo de inteligencia es la habilidad para emplear el cuerpo en formas muy diferenciadas y hábiles, para propósitos expresivos al igual que orientados hacia metas específicas."*[58] En relación a esto, agrega la capacidad para utilizar el cuerpo tanto a nivel fino –la habilidad manual- como a nivel muscular grueso – como actividades deportivas y/o artísticas como la danza- abarcando de esta forma todo el espectro corporal.

Howard Gardner no ignora el menosprecio histórico que ha habido hacia el cuerpo y su relación con la inteligencia, lo que él mismo ha señalado como un divorcio cultural entre lo racional y físico de nuestra naturaleza provoca que *"Al principio una descripción del uso del cuerpo como una forma de inteligencia puede tener un efecto desagradable (…) no pocas veces se ha asociado con una noción de que lo que hacemos con nuestros cuerpos de alguna manera es menos privilegiado, menos*

[56] Idem, p.22
[57] Idem, p.177
[58] Idem, p.165

especial, que las rutinas de solución de problemas que se realizan principalmente por medio del lenguaje, la lógica o algún otro sistema simbólico hasta cierto punto abstracto."[59] En efecto, parafraseando a Gardner, una vez más se evidencia que muchos investigadores minimizaron la importancia de la actividad motora al considerarla menos alta que las funciones cognitivas relacionadas con el pensamiento puro.

Desde su perspectiva, en virtud de la "justicia teórica" el autor comenta: *"la operación del sistema del movimiento es tremendamente compleja, que requiere la coordinación de una variedad vertiginosa de componentes neurales y musculares en una forma muy diferenciada e integrada."*[60]

Finalmente es notable el aporte realizado por Howard Gardner al sentar desde la psicología y la neuropsicología la relevancia del movimiento en las actividades cognitivas, lo que para fines de este estudio, será fundamental desde la relevancia conceptual para discutir los fundamentos teóricos de la danza desde una visión epistémica.

2.2. Conocimiento y danza

La autora Jaana Parviainen (2002) escribió un artículo llamado "*El saber del cuerpo: reflexiones epistemológicas en torno a la danza*.", siendo hasta el momento único en su especie por la profundidad que abarca al proponerse explicar cuestiones epistemológicas propias de la danza, específicamente en relación al conocimiento, en un intento por clarificar el concepto de saber corporal, el conocimiento mediante el cuerpo en y a través del cuerpo.

Algunas de sus ideas más relevantes, dialogan con las proposiciones de importantes investigadoras: Sondra Fraleigh, Susane Foster y Maxine Sheets-Johnstone, quienes realizan cruces entre la filosofía y la danza, siendo de especial atención -para propósitos de la presente investigación- lo señalado por Fraleigh en relación al conocimiento de la danza:

[59] Idem , p.166
[60] Idem, p.168

"Sí, usualmente hablamos de la destreza en la danza como una forma de conocimiento, y además, hablamos de la inteligencia cinestética como un aspecto de la danza diestra. ***Pero la danza involucra más que solamente saber cómo se realiza un movimiento.*** *También involucra saber cómo se expresa la intención estética del movimiento y cómo se crean las imágenes estéticas móviles. Todas estas formas de saber cómo expresarse, son formas de un saber corporal que se vive (experimenta)."*[61]

Además, Fraleigh *"llega a la conclusión de que todas las formas del saber en la danza son formas de un conocimiento que se experimenta corporalmente. Ella sostiene que la práctica de la danza depende de la realización de la intención, pues tener* ***la intención de danzar es tener la intención de hacer algo más que moverse."***[62]

En este sentido, el autor Donald Blumenfeld-Jones (2009) también realiza un artículo relacionado con la inteligencia cinestésica propuesta por Howard Gardner y su relación con la danza, en donde coincide con Fraleigh con la importancia de la intencionalidad:

"Tanto el bailarín como el jugador de béisbol, emplean un ***sentido del cuerpo y una integración de intención para el movimiento con la ejecución*** *que trasciende a pensar en ese movimiento antes de la función"*[63]

Por su parte Parviainen rescata lo planteado por Maxine Sheets-Johnstone: *"precisamente, nosotros siendo niños aprendimos intuitivamente a partir de nuestras experiencias táctiles y quinestéticas, y lo aprendimos sin la necesidad de advertencias, sucesos cualitativos e influencias. Esta forma de saber es una manera –o acaso, un estilo– de cognición que a un adulto le puede resultar difícil aceptar, puesto que es un saber que no es lingüístico y no es propositivo y, además, no está ligado a objeto concreto alguno."*[64]

---

[61] Sondra Fraleigh, Dance and the Lived Body. Pittsburgh: University of Pittsburgh press, 198

[62] Traducción por Sánchez Ventura, Sánchez, Mariano. Original, Parviainen, Jaana en Dance Research Journal, vol. 34, núm. 1, verano, 2002. http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50JaanaParviainen.html

[63] Blumenfeld-Jones, Donald. Bodily-Kinesthetic Intelligence and Dance Education: Critique, Revision, and Potentials for the Democratic Ideal. The Journal of Aesthetic Education Volume 43, Number 1, Spring 2009 pp. 59-76. http://muse.jhu.edu/journals/jae/summary/v043/43.1.blumenfeld-jones.html

[64] Maxine Sheets-Johnstone, Op. Cit. p. 270.

De esta forma Sheets-Johnstone revela como se manifiesta el fenómeno del conocer a través del movimiento en las etapas más tempranas, siendo un aspecto sumamente relevante del carácter epistemológico del movimiento, en concordancia esta autora señala: *"el movimiento es la madre de toda cognición: da forma al Yo antes de que el Yo dé forma moviéndose al movimiento. Su objeto es mostrar como nuestro cuerpo táctil-quinestético es un umbral epistemológico"*[65]

Por otro lado y en términos generales, casi todos estos autores discuten desde distintas perspectivas lo que Parviainen llama el "saber corporal" coincidiendo en la importancia que tiene la conciencia corporal de los bailarines, dado el complejo manejo corporal que desarrollan. En este sentido, Francisca Crisóstomo (2012) llama a este fenómeno del cuerpo consciente en movimiento "danzabilidad" y lo describe como *"una conciencia que sólo tienen quienes danzan, quienes están adentro de la disciplina y conocen sus prácticas. Refiere a un tipo de sensación del cuerpo especifica, indefinida sobretodo, que solo puede percibirse bailando"*[66].

Otra forma de intentar caracterizar el saber corporal, es por medio de las palabras de Susan Forster: *"El saber corporal les permite a los bailarines hacer distinciones al moverse. Pueden identificar las características de los sentimientos quinésicos corporales, su suavidad o torpeza, su rapidez y lentitud, su brusquedad y ternura; en una palabra, pueden realizar distinciones que sienten corporalmente"*[67]

También Donald Blumenfeld-Jones realiza su aporte a la discusión, desde la perspectiva de la inteligencia cinestésica cuando al final de su artículo señala:

"Una serie de características se han enumerado para delinear la inteligencia corporal-cinestésica: el saber interno del movimiento (consciencia), fases para la reproducción de movimiento, la capacidad de mostrar atención y vincularla con a la

[65] Sandra Fraleigh, "Family Resemblance." Researching Dance: 3-21. Ed. Sondra Fraleigh and Penelope Hanstein. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999, p.253

[66] Crisóstomo, López, Francisca. Lectur334a de un cuerpo de la danza. Huellas, discursos y mitos. Red de danza independiente. 2012.

[67] Maxine Sheets-Johnstone, The Primacy of Movement. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999, p. 57.

intención, precisión al realizar un movimiento, y la capacidad de realizar un movimiento difícil pero con aparente facilidad."[68]

Finalmente para Parviainen es importante *"proponer una teoría del conocimiento que pueda plantear una forma del saber basada en los movimientos corporales (…) mi propósito no es definir el saber en la danza, sino acercarme a una epistemología que pueda* ***distinguir el elemento del conocimiento en la destreza de una o un danzante****.*[69] *Tal cosa implica que los bailarines y las bailarinas no sólo son objetos del conocimiento, sino sujetos del saber, y que es necesario entender el proceso subjetivo mediante el cual ellos y ellas crean y utilizan el saber."*[70]

Son estas últimas ideas las que inspiran el estudio y que servirán como guía fundamental para la construcción de problemáticas que permitan seguir indagando en las preguntas y respuestas respecto de la relación de la danza y el conocimiento.

3. Cognoscere

El conocimiento es un término derivado de la palabra conocer y esta a su vez *"viene del latín cognoscere compuesta del prefijo con y el verbo (g) noscere (conocer)."*[71] En términos generales, se entiende por conocimiento todo saber que deriva de un proceso racional y que se concibe como objetivo, de esta forma se diferencia de una opinión, una creencia o de la fe.

Durante décadas y siglos, las reflexiones sobre el conocimiento fueron un tema medular para la filosofía occidental, sin embargo, *"dada la insistencia de los filósofos en la necesidad de definir los términos que usan, resulta sorprendente que hasta finales del siglo XX, casi todos los filósofos emplearán las palabras "conocer" y "conocimiento"*

---

[68] Blumenfeld-Jones, Donald. Bodily-Kinesthetic Intelligence and Dance Education: Critique, Revision, and Potentials for the Democratic Ideal. The Journal of Aesthetic Education Volume 43, Number 1, Spring 2009 pp. 59-76. http://muse.jhu.edu/journals/jae/summary/v043/43.1.blumenfeld-jones.html

[69] Traducción por Sánchez Ventura, Sánchez, Mariano. Original, Parviainen, Jaana en Dance Research Journal, vol. 34, núm. 1, verano, 2002. http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50JaanaParviainen.html

[70] Randy Martin, Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics. Durham & London: Duke, 1998, p. 204-205.

[71] http://etimologias.dechile.net/?conocer

sin intentar siquiera definirlas (…) desde entonces muchos filósofos siguen trabajando, refinando sus definiciones y generando más contraejemplos."[72]

Históricamente, es evidente que todos los filósofos hicieron alguna referencia -en mayor o menor medida- respecto del conocimiento al ser una cuestión fundamental de la existencia humana, lo que derivó en lo que actualmente se conoce como teoría del conocimiento, epistemología o gnoseología.[73].

Es imprescindible mencionar la importancia y consecuencias que tuvo el modelo de racionalidad en la cultura occidental. *"Este modelo se constituyó a partir de la revolución científica del siglo XVI y fue desarrollado en los siglos siguientes básicamente en el dominio de las ciencias naturales."*[74] Se manifiesta desde muy temprano como modelo dominante de toda forma de conocimiento verdadero. *"De ahí que los avances que se produzcan en el campo de las ciencias tendrán importantes repercusiones en el dominio de la filosofía."*[75]

El estudio del conocimiento fue íntimamente relacionado con la ciencia, de ahí la hegemonía que aún perdura hasta nuestros días, tal como Carlos Pérez afirma, *"algunos filósofos y científicos asumen que la ciencia es la mejor manera de conocer y en pleno optimismo inicial, asumen que la palabra ciencia, como figura hasta el día de hoy, es simplemente sinónimo de saber."*[76]

En concordancia y de la mano de la revolución científica, se inician las diferencias entre conocimientos superiores e inferiores (a pesar de que esta distinción también se da en la Edad Antigua con Platón y Aristóteles) es durante este siglo que comienzan a cimentarse las construcciones sociales respecto del conocimiento, las cuales

---

[72] Papineau, David., Philosophy: Esential Tools for critical Thought., 2004., p.74

[73] La expresión "teoría del conocimiento" la introdujo por primera vez Ernest Reinhold en 1832 , y fue recogida por Edward Zeller en 1862 , utilizándose desde entonces de forma corriente. En Inglaterra , Alemania , Francia e Italia se utiliza "epistemología" ; en España , por predominio de la escolástica , se utilizaba "crítica" y "gnoseología". http://www.mercaba.org/Filosofia/PDF/Tor%C3%ADa%20del%20Conocimiento.pdf

[74] Santos, Boaventura de Sousa. Una epistemología de sur: la reinvención del conocimiento y la emancipación social. CLACSO., 2009. p.17

[75] Echeverria, Rafael. El Búho de Minerva: Introducción a la Filosofía Moderna. Ediciones DOLMEN. 1993. p.41.

[76] Soto., Pérez. Carlos. Proposiciones en torno a la historia de la danza, Santiago de Chile, 2008.p.17

perdurarían – reconociendo las debidas transformaciones – hasta el día de hoy, tal como lo señala Pérez en el párrafo anterior.

"Una distinción recurrente era la que se establecería entre conocimiento teórico y conocimiento práctico, entre conocimiento de los filósofos y conocimiento de los empíricos o, como decían algunos, entre "ciencia" (scientia) y "arte" (ars).[77]" Al mismo tiempo que comenzamos a evidenciar la cimentación del culto a la razón y el intelecto, vemos también como las artes comienzan a ser desterradas de los campos académicos por atribuirles características empíricas que le privan de su carácter epistémico en la comprensión de los fenómenos.

La relación con el lenguaje y la escritura llevaron a que el conocimiento teórico adquiriera con el desarrollo de los siglos una mayor relevancia en contraste con el conocimiento práctico, el cual sufrió un proceso opuesto.

Los textos no solo permitían transcender en el tiempo, sino también ampliaban el rango del alcance territorial, además, con la invención de la imprenta en 1440 gracias a Johannes Gutenberg, se democratizó el acceso al conocimiento, que como es bien sabido, estaba limitado y controlado por los escolásticos.

En definitiva, el carácter iletrado de las artes – y específicamente de la danza- será una de los principales obstáculos para posicionarlos nuevamente dentro de los campos académicos, ya que estos últimos acusan de que esta condición complejiza la prolijidad de las investigaciones.

Felipe Lecannelier (2012) escribe sobre esta problemática desde una mirada contemporánea y critica a la epistemología al señalar: *"se podría postular que la no incorporación de ideas, conceptos y reflexiones de estas otras aéreas del saber han convertido a la epistemología en una disciplina con ciertas tendencias a la rigidez, la excesiva restricción en su foco de reflexión y la poca articulación y esteticidad en el desarrollo de nuevas posturas e ideas sobre el conocer humano*."[78]

---

[77] Bruke, Peter. Historia Social del Conocimiento. Social History of Knowledge, Volumen II., Paidós, 2002.p.113

[78] Lecannelier Acevedo, Felipe. Humberto R. Maturana 1928-prologuista. Conocimiento y complejidad: una perspectiva evolucionista. Santiago de Chile, LOM Ediciones. 2012, p.15

Sus reflexiones también se dirigen hacia la filosofía y agrega *"si la filosofía no amplia su mirada hacia el estudio del conocer desde el punto de vista del que conoce (y experimenta su conocimiento de una determinada forma) y no del que estudia, siempre tendera a caer en un excesivo intelectualismo que no terminará dando cuenta del humano y su manera única de vivir en el mundo"*[79].

Quizás ante el nuevo paradigma emergente que propone Boaventura de Soussa Santos, también exista oportunidad de reivindicar a las artes:

"La ciencia moderna no es la única explicación posible de la realidad y ni siquiera alguna razón científica habrá de considerarse mejor para las explicaciones alternativas de la metafísica, de la astrología, de la religión, del arte, de la poesía."[80]

Por su parte Leena Rouhiainen invita a trascender las nociones instauradas del paradigma dominante, y buscar nuevas orientaciones desde lo más cercano que tenemos como seres humanos: el cuerpo: *"Los cambios que afectan en la actualidad al conocimientos, desafían los límites culturales tradicionales que separan el arte de la ciencia y de las ciencias naturales de las humanidades y centran al cuerpo humano -con sus movimientos y sus sentidos- como un instrumento en la producción y puesta en escena de los conocimientos."*[81]

3.1. Definiciones de conocimiento

Dada la variedad de definiciones existentes sobre el conocimiento (siendo una gran mayoría relacionada únicamente con el conocimiento científico), el objetivo de este segmento es presentar las orientaciones conceptuales que guiarán el presente estudio.

[79] Idem.
[80] Santos, Boaventura de Sousa. Una epistemología de sur: la reinvención del conocimiento y la emancipación social. CLACSO., 2009. p 52.
[81] Rouhiainen, Leena. Ways of Knowing in Dance and Arte, Theatre Academy, 2007.p.57

Para esto se han seleccionado los planteamientos de cinco importantes académicos, cuyos estudios se han centrado- desde distintas disciplinas- en el fenómeno del conocimiento, estos son: Edgar Morin, Sergio Rabade, Felipe Lecannelier, Humberto Maturana y Francisco Varela.

- Edgar Morin

El pensamiento de Edgar Morin lleva en su esencia una lucha contra las ideas impuestas por la Modernidad, un claro ejemplo es la propuesta del pensamiento complejo, en donde el autor evidencia la mutilación que el conocimiento excesivamente racionalizado e hiper-especializado ha provocado en nuestra sociedad, produciendo una patología del saber, ya que este se constituyó en el paradigma científico reduccionista, ciego ante la riqueza multidimensional que esconde la complejidad.

Muchos de los planteamientos del pensamiento complejo encuentran su origen en otra obra del autor, El método (1977) del cual se desprenden tres tomos en donde Morín realiza una profunda investigación en búsqueda de una metodología apta que ponga de manifiesto el desafío de la complejidad que se impone tanto al conocimiento científico como al estudio de los problemas humanos, sociales y políticos.

A continuación se presentan las definiciones e ideas presentadas en El método III: el conocimiento del conocimiento (1986) y que serán fundamentales para esta investigación:

"El conocimiento es sin duda un fenómeno multidimensional en el sentido de que, de manera inseparable, a la vez físico, biológico, cerebral, mental, psicológico, cultural, social."[82]

"El carácter unitario e integrador de todo acto de conocimiento implica diversos niveles y factores del conocer."[83]

[82] Morin, Edgar., El método III, el conocimiento del conocimiento., 199., p.20

[83] Ibid.p.45.

"Todo conocimiento contiene necesariamente: a) una competencia (aptitud para producir conocimientos); b) una actividad cognitiva (cognición) que se efectúa en función de esta competencia; un saber (resultante de estas actividades)"[84]

- Sergio Rabade.

Desde la filosofía, Rabade rescata los rasgos que son relevantes para caracterizar el conocimiento:

"En primer lugar es una acción humana, reconociendo que el ser del hombre es un ser inacabado y que está en un constante hacer y deshacer"[85]

"Resulta obvio que no hay conocimiento sin relación entre dos elementos: alguien que conoce y algo que es conocido o se pretende conocer"[86],

- Felipe Lecannelier

Si bien los planteamientos de Lecannelier se fundamentan en la epistemología y biología evolucionista, estos se encuentran bajo una mirada integradora y holística respecto de la importancia del sujeto y su experiencia en el fenómeno del conocer, algunas de sus ideas son:

"El conocimiento debe contemplarse como un proceso que le ocurre al individuo mientras vive, y por ende, su estudio y reflexión no pueden ser desligados del punto de vista de la relevancia de lo que para un organismo humano significa "conocer". El conocimiento humano es, desde esta perspectiva, la manera humana en la que estamos insertos en el mundo (humano), lo que implica una concepción más integrada de lo que comúnmente se le llama conocimiento."[87]

"…todo lo que nosotros experimentamos es conocimiento; la vivencia humana, por ende, es conocimiento humano."[88]

---

[84] Ibid.p.20
[85] Rabade, Romeo. Sergio. El conocer humano 1, Volumen1. Trotta, 2033. p.32
[86] Ibid. p.32.
[87] Lecannelier Acevedo, Felipe. Humberto R. Maturana 1928-prologuista. Conocimiento y complejidad: una perspectiva evolucionista. Santiago de Chile, LOM Ediciones. 2012, p.16
[88] Ibídem.

- Humberto Maturana y Francisco Varela

Estos autores señalan en su célebre obra El árbol del conocimiento (2003) que su intención no es dar una definición del conocimiento, sino más bien indagar en las bases biológicas del fenómeno del conocer. Desde esta perspectiva solo se mencionarán algunas ideas dispersas que se consideran relevantes para la investigación:

"El conocimiento humano (experiencias, percepciones) solo podemos conocerlo desde sí mismo"[89] *y "vivir es conocer (…) todo hacer es conocer y todo conocer es hacer"*[90]

CAPÍTULO III: MARCO METODOLOGICO

La presente investigación corresponde a una metodología de carácter cualitativo cuyas líneas de indagación pretenden capturar y analizar lo objetivo del significado subjetivo en los discursos de los sujetos, en este caso, observar cómo se articulan los conceptos de Cuerpo, Danza y Conocimiento en relación a la hipótesis "La danza como conocimiento" para lograr identificar los fundamentos teórico - prácticos que permitan sustentarla. Dado que el tema que se busca instalar es aún emergente y donde el material bibliográfico es escaso, esta investigación es de carácter exploratorio descriptivo. La problemática no pretende ser resuelta, sino más bien enunciada ya que este es un primer acercamiento cuyos alcances investigativos pueden ser profundizados posteriormente.

Se considera relevante agregar que esta investigación está **pensada desde y sobre las artes**, distinción oportuna propuesta por Christopher Frayling (1993) quien señala:

"Se refiere a Investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. La investigación de este tipo es común en

[89] Humberto R. Maturana, Francisco J. Varela. El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano. Lumen, 2003, p.11
[90] Ibid, p.13

las disciplinas académicas de humanidades en que se han ido estableciendo las características comunes de este tipo de investigación y el acercamiento teórico a las mismas son la "reflexión" y la "interpretación" – ya sea la investigación de naturaleza histórica y hermenéutica, filosófica y estética, crítica y analítica, reconstructiva o deconstructiva, descriptiva o explicativa." [91]

Metodología

La investigación toma como referencia la metodología cualitativa fenomenológica, la cual se desarrolló en una secuencia de tres etapas:

Etapa Descriptiva:

Esta etapa tuvo una duración de 5 meses aproximadamente, ya que concentra el proceso más denso de la investigación.

La primera fase consistió en una recopilación y análisis de material bibliográfico cuyo origen fue en su mayoría filosófico, de este proceso se desprenden los conceptos profundizados en capítulo II de Marco Teórico.

Posteriormente, se propuso logar una descripción del fenómeno de estudio, objetivo que caracteriza la metodología fenomenológica y que consiste en la selección de la técnica o procedimiento a utilizar, en este caso, los instrumentos utilizados para recoger la información fueron la bitácora de trabajo y la entrevista en profundidad.

Los autores Taylor y Bogdan distinguen entre tres tipos de entrevistas en profundidad, de las cuales la segunda descrita es la que se considera más productiva y coherente con los objetivos de la investigación. Señalan:

[91] Donald Schön (1982, 49ss, 275ss) En Borgdoff, Henk. El debate sobre la investigación en las artes. Amsterdam School of the Arts. 2006.p.8-9.

"El segundo tipo de entrevistas en profundidad se dirigen al aprendizaje sobre acontecimientos y actividades que no se pueden observar directamente. En este tipo de entrevistas nuestros interlocutores son informantes en el más verdadero sentido de la palabra (…) su rol no consiste simplemente en revelar sus propios modos de ver, sino que deben describir lo que sucede y el modo en que otras personas lo perciben."[92]

La segunda fase consistió en la elaboración y aplicación de los instrumentos, el objetivo fue lograr entablar una conversación en donde se abordaran los tres ejes temáticos centrales mediante preguntas abiertas. Es fundamental comprender que los términos fueron planteados desde sus significaciones generales lo que proponía una flexibilidad para ser abordados amplia y libremente por los entrevistados.

Las entrevistas fueron realizadas entre los meses de Julio y Septiembre del presente año siendo todas coordinadas por vía e-mail y cuya duración fue de una hora y media aproximadamente, cada una. De forma paralela se desarrolló un registro descriptivo de cada encuentro en la bitácora de trabajo, la cual además de contener los aspectos formales (nombre del entrevistado, fecha, hora, notas personales) abarcaba los aspectos no observables y no verbalizables de las reuniones, de esta forma se comprendía "qué" es lo que decía el entrevistado (a) y "cómo" lo decía, fundamental en un estudio de carácter fenomenológico.

La selección de los sujetos se hizo en consideración a la capacidad de discusión y reflexión de la problemática de la investigación, siendo el ideal una relación directa con la producción de material teórico de la disciplina. Para fines de esta investigación es relevante dar a conocer los nombres de los entrevistados para comprender como relacionan los temas a partir de su experiencia y subjetividad según su respectiva área de desenvolvimiento profesional, es así que se conforma un grupo compuesto por: Carlos Pérez y Rolando Jara, ambos relacionados con los ámbitos históricos, filosóficos y estéticos en la danza; Francisca Morand, Sonia Araus y Marisol Madrid docentes activas en diferentes escuelas de danza quienes realizan estudios superiores en educación somática (Laban-Bartenieff, BMC y Bones for life, movement intelligence

[92] Tylor y Bogdan, Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Paidos, 1987 p.101.

respectivamente); Paulina Vielma y Camila Jiménez, quienes se desarrollan en áreas de investigación escénica.

Los entrevistados, lugares y fechas de las entrevistas fueron:

Entrevistado (a)	Lugar	Fecha
Carlos Pérez	Universidad ARCIS, sede calle Huérfanos	9 de Julio de 2014
Francisca Morand	Universidad de Chile, sede calle Morandé	29 de Julio de 2014
Paulina Vielma	Café, Parque Bustamante	19 de Agosto de 2014
Camila Jiménez	Café, Providencia	19 de Agosto de 2014
Marisol Madrid	Residencia de la entrevistada	29 de Agosto de 2014
Sonia Araus	Escuela Moderna de Música y Danza	2 de Septiembre de 2014
Rolando Jara	Universidad de Chile, sede calle Morandé.	23 de Septiembre de 2014

Etapa Estructural y Etapa de discusión de los resultados

Estas etapas consisten en la sistematización de la información recopilada por medio de las entrevistas en virtud de los conceptos que fueron abordados y aquellos que emergieron durante la conversación y no estaban preconcebidos como análisis los cuales son discutidos entre los mismos entrevistados y otros autores con el fin de compararlos, contraponerlos o complementarlos.

Estas etapas se encuentran desarrolladas en el capítulo IV de la investigación.

Capítulo IV: Análisis y Discusión

El objetivo del presente capítulo es exponer el análisis y discusión de los conceptos Cuerpo, Danza y Conocimiento desarrollados en el capítulo II, sumándose a ellos Arte y Fundamentos y Valorización de la danza, conceptos que surgieron a partir del análisis de las entrevistas, cuyas dimensiones y vinculaciones con el material teórico se presentan a continuación.

Las variables y sus Dimensiones

Cuerpo

Uno de los ejes transversales para poder reflexionar acerca del conocimiento de la danza y sus fundamentos, se relaciona directamente con el cuerpo. En este sentido, el tema fue abordado durante las entrevistas realizadas, considerando los

cuestionamientos e hipótesis planteados en el marco conceptual, y observando cómo éstos eran articulados en los discursos de los entrevistados, cuyos resultados se exponen a continuación:

Cuerpo, Poder y Control

La relación cuerpo-poder es una de los ejes fundamentales del pensamiento de Michael Foucault, quien postula la existencia de un poder determinado (gobiernos, elites, instituciones diversas), que tiene como objetivo la adaptación de la conducta de sujeto al sistema, a través del ordenamiento, disciplina miento, y vigilancia del cuerpo, todo esto, inserto dentro de las denominadas estrategias de poder, las que pretenden la desaparición paulatina y sistemática de la subjetividad. Es así como este filósofo visibiliza el poder manifestado en una violencia ejercida sobre el cuerpo, que es naturalizada por el mismo sistema que la ejerce. *"Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican."*[93]

En mayor o menor medida Foucault emerge en los discursos de los entrevistados en donde se aprecia el alcance e influencia de su pensamiento:

"Ese cuerpo ya está construido en la cultura, por lo tanto esa construcción es también en algún punto una ficción que sobre todo lo han visto la gente que trabaja con el tema del género; cómo nuestros movimientos, nuestras posturas, nuestra manera de abordar la corporalidad está un poco disciplinada diría Foucault, está un poco marcada."[94]

"Somos lo más artificial por excelencia, el cuerpo, o sea biopolítica; estamos dominados y regulados por todos lados, yo no decido por mi cuerpo porque mi cuerpo ya lo decidieron como fue pero yo tengo que poner cierta resistencia para no seguir padeciendo y reproduciendo"[95]

[93]Alexis Sossa Rojas, « Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo », *Polis* [En línea], 28 | 2011, Puesto en línea el 20 abril 2011, consultado el 05 octubre 2014. URL : http://polis.revues.org/1417 ; DOI : 10.4000/polis.1417 / Foucault 1998c: 140

[94] Rolando Jara, Anexo, página 240.

[95] Camila Jiménez, Anexo, página 162-163

"el trabajo del cuerpo, sobre todo para los que quieren mantenernos bajo su poder, es peligroso, es peligroso por eso que ahí Foucault le da fuerte a ese tema y que esa línea la sigue Deleuze, Guattari y siguen hablando de esta idea del cuerpo."[96]

Cuando estas ideas se trasladan a la disciplina dancística hay una relación claramente identificada entre los planteamientos de Foucault y la enseñanza tradicional de la danza, sobre todo respecto del cuerpo-objeto y el poder de la dominación de los cuerpos dóciles:

"Eso yo siento que en la danza específicamente, en la formación, en la tradición, en la academia eso se mantiene"[97]

"O sea, para mí la danza como formación tiene que ver con la reproducción de cuerpo normado, reproduce el sistema neoliberal de una manera descarada entonces, claro uno también queda sin herramientas, estas ahí formando técnica, formando al cuerpo dócil." [98]

"… la espontaneidad es a partir de una incorporación por eso uno puede decir que las buenas bailarinas de ballet, se mueven "espontáneamente" `porque la han incorporado tras ese régimen disciplinar."[99]

Mente-Alma-Consciencia/ Cuerpo

El pensamiento cartesiano y las dicotomías mente-alma´-consciencia/ cuerpo se plantean como uno de los puntos de quiebre histórico-teórico más importantes respecto a del concepto "cuerpo":

"*Tiene que ver con la concepción cartesiana del sujeto en que el alma y el cuerpo eran rigorosamente distintos* (…) *entonces esa dicotomía produce un desequilibrio, el alma*

[96] Sonia Araus, Anexo, página 228
[97] Sonia Araus, Anexo, página 205
[98] Camila Jiménez, Anexo, página 159
[99] Carlos Pérez, Anexo, página 114

es racional, intelectual, pura, etc. el cuerpo en cambio es el origen de la pasiones, de los perjuicios"[100]

"…ahí nos topamos de nuevo con esta concepción cuerpo/ mente digamos, que viene del siglo XVI"[101]

"*…en términos filosóficos y estéticos hay una cosa que es bien importante, que a nivel filosófico el cuerpo estuvo excluido de la centralidad de la reflexión mucho tiempo, especialmente por el dualismo cuerpo/alma (…) después aparece el discurso cartesiano que no hace otra cosa que marcar más todavía eso."*[102]

"Entonces no había razón alguna para que los filósofos conceptualizaran, hasta el siglo XVIII, hasta Kant el cuerpo. El cuerpo ponía puras trabas…"[103]

De la discusión también emerge una lectura mucho más amplia, en donde se señala que a pesar de existir una aparente omisión teórica, en sí mismo el cuerpo ha sido- y sigue siendo- un tema en las distintas épocas del ser humano.

"…el tema de la corporalidad como un campo de investigación es sin duda, es el gran tema del siglo XX, no es novedad para nadie, lo interesante es cómo se ha hablado mucho del cuerpo y se ha escrito mucho del cuerpo pero en aristas muy lejanas, es decir, mucha reflexión y poca experiencia, o mucha experiencia y poca reflexión."[104]

"El cuerpo siempre ha estado presente, siempre, no es que haya surgido ahora (…) Si tu empiezas a leer en el Renacimiento es como la gran explosión respecto del cuerpo (…) "Yo creo que el tema del cuerpo ha sido siempre pero para poder encubrir y trabajar social y políticamente ciertas tendencias."[105]

Es interesante observar que ninguno de los entrevistados dio una definición concreta sobre lo que se entendía por cuerpo, más bien existe una tendencia hacia el señalamiento del carácter polisémico, complejo y en constante proceso de construcción y deconstrucción del término.

[100] Carlos Pérez, Anexo, página. 101
[101] Sonia Araus, Anexo, página 201
[102] Rolando Jara, Anexo, página 237
[103] Carlos Pérez, Anexo, página 102
[104] Marisol Madrid, Anexo, página 184
[105] Sonia Araus, Anexos, página 201

"No es lo mismo mirar el cuerpo desde el punto de vista sociológico que desde la psicología o desde estas mismas disciplinas o desde las neurociencias, son cosas, son caminos para reflexionar sobre ciertas cuestiones, no es lo mismo tampoco para un budista, ni para un cura católico, ni para un evangélico, ni para un médico."[106]

"Como si de alguna manera este instrumento, que no tiene instancia, como auto instrumental, porque la flauta es la flauta la temperas y ya está, pero la corporalidad ¿cómo la temperas para que sea exactamente lo mismo?"[107]

"…no hay un cuadro, no hay un marco que te fije al cuerpo ¿me explico o no? Sino que el cuerpo es un transcurrirse, un construirse dentro de."[108]

"…el cuerpo como un objeto de estudio, como algo inacabado, como en constante reconstrucción"[109]

El cuerpo como fuente de conocimiento

En términos generales hay reconocimiento del cuerpo como campo, objeto, origen, herramienta de conocimiento a nivel discursivo por quienes mantienen una relación con la disciplina de la danza, tanto a nivel práctico como teórico

"El cuerpo como campo epistémico. Sí, es el gran campo epistémico del ser humano."[110]

"Cuerpo como objeto de estudio "objeto" entre comillas, un material de estudio."[111]

"Nancy con su frase "no tenemos un cuerpo, somos un cuerpo" entonces no puede haber un conocimiento de algo que no emane del cuerpo."[112]

[106] Marisol Madrid, Anexos, página 184
[107] Paulina Vielma, Anexos, página, 140
[108] Rolando Jara, Anexo, página 239.
[109] Camila Jiménez, Anexo, página 167
[110] Francisca Morand, Anexo, página 131
[111] Camila Jiménez, Anexo, página 167
[112] Rolando Jara, Anexo, página 237

En algunos entrevistados aparece sutilmente como una idea subyacente, presente pero al parecer aún compleja de instalar, evidenciándose el cambio paradigmático en desarrollo que estamos experimentando en palabras de Rolando Jara:

"es una zona compleja en términos filosóficos porque hay muchos lados que tienden a impugnarla (…) considerar el cuerpo como una herramienta de conocimiento o como un lugar de conocimiento supone una revolución en algún sentido epistemológica que no todo el mundo ha aceptado todavía o sea por otro lado también uno puede decir que ya van a ser pocos los que se van a oponer a la vivencia del valor del cuerpo."[113]

Tal como se mencionaba en el capítulo II es principalmente Merlau-Ponty quien comienza el cambio de paradigma respecto al cuerpo al situarlo como "consciencia encarnada", en donde además no solo hay una unificación de la consciencia y el cuerpo sino además una importante connotación cognoscente en donde el rol de la percepción es fundamental.

"…algo importante que es que Merlau-Ponty plantea que somos una consciencia encarnada por lo tanto nuestro cuerpo es nuestra herramienta de conocimiento de alguna manera."[114]

Educación somática

Entendemos por educación somática "*el campo disciplinario en emergencia que se interesa en el movimiento del cuerpo dentro de su ambiente, en la conciencia corporal propiamente dicha y en la capacidad de ese cuerpo vivido para educarse en tanto que cuerpo vivido."*[115] Los estudios somáticos son espacios experienciales de los nuevos paradigmas respecto del cuerpo, la abundancia de contenido, metodologías y alcances hace posible el enlace y aplicación con disciplinas tan lejanas que abarca desde el arte hasta la ciencia, respecto de la danza en particular Marisol Madrid comenta:

"…el aprendizaje somático tiene una línea de trabajo bien clara y bien concreta, no es una disciplina artística, entonces lo que sirve de ahí es como lo que la danza no puede

[113] Rolando Jara, Anexo, página.237
[114] Rolando Jara, Anexo, página 237
[115] http://www.rinace.net/reice/numeros/arts/vol9num2/art10_htm.html#7

explicarse, la danza lo puede encontrar allí, puede explicarse algunas de las cosas que hace (…) La cercanía que hay entre las disciplinas de la consciencia corporal, las disciplinas somáticas y la experiencia de la danza porque es evidente que ese es el camino para poder entenderlo mejor, es como más llevadera."[116]

Es un agente recurrente en las entrevistadas cuyo común denominador es el campo somático como parte de sus estudios posteriores, en donde las razones por su interés se relacionan directamente con lo planteado anteriormente por Marisol:

"A mí siempre me queda esta idea de que quiero también formarme en un sistema somático que me dé un sistema de conocimiento más específico."[117]

"A mí me parece que falta harto, yo por eso busqué el BMC y la práctica somática (…) un campo, un lugar, donde yo me he sentido que puedo habitar una praxis real de este cuerpo-sujeto al ir quebrando ciertos fantasmas, mitos, leyendas, sobre el cuerpo"[118]

Danza

El intento de definir la danza es mucho más reconocible en sus elementos que los otros conceptos abordados en esta investigación (cuerpo y conocimiento). Lo que a primera vista se me menciona es quizás lo más obvio pero no menos importante; el carácter humano de la actividad, entendiendo que es una práctica que involucra el cuerpo y el movimiento cuyas intenciones se manifiestan en las distintas relaciones en que los entrevistados la reconocen:

"Yo creo que hay cosas mínimas que considerar: una es que de lo que se trata es del movimiento, eso es esencial; otra cosa es que se trata de movimientos humanos, no del movimiento general; otra es que tiene que haber una relación explicitable entre interprete-coreógrafo-publico"[119]

[116] Marisol Madrid, Anexo, página 212
[117] Francisca Morand, Anexo, página 122
[118] Sonia Araus, Anexo, página 206
[119] Carlos Pérez, Anexo, página 117

"…la danza es un ejercicio de humanidad."[120]

"Isadora Dancan, es la persona que habla del conocimiento que a mí me interesa (…) ella ve la danza como lo que es: una función biológica del ser humano, así partimos arrastrar, gatiar, caminar, saltar, trepar, correr, caminar, existe bailar, es como parte del desarrollo humano y ella elude a eso y habla en relación de como el bailar es una expresión humana." [121]

"…la danza son un conjunto de prácticas, todas visibles, donde hay zonas que coinciden con otras zonas de separación con otras prácticas corporales."[122]

Movimiento

Debido a que el concepto de cuerpo ya fue abordado con sus respectivas aristas, es necesario referirse específicamente al movimiento, comprendiendo su significado enmarcado en un contexto artístico-expresivo. En este sentido, los entrevistados reconocen la relevancia del movimiento en expresión y lenguaje, en donde el cuerpo es concebido como un soporte "problematizable", pero independiente de la técnica o tradición, es a través del movimiento que la danza se revela.

"Yo estoy de acuerdo, creo que efectivamente es así, el movimiento es el terreno desconocido o insondable, como que se te escapa, sí definitivamente es el movimiento pero para mí el movimiento se relaciona con el cuerpo, el movimiento es cuerpo y viceversa."[123]

[120]Paulina Vielma, Anexo, página 146
[121] Marisol Madrid, Anexo, página 205
[122] Rolando Jara, Anexo, página 261
[123] Marisol Madrid, Anexo, página 205

*"Yo entiendo que la primera materialidad de la danza, para mi es el cuerpo, pero el cuerpo en movimiento**,** el movimiento es la manera en que yo pongo o expreso o debiera constituir ese lenguaje artístico."*[124]

***"...**el movimiento es uno de los ejes de este campo epistémico también (…) Entonces, como que la danza tiene una preocupación del cuerpo pero desde una problemática del movimiento. No del movimiento solo, porque el movimiento también es un campo de estudio de la física, de la kinesiología, pero es un discurso estético el que estoy creando con ese cuerpo en y con el movimiento. Ahora la pregunta es ¿Sí ese movimiento estético es conocimiento también?"*[125]

"Entonces pareciera tener también una bifurcación hacia un aspecto que es mucho más basal del humano que es moverse para no quedarse anquilosado, tener un poco más de comodidad en la vida cotidiana."[126]

"Las obras de danza no se capan por la luz, por el vestuario, sino que se capan por el movimiento uno puede relacionar eso con el sentido cinestésico. Y decir que: danza es aquello que conmueve al sentido cinestésico,"[127]

Lo que devela el movimiento

El movimiento como autoreflejo, como autoconocimiento es una de las ideas recurrentes en los discursos de quienes especialmente tienen alguna relación con la educación somática, de este modo es a través del movimiento que aprendemos a conocer, conocernos a relacionarnos con los demás, de ahí su relevancia en relación al conocimiento de la danza.

"…porque la manera en que nos movemos tiene que ver con nuestras intenciones y como nos quedamos pegados en ciertas maneras de hacer las cosas, también tiene que ver con la manera en que nos quedamos estancados en nuestras problemáticas, en como interactuar con el medio ambiente."[128]

[124] Camila Jiménez, Anexo, página 163
[125] Francisca Morand, Anexo, página 131
[126] Paulina Vielma, Anexo, página 139
[127] Carlos Pérez, Anexo, página 117
[128] Francisca Morand, Anexo, página 123

"Entonces siempre vas a estar más expuesto, siempre vas a estar más relatado a pesar tuyo, siempre vas a estar hablando a pesar tuyo."[129]

"…lo que siempre me he llevado de vuelta es que el ser humano en sí mismo tiene una capacidad infinita de desenvolverse no hablándote sino moviéndose. Es algo que es parte del ser humano, no es algo que se le haya quitado, o se haya ocultado, yo no lo veo así."[130]

"…está en el movimiento, solo en el movimiento vemos que es lo que pasa, no en alguien estático, no en alguien parado (…) El movimiento refleja como es la organización de alguien, para efectos de cualquier cosa, como tú eres en el fondo, tú eres como tú te mueves, no como tú te ves."[131]

"…hay una idea que es súper interesante que viene del Axis Syllabus que tiene que ver con que las culturas que son capaces de mantener vivas sus tradiciones corporales son las culturas que de alguna manera logran heredar la inteligencia, la evolución, como lo más eficiente hacia las generaciones que siguen, entonces es súper bonito porque ahí hay una idea mucho más atávica en relación al movimiento que tiene que ver concretamente con una evolución."[132]

Danza y teoría

A nivel general, se percibe un reconocimiento tanto en la falta de material teórico como en el avance en esta materia, siendo transversal la impronta de seguir produciendo estudios teóricos-prácticos que promueva la reflexión de la disciplina que abarque desde los espacios escénicos hasta los pedagógicos.

"Es que ahora, hay un montón de gente preocupada por hacer teoría de la danza"[133]

"En general nos falta rigor (…) Tiene que ver con que nos hace falta estudio teórico"[134]

[129] Camila Jiménez, Anexo, página 168
[130] Marisol Madrid, Anexo, página 201
[131] Marisol Madrid, Anexo, página 209
[132] Paulina Vielma, Anexo, página 140
[133] Carlos Pérez, Anexo, página 107
[134] Camila Jiménez, Anexo, página 156

"Hay cierta influencia germánica o anglosajona y eso también es otro tema, a nivel local todavía falta teoría y conocimiento local (…) yo sí tiendo a pensar que se está escribiendo, que sí cuesta mucho (…) y desgraciadamente en chile hay muy poca gente que este valorando lo que se hace, menos la que está escribiendo."[135]

"En algún momento te vas a teóricos ¿cachai? Y es súper distinto porque los teóricos no se están movimiento y moverse es súper 'cuático' igual (…) Yo creo que la danza debiera tener esa virtud de ser la que más investiga desde lo escénico, desde lo práctico."[136]

"Yo creo que en eso, en ese punto la investigación con respecto a la disciplina de la danza es bien lenta, que es ver cómo mejorar el capital que existe, eso es lo que yo observo que es el nicho de investigación verdadero desde la pedagogía, pesando en esta transmisión de conocimiento."[137]

"yo creo que tenemos que trabajar más en aquello, en dejar, en reflexionar, en escribir, en dejar material para que en el fondo sigan otros analizando y reflexionando, más bien lo veo como una idea solidaria, con un idea del compartir, de exponer cuáles son tus ideas y puntos de vista y que eso no se muera conmigo en el fondo."[138]

Siguiendo la misma idea de Sonia Araus, es Rolando Jara quien advierte las materias en que menos se ha escrito y reflexionado en la danza, comenta:

"…pienso que los intérpretes, en Chile al menos, no escriben sobre lo que hacen tal como los actores tampoco escriben sobre lo que hacen, en danza siempre se escribe o sea escribe el coreógrafo o lo que piensa el coreógrafo no hay un trabajo real sobre lo que significa ser intérprete, desde el intérprete, a mí me parece que ahí hay una carencia que es importante porque es la voz que falta pensando en tu pregunta ¿Qué he conocido yo? ¿Qué he aprendido yo como intérprete sobre el cuerpo? O ¿Cómo el cuerpo ha sido para mí una herramienta de conocimiento?"[139]

---

[135] Rolando Jara, Anexo, página 246
[136] Camila Jiménez, Anexo, página 165
[137] Marisol Madrid, Anexo, página 190
[138] Sonia Araus, Anexo, página 218
[139] Rolando Jara, Anexo, página 241-242

Danza e interdisciplinaridad

La danza es también un espacio permeable, abierto y flexible en relación a las otras artes, es quizás esta la razón por la cual la experimentación con la interdisciplinaridad en las obras de danza es un fenómeno que ha ido adquiriendo fuerza, sin embargo algunos entrevistados consideran que aún falta más solidez como campo para sostener dichas prácticas, las cuales cargan con sus propias problemáticas:

"La danza está como en un espacio intermedio que tiene muchas más salidas."[140]

"…me pasa que es muy simplón pero como espacio es más "buena onda" más flexible y que acoge, que finalmente las otras artes puedan entrar también (…) Es un espacio muy generoso, muy flexible y muy político también porque se puede de construir también las otras miradas (…) Pero ahí siento que falta la pega de nosotros, que en el fondo es 'Brígida' porque es tan abstracto que hay que buscar una propia, al menos para mi gusto."[141]

"…siento que hay más intereses ahora yo diría con la interdisciplinaridad."[142]

"…la danza contemporánea al vincularse con las técnicas y con las posibilidades de mirar al cuerpo desde otro lugar ha generado formas de conocimiento (…) es bien difícil generar el espacio interdisciplinario, es complejo porque hay áreas que efectivamente están muy cerradas, muy colonizadas por una mirada de pensar."[143]

El gremio de la danza

Recordar que todas estas categorías y sub categorías son consideradas como variables que afectan la concepción de la danza como conocimiento, especialmente si hay una percepción adversa dentro del mismo gremio, respecto de las personas involucradas en

[140] Paulina Vielma, Anexo, página 139
[141] Camila Jiménez, Anexo, página 158
[142] Francisca Morand, Anexo, página 125
[143] Rolando Jara, Anexo, página 242

la danza, ya sea en contextos académicos, escénicos y pedagógicos, indudablemente esto es algo que repercute en su valorización social.

"…porque el gremio es brutal (…) aquí es una matanza y no productiva, entonces haciendo tan poco en condiciones mucho peores que otras disciplinas, finalmente es tan el enjuiciamiento, tal el descuartizamiento que al final uno no se atreve a seguir haciendo cosas porque ya te aniquilas antes después de todo lo que has conversado."[144]

"Yo me acuerdo de la Carmen Beauchat y que ella tiene todo un rollo, no sé si está bien usada la palabra pero todo esto "esotérico", todo esto de Shiva el eterno bailarín, que todo lo destruye para que todo se pueda renovar y que hablaba de algo genérico, digamos, el alma de los bailarines es un alma particular, nos agrupaba a todos dentro de una misma cosa y me parece que es bonito también poder verse con todas las diferencias como una comunidad, creo que es súper sanador."[145]

"Falta algo para que se genere este espíritu más comunitario (…) que no existe dentro de la misma disciplina, la gente es como bien individualista, menos va a cuajar para todo el mundo, pero yo creo que en la medida en que se generan instancias de convivencia esa cuestión va a ir germinando. Es verdad que eso no existe mucho, en general no hay mucha instancia donde compartirlo, no todos los profesores están dispuestos a aprender, o a tomar clases, no todos están dispuestos a compartir con otros profesores y eso hace que se estanque un poco esa posibilidad de mejorar, pero yo creo que existe totalmente."[146]

Folclore/danza culta

Finalmente uno de los tópicos donde más discusión y diversidad de opinión encontramos se da en las prácticas folclóricas, su relación con las danzas academizadas y ambas en lineamiento con el concepto de conocimiento.

[144] Camila Jiménez, Anexo, página 160
[145] Paulina Vielma Anexo, página 142
[146] Marisol Madrid, Anexo, página 193

En primer lugar y a grandes rasgos, hay un reconocimiento de su intrínseca manifestación en la cultura de los pueblos por la presencia, capacidad de gestión y relación con la comunidad.

"O sea el folclore acá es una cuestión alucinante y nada, es el segmento de la danza que no necesita fondos, porque son capaces de auto sustentarse y de generar sus propios recursos, entonces nada, son como distintas aristas de una misma disciplina, que es súper amplia y que tiene una entrada hacia lo mancomunal súper potente, como con todo esto que esta súper vinculado a la danza-tradición."[147]

"Sin embargo en la expresión popular la danza tiene un rol fundamental y dentro de las manifestaciones religiosas y digamos dentro de las orientaciones de todo tipo respecto de eso, todo ese capital humano era muchísimo más grande que toda la comunidad profesional y tenía una presencia indiscutida desde hace mucho tiempo, desde hace muchos siglos, entonces el tema era como esto no es para nada considerado para el ámbito profesional ni se cuenta como un verdadero conocimiento."[148]

Por otro lado, se presentan opiniones radicalmente distintas al momento de plantear la "dualidad" danza tradicional (folclore) / danza "culta". Quienes representan estos planteamientos son Carlos Pérez, Marisol Madrid y Rolando Jara respectivamente cuyos comentarios se exponen a continuación:

"Es que también hay que pensar que la danza es una forma artística de la aristocracia, de las más altas de las aristocracia porque la danza como actividad social se ha dado siempre (…) Otra cosa que es importante, es que, lo que es danza y lo que no es danza, es distinto según cada estilo."[149]

"El mundo popular está totalmente excluido y la cultura tradicional…es como negar el himno nacional, tienes que aprender a bailar cueca, tienes que tener folclore o sea tiene que estar, pero también ¿Cómo está? (…) porque para mí esa tensión es la que no permite que esto se vea como un conocimiento."[150]

[147] Paulina Vielma, Anexo, página 147
[148] Marisol Madrid, Anexo, página 186-187
[149] Carlos Pérez, Anexo, página 116
[150] Marisol Madrid, Anexo, página 198

"…entre lo popular y lo entre comillas "contemporáneo" o lo entre comillas también "elitista" por decir de alguna forma, también hay todavía un prejuicio de que viene de generaciones anteriores que hicieron una separación muy tajante porque yo diría que en la mayoría de las artes actuales no existe esa distinción, esa diferencia tan marcada tú lo ves en muchos de los creadores actuales no les importa mucho esa distinción."[151]

Siguiendo la idea y en posiciones mucho más neutras hay quienes evidencian la diferencia en el foco de atención entre una disciplina y otra, en donde el discurso apuesta a una mirada más aceptadora e integradora.

"Y por otro lado el folclore, que es otro tema para mí el folclore, es como el río o sea uno no puede dejar de… es intrínseco al ser humano, donde tu vayas hay rituales, hay expresión dancística (…) ¿Qué es lo que pasa ahí que cambia? Es que hay una motivación por la cual llego al movimiento y a la danza o sea el motivo es: la Tierra, una Deidad, un Dios, yo le bailo a…"[152]

"…pero a mí me parece súper importante que aparezcan todos los aspectos y aristas posibles del ejercicio dancístico, desde el comunal como el trabajo que hace la Rosa Jiménez en relación a lo de la cultura popular (…) Hasta el Teatro Municipal, está súper bien, hasta el Bafona (…) de alguna manera son distintos espacios de vinculación que se tienen con las personas, cada uno tiene y llega a personas distintas con sensibilidades distintas."[153]

También llama la atención las alusiones a los bailarines de festividades religiosas, como personas que tienen un exigente trabajo físico y cuya preparación y/o estudios no son desarrollados en contextos académicos, Sonia Araus y Marisol Madrid comentan al respecto:

"…pero lo que yo veo en esa fiesta, que bailan y que saltan sin haber nunca tomando una clase de técnica, sin haber nunca trabajado fisiológicamente su cuerpo, sin tener plena consciencia de sí mismos ¿te fijas? Pero la motivación es tan grande que los lleva a esta expresión y entran casi en un estado de catarsis ritual."[154]

[151] Rolando Jara, Anexo, página 241
[152] Sonia Araus, Anexo, página 212
[153] Paulina Vielma, Anexo, página 147
[154] Sonia Araus, Anexo, página 212

"Lo que más se baila estadísticamente en Chile son los bailes religiosos a lo largo y ancho de todo el país, eso es lo que mayor participación tiene, masiva, entonces ¿Qué eres tú dentro de eso? ¿Qué le puedes enseñar a alguien que ha bailado en la Tirana toda su vida? Absolutamente nada, es todo lo contrario. ¿En qué competencia tienes para hablar con alguien si estos son los intereses?"[155]

Finalmente hay quienes toman posiciones mucho más radicales en torno al asunto e invitan a la reflexión torno a este aparente fenómeno de disociación entre disciplinas:

"En Chile todavía hay una concepción muy museal de lo que es la identidad y que todo lo que es la danza folclórica está muy atrasada en este país en lo que significa comprender lo identitario, porque lo identitario nace también de la subjetividad, entonces habría que preguntarse ¿Qué es lo popular? ¿Qué es lo identitario? Entonces yo creo que hay ahí dos cosas que chocan; la versión aristocrática de mucha danza contemporánea (…) yo creo que tanto la danza contemporánea se ha vuelto aristocrática en cuanto a su procedimiento de su relación con la comunidad pero por otro lado las danzas folclóricas han perdido cualquier contacto con la comunidad, son postales turísticas o sea son como un catálogo, un folleto del SERNATUR"[156]

Conocimiento

Siguiendo los planteamientos presentados en el capítulo II, el concepto de conocimiento es efectivamente percibido como un fenómeno humano, multidimensional, que involucra la acción y el hacer, es decir, indiscutidamente una experiencia, siendo esta fundamental para su construcción.

"Lo que yo puedo decir, es que lo que sí se sabe por muchos lados, es que la idea clásica que separa al sujeto del objeto, no es sostenible. Y entonces todo el mundo

[155] Marisol Madrid, Anexo, página 201
[156] Rolando Jara, Anexo, página 248

plantea fórmulas en las que hay una co-creación; el sujeto influye al objeto, el objeto influye al sujeto y esa co-creación es el conocimiento."[157]

"El saber está incorporado directamente con el acto (…) esos saberes incorporados en actos, son los más frecuentes, son los más profundos, son los más importantes. Los saberes que solo se pueden describir como intelecciones, sirven, por ejemplo, las matemáticas, pero para el arte no son muy relevantes."[158]

"¿Qué es conocimiento? Si la cuestión va a ser aplicable o no aplicable, o es conocimiento porque yo puedo hablar de eso y generar un campo conceptual alrededor de eso, o me quedo en una descripción del fenómeno solamente…" [159]

"El conocimiento para mi tiene que ver, partiendo de la base de que todo está dicho y todo está hecho, la única diferencia es la interpretación que yo haga de eso y de cómo asumo ese concepto, ese conocimiento, ese cuerpo, esa no sé, esa metodología la pongo en relación a mis propias vivencias y la atravieso con distintas cosas y cómo voy articulando (…) por eso creo que es importante la capacidad reflexiva del conocimiento." [160]

"¿El concepto de conocimiento? Yo hoy en día lo veo como una capacidad humana, lo veo como un producto humano relacionado con su forma de desarrollarse, con su forma de de relacionarse, con su forma de aprender principalmente...nada me parece como no humano…todo me parece que está relacionado con esa cualidad más primitiva o más biológica"[161]

"Es parte de lo humano, el conocimiento es muy humano y muy social, muy relacionado con cómo se construyo el mundo, con cómo se fueron desarrollando comunidades, con cómo se fue constituyendo la sociedad."[162]

"Experiencia. Si te lo dijera en una palabra es experiencia, es experimentar, en la amplia gama de la palabra, pero experiencia en cuerpo, eso también es conocimiento.

[157] Carlos Pérez, Anexo, página 113
[158] Carlos Pérez, Anexo, página 113-114
[159] Francisca Morand, Anexo, página 132
[160] Camila Jiménez, Anexo, página 176
[161] Marisol Madrid, Anexo, página 203
[162] Marisol Madrid, Anexo, página 203

Luego también puedo reflexionar, la experiencia activa (…) desde el cuerpo-sujeto, eso es conocimiento para mí."[163]

"¿Qué clases de cosas se pueden considerar conocimiento? Aquellas que permiten acciones efectivas, que logran su propósito."[164]

Características atribuibles al conocimiento

La mayoría de los entrevistados conceptualiza el conocimiento de una manera más o menos clara en el discurso, atribuyéndole determinadas características que representan la forma particular de cada uno al observarlo, enunciarlo y describirlo. Una de esas características se refiere al factor social, el conocimiento es comprendido en este sentido como un proceso de co-creación, que no solo involucra la relación e influencia del objeto sobre el sujeto sino que apunta al involucramiento de dos o más personas en ese proceso.

"Creamos más conocimientos intelectuales pero no sociales, no emocionales (…) se pierde la capacidad de conocimiento, porque somos seres que tenemos que construirnos con los otros, entonces yo creo que ahí se vive un bloqueo más o menos grande."[165]

"…tú relación con el mundo entero y contigo mismo se basa en ese intercambio y en ese ejercicio de aprender, generar conocimiento y reconocerse en eso e individuarse, compartir con el otro, relacionarse, generar nuevos conocimientos."[166]

"…los paradigmas que articulan nuestras nociones, nuestras relaciones, nuestras maneras de entender, de comprender y claro, nadie definitivamente puede vivir aislado (…) probablemente el ejercicio social es algo tremendamente importante en todo orden de aspectos."[167]

Otra característica atribuible al conocimiento es la herencia y transmisión del mismo, siendo estos los puntos de convergencia de muchos teóricos y academicistas en los

[163] Sonia Araus, Anexo, página 215
[164] Carlos Pérez, Anexo, página 113
[165] Sonia Araus, Anexo, página 204
[166] Marisol Madrd, Anexo, página 203
[167] Paulina Vielma, Anexo, página 149-150

intentos de caracterizar el conocimiento, es importante señalar que los comentarios que se exponen a continuación están contextualizados en relación al conocimiento específico de la danza.

"Ahora también pienso que para mi interés esto se ha vuelto como una herencia, en una herencia que tiene distintos focos de transmisión, no solamente es oral, está relacionada con los cinco sentidos; es oral, es sonora, es visual, es táctil, tiene gusto, tiene olor, es más compleja en ese sentido. La vuelta a la relación o a tornar más presente el cuerpo que otras cosas yo creo que ese es un conocimiento que está medio perdido pero que todos lo poseen, no es exclusivo, sin embargo se borra de tu interés del día a día."[168]

"Es como lo que me pasó a mí con el Barroco o sea se murió la Sara y me deja a mí una herencia y yo ahora me estoy cuestionando, bueno y si yo me muero yo no puedo quedarme así de brazos cruzados, tengo que transmitir eso."[169]

Particularmente, los conocimientos que derivan del cuerpo y el movimiento, como la danza se plantean como conocimientos inherentes, es decir, son conocimientos innatos, constitutivos de la persona, lo que ocurre es que estos se van bloqueando e invisibilizando a medida de que el sujeto se inserta en el sistema, de esta forma es fácil hacer la conexión con las ideas de Focault expuestas en el concepto de cuerpo.

"El conocimiento que existe es inherente, es al revés, el conocimiento siempre ha estado lo que hay es una serie de elementos que comienzan a esconder ese conocimiento, pero es propio a cada persona."[170]

"Estos saberes que ya están digamos… a ver yo parto de la idea de que no es que nos falten nada, sino que está todo en nosotros y que ha sido por a, b, c motivo ido bloqueándose, no se expresa, no se establecen las conexiones de tal forma que vamos quedando bloqueados y no estamos conscientes de cuantas capacidades y cuantos saberes tenemos a partir de la experiencia misma de la vida"[171]

[168] Marisol Madrid, Anexo, página 204
[169] Sonia Araus, Anexo, página 219
[170] Marisol Madrid, Anexo, página 188
[171] Sonia Araus, Anexo, página 215

Conocimiento experiencial

Una de las características transversales en los discursos de todos los entrevistados al instalar la problemática del conocimiento, tiene relación con concebir la experiencia como el origen de lo cognoscente ya sea en ámbitos prácticos o teóricos.

"Digamos que ese puede ser el valor de ese conocimiento o saber, me refiero al hecho de que es experiencial."[172]

"Siento que lo que nos pasa a todos es que estamos más bien en la experimentación y en la producción y nos quedamos un poco con esta experiencia fenomenológica de la danza en nuestro cuerpo o mirándola, buscando más sensaciones o emociones que diciendo: a ver ¿Qué es esto?"[173]

"Es evidente que hay algo que es súper experiencial, está súper en relación con la experiencia y la abstracción (…) la pregunta si ¿las artes debieran ser enseñadas en la academia? tiene que ver con justamente ¿Cuánto espacio da la academia para valorar la experiencia por sobre el acto? ¿Cuánto?"[174]

"Porque el conocimiento experiencial distaba tanto de aquello que uno observaba, de aquello que uno podía memorizar, de aquello que uno podía verbalizar (…) la danza es una cuestión experiencial, no es una reflexión, es una acción que reflexiona o una experiencia que lleva a la gente a reflexionar en su fuero interno y que sí esa gente reflexiona o quiere reflexionar más y curarse con otras cosas reflexiona desde un punto de vista más teórico."[175]

Además, comprender que la experiencia está construida a partir de la subjetividad de cada persona, de ahí justamente una de las grandes dificultades para los paradigmas científicos de validarla en toda su dimensión como campo cognoscente primordial del ser humano.

[172] Carlos Pérez, Anexo, página 114
[173] Francisca Morand, Anexo, página 125
[174] Paulina Vielma, Anexo, página 148
[175] Marisol Madrid, Anexo, página 183

"…te encuentras con la experiencia, como con el gran paradigma de la ciencia hoy."[176]

"…lo que pasa es que es muy difícil sistematizar lo subjetivo, entonces como que esa voluntad de sistema que tienen las ciencias más duras es como incompatible con esta realidad (…) es complejo para un paradigma científico pero yo pienso que sí hay una apertura para muchos lados, lo que pasa es que tal como ocurre con la física cuántica y sus aplicaciones no son tan claras."[177]

Algo también particularmente señalado por los entrevistados es la valorización de este tipo de conocimiento más abstracto en comparación con otros saberes.

"Son saberes formales que tienen su importancia digamos, lo que pasa es que hay que poner a la misma altura estos otros saberes que no permiten formalización, que no son solo expresables con un una idea."[178]

"Porque no lo validamos con los mismos mecanismos que se valida el conocimiento que consideramos importante."[179]

Fundamento epistemológico en la Danza

Una de las motivaciones e interrogantes más inquietantes de la investigación tiene que ver con el fundamento epistemológico de la danza, debido a que desde un punto de vista personal, este no se encuentra evidente en los discursos de quienes ejercen la disciplina y mucho menos de quienes se encuentran fuera de ella.

Por fundamento epistemológico entenderemos el o los fundamentos sobre los que se construyen un conjunto de saberes que le son básicos y esenciales a una disciplina en particular, en este caso, la danza.

Es así que nuevamente encontramos opiniones divididas al respecto, sin embargo hay una tendencia subyacente a reconocer que sí existe un fundamento epistemológico

[176] Paulina Vielma, Anexo, página 151
[177] Rolando Jara, Anexo, página 243
[178] Carlos Pérez, Anexo, página 115
[179] Francisca Morand, Anexo, página 127

aún cuando este no esté totalmente claro en sí mismo y que sin lugar a dudas nos tiene a puertas de un cambio paradigmático en las disciplinas artísticas.

"El fundamento epistemológico de la disciplina en mi opinión es que, eso para el arte es absolutamente inútil."[180]

"Pero yo sí creo que el fundamento epistemológico es necesario, es totalmente necesario."[181]

"…yo creo que ahí hay un problema que es mayor que la danza, que es un problema epistemológico, de que significa conocer y como uno conoce y esa idea va a estar siempre en disputa con ciertas ciencias duras que piensan que el resultado es siempre único en cambio en el arte podríamos pensar que no hay progreso (…) Entonces hay ciertas ciencias que tienen como el paradigma del progreso, del crecimiento y el conocimiento (…) ¿Qué significa conocer en las artes? Significa experienciar y eso genera una crisis paradigmática."[182]

El conocimiento de la Danza

Tomando en consideración todo lo expuesto hasta el momento, se pretende plantear el eje principal de la investigación, nos referimos a la danza como conocimiento. Esto implica reparar en lo expuesto anteriormente; sí bien se reconoce que la danza es un conocimiento, los principios del fundamento epistemológico siguen siendo difusos en términos de discurso y teoría.

"…que no podemos saber cuál es el conocimiento de la danza sino estudiamos las obras de danza (…) no hay realmente un estudio sobre la obra especifica, por lo tanto como carecemos de esos estudios es muy difícil llegar a descubrir que conocimiento hay."[183]

[180] Carlos Pérez, Anexo, página 99
[181] Marisol Madrid, Anexo, página 202
[182] Rolando Jara, Anexo, página 241
[183] Rolando Jara, Anexo, página 247

"…digo, ya, este es el conocimiento de la danza, por suerte tengo de donde agarrarme pero me doy cuenta de cómo esa interacción va generando cambios también sobre la manera de moverme y desde donde me muevo, que obviamente es conocimiento."[184]

"…uno como objeto de estudio y la danza como un objeto de estudio es como un espacio muy de laboratorio para mí porque es más un espacio de instalar preguntas e investigar sobre algo más que llegue a ciertos puertos, no lo pienso como un producto (…) ¿sí tengo que construir conocimiento desde esos encuentros dentro de mis posibilidades? Por supuesto."[185]

Es importante reconocer que también hay líneas claras dentro de la aparente ambigüedad del fenómeno y que no solo le compete a la danza sino también a las otras artes tales como el teatro, la artes plásticas, la música, etc.

"El conocimiento de la danza es precisamente el cuerpo y el movimiento, ese es su ámbito (…) Ahora el conocimiento de la danza así en su forma artística tiene tantas expresiones, es muy rico, ahora uno también puede ver ese componente como un camino para visibilización, totalmente pero desde otro ángulo, que es la invitación a la contemplación del arte, pero ahí caben todos; cabe la pintura, la música, las artes plásticas, no le es propio a la danza, es de las artes en general."[186]

"…la danza es una práctica transversal a toda la cultura, a todos los estratos y que ahí se producen distintos tipos de conocimiento, conocimiento primero sobre nuestro propio cuerpo y sobre nuestra manera de comprender y sobre nuestra manera de experienciar la vida o sea hay un conocimiento sobre lo humano, que el teatro y la danza lo dan de una manera que las otras artes no lo saben dar."[187]

El lenguaje y la academia se manifiestan como problemáticas enmarcadas en los paradigmas dominantes que dificultan la relación de la danza como conocimiento bajo los parámetros tradicionales que estos imponen.

[184] Francisca Morand, Anexo, página 132
[185] Camila Jiménez, Anexo, página 176
[186] Marisol Madrid, Anexo, página 202
[187] Rolando Jara, Anexo, página 258

"…evidentemente sí, como un conocimiento es obvio, pero como un conocimiento que igual…lo que sí está súper academizado es en la relación con el pensamiento, donde la palabra tiene hegemonía de todo, entonces como que en relación a eso, los que bailan sí somos hueones más entre comillas "viscerales"[188]

"…especialmente la danza al poner al centro la corporalidad es precisamente hace que genere la aparición de un conocimiento que no es logo céntrico que no está centrado en la palabra y que en definitiva podríamos decir también que nos acerca a un conocimiento de lo natural distinto porque el lenguaje no es necesariamente natural."[189]

"…el conocimiento está súper asociado a la academia (…) todo lo que pasa en las danzas barrocas que es súper interesante, ahí había una estructura súper clara, porque había escritura, entonces ponte tu un coreógrafo no necesitaba bailarines, se sentaba en su escritorio y creaba una danza y hacía como una guía, escribía y cualquiera lo podía leer y ahí hay una relación con el conocimiento súper concreta (…) definitivamente sí hay conocimiento en la disciplina de la danza."[190]

Destreza física

Tal como se menciona en el marco conceptual, uno de los objetivos de la autora Jaana Parviainen es "*distinguir el elemento del conocimiento en la destreza de una o un danzante".*[191] La idea que fue investigada y planteada a los entrevistados, quienes reconocen que la destreza física es parte del conocimiento de la danza al involucrar el despliegue de las posibilidades del cuerpo en el movimiento. Aspectos que se destacan son el valor que se le entrega al virtuosismo y la interpelación de quien es espectador del fenómeno.

"Yo creo que es parte del conocimiento de la danza, es justamente poder ver los límites del cuerpo desde ciertos aspectos que están basados en la anatomía, en la física aplicada, es parte de su conocimiento, pero que sea lo único que se valorice en torno al

[188] Paulina Vielma, Anexo, página 139
[189] Rolando Jara, Anexo, página 258-259
[190] Paulina Vielma, Anexo, página 139-140
[191] Traducción por Sánchez Ventura, Sánchez, Mariano. Original, Parviainen, Jaana en Dance Research Journal, vol. 34, núm. 1, verano, 2002. http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50JaanaParviainen.html

conocimiento de la danza, es un tema, pero eso tiene que ver otra vez con lo de la entretención, sobre cómo me vinculo con el espectáculo, obviamente que si yo veo algo que yo no puedo hacer, voy a lograr hacer aparecer el efecto de la sorpresa, que es un efecto."[192]

"Es que yo creo que la destreza física, pasa eso porque es un ser humano también, como que la persona dice: "ah yo también podría haber hecho eso". Es como una cuestión bien inconsciente, como que uno ve a alguien hacer algo asombroso y dice "yo también pudiera haberlo hecho" o incluso neuronalmente uno lo hace, entonces eso es como un componente que sorprende, el virtuosismo."[193]

"Claro, todavía la percepción de nuestra sociedad está enfocada en el despliegue virtuoso del bailarín."[194]

"Es un conocimiento generado culturalmente (…) entonces hay una destreza de la ejecución, hay una sensibilidad de la percepción. La destreza del cuerpo, la sensibilidad para captar movimiento, ese es el ejercicio de la danza y hay gente que es más y menos capaz de hacer eso, y eso forma parte de las destrezas de las sensibilidades educables, no son innatas, no tienen que ver con los ritmos del corazón, ni con el otoño o la primavera."[195]

Registro

El registro es una variable que nace a partir de la hipótesis que postula lo efímero e incorpóreo como una de las características de la danza y su conocimiento, en términos de objeto y producto, por lo tanto conocimiento difícil de sistematizar, provocando una desvalorización de la disciplina. Los resultados que se exponen a continuación se enmarcan en esta discusión

"Que el registro ha ayudado un poco a quitarle ese carácter efímero y a poder instalar la danza"[196]

[192] Francisca Morand, Anexo, página 133
[193] Marisol Madrid, Anexo, página 206
[194] Sonia Araus, Anexo, página 126
[195] Carlos Pérez, Anexo, página 117- 118
[196] Francisca Morand, Anexo, página 126

"…cuando llega la hora en el ambiente en que el conocimiento es fundamentalmente validado, mantenido y desarrollado que es el ambiente académico, de la investigación y bla bla bla: igual tiene un carácter de cierto registro. De decir esto es lo que estoy estudiando y estoy profundizando sobre algo, de axioma, de punto de partida y eso, cuando tú pones a la danza al lado de eso, es súper complejo." [197]

"Leeder decía que él no quería escribir un libro porque él sentía que con eso justamente rigidizaba y que quizás ni él mismo iba a estar de acuerdo el día de mañana con lo que había escrito, entonces prefería no escribir (…) me parece que es una respuesta coherente pero que también pone en riesgo el lugar de la danza dentro de los campos de conocimiento importantes para el ser humano."[198]

"esta idea de registro nos permite reflexionar posterior a la práctica, eso es para mí la herramienta fundamental; nos permite construir teoría, nos permite construir historia, en esos campos digamos, nos permiten hacer ciertos vínculos con la historia oficial y la historia más íntima de los artistas."[199]

"No hay mucho registro teórico, no hay registro o sea ahora hay mucho más, en cinco años ha habido una evolución brutal pero audiovisual tampoco hay"[200]

"Y hay también cosas que son internacionales que en algún minuto tiene que hacer crisis que son los modelos de investigación a través de los resultados del paper (artículo científico) que están normativizados por unas normas de productividad, normas económicas más bien, que también son obstáculos para visualizar este tipo de experiencia, no sé si alguien te lo había dicho pero yo creo que es, cuando tú de repente haces una experiencia de investigación y tú dices ¿Dónde la pongo? A no es que tengo que hacer un paper…"[201]

Otra dimensión de registro se aborda desde el ámbito interdisciplinario, lo que da demuestra que hay un interés por romper los paradigmas academicistas tradicionales y

[197] Francisca Morand, Anexo, página 127
[198] Francisca Morand, Anexo, página 127
[199] Sonia Araus, Anexo, página 218
[200] Camila Jiménez, Anexo, página 157
[201] Rolando Jara, Anexo, página 248

generar aportes que involucren diversidad de códigos y formas de registrar el conocimiento.

"…que sobre todo se relaciona con las artes y con las ciencias humanas cuyos modelos de investigación o cuyas necesidades investigativas están entrando en colisión con un modelo internacional y que es un modelo económico por lo tanto ¿Qué es lo que están surgiendo? Experiencias alternativas, esas experiencias alternativas en forma de registro distinto, de hacer experiencias, de registrar de otra manera, de escribir de otra manera, porque también hay una situación en el lenguaje, son las que van a hacer cambiar y hacer aparecer este nuevo paradigma."[202]

"Y siento que hay más intereses ahora yo diría con la interdisciplinaridad."[203]

"…cada obra debiera tener sus propios códigos e instalar su propio registro, es un pequeño universo."[204]

"A mí sí me interesa lo interdisciplinario porque me ayuda a ampliar el registro para la misma especificidad de la danza (…) hay que hacerse más responsable, hay que estudiar más creo y atravesarlo por más gente u otras disciplinas creo yo, para que le den un sustento, porque si no queda todo muy por encima."[205]

Lo efímero

Como ya se enunció anteriormente, lo efímero forma parte de la caracterización de la danza como disciplina y campo de conocimiento, tal como fue planteado en el capítulo II del marco conceptual. La forma en se abordó el tema durante la investigación está en relación al conocimiento, en este sentido, la problemática se evidencia aún más que en la variable de registro en el discurso de los entrevistados.

"Entonces, este carácter efímero hace que sea difícil lidiar justamente con el conocimiento."[206]

[202] Rolando Jara, Anexo, página 249
[203] Francisca Morand, Anexo, página 125
[204] Camila Jiménez, Anexo, página 157
[205] Camila Jiménez, Anexo, página 170
[206] Francisca Morand, Anexo, página 127

"…tensiona los márgenes, las convenciones, las normativas (…) sobre todo la danza que es súper abstracta entonces no sé yo creo que como paradigma occidental positivista la hueá es súper aristotélica, siempre ha sido así, por eso nos queda la cagá a nosotros también, porque estamos formados así porque a la danza te puede hablar de cualquier hueá, ese es su poder pero se pierde."[207]

"Que es lo más efímero de lo que hacemos, (…) sobre todo la danza quizás de la misma manera que comienza igual todas las otras artes también, con más dificultad definitivamente por la efimereidad, por la falta de texto y también por ser y es ese mismo fundamento el que uno problematiza esa cualidad que nos pone en un lugar mucho más complejo."[208]

"Es pensar que esa materialidad del libro es la literatura y la literatura es lo que sucede entre el libro y tú, entonces con la danza, con el teatro, con todas las artes es lo mismo, es lo que sucede entre tú y eso por lo tanto yo no le veo ningún problema a que sea efímera, pero tampoco me molesta que hayan intentos de registrarla, pero eso no depende de que se aun conocimiento, sin lugar a dudas."[209]

Aprendizaje

El aprendizaje y transmisión es quizás uno de los temas más discutidos y criticados (especialmente hacia estilos y tradiciones) vinculados directamente al área pedagógica de la danza, es también uno de los puntos de convergencia en cuanto a opiniones, reflexiones y proposiciones que propicien el fortalecimiento del conjunto de áreas de la disciplina.

Lo más común en el discurso es el régimen disciplinar, el adoctrinamiento del cuerpo, siendo Carlos Pérez quien lo evidencia desde el estilo académico, mientras que Camila Jiménez, Paulina Vielma y Sonia Araus por el contrario lo señalan en el contexto de la academización del estilo contemporáneo.

[207] Camila Jiménez, Anexo, página 157-158
[208] Paulina Vielma, Anexo, página 141
[209] Marisol Madrid, Anexo, página 208

"¿Cómo la gente aprende ballet? La gente repite, repite, repite hasta que lo hace, no automáticamente. Cuando bailan ballet lo hacen de manera espontánea, como que "les sale" es como caminar, uno camina sin pensarlo (…) por eso uno puede decir que las buenas bailarinas de ballet, se mueven "espontáneamente" `porque lo han incorporado tras ese régimen disciplinar"[210]

"No te está viendo como una persona que trae saberes, que se puede estimular para abrir sus campos de desarrollo sino que te ve como cuerpo´-objeto, que el foco está puesto solo en el campo cinético finalmente, en el despliegue cinético; si tú haces bien dos piruetas y caes y no te golpeas en el suelo, fantástico."[211]

"…para mí la danza como formación tiene que ver con la reproducción de cuerpo normado, reproduce el sistema neoliberal de una manera descarada entonces, claro uno también queda sin herramientas, estas ahí formando técnica, formando al cuerpo dócil."[212]

"Porque estar en clases, en una sala y mover las patitas para hacer fraseos no es ni cangando bailar."[213]

"Y al final tu vas a la escuela a que te evalúen como estiraste la pata, por decirte algo."[214]

Marisol Madrid por su parte es quien describe uno de los fenómenos observables en el aprendizaje de la danza. En este sentido la reflexión se enfoca en la organización de los saberes de una determinada experiencia dancística que involucra el desarrollo de la consciencia corporal cuyo vínculo es más evidente en el estilo contemporáneo pero que es apreciable transversalmente en todos los estilos.

"Me refiero a esta experiencia, porque esta experiencia como que tiene un orden (…)Es parte del aprendizaje, de cómo, por ejemplo, en algunas clases de danza se supone como que todo lo que tú vayas a desarrollar de la consciencia corporal de esa persona, es muy lento y todo lo que vaya a ser el desarrollo de sus destrezas y de sus

[210] Carlos Pérez. Anexo, página 118
[211] Sonia Araus, Anexo, página 214
[212] Camila Jiménez, Anexo, página 159
[213] Paulina Vielma, Anexo, página 138
[214] Camila Jiménez, Anexo, página 165

habilidades va a ser muy rápido, entonces las clases parten siendo muy lentitas, con una observación profunda de donde esta mi coxis y no sé cuando… ¡y terminan con alguien que no tiene idea de donde está todo eso!"[215]

"Hay un ejercicio muy precario, muy bruto, muy primitivo, muy poco sofisticado, muy poco inteligente, muy al choque, muy dictatorial, muy poco inclusivo, poco democrático, que hay que extirparlo, eso sí debería salir."[216]

Rolando Jara comenta- específicamente- como esta organización tiene que ver con la colonización del conocimiento y con el poco debate que se genera sobre los modos de aprendizaje, siendo relevante la producción de saberes locales que permitan el reconocimiento y valoración de los mismos.

"…que nuestros modelos de conocer son también modelos que están un poco marcados por lo de afuera, en el sentido de que para nosotros lo contemporáneo viene muy marcado por lo que es la escuela Americana que son los que definieron la danza post moderna o como uno lo quiera llamar y esos modelos de conocimiento nosotros siempre los estamos implementando pero no lo estamos cuestionando (…) probablemente como los discursos que viene de otros lados valoran otros paradigmas yo creo que para nosotros se nos hace difícil emerger lo que significa, no hay escritura sobre nuestros artistas y sus obras, hay escrituras reflexivas bien generales que repiten paradigmas."[217]

Transmisión

El ejercicio de la transmisión es percibido en general como un proceso anticuado y mecánico:

"Ya es difícil socialmente y más encima desde la institución, yo creo que la transmisión del conocimiento es súper importante, el ¿Cómo se la transmito a los otros? Hay poco rigor."[218]

[215] Marisol Madrid, Anexo, página 192
[216] Marisol Madrid, Anexo, página 212
[217] Rolando Jara, Anexo, página 249
[218] Camila Jiménez, Anexo, página 171

"Porque el formato de entrega sigue siendo y respondiendo a un paradigma de lo moderno, de lo clásico y de lo barroco y del renacimiento, o sea yo entro a la clase y les digo "repita esto que yo estoy haciendo, apréndaselo, 1 2 3, listo, nos vamos" pero es ahí donde hay que provocar los quiebres creo yo, es un tremendo riesgo."[219]

"Pero en la práctica misma sigue funcionando desde una lógica distinta que no es la familiar para el cuerpo, o no es lo que corporalmente se presta para el desarrollo o mejoramiento de las funciones."[220]

"Yo el otro día llegué a la conclusión de que la formación de profesionales en danza, de pedagogía en danza, le enseña a los alumnos a hacerles clase a los mismos bailarines y no a la gente común y corriente, entonces ahí está el problema."[221]

El efecto que provoca en los estudiantes de danza esta estructuración de conocimiento en la experiencia dancística es, en algunos casos, devaluadora en sí misma.

"Yo siempre digo que el único que sale triste después de una clase de movimiento es un bailarín, el único lugar donde yo he visto que la gente salga triste de una clase de danza es en una escuela de danza, el resto de los lugares la gente sale feliz, del taller de salsa, de mambo, de cueca, etc."[222]

"…no es que no sepamos bailar, no es que…de repente hay gente que dice "yo no tengo elongación, no tengo tanto en dehors" típico lenguaje de la danza es como "yo no tengo flexibilidad en la columna" es el "yo NO tengo" "a mí ME FALTA"…"[223]

Debido a que este fenómeno es evidente, provocando discusión y reflexión es que se buscan nuevos paradigmas que permitan renovar y reorganizar los saberes, encontrando dichos fundamentos en las líneas de la educación somática.

"…hay que habituarse a esas otras maneras de conocer pero hay una evidencia de que eso está ocurriendo, lo que pasa es que yo veo que está todavía muy fragmentado."[224]

---

[219] Sonia Araus, Anexo, página 206
[220] Marisol Madrid, Anexo, página 192
[221] Marisol Madrid, Anexo, página 192
[222] Marisol Madrid, Anexo, página 197
[223] Sonia Araus, Anexo, página 208
[224] Rolando Jara, Anexo, página 258

"Es ver en la práctica, desde el hacer, en el movimiento, en como llevamos a los alumnos a moverse, a trabajar desde determinada experiencia (…) Entonces, quizás esa experiencia uno la podría ordenar distinto. ¿Cómo crearle el atajo a la persona? O sea para mí la esencia es la pedagogía, la pedagogía es la esencia de todo, o sea ¿Cómo le enseña un cuerpo al otro? ¿Qué observa? ¿Qué observa de esa otra persona? ¿De ese grupo? ¿Cómo lo puedes conducir hacia ese determinado conocimiento que tu quieres hacer florecer? Porque eso está dentro de todos, todos pueden no existen limitaciones para nadie."[225]

"Entonces, yo también he ido aprendiendo a hacer un diálogo y a reconocer en el otro un ser humano que viene con muchas capas de información y de conocimiento. Validar eso primero para yo a través de ese lugar empezar a construir un puente, un vinculo y empezar a compartir una experiencia."[226]

"Yo creo que uno viene a estimular para el otro empiece a entender que todo está ahí pero que tiene que empezar a reconocerlo para poder expandirlo, potenciarlo y ponerlo en marcha del modo que quiera. Entonces el foco fundamental va a ir puesto en ¿Cómo hago a este ser más autónomo? y por lo tanto más libre y que pueda tomar sus propias decisiones también."[227]

"…la danza se hace de otra manera; se hará en un círculo, se hará abrazándose, se hará en pasto, se hará en la playa, en un bosque, en otros tiempos, en otros ritmos y en donde lo más importante no es ni la elongación ni la fuerza ni la destreza, eso es lo único que va a permitir que la danza sea valorizada, o que sea conocida o que se aprecie su fundamento epistemológico."[228]

[225] Marisol Madrid, Anexo, página 195
[226] Sonia Araus, Anexo, página 221-222
[227] Sonia Araus, Anexo, página 222
[228] Marisol Madrid, Anexo, página 215

Valorización de la danza como conocimiento.

El levantamiento de información sobre esta interrogante, es el eje central de la discusión ya que la hipótesis sobre la que se sustenta la investigación plantea justamente que por diversos factores históricos, políticos, culturales, académicos, etc., la danza a nivel social **no** es considerada como campo epistémico, entonces;

¿Por qué no se valoriza la danza como un conocimiento?

"…yo creo no se valoriza porque no se ha visibilizado culturalmente ese fundamento epistemológico o sea lo que estamos hablando porque las estructuras de las instituciones no consideran a las artes como productoras de conocimiento, entonces esa es una disputa que la tienen todas las artes."[229]

"En la universidad a ti te entregan eso y tú te das cuenta que todo está organizado a esta idea del conocimiento que no tiene que ver con el arte ni con la acción, porque da lo mismo todas las obras que hayas investigado, todas las obras que hayas hecho no son valoradas como conocimiento, entonces estás en el último escalón de la jerarquización curricular, entonces claro de ahí para adelante tu intuyes que estas en una relación media coja pero no creo que tenga que ver con la academia sino con la manera de hacer academia."[230]

Tiene que ver con que a nivel académico, la danza y las artes en general no son concebidas como campos de conocimiento, por el contrario y como se señala en la segunda cita ocupan lugares inferiores en la jerarquización de los conocimientos.

El pensamiento de cada entrevistado se visibiliza especialmente respecto de esta cuestión, es así que encontramos diferencias entre quienes consideran que;

[229] Rolando Jara, Anexo, página 246
[230] Paulina Vielma Anexo, página 148

"…en el fondo uno no debería buscar la valorización, la sociedad debiera estar preparada para valorizarse a sí misma en el ejercicio de las distintas cosas en que se desarrolla el ser humano." [231]

"…en principio la práctica de la danza no necesita una legitimización académica. Es de hecho un arte."[232]

A pesar de lo anterior, la danza como práctica artística sigue estando relegada como arte a un lugar decorativo, el cual tiene una clara relación con la visibilidad de la disciplina en los medios masivos que comenzó en la dictadura y se mantiene hasta el día de hoy.

"Porque todo el mundo dice "sí, bailar es muy importante" pero es bailar para lucirse, porque es lindo, entonces inmediatamente se le coloca en un lugar que no es importante."[233]

"También hay que hacerse cargo de la profesionalización, de valorarlo como profesión la danza, no es que lo haga porque "ah que rico y que choro" "que bonito" no (…) yo no le veo nada distinto a la danza; cada intervención, cada vez que yo hago una clase y nombro un verbo, toco un cuerpo, yo estoy interviniendo ahí, estoy con un ser completo."[234]

"…hemos que tenido que trabajar el triple `que los músicos, que los artistas visuales, porque tenemos que validarnos como campo, entonces generamos la revista, hemos siempre rehuido a esos espacios decorativos, decimos no, nosotros no le vamos a ir a adornar el acto de qué se yo, o se lo vamos a adornar pero desde esta otra manera y hacemos una improvisación."[235]

"¿Por qué nadie sabe? Porque lo poco que sabe es lo que ha visto en la televisión, lo que conocen los medios masivos o la experiencia de las agrupaciones más masivas como los ballet folclóricos." [236]

---

[231] Marisol Madrid, Anexo, página 200
[232] Carlos Pérez, Anexo, página 101
[233] Francisca Morand, Anexo, página 127
[234] Sonia Araus, Anexo, página 234
[235] Francisca Morand, Anexo, página 133
[236] Marisol Madrid, Anexo, página 200

"Y la danza que conocemos es la danza que promovió la dictadura en estos shows que daban en la televisión ¿no es cierto? La pluma, el show, el espectáculo, que está fantástico, pero existen otras cosas también ¿ya? Entonces es además un vínculo comercial, donde a través de eso también en esa época ¿no? luego se prolonga."[237]

Finalmente y en lo que respecta esta subcategoria, existen planteamientos que deben ser considerados en torno a la visibilidad y valoración de la danza como conocimiento y que no fueron discutidos ni abordados por todos los entrevistados.

Uno de ellos tiene que ver con figuras de poder en campos creativos del arte, figuras como los coreógrafos y directores. Lo que esto manifiesta es el hecho de que estas son posiciones que dentro de la misma disciplina son legitimados, por lo que a un nivel social adquieren mayor estatus y validación que un intérprete o un actor y que afectan directa e indirectamente (o transversalmente) la concepción social de la danza como conocimiento.

"Como que todavía el actor piensa que para valorarse tiene que ser director, el intérprete de danza como coreógrafo."[238]

Fundamentos que revalorizan el conocimiento de la Danza

El objetivo general de la investigación era identificar cuales serían los fundamentos que sustentarían las bases teóricas para revalorizar la danza como un conocimiento, instalándose la educación somática como una de las fuentes más claras, fuertes y recurrentes para sostener las propuestas epistemológicas de la disciplina. A continuación se exponen los resultados obtenidos respecto de la temática.

"…aquí pongo al lado a esto que se vincula con la danza que son las prácticas somáticas, Thomas Hanna cuando define en los 70 el concepto de somática juntando muchas cosas distintas pero que tenían algo en común, habla del conocimiento del cuerpo en primera persona, entonces ahí hay un nuevo nivel experiencial."[239]

[237] Sonia Araus, Anexo, página 226
[238] Rolando Jara, Anexo, página 237
[239] Rolando Jara, Anexo, página 237

"(E): ¿Es la somática una línea clara como fundamento y experiencia en el conocimiento que le pertenece a la danza?

(P): Sí, absolutamente, o sea tu lees a Bonnie Bainbridge Cohen y es como, te fuiste en vola ¡yo quiero saber todo lo que ella sabe! si eso no es conocimiento entonces ¿Qué es conocimiento?"[240]

"(E): ¿Usted cree que los estudios y certificaciones de Laban-Bartenieff son mecanismos o fundamentos que ayudan a validar la danza como un conocimiento y quizás más allá, hacia una nueva valoración social?

(F): Sí Claro."[241]

"(E): ¿Son los estudios del BMC fundamentos que aportan en este objetivo? Pensando siempre construir un cuerpo teórico en donde estos se incluyeran junto a otros para valorizar la danza como conocimiento, digamos nuevos paradigmas, nuevos puntos de vista.

(S): Sí., A mí por lo menos me amplificó al mil, por lo menos a mí. Están los conocimientos científicos y todo eso (…) No es solo esa cantidad de información anatómica, fisiológica, es como que me ha dicho, ya Sonia o sea tú eres un potencial (…) lo que quiero entiendas que no es solo separado ese conocimiento de sentirme yo misma como un campo de conocimiento integral desde lo biográfico, cultural, también desde todas las otras experiencias que yo viví, es como si de todas esas estuvieran en mí un montón de profesores a cada momento apareciendo."[242]

(E): ¿Para usted las prácticas somáticas o los fundamentos de la consciencia corporal ayudan a valorizar y re significar la danza como un conocimiento? ¿El movement inteligent, feldenkrais, BMC, Eutonia, etc., son disciplinas que ayudan a valorar ese tipo

[240] Paulina Vielma, Anexo, página 144
[241] Francisca Morand, Anexo, página 128
[242] Sonia Araus, Anexo, página 234

de conocimiento en la danza? O ¿son campos totalmente opuestos? ¿En que se cruzan y en que se ayudan?

(M): Lo interesante que tienen en lo que se aportan, es que el aprendizaje somático, es en esencia cuerpo y movimiento y el movimiento como medio de aprendizaje del ser humano, la danza lo mismo, su foco de interés es el movimiento, el movimiento humano con fines artísticos, por lo tanto la relación que existe entre el cuerpo y el movimiento o entre el cuerpo y la emoción, el movimiento y al constitución humana, ese ámbito de reflexión es común, por lo que son disciplinas que puede dialogar, ahora cuanto le aporta la danza al aprendizaje somático…no sé."[243]

[243] Marisol Madrid, Anexo, página 211-212

CONCLUSIONES

Durante la indagación de material bibliográfico fue evidente, como lo es para todo aquel que produce artículos, tesis, libros, estudios, etc., de danza, la carencia de dicha herramienta sobre todo en Chile, de ahí el énfasis en el aspecto teórico planteado en el capítulo I. Ante tal situación, fue necesario fragmentar en conceptos (cuerpo, danza y conocimiento) y profundizar en cada uno de ellos, de manera independiente (deconstrucción), para luego relacionarlos y reconstruir discursos en post de la problemática planteada.

Atendiendo a la comprobación de la hipótesis manifiesto una autocritica sobre la idea de omisión del cuerpo y la danza en los estudios teóricos, pues hay un señalamiento hacia la responsabilidad de otras disciplinas sobre dicho fenómeno, es decir, las ciencias sociales y la filosofía debían haber escrito sobre la danza para que esta pudiera ser vinculada con el conocimiento, cuestión que, tomando en consideración los resultados, efectivamente influenció el desarrollo teórico y vinculación epistemológica pero involucra una serie de aspectos que yo como investigadora no contemplé, a saber:

Entrevistados como Carlos Pérez y Marisol Madrid fueron claros respecto a ello al señalar que no tenía que ver con una cosa peyorativa hacia la danza, los intereses académicos varían según los contextos históricos-sociales, además de una serie de mitos y modas académicas atribuibles al fenómeno.

Me atrevo a decir que más allá de concluir una "aprobación" de la hipótesis es pertinente señalar que es un fenómeno con dimensiones muchos más amplias de las contempladas y que la presentada en esta investigación es solo una parte del problema.

En función del concepto cuerpo, es donde comenzaron a aparecer los primeros indicadores; al plantear la omisión teórica del mismo, la mayoría señaló que el planteamiento era subjetivo ya que el cuerpo siempre ha sido un tema para el hombre,

las formas en que este se ha abordado en cada época, especialmente desde las artes, ha variado pero es de una presencia, en mayor o menor grado, indiscutida.

Distinto es lo que pasaba al plantear la danza en aspectos teóricos; aquí claramente y de forma transversal se señala la carencia, no solo de material sino también de motivaciones y temas de interés que no han sido aún profundizados, entonces ¿Quién debe escribir sobre la danza? Hay quienes opinan que los que debieran hacerlo son los mismos intérpretes y pedagogos (la figura del coreógrafo varía), extendiéndose incluso hacia el público, convergiendo en que no son ni los filósofos, ni los sociólogos, ni los historiadores quienes deben asumir esta responsabilidad, las relaciones con estas disciplinas son fundamentales pero el sujeto tras las palabras debiera, en un ideal, ser aquel que comprende y vive el movimiento.

Otro aspecto a considerar, es la importancia de la práctica en las investigaciones de la disciplina. Justamente ahí encontramos uno de los valores que como conocimiento la danza puede entregar; es desde la praxis que las reflexiones sobre el cuerpo, el movimiento y la danza emergen y viceversa. Estos espacios son los predilectos para problematizar e investigar, espacios inciertos y complejos, ideales para la generación de conocimiento bajo los supuestos de nuevos paradigmas epistemológicos de investigación.

Por otro lado, explorar el conocimiento, indagar en ¿Qué es lo que sabemos? Y ¿Cómo lo sabemos? Especialmente en danza, ha sido tremendamente satisfactorio aún cuando la discusión no reflejara un único y completo resultado. Tal como se menciona en el análisis, este fue uno de los conceptos cuyos lineamientos de las entrevistas se correspondieron casi en su totalidad con lo expuesto en el marco teórico y que, como era de esperarse, hace emerger una serie de extensiones teórico - prácticos en la danza. Uno de los más relevantes es la vinculación intrínseca con la experiencia.

Cabe señalar que el concepto “experiencia” sigue siendo ambiguo, pero tal como sugiere Sergio Rabade, “…*si queremos dar una noción de experiencia que responda al efectivo funcionamiento del conocer humano, tenemos que renunciar a esta noción teóricamente tan clara (…) experiencia cognoscitiva es el conocimiento con mayor*

inmediatez de algo concreto dado"[244] Relación sumamente interesante que podemos hacer respecto del conocimiento de la danza, caracterizada por la inmediatez como uno de sus rasgos más evidentes y sobresalientes, es la relevancia de la acción en el proceso cognitivo.

Otra analogía posible de hacer, toma como referencia el hecho indudable de la danza como una experiencia personal y subjetiva, pero que encuentra su expresión, especialmente en la construcción del conocimiento, con los otros, de ahí la relación con la co-creación expuesta por algunos entrevistados para definir el conocimiento en su generalidad.

En lo que respecta a estas relaciones, fue inevitable comentar el valor que este tipo de saberes tienen para los estándares académicos, el que claramente es prescindible para las instituciones formativas, lo que no significa que no haya un avance respecto al tema, la percepción general es que la problemática está al menos instalada y solo requiere tiempo y reflexión para profundizarla. Una vez más, es esta una de las relevancias sobre el levantamiento de información, discurso y reflexión mediante las entrevistas sobre concebir el arte como campo epistemológico.

Los resultados y conclusiones de la investigación sobre el fundamento epistemológico en danza sugieren que no hay una claridad sobre el mismo, ya sea desde el fundamento o desde el manejo de conceptos duros, existiendo más bien nociones y opiniones polarizadas al respecto. El objetivo era investigar e identificar cuáles podrían ser esos fundamentos, que tipo de conocimiento podría emerger desde ahí y si esto resinificaría el valor social sobre la disciplina, un contexto complejo considerando lo siguientes resultados:

Si bien se logró determinar la educación somática como la fuente de los fundamentos, no se pudo profundizar específicamente cuales serían los que podrían apoyar las bases para una epistemología desde la danza, ya que por sí mismo el campo se sitúa en la intersección de las artes y de las ciencias que se interesan en el cuerpo viviente[245],

[244] Rabade, Romeo. Sergio. El conocer humano 1, Volumen1. Trotta, 2033. p.125
[245] http://www.rinace.net/reice/numeros/arts/vol9num2/art10_htm.html#2

campo que abarca desde la salud, las artes, la filosofía, la educación, biomecánica, meditación, biología, neurociencia, etc., sin nombrar la treintena de métodos específicos, a través de los cuales los practicantes del mundo occidental reclaman impartir la educación somática[246]. Cabe señalar que este resultado se considera aún en construcción pues no cabe duda que aún existan otros conocimientos, otras fuentes fundamentos epistemológicos que emerjan en la medida que se desarrolle la teoría, la práctica y la propia reflexión sobre y desde la disciplina de la danza.

El resultado de esta investigación invita finalmente a preguntarse también ¿Qué entendemos por valorización de una disciplina? ¿Cuándo y cómo se manifiesta? El valor sobre algo involucra atención, sentimiento, es un efecto provocado pero puesto en relación con campos y disciplinas de conocimiento implica cuestionar los paradigmas sobre los cuales estos se sustentan. En este sentido, no es novedad hablar sobre los cambios en los paradigmas dominantes establecidos, sobre todo a nivel científico, siendo pertinente más bien el término de crisis, ya que por el contrario de lo que se suele pensar, las crisis históricamente nos enseñan que hay belleza y creación en lo aparentemente conflictivo y destructivo.

Las crisis paradigmáticas se vienen gestando desde hace ya un buen tiempo, pero en concordancia con lo planteado por el autor Rigoberto Lanz, no estamos hablado de una coyuntura que nos choca de manera indiferente; "…*estamos hablando de una convulsión en la médula fundacional de la civilización que gobierna el globo terráqueo desde el siglo XVI en adelante, sobre manera, a partir del siglo XVIII (…) es decir, es una civilización, es una lógica, es un modo de entender al mundo, es una manera de organizar la vida en ese mundo, etc…*"[247] La que está lenta pero a la vez vertiginosamente colapsando desde las raíces de la epistemología, y se vincula con lo postulado por Rolando Jara durante su entrevista, al sumar el conocimiento experiencial y subjetivo como parte de estas transformaciones.

El plantarnos frente a un mundo que demanda múltiples explicaciones de la realidad, una única y soberana verdad ya no es sostenible, los enfrentamientos dicotómicos,

[246] Idem
[247] http://www.voltairenet.org/article121321.html

como por ejemplo, folclore / danza culta no son ya sustentables. Nuevas formas de conocer, de generar, registrar y vivenciar el conocimiento son algunas de las propuestas en construcción, en donde el rol de arte y de la danza encuentran una validación paradigmática; ya no desde la academia, el lenguaje o el libro, la validación social de la danza como conocimiento depende de cómo se geste el paradigma emergente que demanda responsabilidad, flexibilidad de pensamiento ante investigaciones sobre el cuerpo, el movimiento, esferas de la vida en constante cambio, inciertas y complejas que nos permitan saber vivir y no sobrevivir en comunión con nuestro entorno, con los otros, con nosotros mismos.

Lo que surge al finalizar este proceso, es una clara consciencia que luego de esta producción bibliográfica, que permite cumplir uno de los objetivos planteados al inicio esta, y posterior análisis, habría sido deseable y estimulante crear experiencia de lo expuesto en palabras. La creación de una obra de danza a partir de la investigación vendría a completar, a dar coherencia y adjuntarse a un paradigma emergente.

BIBLIOGRAFÍA

CARTES., L. Curtis., "The intelligence and sensitivity in the Dance" in the growth of dance in America, p. 213

CIFUENTES, JOSÉ MARIA. Historia Social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940-1990. Santiago Ediciones LOM 2007. p.23

COROMINAS, JOAN., Breve Diccionario etimológico de la lengua Castellana. Ed. Gredos, Madrid, 1990.

CRISÓSTOMO, LÓPEZ, FRANCISCA. Lectura de un cuerpo de la danza. Huellas, discursos y mitos. Red de danza independiente. 2012.

BARRIOS., Luis. José. Entrevista: Sobre cuerpo y filosofía. Revista Educación Física y Ciencia. 2008

BOURDIEU., Programa para una sociología del deporte., 1988

BRUKE, Peter. Historia Social del Conocimiento. Social History of Knowledge, Volumen II., Paidós, 2002.

DESCARTES., Rene. Discurso Del Método. Francia., 1637.

DUNCAN, ISIDORA., El arte de la danza y otros escritos, Madrid, Akal, 2003.

ECHEVERRIA, Rafael. El Buho de Minerva: Introducción a la Filosofía Moderna. Ediciones DOLMEN. 1993.

FRALEIGH, SONDRA., Dance and the Lived Body. Pittsburgh: University of Pittsburgh press, 1987

FRALEIGH, SONDRA., “Family Resemblance.” Researching Dance: 3-21. Ed. Sondra Fraleigh and Penelope Hanstein. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.

FRIEDRICH, NIETZSCHE, La Gaya Ciencia, Madrid, Edaf, 2002.

FRIEDRICH, NIETZSCHE , Así habló Zaratustra, trad. A. Sanchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

GARDNER, HOWARD, Estructuras de la Mente. La teoría de las inteligencias múltiples. FCE, México, 1994.

HANNA., Judith. To dance is Human, Austin: University of Texas Press, 1977.

HERNANDEZ, Sampieri, R. Collado, L. Lucio, P. Metodología de la investigación (MacGraw Hill, México).

LANGER., K. Susanne. Los problemas del arte: diez conferencias filosóficas. Infinito. 1966.

LE BRETON, David. Antropología del cuerpo y modernidad. Colección Cultura y Sociedad, Nueva Visión, 2002.

LECANNELIER, ACEVEDO, FELIPE. MATURANA, HUMBERTO, 1928-prologuista. Conocimiento y complejidad: una perspectiva evolucionista. Santiago de Chile, LOM Ediciones. 2012.

LE BRETON, DAVID., El cuerpo sensible. Editorial Metales Pesados, 2010.

LEVINSON, André, The Spirit of Classical Dance, “Theatre Arts Monthly, IX (March 1925)

MATURANA, R. Humberto, VARELA, J. Francisco. El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano. Lumen, 2003.

MAXWELL., Adeline. El cuerpo como resistencia de la danza contemporánea. Primer encuentro de investigación y reflexión de la danza. Red de danza independiente, Santiago, Chile, 2012

MORA., Sabrina, Ana., El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, contemporánea y expresión corporal.., Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. 2010

MORIN, Edgar. El método: el conocimiento del conocimiento. Cátedra. 1988.

MORIN, Edgar Los siete saberes necesarios para la educación del futuro. Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 2011.

PAPINEAU, David, Philosophy: Essential Tools for critical Thought., 2004.

PEREIRA, ESTEFANÍA, LEAL, PILAR (2013) Historicidad del corporal y el cuerpo en la danza" Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago, 2013.

PÉREZ, SOTO, CARLOS., Proposiciones en torno a la Danza. Editorial LOM., 2008.

QUIJANO, Aníbal, 1999.

RABADE., Romeo., Sergio. Experiencia, Cuerpo y Conocimiento. Consejo superior de Investigaciones científicas., Madrid. 1985.

RABADE., Romeo. Sergio. El conocer humano 1, Volumen1. Trotta, 2033.

RANDY, MARTIN., Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics. Durham & London: Duke, 1998.

ROUHIAINEN., Lenna. Ways of Knowing in Dance and Arte, Theatre Academy. 2007

SANTIAGO, ENRIQUE LUIS, Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche. Ed. Trotta, Madrid, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Una epistemología de sur: la reinvención del conocimiento y la emancipación social. CLACSO., 2009.

SOTO., Pérez. Carlos. Proposiciones en torno a la historia de la danza, Santiago de Chile, 2008

SHEETS-JOHNSTONE, MAXINE., The Primacy of Movement. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999.

SCHÖN DONALD (1982, 49ss, 275ss) En Borgdoff, Henk. El debate sobre la investigación en las artes. Amsterdam School of the Arts. 2006.

TAMBUTTI., Susana. Teoría general de la Danza., Danza y pensamiento moderno. 2008.

TYLOR., Bogdan, Introducción a los métodos cualitativos de investigación. PaidósIberica, S.A., 1987

VAN.,Camp. Julie. Philosophical Problems of Dance Criticism', Ph.D thesis: Temple University.

ZAVALA, Verónica. Tesis Cuerpo y Danza a partir de la fenomenología de Merlau-Ponty. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, MICH., Octubre 2011.

LINKOGRAFÍA

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=22&art=762&sec=Art%C3%ADculos#subir

http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50JaanaParviainen.html

http://muse.jhu.edu/journals/jae/summary/v043/43.1.blumenfeld-jones.html

http://latin.dechile.net/?Busca=corpus

http://etimologias.dechile.net/?conocer

http://www.mercaba.org/Filosofia/PDF/Tor%C3%ADa%20del%20Conocimiento.pdf

http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/

ANEXOS

Entrevista Carlos Pérez.

Entrevistadora (E): *Bueno, ante todo agradecer su tiempo para esta entrevista que busca conversar acerca de la relación entre filosofía y la danza, específicamente hacia el conocimiento. En primer lugar quisiera recordar ¿Cómo es que usted llega a interesarse en la Danza?*

Carlos (C): Lo que pasa es que yo, hago lo posible por ser marxista. Y a mí me interesan los procesos a través de los cuales las clases dominantes logran mantener los procesos de dominación. Entonces, ¿Cómo las clases dominantes logran que la gente sea relativamente pasiva? Que no se queje, que vaya acomodando a su subjetividad a la explotación, al agobio, a la sobre explotación, al endeudamiento, al estrés, y sin embargo "la galla" aguanta y aguanta.

El capitalismo clásico ponía mucho énfasis en el disciplina miento como mecánico del cuerpo. Como la corporalidad propia de las fábricas, en cambio de los años 60 para adelante, el capitalismo altamente tecnológico, la producción depende más de la motricidad fina que de la motricidad gruesa, porque los trabadores no majean la materia prima en sí, sino que lo hacen a través de maquinaria, de interface que es más fácil, entonces es necesario, emplear la motricidad fina entre y las coordinaciones, entre los sentidos y la percepción y los músculos. Eso produce nuevas formas de cansancio y tanto han cambiado que la gente cuando se cansa va al gimnasio. Entonces, van al gimnasio para cansar la motricidad gruesa que los descansa de este otro tipo de cansancio que es más bien neuropsicológico y subjetivo. Entonces, el capitalismo altamente tecnológico tiene un problema para restaurar la fuerza de trabajo, o sea, como hacer para que la gente descanse lo suficiente para que vuelvan a ser explotados y más encima estén contentos el lunes.

La industria del espectáculo cumple esa función. En la práctica no tenemos tiempo libre, sino que tenemos un tiempo que nos sacuden con la industria del espectáculo –literalmente nos sacuden – para que el cansancio de la motricidad fina baje de nivel y uno vuelva el lunes de nuevo a ser explotado. Y entonces, una manera de lograr esa restauración es a través del agrado corporal. En el capitalismo clásico el

disciplinamiento mecánico del cuerpo se hacía a través de la represión no más; no se camina así, siéntese bien, camina por el lado derecho, etc. Era represivo, en cambio el capitalismo altamente tecnológico tiene patrones de subjetividad permisiva; la ropa cómoda, las sabanas de mil hilos, la dieta., permiten el agrado corporal dosificado, dentro de todo este régimen de sobre explotación. Entonces, tú tienes catarsis de agrado corporal te permiten sobrevivir a todo ese agobio y dentro de esas catarsis esta el baile y eso era lo que yo quería entender. Quería entender, ¿Cómo el baile fue hasta los años 60 un espacio para la libertad? En donde la cultura de la dominación era represiva y tú ibas a un lugar donde te liberabas.

En cambio ahora, el baile forma parte de la dominación. Entonces, lo que me interesaba era entender como esta cultura más sofisticada podía dominar administrando el placer, el agrado corporal y a mí me parece que el boom de la danza moderna, esto que tanta gente estudie danza, tiene que ver con eso. Tiene que ver con una demanda social, con unas catarsis que ya no son tan simples como jugar a la pelota, sino que cada vez más son más sofisticadas, ya la salsoteca no es suficiente, el puro tirar neura, sino que es cada vez más sofisticado; hay que hacer pilates, hay que hacer dieta, llevar una cierta alimentación, etc., cuando el yoga no alcanza, cuando la dieta no alcanza, bueno la gente se mete medicamento; ansiolíticos, relajantes musculares…

Ese es el contexto del problema. Entonces, toda la obsesión, por la salud, por la flexibilidad corporal, forma parte de una especie de política de sobrevivencia, si uno no se preocupara de esas cosas seria aplastado por el agobio. O, durante 500 años la danza en la cultura moderna fue un espacio contracultural, de libertad, desde hace 50 años hasta hoy día la danza forma parte de la dominación.

Porque están las dietas, el régimen corporal, pero también está la sexualización de la imagen pública, la liberación de las costumbres y uno también desde la danza uno también puede entender esa sexualización de la imagen; una mina en pelota para vender un auto, hasta para vender un lápiz, un helado, un cigarrillo, siempre imágenes sexuales.

Entonces, la danza es el primer ejemplo de un ámbito en que se practicó una sexualidad des-erotizada, que permite una especie de descarga libidinal sin el contenido, que es el ballet y ese modelo de hiper-sexualidad pero sin contenido es el de la publicidad. Por eso es que las niñitas bien pueden ser modelo y hacer el catálogo de ropa interior de Falabella sin acostarse con el pololo, y van a las sesiones del catálogo para todo chile en paños menores con la mamá y nadie la toca, porque son objetos sexuales pero no eróticos, entonces finalmente creo que es un conjunto de problemas: la obsesión por las dietas, la obsesión por la salud, la obsesión por la flexibilidad corporal, esta obsesión por este sexo des erotizado, son los mecanismos de una manera de dominar a la gente.

(E): Claro, si es cosa de ver en el metro, estos típicos mensajes para mujeres que alientan a tomar clases de baile, porque así se liberan endorfinas y por lo tanto se es más feliz…

(C): Bueno, pero si piensa que todos los alcaldes proponen danza entretenida, danza del vientre, la zumba, todas estas cuestiones de danzas orientales que están de moda que uno no sabe de dónde, son modas…

(E): ¿Y para dónde cree que todo este fenómeno camina? ¿Podría producirse una nueva ruptura?

(C): Lo que ya hay es una repolitización de la danza como forma artística, no de la danza como práctica social, porque como práctica social está incorporada a la dominación, entonces hay una especie de venir de vuelta de la angustia corporal y entonces hay como una especie de re politización que implica una vuelta a muchas cosas del modernismo original, en que la gente ya no esta tan preocupada de la destreza, ni de la imagen, ni de estas cuestiones de contenido sexual medio hipócrita, se trata de mostrar las tetas no más. Hay una especie de vuelta a una danza más política, más preocupada por la crisis económica, más preocupada por la discriminación de género de los problemas étnicos. Lo que digo es que cuando uno va a margen de la institución, cuando están los estudiantes de danza más crítica, ya no están preocupadas por la técnica, el lucimiento, o la destreza y eso en todos los países donde hay crisis.

Lo que pasa es que en esta *cagá* de país, tenemos la impresión de que no hay crisis, entonces estamos como en los años 60 en E.E.U.U, como las capas medias, así como pasándola bien a pesar de endeudamiento, la precariedad, el agobio. Entonces, en Chile no se nota mucho la repolitización de la danza, en cambio cuando uno va a países que esta la *cagá* como España, como Alemania, como Brasil, ve danza en el margen, ¿por qué en el margen?, porque hay todo este problema del financiamiento estatal y mercantil del arte, en que la gente se acomoda a los fondos concursales una cuestión muy convencional, o sea lo que hay que comparar es toda esa cuestión convencional con una estética, estética de lo bonito que es lo que se hace en el GAM con las cosas que se hacen en la Perrera por ejemplo. Son dos mundos completamente distintos. Los festivales del Teatro a mil y el teatro de la Legua, que es otra cosa, que esta última tiene la firme intención de no recibir financiamiento de ningún tipo. Entonces, hay como 5 viejas que son de La Legua que están hace años pero ellas son las actrices y un viejo jubilado.

En Europa se ve más y en América Latina se ve más esta imagen, pero por supuesto lo más notorio, lo más abundante también, es ese centro institucionalizado de la gallá que se acostumbró a vivir de los fondos concursales y que ha ido haciendo un arte como bonito, para que el público salga así como extasiado, que es una actitud muy conservadora en el fondo. O sea, lo que yo digo es que la mayor parte de las obras que se hacen acá en Chile que son de danza, la gente baila como si Chile no existiera, porque bailan como si estuvieran en Alemania, en el teatro de Paris, da como lo mismo, y tienen un estándar internacional y hay cosas muy bien hechas, pero es dramática la descontextualización. Uno ahí ve la diferencia entre lo que hace la Vitrina y estas otras cosas que son súper entretenidas, son súper creativas, súper estetizantes, súper ingeniosas, súper bonitas por lo demás y muy bien hechas pero en la luna, digamos.

Entonces en el margen, lo que se ve es una especie de revuelta en contra de ese perfeccionismo que en teatro se da también, la *gallá* también hace teatro contra Grifero, que es la estética de la concertación, todo como súper bonito, súper gracioso, súper bien hecho pero en el fondo súper institucional e incluso con un poco de sentido crítico. En cambio ahora la *gallá* se va echando con discursos muchos más directos.

Yo creo que eso, como fenómeno artístico es lo más interesante que pasa desde el 2005 en adelante, esa repolitización después de 25 años, 80, 90, 2005, de arte conservador, muy…

(E): Muy cuidado…

(C): Sí, es como muy funcional al sistema. No sé, la Michelle Bachelet feliz con estas cosas, el Teatro a mil, feliz porque son absolutamente inocuas, inofensivas, la gente va las encuentra muy bonitas, aplauden, después se olvida y pa' más remate adquiere estatus de vida. De hecho en el ministerio de cultura se habla de consumo cultural, derechamente, hay una clientela, contra ese consumo cultural bueno, en el Fondart evalúan obras por la cantidad de audiencia, o sea cuanta gente te fue a ver.

(E): Por el aplauso metro…

(C): Claro, contra esa barbarie en que los artistas se acomodaron por así decirlo así, ante este neoliberalismo sonriente que es la concertación de todo el mundo, lo mismo paso con Felipe Gonzales, en España con Miltran, con gobiernos netamente socialistas y sin embargo con esta cuestión neoliberal y el arte adecuado a eso. Ahí la plástica chilena es plenamente funcional a la concertación, esta Universidad, de aquí han salido la mitad de la plástica chilena de los últimos 30 años han salido de la ARCIS y no conmueven a nadie, la gente mira y dice "ah, que interesante", no conmueven, es un arte inofensivo. Entonces, la repolitización como esa voluntad de que el arte no es inofensivo, de que la *gallá* no se puede olvidar tan fácilmente de lo que vio, de que tiene que llegarle bien a fondo.

(E): Es lo que pasa cuando uno ve Carne de Cañon…

(C): Sí, claro, lo que pasa con los montajes que se han ido haciendo, como donde se cantaba con guitarra "yo quiero un sueldo reguleque" que es una cuestión que tiene que ver directamente con una noticia del diario, así como una alusión política muy concreta, si tu bailas esa misma pieza en China nadie la entiende, esta otra obra que yo encuentro que está muy bien hecha de la Alejandra Mabes en el GAM "Blanco" tú la das en China y la gente la aplaude igual, porque da como lo mismo, está como en el

aire. El festival vertientes, que la niña me decía “pucha, no se han presentado tantas obras, este año fue menos gente” como que decayó, entonces yo le decía que tienen lo que merecen porque bailan como si Chile no existiera y entonces el festival no puede mantenerse con el mismo éxito en pleno 2011, cuando todo el mundo estaba todo el movimiento estudiantil en contra del gobierno y ella bailando en la luna…

(E): Sí, hubo mucha danza ese año que también se dio fuera del contexto “escenario”, en espacios más informales…Bueno, para entrar ya más en relación a la investigación que estoy haciendo, quisiera comentar que, de lo que he leído, en 1992 usted escribió artículos relacionados con los problemas de la epistemología, sumándose a la gran cantidad de literatura al respecto, sin embargo aparecen otros términos aparte de epistemología, como co-gnoseologia y teoría del conocimiento, siendo usados indistintamente y muchas veces con una orientación hacia lo científico... ¿Cuál es la diferencia? ¿Pueden ser aplicados a otras aéreas del saber, es decir, otras no científicas?

(C): En general, uno debería considerar como equivalente los términos epistemología y filosofía de la ciencia. Ahora hay un problema de época, que influye en la manera en cómo estos asuntos fueron abordados. Toda la filosofía clásica, desde Santo Tomás hasta Kant, que es la filosofía clásica de la Modernidad, todos los filósofos pensaron y escribieron cosas sobre el conocimiento, entonces, toda esa reflexión clásica sobre la posibilidad del conocimiento es lo que se puede llamar el problema clásico del saber, o teoría del conocimiento. En cambio la filosofía de la ciencia, que es sinónimo de epistemología, viene de mitad del Siglo XIX para adelante, y no está relacionando con los filósofos clásicos, sino que está relacionada con las disciplinas de las Ciencias Sociales. La disciplina de la Ciencias Sociales inventaron esta epistemología para inventar el método científico.

Ahora, en la medida en que todos los campos, no solo del saber sino del hacer, han ido asimilándose a la lógica de las disciplinas, es decir, carreras universitarias, lenguaje especializado, títulos profesionales, en la medida en que los saberes y las prácticas se han ido academizando todo el mundo ha buscado legitimar su academización usando el método científico, incluso en arte, ridículo. Y la epistemología viene siendo la

justificación del método científico, entonces cada vez que alguien quiere decir, la danza, la teoría de la danza es una disciplina, entonces vienen la pregunta automática por el método, por el fundamento epistemológico de la disciplina y mi opinión es que, eso para el arte es absolutamente inútil.

(E): ¿Por qué?

(C): Porque los artistas no crean metódicamente para empezar, es una cuestión extremadamente rara que un artista tenga precisamente un método, tal como se entiende método, procedimiento, científicamente, o como en las Ciencias Sociales, para que decir en las Ciencias Naturales, ni siquiera los científicos sociales tienen método, tienen un discurso acerca del método, pero no tienen propiamente método. Los artistas menos. Entonces, toda la reflexión académica sobre el arte, le sirve bien poco al arte, le sirve al público ilustrado, le sirve más bien a la mercantilización del arte. Porque a través de la teoría del arte el público consumidor es educado en lo que debería y en lo que no debería ver.

Entonces es a los teóricos de la danza, a los que les interesa que haya método, que haya fundamento epistemológico, qué sé yo, ellos tienen preocupaciones legitimas, autenticas, no son unos mentirosos, ya, pero si uno ve lo que hay en el fondo de eso, en el fondo lo que hay es un proceso de legitimación de la autoridad del crítico frente a los fondos de financiamiento. Como que el crítico le va diciendo a los bancos, “mire, esto vale la pena financiar” y bueno, ¿Quién es el crítico? Es alguien que tiene los fundamentos epistemológicos, etc.

(E): Graham McFee habla un poco de eso, en el fondo, es la crítica a la danza la que le da su fundamento para ser comprendida, entendida…

(C): Comprendida, apreciada y, aunque no lo dice, comercializada.

(E): y justamente, es un punto que se relaciona con otra pregunta que me es fundamental en esta investigación y que tiene que ver con lo que muchísimos autores, entre ellos Ud., señalan respecto del carácter efímero de la danza, ya que este no tiene relación con la concepción tradicional del conocimiento y por lo tanto, entre una de sus

consecuencias, es que su valor "comercial" es nulo, porque la danza como arte, no deja objeto tangible…

(C): Sí, ahora yo creo que es posible y legitimo hacer teoría del arte, teoría de la danza, lo que yo creo que sobra ahí es el famoso discurso epistemológico de, fundamento epistemológico de lo otro, esa cuestión esta demás…

(E): Bueno eso es lo que a mí me interesa saber, ¿Por qué está demás?

(C): ¡Porque uno puede referirse a la teoría del arte sin referirse a un fundamento epistemológico alguno! Schiller, Heidelberg, Kant que hicieron teorías sobre el arte, ninguno tiene un fundamento epistemológico, no se preocuparon del método en ningún sentido, simplemente pensaron el objeto artístico como tal. Punto. Hay teorías de lo bello, como la de Kant, hay teorías del hecho artístico como la Hegel, hay teorías sobre la relación entre el sentimiento de lo bello y la moralidad de Schiller, en ninguna de esas teorías uno ve la palabra epistemología en ningún lado.

(E) ¿Considera que eso es únicamente por el proceso histórico en cómo se concebía el arte?

(C): Por eso, no las artes, la epistemología, el problema es que la epistemología se invento para legitimizar las Ciencias Sociales.

(E): Entonces, desde su punto de vista la epistemología no sirve para las artes…

(C): No funciona ni siquiera para las Ciencias Sociales, y en arte menos. Entonces, no es que la reflexión sobre el arte no sea necesaria sino que el discurso académico el que no es necesario. La estética es un problema de los filósofos legítimo. La epistemología no le sirve para nada ni al arte, ni a los filósofos, ni a los científicos sociales, ni a nadie. Eso es para poner chamullo en Fondart para que a un artista le den los fondos no más.

(E): Sí, la verdad es que mi interés es justamente ese, ¿Cómo legitimizar la disciplina de la danza? Hablando de la danza en términos muy generales.

(C): Bueno, en principio la práctica de la danza no necesita una legitimización académica. Es de hecho un arte. Solo los teóricos pueden decir cosas, ese es el punto.

Ahora, otro punto interesante es saber ¿Por qué los filósofos clásicos cuando hablaban de arte, no hablaban de la danza?

(E): Exacto, ese es otro punto muy importante de analizar.

(C): Uno podría preguntarse al revés, ¿Por qué ahora todos los que hablan del arte, ahora hablan de la danza? Pasa que hay una inversión hasta los años 60, ningún filósofo que se refería al arte, salvo Sussane Langer, que se yo, otros súper específicos, tomaba la danza como modelo, incluso sobre la reflexión el teatro y no solo el movimiento en el teatro, pero desde los años 80 hacia delante, todos los filósofos – filósofos – que se refieren al arte se refieren a la danza, eso da para pensar en los dos extremos. ¿Por qué ahora a los filósofos les interesa tanto el cuerpo? ¿Sí?

La primera parte del asunto, ¿Por qué la filosofía clásica no le interesó la danza? Tiene que ver con la concepción cartesiana del sujeto en que el alma y el cuerpo eran rigurosamente distintos, esa diferencia entre el alma y el cuerpo tiene un montón de consecuencias en la ética en la teoría de la Modernidad, en la teoría social de los filósofos clásicos que no era ni sociología ni economía, era filosofía y la primer consecuencia es que, el asunto principal es que, el alma era entendida como una pura capacidad de hacer algo, capacidad de varias cosas: capacidad de voluntad, capacidad de percepción, capacidad de cálculo, capacidad de percibir lo bello, capacidad del discernimiento moral, pero la capacidad no mas, entonces, esa alma racional cartesiana va de Descartes a Kant, por sí sola no hace nada, sino que necesita el cuerpo, entonces los contenidos del alma vienen del cuerpo y entonces esa dicotomía produce un desequilibrio, el alma es racional, intelectual, pura, etc. el cuerpo en cambio es el origen de la pasiones, de los perjuicios, ¿sí? Eso tiene que ver con el cristianismo, pero no es directamente del cristianismo, sino que viene de la versión naturalista del cristianismo, es una especie naturalización del cristianismo, porque la diferencia entre el alma y el cuerpo no equivale a la diferencia entre la carne y el espíritu que era la de la teología medieval, la carne y el espíritu son principios morales, en cambio el cuerpo y el alma hablan de la naturaleza, que no es ni buena ni mala, el alma es la razón, que no es ni buena ni mala, ¿Ya? Entonces cuando el cuerpo le hace cosas al alma, no es que eso sea algo malo, sino que es una especie de dificultad, como

la inercia y el roce, si no existiera el roce todo se movería perfecto, pero como hay roce, hay desgaste, hay envejecimiento, qué sé yo, entonces el cuerpo representa para la razón una especie de traba.

Entonces, es algo nocivo, pero no en el sentido moral cristiano, no es que hubiera una condena hacia el cuerpo del ser humano moral, sino lo que viene del cuerpo es moralmente inferior a lo que proviene de la razón

Ahora, si había que pensar cómo era el sujeto, había que pensar cómo era la razón, no como era el cuerpo. Si había que pensar como se expresaba el sujeto había que pensar como se expresa racionalmente, entonces la teoría del arte, en la filosofía clásica no era una teoría del arte, era una teoría de lo bello, lo bello, puro, que era el ejercicio puro de la razón, que era ver la belleza ahí, pura. Entonces no había razón alguna para que los filósofos conceptualizaran, hasta el siglo XVIII, hasta Kant el cuerpo. El cuerpo ponía puras trabas…

(E): y después de eso ¿Ud. Con quien cree que eso cambia? ¿Señalaría a Arthur Schopenhauer?

(C): Schopenhauer, empieza toda una preocupación por la corporalidad, pero no el cuerpo como lo entendemos hoy en día, sino por el hecho de que vamos a morir. Ó sea a él no le interesaba la salud o la enfermedad, le interesaba derechamente la vida o la muerte…

(E): Tengo entendido que su filosofía se destacó por ser muy corporalista para la época, incluso siendo señalado por algunos autores como la primera piedra para el cambio sobre el cuerpo en la filosofía…

(C): Claro, pero lo que le interesa del cuerpo, es que el alma está sometida a la muerte. Es la angustia en el sentido existencial. Hoy en día tenemos un ideal de cuerpo más bien de tipo médico, lo que interesa del cuerpo es la salud, en cambio a Schopenhauer le interesa esa dificultad que el cuerpo representa en la incomunicación, en esta sensación de morir, la soledad radical, etc. Entonces, pero, hay una preocupación por el cuerpo que no hay que confundir con la actual. Se podría decir que es el primero de la filosofía Moderna, pero de la filosofía moderna que se enseña en las escuelas, porque

hay ahí un gran filósofo que está entre paréntesis, que todo el mundo cita, que todo el mundo admira, pero nadie entiende que es Hegel.

Entonces, uno puede notar que en Hegel no hay diferencia entre el alma y el cuerpo, y eso cambia considerablemente la concepción, todo, porque en Hegel no hay esta dualidad cartesiana entre la razón y la naturaleza. Entonces si no hay eso, todo cambia. Sin embargo la concepción filosófica paso como por al lado de Hegel.

(E): ¿Por qué?

(C): Porque el siglo XIX es un siglo Kantiano, más bien, el neo kantismo que deriva de Kant, y en él es muy marcada la diferencia entre el alma y el cuerpo. Ahora, sin embargo, la tradición existencial Schopenhauer, Heidegger, Nietzsche, y después los existencialistas implican una cierta mirada sobre el cuerpo, sobre la finitud del cuerpo, o sea, sobre el hecho de que nos vamos a morir. No sobre el placer o el dolor, sino sobre la angustia, o sea, lo que les importa no es el agrado o el desagrado, que era típico, cuando la filosofía clásica pensaba el cuerpo pensaba en el agrado**.** No, aquí como te digo el problema es la incomunicación, la soledad, la angustia, la muerte. Y por lo tanto es una reflexión sobe el cuerpo que no tiene nada que ver con la danza. Porque a la gente que hizo danza en la Modernidad – en cualquier estilo- el problema no era la muerte, sino al revés, era la vida, como alegría, la danza como espacio de libertad, la danza como ritual, la danza como discurso del poder, menos, esta idea existencial de expresar la angustia, la soledad a través del movimiento.

Entonces, de nuevo, por otra razón, los filósofos que se preocuparon por la corporalidad, no se preocuparon de la danza, pero no por la razón clásica de que el cuerpo era una traba, que era como una especie de roce para la razón.

Entonces, no hay por lo tanto, en la filosofía clásica de la Modernidad, hasta Kant o en la tradición existencial del siglo XIX, primera mitad del siglo XX, ninguna razón para preocuparse, porque no es que fuera un tema tabú, o prohibido o indigno. No hay ninguna razón para preocuparse por la danza.

(E): Creo que es Sparhott quien menciona entre las razones, el hecho de que los filósofos no tenían contacto con la danza como arte, entonces no había como criticarla, comprenderla, pero uno ve literatura filosófica sobre la música, la pintura…

(C): Es que también hay que pensar que la danza -como forma artística- es una forma artística de la aristocracia, de las más altas de las aristocracia porque la danza como actividad social se ha dado siempre, entonces existían los bailes burgueses, entonces…

(E): ¿Señalaría esta como una de las principales razones?

(C): Bueno es que los filósofos no tenían interés en esa actividad; los aristócratas que se divertían o que iban a espectáculos, tampoco ningún filósofo clásico habló de la ópera barroca, por ejemplo, ni tampoco hablaron del teatro de Moliere. Son muy pocos filósofos los que se refieren hasta Kant, cierto, hasta obras literarias, porque no era el tema de la filosofía. El tema de la filosofía era la verdad, lo bueno, lo justo. Entonces, una cosa que es importante es que, no es que no se preocuparan de la danza, en un sentido peyorativo, así como algo malo, condenable y omitieron muchas otras cosas además de la danza, omitieron la vida cotidiana, por ejemplo, que nunca fue para ellos un tema de la filosofía clásica, omitieron la ambigüedad moral, etc.

Después, cuando viene la tradición existencial, siglo XIX, la danza como forma artística es el ballet y el ballet es una especie de arte de caricatura, que se podía mirar por sobre el hombro, en esa época, el ballet y andar en bicicleta era más o menos lo mismo. Los mismos coreógrafos, los mismos maestros de ballet, no le daban a las obras una trascendencia así como El David de Miguel Ángel o el techo de la Capilla Sixtina o la Novena Sinfonía, no, era una especie de arte menor, respecto de la literatura, la pintura, de la música, hasta tal punto que a lo largo del siglo XIX los espectáculos artísticos, digo no el circo, no el deporte, sino el espectáculo de carácter artístico como preferido era la opera y el concierto, en Francia en la segunda mitad del siglo XIX, incluso en la Opera de Paris prácticamente no se dieron obras de ballet. Entonces, la danza como forma artística quedó como una especie de siutiquería, arcaica en la corte rusa, en Dinamarca, en la escala de Milán, así como un espectáculo medio raro.

Cuando Diáguilev trajo la compañía a Europa era vista como algo exótico, algo así como la ocurrencia de los rusos, entonces no había razones.

En cambio, desde los años 60 para adelante, con la generalización de las capas medias, con la decadencia de las capas medias, viene toda la angustia existencial, más filosófica, más genérica, la autenticidad y la verdad, como que, aterriza a la angustia de las capas medias. La falta de sentido de la vida, la crisis de la institución familiar, la precariedad laboral, son cosas que impactan en la consciencia de las capas medias en decadencia. En esas capas medias la angustia existencial como que tomó cuerpo, en el cuerpo, como que se expresó en el cuerpo. Entonces, en esos son pioneros Isidora Duncan, Martha Graham, en Alemania, Mary Wigman, Laban, son pioneros, en un movimiento que es bien dramático, porque, las capas medias para tener su estatus social, literalmente, trabajaron mucho, se sacaron la mugre, jornadas de trabajo muy grandes, se auto exploraron por así decir, además de ser explotados, entonces, cuando llegaron a tener un cierto estatus económico, les vino la preocupación por disfrutar, por gozar la vida, después de todo ese sufrimiento, de ese sacrifico.

Entonces, para las capas medias en ascenso todo es trabajo, disciplina, consumismo, pero para las capas medias que ya han logrado un estatus de vida más o menos razonable, es la pregunta ¿Para qué? Entonces, se inventaron usos sociales que se habían olvidado hace millones de años, como por ejemplo, ir a la playa, hacer ejercicio, preocuparse de la salud, se inventaron, los bikinis y los deportes, que cuando uno piensa ¿desde cuándo que en la cultura europea no habían bikinis y deportes? Desde los griegos, desde los romanos. Entonces hay como 1.800 años en que la cultura europea vivió en la opresión laboral o vivió en el esfuerzo del ascenso social. Ni los reyes se bañaban. No había deporte, no había ejercicio por diversión, había ejercicio para ir a la guerra, en cambio en la segunda mitad del siglo XIX a las capas medias les empieza a interesar el buen vivir, el bienestar, gozar la vida, entonces la gastronomía, que era distintiva de los reyes, los aristócratas, se generaliza, se pone de moda ir a los distintos restoranes, en la segunda mitad del siglo XIX en Europa y en las grandes ciudades de E.E.U.U y a lo largo en el siglo XX en América Latina y como digo, instituciones sociales, me refiero a que durante 2.000 años no existía la institución como ir de vacaciones o peor aún, los únicos que iban de vacaciones eran los reyes, los

nobles, insisto, los trabajadores nunca iban de vacaciones, pero las capas medias son trabajadoras y tienen su estándar económico y les viene la preocupación de juntar plata y salir un mes, y no hacer nada.

En ese contexto, viene toda una preocupación por los rituales corporales, por los movimientos artificiales, mecánicos, por la gordura, por el raquitismo, por la piel demasiado blanca. Entonces, para eso Dalcroze y Laban, expresan, y bueno, la gimnasia, la gimnasia publica, entonces uno ve la gente en las plazas haciendo gimnasia, subiendo cerros, comiendo sano, para gozar la vida. De ahí sale la danza moderna -como moderna- es decir, opuesta al ballet y uno ve esas fotografías tan bonitas del 1915 en plena época victoriana, el grupo de Laban en una colina, medio en pelota, exponiéndose, viviendo en armonía con la naturaleza. Ahora todo este proyecto modernista, es un proyecto como crítico, en el sentido en que la danza es un espacio de libertad, cuando al poder le importa lo contrario. Entonces hay una dinámica entre la catarsis del fin de semana, el espectáculo especial que es ir al teatro a ver danza moderna y el trabajo que es agobiante.

Bueno, en los años 80 lo que ocurre es que las formas del trabajo cambian y para los capitalistas empieza a ser importante que los trabajadores no se muevan ritualmente. Entonces, desde el poder empieza una preocupación por la salud, por el bienestar corporal, por la motricidad fina, en ese contexto es el boom de la danza en los años 60 por un lado, todo este ánimo de las capas medias de gozar la vida, por otro coincide con que el poder dice “ah, sí, queremos la gente viva colores, se sienta mejor, porque así produce más”. Y ese boom donde aparece la danza es donde también aparecen los teóricos de la danza.

(E): Y coincide con que los coreógrafos buscan a filósofos para justificar obras, hay una inquietud intelectual de la danza.…

(C): Y los filósofos buscan coreógrafos también. En los años 60 se creó todo un método de análisis de fenómeno cultural usando los modelos de la literatura, esos son los “cultural studies”, en Inglaterra y después en E.E.U.U. Pero en los años 90 estudiando literatura, aparecen los “performance estudies” en donde se hacen el mismo ejercicio de estudiar los fenómenos culturales; la revolución pingüina, el movimiento

estudiantil, la salida al mar para Bolivia, es ver, pensar fenómenos reales sociales, con un modelo, pero ahora el modelo son las artes de la representación que son el teatro y la danza. ¿Es un cambio interesante no? Porque el modelo literario todavía tiene que ver con la vieja critica que en el fondo sigue las viejas tradiciones de la filosofía, en cambio los performance studies son una manera nueva de acercarse a la realidad.

(E): Pensaba, a raíz de la literatura, la conexión que muchos filósofos hacen con la danza, pensándola como una forma de comunicación. Es un fenómeno, una vinculación recurrente…

(C) Es que ahora, hay un montón de gente preocupada por hacer teoría de la danza.

(E): Pero ahí hay un punto muy importante y tiene que ver con lo que usted propone: lo importante de la danza no es el cuerpo, sino el movimiento, sin embargo, la mayoría de estos nuevos estudios en teoría de la danza son enfocados hacia la corporalidad y al menos que yo haya leído, ningún especifica en el movimiento… ¿Por qué cree que pasa esto?

(C): Pero una cosa, es que hay mucha gente interesante, y se convirtió en una disciplina y el interés en la danza se academizó y entonces, entraron a esa preocupación, porque al principio entraron personas como Sally Lynne, Susan Foster como Marc Franco que escriben espontáneamente sobre el fenómeno, pero después cuando hay mucha gente, en donde entran las modas académicas a la teoría de la danza y la gente siente con la necesidad de decir "no, esto yo lo estoy pensando desde Focault" o "esto desde Wittgenstein" ¿se entiende? Es un puro artificio académico, entonces la gente entiende cada vez menos lo que se dice, pero es súper elegante, tiene un súper estatus. Yo creo que el defecto de las performance studies es actualmente ese, que están llenos de discursos académicos de moda o la deconstrucción Derridiana o el postmodernismo de Liolag, o la filosofía analítica de Wittengeinst, más que pensar el objeto, los tipos están diciendo "según Wittengeisnt" "según este otro"

(E): Claro, es una justificación, por eso yo lo veo como una validación…

(C): Sí, y la obra queda como en la nada porque lo que arma es una tremenda faramalla de discursos teóricos respecto de la obra y eso es un defecto porque no están

pensando la obra como tal, sino que están agarrando de la obra como un pretexto para decir que saben mucho de Derridá.

Ahora, yo creo que la preocupación por el cuerpo, forma parte general de la angustia por la salud. Ya la gente no quiere gozar la vida, simplemente quiere no enfermarse, entonces hay un pánico general a la enfermedad, hay una medicalización por la vida, entonces la gente tiene como un gusto nervioso y morboso por Doctor House y por Mick Tuck, la popularidad de esas series muestra la angustia de la gente por la salud, que es distinto del optimismo de las capas medias de mitad del siglo que querían gozar la vida, estos otros quieren sufrir lo menos posible y entonces están permanentemente preocupados por el colesterol, la osteoporosis, la hipertensión, el insomnio, la depresión. Entonces la auto medicación les absorbe todo el goce, es decir, no lo pasan bien.

(E): Hay una abstracción del cuerpo en eso…

(C): Claro, entonces el cuerpo de la danza moderna es naturalista, es un mito, pero es naturalistas, en cambio este otro es un cuerpo médico, que está hecho de músculos huesos, de neuronas, de neurotransmisores, es decir, la condición del cuerpo se ha medica lisado.

(E): Sin embargo, siento yo al menos, que hoy en día se busca devolver al cuerpo un rol fundamental, se habla de un cuerpo cognoscente, un cuerpo presente. Hay autores que históricamente señalan a Nietzsche como el que instala esta idea, retomada y profundizada actualmente.

(C): Sí, pero ten presente que todas esas reflexiones hay harto de moda y a cuento de que Nietzsche, si uno puede pensar todo eso sin Nietzsche. Pero eso estoy diciendo, que es eso lo que ocurre, te encuentras con puros siúticos hablando de Nietzsche, de Satre, de Velez, etc. Ahora está la bio-politica de haganber, y uno tiene que estar leyendo para estar al tanto, porque nunca van a cumplir con toda la tarea y las obras comienzan a ser una especie de pretexto y peor aún, los coreógrafos que tienen más pretensiones intelectuales piensan la obra a través de estos discursos teóricos.

(E): Sí, usted lo menciona en una entrevista que eso empobrece el arte

(C): Hay una especie de opaca miento, de achatamiento de la espontaneidad creativa. El tipo a pesar de querer hacer algo súper abstracto, tiene la idea, pero es como que no se sintieran seguros con las ideas que tienen y van y buscan un pretexto en Riedida y eso es un estorbo para mi gusto. Los teóricos de la danza no deberían influir en la composición, en la creación.

(E): Que es algo que se da muy seguido ¿no?

(C): Claro, es como que los curadores les digieran a los pintores que pintar y de hecho, eso es lo que ocurre. Porque cuando los curadores cuando seleccionan "este sí" "este no" están diciéndole a los pintores que clase de pintura tienen que hacer para que los acepten en las exposiciones. La institución de los curadores es mortal, para mi empobrece el arte. Más todavía que los críticos, ellos empobrecían mucho el arte, pero los curadores son más poderosos. Los críticos criticaban una obra que ya había ocurrido, en cambio los curadores seleccionan que obra tiene trascendencia, cual figura y cual no.

Entonces son como árbitros del gusto por decirlo así, porque seleccionan obras haciendo de jurado en los fondos concursales. Entonces viene el concurso de la red de danza del Mercosur y entonces un curador. Y pasa que el que está bien con el curador pasa, pero el que no, no recibe los fondos para la obra. Entonces para mi es una inversión idiota.

Durante siglos a los filósofos no les interesaba la danza y se hacía harta igual, y ahora que sí les interesa la danza es como una especie de estorbo para los creadores, porque tienen que justificar su obra con un discurso teórico. Es como que Leonado Da Vinci tuviera que estudiar estética para justificar el techo de la Capilla Sixtina, es absurdo.

(E): ¿Cómo que fuera en contra de la naturaleza del arte?

(C): De la autonomía creativa del arte, si Neruda jamás se molesto en explicar nada, no leyó a Satre y sin embargo ahí están los poemas. Hay esta la espontaneidad creativa.

(E) ¿Y es ese el valor (no comercial) digamos ético..?

(C): Es el valor de la obra artística. En cambio uno ahora encuentra obras que tienen más de discurso que de obra. Te fijas, en que el relato, en los programas juratoriales donde el curador comienza a justificar cada una de las obras que selecciono, son así unos libracos, a propósito de un festival de danza, se saco un tremendo libro y resulta que el libro pesa tanto más que la obra.

Los catálogos de las exposiciones en pintura, en plástica, son casi tan importantes como las exposiciones. Entonces, el crítico y el curador después, usurpan la función del público. Es el público del arte –porque no toda la gente ve arte- el que decide implícitamente, digamos, no es que vayan a votar a una urna, sino que dicen," mira esto es arte" "esto es mejor y esto no".

(E): Es un poco contrario a la posición de McFee porque él dice que arte es un término institucionalizado y valida mucho al crítico

(C): Por supuesto, porque lo que a él le interesa es avalar filosóficamente la autoridad de la crítica y la curandería. Eso, según yo empobrece el arte.

(E): A pesar que algunos fundamentos son muy interesantes, yo también siento que tiene una posición un poco elitista ¿no? Esto mismo que me está diciendo, el querer justificar la figura del crítico de danza, en este caso, para validar, comprender, apreciar…cuando desde mi punto de vista, no es la critica la que tiene ese propósito…

(C): Además, McFee propone un problema artificial. El problema del objeto. El problema del espécimen. ¿Qué representación es el Lago de los Cisnes? A mi gusto él se metió en ese problema por una cuestión idiota, porque si no hay objeto, no hay crítico, sino hay critico ¿Qué está haciendo McFee? El está justificando su pega, no la obra.

Los teóricos anteriores a esta onda, los teóricos del estilo, operaban de una manera mucho más pragmática. La obra continua en los espectadores, entonces, ¿Qué es el Lago de los Cisnes? El Lago es una superposición de todas las veces que se ha presentado y algunas se han representado más lejos del espíritu original y otras muy cercanas a él. Están las versiones históricas, las versiones originales. Todo eso es el Lago de los Cisnes, no es solo una representación. Y a nadie le cabía duda que eso era el

teatro, o sea, cuando la gente monta obras de Shakespeare, se dice “vamos a ver Otelo” o “vamos a ver Julieta y Romeo” pero nadie dice “vamos a ver la 1612 o 1800”. Todo el mundo tiene consciencia que las obras de teatro son susceptibles a la puesta en escena, y si la puesta en escena es con rock y pinturas abstractas, sigue siendo Otelo de Shakespeare. ¿Por qué? Porque ahí hay una co-creación, entre el texto literario, el director, los actores. Cada uno va creando, por eso la obra es una co-creación. Entonces, por eso cuando hay un objeto esta esa noción de que existe solo un autor que creó una obra.

(E): ¿Es lo que pasa en la pintura?

(C): Es lo que parece que pasa en la pintura, es la apariencia de que, El David de Miguel Ángel es una piedra, entonces no puede cambiar. No, ¿Por qué? Primero, porque lo han movido; antes estaba en la plaza, ahora está adentro, hay como cuatro replicas. Segundo, porque la gente que lo mira va cambiando o incluso, porque la misma obra va cambiando. Piensa tú, por ejemplo, en el techo de la Capilla Sixtina. Durante 300 años se hacían misas en la Capilla Sixtina y las velas tiraban humo y entonces el techo se fue oscureciendo – con el humo- y los críticos de arte decían “oh, el tono melancólico y los grises de la Capilla Sixtina”. Entonces después vinieron y la restauraron y se dieron cuenta que no era nada de gris, que la capilla original era súper colorinche. Entonces unos tipos se enojaron y dijeron que la habían convertido en un ‘arte de supermercado’.

Pero esa discusión – el que primero haya sido gris y melancólico, y después tan colorinche- muestra que la Capilla Sixtina es todo eso, es todo lo que los críticos dicen. Piensa que Rembrandt no era considerado en su época como un artista, era como un artesano, era como un fotógrafo hacia retratos de familia y cuando Rembrandt murió, nadie se acordó; nadie se acuerda de los cocineros, de los jardineros, Rembrandt tenía ese estatus, pasó de moda. En 1670, 200 años después, los impresionistas sacaron a Rembrandt del olvido, lo valoraron y lo convirtieron en el “gran pintor holandés” y cuando Rembrandt sale a flote, salen otros también y en su época eran considerados solo como artesanos. Entonces, las obras de arte no son considerados como objetos,

como las mesas o los cuadernos, son entidades esencialmente históricas y los críticos, los que inventaron las teorías del siglo XIX, las teorías de los estilos, lo sabían.

En cambio, la crítica del siglo XX que está metida en todas estas ondas siúticas de los referentes filosóficos y la actividad académica, despreciando absolutamente todo lo anterior, crearon el problema artificialmente, hay una cuestión muy prepotente e idiota de decir "todo lo anterior no sirve de nada" ¿Cuál es el problema? ¡El problema es que el Lago de los Cisnes no es un objeto! Es casi de ignorante decir eso, y McFee no es un tipo ignorante, lo que tiene es prepotencia, así como si "todo lo anterior era una pérdida de tiempo, yo voy a partir de cero". A Sparshott le pasa más o menos lo mismo.

(E): Sí, leí una crítica interesante a Sparhott que decía que en verdad no era tan original en sus planteamientos. La critica era de Julie Van Camp, yo la leí hace mucho tiempo, justamente la tesis que aparece como recomendación en su libro "Proposiciones en torno a la Danza" pero esa tesis la bajaron de la página…

(C): Debe estar en papel. Ella la había hecho intencionalmente para que fuera gratis. Hay que preguntarse ¿Por qué se la sacaron?

(E): Me pareció muy extraño, porque ese era creo que el más largo, después tiene artículos de danza que me leí y entre esos estaba esta critica que le comentaba a Sparshot…

Bueno, quisiera llevarlo un poco de nuevo hacia el tema del conocimiento para saber, ¿Cómo es que usted concibe el conocimiento? Quizás, sin dar una definición sino, que me interesa saber ¿Cómo usted podría reconocerlo? ¿Dónde observa usted que se manifiesta?

(C): ¿El conocimiento?

(E): Sí. En términos generales.

(C): Pero, hay una pregunta asociada a esa, que es si ¿Saber el conocimiento es necesario para conocer la danza? Yo creo que no es necesario. Lo que yo puedo decir, es que lo que sí se sabe por muchos lados, es que la idea clásica que separa al sujeto del objeto, no es sostenible. Y entonces todo el mundo plantea formulas en las que hay

una co-creación; el sujeto influye al objeto, el objeto influye al sujeto y esa co-creación es el conocimiento.

Por otro lado, parte de la dicotomía clásica parte de la base que el conocimiento estaba en las ideas, ahora hay toda una consciencia en el saber implícito en los actos. Por ejemplo, saber andar en bicicleta no es una idea, no, es el acto no más y en el acto esta contenido el saber andar en bicicleta. Entonces, hay un saber hacer que ha ido siendo valorado progresivamente, junto a este otro saber intelectivo o puramente teórico.

Si uno se pregunta ¿Qué clases de cosas se pueden considerar conocimiento? Aquellas que permiten acciones efectivas, que logran su propósito.

(E): En ese mismo contexto, ese saber que se manifiesta en acción, se podría pensar la danza desde ese "hacer"…

(C): Claro, ¿En qué sentido, uno sabe bailar?

(E): Yo misma me lo he preguntado, un poco desde ahí nace la tesis, ¿Cómo uno baja la información de lo que uno sabe? ¿Cómo describir lo que se sabe? Que puede ser un aporte a la pedagogía…

(C): A lo mejor no hay información. Hay acto no más.

(E): Claro, describir un acto es complicado. Muchas de las personas que he leído y que han intentado describir el "conocimiento de la danza" se refieren al hecho como algo complicado, indescriptible, imposible, es como un misterio.

(C): No es un misterio, es que a lo mejor no se puede describir

(E): Pero eso es muy interesante…

(C): Es que piensa que uno no puede armar un manual para andar en bicicleta, la única forma de aprender a nadar es nadando. Cuando uno piensa ¿Cómo la gente aprende ballet? La gente repite, repite, repite hasta que lo hace, no automáticamente. No son como maquinas, sino que, no es lo mismo automático que espontaneo. Cuando bailan ballet lo hacen de manera espontanea, como que "les sale" es como caminar, uno camina sin pensarlo, entonces, no hay una actividad intelectiva asociada a bailar ballet.

La acción es exitosa y logra su propósito sin que haya una intelección paralelamente, o en concreto sin que uno esté pensando o sea posible formular una idea sobre eso.

Ahora, en ese caso, el saber está incorporado directamente con el acto, no hay una idea del saber, o el saber no está en una idea, no es separable del acto como idea. Porque, yo puedo saber cómo tomar un cuaderno, teóricamente lo sé, y después puedo hacer el acto y ahí hay una intelección distintita del acto. Ya, cuando uno habla, cuando uno camina, cuando uno anda en bicicleta, cuando uno baila ballet, no hay una intelección distinta del acto. Esta el acto no más y el acto contiene el saber. Entonces la única forma de aprender ballet, es bailando ballet.

(E): Digamos que ese puede ser el valor de ese conocimiento o saber, me refiero al hecho de que experiencial.

(C): Ahora, digamos que la mayor parte de los conocimientos que uno tiene son de ese tipo. Por ejemplo, uno no piensa antes de hablar, habla no más y no es que se piense cualquier cosa o salga como al lote, uno habla no más. Cuando yo te doy estas explicaciones no las estoy pensando antes de decirlas, pero me salen coherentes

(E): A eso se refiere con la espontaneidad

(C): Sí, hay una espontaneidad del pensamiento que está incluida en el acto de hablar. Ahora, uno puede hacer como el ritual, así como si uno se tomará la pera, haciendo como si uno hiciera la intelección, pero eso no es lo que ocurre, de hecho, cuando a ti te preguntan algo que tú sabes, “explícame como fue la independencia de Chile” y tu comienzas a explicar, estudiaste historia, lo haces espontáneamente, sin acordarte de lo que decía el libro, o recordando al tiro, en directo.

Entonces, esos saberes incorporados en actos, son los más frecuentes, son los más profundos, son los más importantes. Los saberes que solo se pueden describir como intelecciones, sirven, por ejemplo, las matemáticas, pero para el arte no son muy relevantes. Los pintores no pintan, bueno, si tienen un plan, pero al momento de ponerle un “toque” a la obra no la piensan, sino es espontaneo.

(E): Justamente, a raíz de toda esta conversación quisiera leerle a Maxine Sheets-Johnstone quien dice: “el movimiento es la madre de toda cognisición y esta

postura es difícil de aceptar, puesto que no es un saber lingüístico, no es propositivo y no está ligado a ningún objeto concreto"

(C): Ya, yo estoy de acuerdo con esa proposición, siempre y cuando no diga "de toda cognisicion". Porque uno puede aprender a multiplicar sin mover un dedo. O sea, hay saberes formales que se expresan en intelecciones separadas de los actos, incluso hay saberes formales que solo son intelectivos que no corresponden ni siquiera a un objeto concreto alguno, como por ejemplo las ecuaciones diferenciales de variable compleja, saberes plenamente abstractos que no corresponden ni a actos ni a objetos. Son saberes formales que tienen su importancia digamos, lo que pasa es que poner a la misma altura estos otros saberes que no permiten formalización, que no son solo expresables con un una idea.

(E) Sí, lo que yo observo en las tesis de Pedagogía en Danza, es que buscan tomar este punto para plantear la introducción de la danza en el sistema educativo formal, justamente hablando del valor de un conocimiento que es experiencia y por lo tanto significativo.

(C): Claro, por lo tanto lo que hay que hacer es que los niños hagan danza. Hacer que piensen en lo que hacen, pero hay una educación que es muy sofisticada que es educar el sentimiento estético, no la deliberación propiamente intelectiva, sino el sentimiento estético, ahora el desarrollo de este sentimiento depende un poco de saber cosas –teóricamente- Porque el arte moderno, desde el siglo XII hasta ahora, es una tradición, entonces más sabe uno de esa tradición más va valorando las obras. Un japonés que llega a la Capilla Sixtina se pierde la mitad, en cambio un europeo que ya sabe como ha sido toda la historia del arte…

Entonces el saber intelectivo es necesario en la educación artística, porque para educar el sentimiento estético es necesario un contexto de erudición previa, para educarlo, no para sentirlo, el tipo que tenga sensibilidad de chancho se puede saber toda la historia del arte y no se va a conmover con nada, entonces hay una parte emotiva que se educa de otra manera, cuando se está en familia y teniendo polola digamos, pero la educación artística tiene que tener un lado intelectivo, y tiene que haber una especie

de relación entre el ejercicio del arte en general y la educación estética del arte, la educación de la sensibilidad por decirlo así.

Una reflexión sobre la obra, que no es propiamente teórica o científica, sino que es un comentario intelectivo emotivo sobre la experiencia que hubo, de hablar sobre lo que se hizo. Para eso, como digo, hay ciertas cosas teóricas que saber, ciertas cosas prácticas que hay que hacer, pero todo eso tiene que confluir en que se converse lo que se hace, para que no sea una pura catarsis o no sea una pura instrucción intelectual.

(E): Sí, estoy de acuerdo…y desde aquí, hay algo que también me interesa saber, desde su perspectiva, que tiene que ver con la diferencia entre la danza y otras disciplinas corporales, algunos autores señalan sobre el contexto, otros lo diferencian como movimiento estético, otros lo abordan desde la kinestesia…

(C): Yo creo que se puede formular un concepto. Pero ese concepto no equivale a una definición porque no tiene un borde definido. La danza se parece a cosas, que uno, razonablemente no diría que son danza; el patinaje artístico, la pantomima, etc. Uno puede definir un cierto núcleo de lo que es propio de la danza, siempre que tenga consistencia de que lo hay dentro de ese núcleo no es exclusivo ni es excluyente, de que lo ahí adentro no está separado de lo que está afuera por una línea muy nítida. Otra cosa que es importante, es que, lo que es danza y lo que no es danza, es distinto según cada estilo. El estilo académico es más restrictivo, las vanguardias son más abiertas…

(E): Hay una cosa elitista en esa diferenciación dentro de la misma danza

(C): Justamente, pero la consecuencia es que es más restrictivo, en cambio a las vanguardias no les importa el borde, si es danza, si es teatro, no es relevante para la práctica estética que ellos tienen. Ahora yo creo que hay cosas mínimas que considerar: una es que de lo que se trata es del movimiento, eso es esencial; otra cosa es que se trata de movimientos humanos, no del movimiento general; otra es que tiene que haber una relación explicitable entre interprete-coreógrafo-publico.

Cuando no se da, uno no puede distinguir esta relación, no está propiamente en un arte. Uno puede bailar frente al espejo en su casa y eso no es una obra de arte, así como los poemas que uno le escribe en secreto a la polola no forman parte de la literatura. Porque las obras es una co-creación que requiere del público para concretarse, entonces, si no hay público no hay obra. Yo diría ahí está la danza, en donde lo central es que son movimientos humanos diseñados, ejecutados, percibidos. Si ese es núcleo, la capacidad para captar una obra de danza tiene un fundamento. Si la obra de danza, no se capan por la luz, por el vestuario, sino que se capan por el movimiento uno puede relacionar eso con el sentido cinestésico. Y decir que: danza es aquello que conmueve al sentido cinestésico, y que ese sentido se apoya en la vista, pero no es propio de la vista, es distinguible.

(E): Se me viene, hablando de cinestesia, la propuesta de Howard Gardner sobre las inteligencias múltiples, en donde el habla derechamente de la danza como una inteligencia kinestésica, sin embargo, lo aborda desde la antropología, cita a Judith Hanna…

(C): Pero no es muy apropiado, porque cuando uno dice que hay una inteligencia corporal es como aplicar la dualidad, alma-cuerpo, tratando al mismo tiempo de flexibilizarla, es una paradoja, no, hay destreza por un lado, el cuerpo que se mueve, hay sensibilidad, el cuerpo que capta. Puede ser el mismo pero son distinguibles. Entonces hay una destreza de la ejecución, hay una sensibilidad de la percepción. La destreza del cuerpo, la sensibilidad para captar movimiento, ese es el ejercicio de la danza y hay gente que es más y menos capaz de hacer eso, y eso forma parte de las destrezas de las sensibilidades educables, no son innatas, no tienen que ver con los ritmos del corazón, ni con el otoño o la primavera.

(E): Jaana Parviainen, por ejemplo, dice que todos los bailarines poseen este conocimiento corporal, que unos son efectivamente más talentosos que otros, pero lo importante es que la destreza se entienda como un conocimiento, que sin embargo es igual para otros pero se expresa de formas distintas en cada sujeto.

(C): Y que es un conocimiento generado culturalmente, no está relacionado con los ritmos fisiológicos del cuerpo. O sea, no tiene que ver con la menstruación, no tiene

que ver con la respiración, no tiene que ver con la digestión, que son asociaciones que los teóricos modernistas hacen: como que arraigan los movimientos en los procesos fisiológicos del cuerpo, en cambio, las vanguardias sostienen que no, que es artificio, que los movimiento son esencialmente históricos.

(E): Sí, pensaba en lo que Steve Paxton dijo cuando le preguntaban sobre que pensaba sobre la importancia y la creación del contact improvisation y él respondió "mejor pensemos en lo que se perdió" pensar, en lo que no se va a crear por los fundamentos del contact improvisation y cuyo valor Paxton parece evidenciar…

(C): Porque está educando el cuerpo de una determinada manera; eso es educar hacia un lado e inhibir hacia el otro lado. Eso es como decir "aquí no estamos educando la pura espontaneidad, sino que estamos educando al cuerpo en un cierto contenido" cuando eso nos sale fluidamente decimos que es espontáneo, pero la espontaneidad es educada, no surge solo de dentro, primero la ponen y después sale sola.

Porque uno tiene la idea de que la espontaneidad es algo así como los latidos del corazón, el corazón late solo, después uno asume consciencia de eso. En cambio lo que pasa con los esquemas del movimiento, es que estos son incorporados y después se expresan espontáneamente, pero a lo que voy, es que la espontaneidad es a partir de una incorporación por eso uno puede decir que las buenas bailarinas de ballet, se mueven "espontáneamente" `porque la han incorporado tras ese régimen disciplinar.

Lo que pasa es que los modernistas entienden la espontaneidad como solo los movimientos que salen de la guata y eso no es cierto. O sea, las bailarinas de ballet de cierto nivel no reconocen esa crítica, así como "usted se mueve automáticamente" y dicen "no", o "usted se mueve cerebralmente" no, ¿Por qué?

(E): Hablando de eso, ¿Qué piensa de los estudios científicos en bailarines para comprender su actividad, para saber cómo es el cerebro de un bailarín?

(C): Una tontera, derechamente una tontera porque no hay – es un problema de neurología- no hay técnicas que permitan correlacionar los estados del cerebro con estados determinados de movimiento, de sensación, esto va en distintas escalas: de movimiento, de percepción, de memoria, de atención o de inferencia de pensamiento

o de emociones, que es una especie de escala. No hay localizaciones cerebrales, por así decir, no hay una parte del cerebro que maneja tal parte del cuerpo. No hay localizaciones cerebrales de los cuadros de personalidad, de las emociones de las percepciones, de los sentidos incluso, hay ahí un sentido de la audición, cuando el oído escucha algo, todo el cerebro lo escucha o la actividad del cerebro no está repartida como segmento, como una máquina, como una oficina para cada cosa, no eso es una visión mecánica, justamente el cerebro no es eso, es lo mas orgánico que hay en la naturaleza.

Ahora cuando una persona tiene esquemas de movimientos adquiridos, uno puede detectar ciertas partes del cuerpo del cerebro que influyen sobre los músculos, o sea, hay unas localizaciones motoras; esta parte dirige la mano, esta otra parte el pie, etc. Pero lo que pasa es que esas organizaciones motoras no son iguales cuando uno va de persona a persona y por otro lado, dentro de una misma persona a lo largo de la vida pueden ir cambiando ligeramente. Eso se ve claramente cuando alguien tiene una herida y no puede mover el brazo porque tiene dañado el cerebro, pero si uno hace el entrenamiento constante, mueve el brazo, porque el cerebro reemplaza las zona que está dañada por otra, entonces no hay localizaciones motoras fijas, pero en el ámbito motor, es el único ámbito en donde más o menos se puede saber en qué parte del cerebro se está. Lo que no se puede ver es el contenido subjetivo del movimiento. O sea cuando yo, empuño la mano y la estiro, eso puede ser un ejercicio de Pilates o un combo. Yo puedo ver (hay una gran cantidad de chamullos) en una resonancia magnética yo puedo ver como el cerebro se activa cuando yo estiro el brazo, lo que no puedo ver es el contenido subjetivo que está asociado al momento en que yo estiro el brazo. Entonces para los aspectos puramente subjetivos del cerebro no hay ninguna técnica que permita hacer eso.

(E): También hay quienes hablan de un tipo de consciencia en los bailarines, una chica de la Humanismo Cristiano en su tesis la definía como "la danzabilidad" que era propia de los bailarines pues solo ellos saben y conocen las prácticas de la disciplina.

(C): Es una extensión de la palabra consciencia. Porque lo que uno entiende por consciencia es el intelecto, entonces uno debería agregarle una palabra para indicar

que no se está refiriendo a la consciencia como intelecto, como pensamiento. Uno podría decir "mire la danzabilidad requiere de una consciencia implícita que está ahí pero no es implicitable" Sí. Se puede usar, pero hay que hacer explicación, porque sino uno podría entender que los bailarines tienen el pensamiento del movimiento y no lo tienen, tienen el movimiento no más.

(E): Me da impresión que lo que estos estudios buscan es justamente tratar de identificar el pensamiento del movimiento en los bailarines…

(C): Mira, es muy probable que lo hagan (los bailarines) pero eso no se puede detectar con ningún instrumento de observación. Por supuesto que hay una cosa genérica, vaga, que yo puedo decir "el movimiento es procesado en el cerebro" pero ¿Dónde?¿Cómo? Nadie tiene la menor idea. A mí me consta que los movimientos no son procesados en el corazón o en el hígado ¿no es cierto?

(E): Claro. Bueno, por motivo de tiempo creo que hasta aquí dejaremos la conversación, muchas gracias por su tiempo.

(C): Puede haber una segunda reunión.

(C): Sin duda, creo que será necesario. Muchas Gracias.

Entrevista Francisca Morand

Entrevistadora (E): *Muchas Gracias nuevamente por hacer el tiempo para la entrevista. Para comenzar ¿Podría hacer una breve reseña de los estudios y cargos que actualmente ejerce?*

Francisca (F): Claro, mis estudios son, específicamente en el campo profesional de la danza soy profesora especializada en danza de esta escuela (Universidad de Chile) y después, paralelo a eso, bueno esto finales de los años 80, principio de los 90 en un país que está saliendo de una dictadura, siempre estuve tomando talleres con coreógrafos franceses que venían a dar intensivos, creo que esa es una parte importante y por eso lo menciono de mi formación, al mismo tiempo que empiezo a

bailar, estoy en segundo año de carrera y empiezo a bailar con Andanzas que era dirigido por Nelson Avilés y Verónica Varas y esto lo tomo como capas en mi formación.

En los años 90 también recibimos muchos de profesores norteamericanos, de una línea más bien post-modernista, también son personas importantes para mi formación y en el 99 me voy a estudiar un Magister, un Master in performing Dance en American University, un poco con el interés de viajar, de salir un poco de Chile, como que el post grado era una posibilidad de poder ver otras cosas, más que en una idea de formarme académicamente, es como que era la posibilidad de salir para alguien que como yo había estado principalmente en la docencia de la interpretación, yo no era coreógrafa, entonces no daban becas para intérprete.

Entonces, aquí comienzo una formación pero me gano una beca Fulbert con un proyecto que tiene que ver, justamente con esta idea de consciencia corporal, con saber sobre fisionomía, anatomía, como que no tenía muy claro que era lo que realmente iba a encontrar, pero que había una gran pregunta sobre los procesos sensoriales ligados también sobre un conocimiento sobre el cuerpo para un mejor entrenamiento o un desarrollo de un intérprete en danza. Que esa pregunta me la abren varios de estos profesores norteamericanos que vienen durante los 90, porque ahí había varios que fuera de ser profesores de danza, coreógrafos, bailarines, generalmente tenían un sistema somático…

(E): Como parte de la formación…

(F): Claro, una profesora de Alexander, Klein, BMC, como que tenían claro todas esas informaciones, un poco de Laban, Bartenieff también. Y a mí me llama la atención esto, pero mi Universidad a pesar de que tiene ramos de principios de movimiento, kinesiología aplicada, no formaba en una disciplina somática, era como una visión general del cuerpo, y a mí siempre me queda esta idea de que quiero también formarme en un sistema somático que me dé un sistema de conocimiento más específico. Porque sentía que todavía estaba en planos muy generales.

Esa oportunidad recién se da en el 2011 porque Becas y Pasantías abre un ítem de formaciones certificadas, que antes era de residencia o pasabas un Magister, no había nada como en medio, por eso no postulé antes, y además eran programas súper caros, no solamente por viajar sino porque en sí son súper caros. Entonces me gano esa beca y recién terminé en febrero de este año de certificarme en Laban-Bartenieff, porque lo que hace uno es viajar en módulos de un mes, dos veces al año y después tienes un año en que, bueno, yo me demoré un año en la tesis, en la aplicación, en todo, sacar documentos, cartón, entonces para mi fueron casi tres años.

Entonces ahora esto es también es parte de mi formación. Soy Laban Movement Analysis, soy certificada como análisis del movimiento.

(E): ¿La abreviación creo que es LMA?

(F): LMA es Laban Movement Analysis, que es el núcleo de conocimientos. Es CMA que es Certified Movement Analyst, entonces soy una CMA (risas) y soy una profesora especialista.

(E): ¿Además acá en la Universidad que cargos ejerce?

(F): Estuve desde el 2010 hasta Enero de este año como jefe de carrera. Muy duro…

(E): Me imagino que debió ser así, ¡pasaron muchas cosas!

(F): Sí, fue muy duro, pero sobre todo porque fue un departamento, una escuela totalmente re estructurada, entonces entramos en cero, con estudiantes que venían de las mallas antiguas, de la formación antigua y me tocó todo el tiempo de adecuación y además de eso el inicio del proceso de innovación de adecuación curricular que recién se está finalizando mañana, ya en manos de otra jefe de carrera. Pero a mí me toco gran parte del proceso…

(E): complejo…

(F): Sí, muy duro. Esto fue así como, ya aquí está la malla, aquí está el reglamento y tomar estas últimas decisiones, pero las grandes formaciones de documentos, las reuniones, los ciclos de capacitación, todo eso me tocó más a mí. Pero ahora lo que estoy haciendo es comenzar una innovación curricular para el ciclo básico, entonces

soy como la Coordinadora del Ciclo Básico y además de eso soy Coordinadora de Titulación entonces lo que estoy generando actualmente son más los reglamentos de titulación. Eso. Además participo en Innovación Curricular, soy súper activa en el departamento y mis clases; Teoría de Laban 1 y 2, tengo técnica contemporánea con un segundo año y tengo eso.

(E): Perfecto. Bueno, para entrar un poco más en el tema, ¿Podría hablar del método Laban-Bartenieff a nivel general? Sé que es mucha información…

(F): Sí claro, Irmgard Bartenieff que es una discípula de Laban, que termina ejerciendo en Estados Unidos, ella se hace kinesióloga, terapeuta, entonces ella empieza –desde Laban- a desarrollar toda el área de cuerpo de la teoría y de la práctica. Entonces ella está con el trabajo terapéutico con los niños y empieza a darse cuenta de esto de los patrones neuronales, de cómo nosotros vamos desarrollando el movimiento desde niños y que hay ciertos patrones que son base y si no se pasa bien por ellos vas a tener estas problemáticas o como la vida contemporánea interrumpe estos patrones que son más como naturales, los reflejos, más de nuestra organización, de nuestro disco duro en fondo y de cómo entonces con la pérdida de estas naturalizaciones de manera más eficiente a través del movimiento tu vuelves a ejercitarlos y a reintegrarlos en tu vida diaria.

Algunos patrones también son de eficiencia, en el sentido de la conexión a tierra, la conexión coxis coronilla y todo ese ambiente tiene que ver con el desarrollo integral del individuo, porque la manera en que nos movemos tiene que ver con nuestras intenciones y como nos quedamos pegados en ciertas maneras de hacer las cosas, también tiene que ver con la manera en que nos quedamos estancados en nuestras problemáticas, en como interactuar con el medio ambiente. Entonces al entender cuáles son nuestros patrones del movimiento que son una expresión, íntimamente ligado con nuestras intenciones cognitivas, emocionales, etcétera., al interrumpirlos, readecuarlos o abrir las posibilidades, que para mí eso es lo más interesante, porque lo he podido entender también, que no es decir “esto es malo o esto es bueno” sino, eso que haces tú es una posibilidad dentro de muchas otras, entonces convertirte un ser mucho más flexible, más despierto, más consciente y con eso tienes un rango más

amplio de respuestas y eso es lo que en el fondo Irmgard Bartenieff, anteriormente Laban que también estaba interesado en eso y luego gente que estuvo con Bartenieff como Bonnie Bainbridge y paralelo a ella ya Feldenkrais ya había hecho su método antes, en los años 50, Alexander mucho antes, antes en los años 20 se inicia una idea de la Ideokinesis, también en Estados Unidos, pero ellos no tienen una escuela es un traspaso de maestro-discípulo. Entonces ahí hay toda una línea de gente que trabaja con la idea de primero conectar las direcciones neuronales del cerebro antes de ejecutarlo y esas son largas sesiones, son muy mentales…

(E): A mí en particular me parece sumamente interesante que estos sistemas le dan una importancia fundamental al movimiento, esto a raíz de que muchas de las tesis y estudios académicos de danza en la actualidad, muchos trabajos coreográficos también se centran en el cuerpo y el movimiento se deja de lado digamos, teóricamente….

En una entrevista que leí de Janet Kayla dice: "donde quiera que haya movimiento se puede agregar una dimensión de entendimiento (…) los elementos del LMA pueden ser aplicados a cualquier proceso de enseñanza-aprendizaje" y cuando yo leo esto digo, bueno, claramente ahí se está haciendo referencia a un contenido, por lo tanto hay un conocimiento en el movimiento y que la danza en ese sentido tiene un rol epistemológico y me interesa mucho indagar en esta concepción porque yo veo que ahí está claro el link, sin embargo me da la impresión de que por razones culturales, o de formación en las carreras de Danza eso aun no está instalado, o se es consciente de esta relación entre danza y conocimiento…

(F): No sé, me parece extraño lo que me dices porque la formación de ustedes también la tuvieron con Rodrigo Fernández, pasando por el Moderno y la base es la misma. Es entender…claro porque Laban en el fondo…sí, yo estoy de acuerdo que ahí…digamos, no ha habido otro lado. Hay atisbos…

(E): Es que Laban ha sido el teórico más importante creo yo, al menos en este sentido…

(F): Ha sido realmente la persona que más, digamos, en su vida se dedicó a desarrollar una teoría, a ordenar, a dar muchas dimensiones, no solamente la práctica sino la notación, el análisis, herramientas de observación, o sea es una cuestión súper

completa, fuera de él en ser un genio en ese sentido. Siento que lo que nos pasa a todos es que estamos más bien en la experimentación y en la producción y nos quedamos un poco con esta experiencia fenomenológica de la danza en nuestro cuerpo o mirándola, buscando más sensaciones o emociones que diciendo, a ver ¿Qué es esto?

Y siento que hay más intereses ahora yo diría con la interdisciplinaridad de encontrar, porque tienes que dialogar con otro, entonces tienes que encontrar realmente tus códigos, porque muchos de esos códigos –Laban es un código – es una manera de ver el movimiento en su estructura, y bueno esos códigos muchas veces son muy personales y son entorno a obras que se están generando en ese minuto o a la manera muy personal de organizar el conocimiento de ese coreógrafo. Hay coreógrafos que están tratando de hacer cosas mucho más comunicables como William Forsythe, si tú te metes a internet el improvisation technologies, el hace toda una categorización desde donde él construye sus matrices de movimiento que muchos de ellos provienen de una re mirada de la teoría de Laban, del espacio o Emio Greco que se ha dedicado a todo un registro y a construir todo un registro, una nomenclatura que también está en la web, o sea todos también están muy relacionados con tecnología, como una manera de registrar, de poder definir ciertas cosas pero que al mismo tiempo no son tan cerrados como Laban, son como medios interactivos también, son materiales más flexibles, más porosos, que es una manera de mirar que es muy interesante porque una de las cosas que yo he sentido, en los estudiantes sobre todo, como yo hago teoría Laban, es que es una cuestión así como rígida, entonces no se sienten atraídos a él porque sienten que los limita, y salen con "No, yo no quiero que me digan que tengo que ir del punto 1 al 8 y al 4, no quiero aprender esa cuestión, cuando yo en realidad podría ir del punto 125 al punto 48" y así y bueno, lo de Laban es justamente para concentrarte te limita.

(E): Sí, yo entiendo esa lógica, la siento necesaria para ver otras posibilidades. Claro desde fuera uno lee esa interpretación de la Laban como una "densidad", y bueno, tuvimos muy poca materia con Rodrigo por los paros y sí fue tedioso un tiempo pero después uno entiende que es como todo, que se tiene que conocer la estructura como

una limitante para justamente después explorar más allá de esos límites, finalmente eso uno lo aprende con la práctica

(F): y es un ejercicio de consciencia. Eso es lo más bonito de Laban que no te dice, mira esta no es la única forma de moverte, es solamente que yo te estoy proponiendo ejercicios para que tu ejercites tu consciencia del espacio, tu consciencia de la energía, tu conciencia del tiempo, pero son ejercicios. Ahora, lo que yo he sentido de repente de algunas personas que justamente vienen del Leeder, que fue un colaborador de Laban, es que instalan esas experiencias, esos ejercicios como un punto de partida como la verdad y de la manera de hacer arte y eso si que lo encuentro complejo de mi parte. Entonces si tú sigues esta receta solamente como tus posibilidades artísticas…claro, te limita.

Entonces, yo como veo Laban, me aporta en hacerme más consciente y justamente como tengo el punto 8, entonces ya sé que puedo tener el 8.5. Pero si yo no defino cual es el punto 8 yo no puedo saber cuál es el 8.5 o el 8.7.

*(E): Personalmente considero que es una orientación necesaria, principalmente porque una de las dificultades con las que me he encontrado en este intento de plantear la danza como un conocimiento es lo efímero que le es intrínseco**,** si bien nosotros trabajos con el cuerpo, las orientaciones de los puntos en el espacio son importantes, porque trabajamos mucho con la imaginación, del sentir…me gustaría saber ¿cuál es su apreciación de lo efímero en la danza?*

(F): ¿Qué pienso? Bueno, que es no más (risas). Que el registro ha ayudado un poco a quitarle ese carácter efímero y a poder instalar la danza, yo creo que hay más interés en la danza de la que había hace 20 años, a pesar de todo lo que dicen que las artes escénicas están muriendo, etcétera, etcétera., yo siento que justamente por ese carácter del cuerpo que ahora es muy importante…

(E): Claro, después de siglos que el cuerpo fue menospreciad, omitido y controlado.

(F): Entonces la danza se presenta como…por eso yo creo que también pasa esto que habla tanto del cuerpo, porque también en el fondo se está hablando mucho del

cuerpo y es desde donde muchos bailarines se están agarrando para hablar de la danza, si es que, yo creo que es a la inversa un poco…

Entonces, este carácter efímero hace que sea difícil lidiar justamente con el conocimiento, y el conocimiento…pero porque el conocimiento está instalado como un lugar que también, a pesar de todo lo que dicen las nuevas teorías, lo rizomático, la relatividad y que todo está cambiando constantemente, pero igual cuando llega la hora en el ambiente en que el conocimiento es fundamentalmente validado, mantenido y desarrollado que es el ambiente académico, de la investigación y bla bla bla, igual tiene un carácter de cierto registro. De a ver, esto es lo que estoy estudiando y estoy profundizando sobre algo, de axioma, de punto de partida y eso, cuando tú pones a la danza al lado de eso, es súper complejo.

Pero por eso estuvo el trabajo de Laban, un trabajo titánico de ponerle nombre a las cosas. Leeder decía que él no quería escribir un libro porque él sentía que con eso justamente rigidizaba y que quizás ni él mismo iba a estar de acuerdo el día de mañana con lo que había escrito, entonces prefería no escribir. Pero eso es como el juego de no entrar en el juego de la nomenclatura a la que estamos obligados en el campo de la investigación, que me parece que es una respuesta coherente pero que también pone en riesgo el lugar de la danza dentro de los campos de conocimiento importantes para el ser humano. Porque todo el mundo dice “sí, bailar es muy importante” pero es bailar para lucirse, porque es lindo, entonces inmediatamente se le coloca en un lugar que no es importante.

(E): Ese es un punto…

(F): Porque no lo validamos con los mismos mecanismos que se valida el conocimiento con que consideramos importante.

(E): ¿Usted cree que los estudios y certificaciones de Laban-Bartenieff son mecanismos o fundamentos que ayudan a validar la danza como un conocimiento y quizás más allá, hacia una nueva valoración social?

(F): Sí, Claro. Porque el otro tema es que la danza pareciera que le cuesta mucho sostenerse solamente desde el lugar escénico. Si no tenemos un rol social, social

diciendo educación, terapia, interacción social, intervención, comunidades, no sé, le va a costar mucho a la danza pararse, porque además el formato del arte, está relegado por lo más media, al lugar de entretención, de esparcimiento, decorativo, o sea yo lo veo aquí mismo en la Universidad de Chile, el Ballet Nacional es para el acto tal y tal y su función anual y…

(E): En un teatro…

(F): Claro, en el teatro y no es pensado como en otro lugar y eso también lo relega a ese lugar decorativo que es el mismo que tienen la orquesta, no estoy diciendo que sea solamente la danza. Entonces cuando tú tienes un campo conceptual como el que propone Laban que es bastante abierto, o sea, de hecho, yo tenía: dos compañeros actores, tenía una compañera que había estudiado danza por ahí pero ella diseñaba software para Motion Capture para películas y también hacía instalaciones interactivas, tenía una compañera que había sido gimnasta, la otra era acróbata y trabajaba en teatro y danza, tenía un compañero bailarín, tenía otra que tenía un centro de Pilates…

(E): Era un grupo relativamente diverso

(F): Sí, yo tenía…como bailarina me era mucho más fácil acercarme a muchas cosas que a mi compañera que tenía software, por supuesto, en la experiencia, pero lo que ella iba a hacer con eso, tenía una proyección mucho mayor de la que yo puedo hacer aquí en la escuela enseñándole a otros estudiantes y eso es súper interesante, como entender que la raíz de la teoría de Laban viene de la danza, viene de una experiencia que es dancística que es artística y que es el cuerpo expresivo en el movimiento y desde allí se destila la teoría. No es a la inversa, no es una teoría neutra…

(E): Que se aplica a la danza…

(F): Exactamente, proviene de la experiencia estética de bailarines y de hecho Laban, muy temprano sufre un accidente, deja de bailar y ahí es cuando la teoría de desarrolla fuertemente él se dedicó un tiempo, a lo mismo a que se dedican todos los bailarines a bailar y después a coreografiar, a ensayar y experimentar y tener como un…digamos, el ya había hecho un libro, pero sus grandes libros van a ser cuando el ya no baila,

entonces él está aplicando esto en otra gente, después lo está aplicando en la educación, lo está aplicando en la terapia, entonces, es un campo conceptual que tiene posibilidades de conectarse con otras áreas, y eso hace que finalmente pueda sustentarse y pueda interactuar, o sea, generar, digamos, enriquecerse con otros campos de conocimiento, que no es lo mismo que el ballet. Que es también un campo de conocimiento pero limitado.

(E): Sí, a mi me pasa que esa flexibilidad del sistema pasa justamente por la relación con el movimiento y en este sentido lo que dice la autora Maxine Sheets Stone me parece muy relevante, la cito:

"*La madre de toda cognición es el movimiento (…) esta visión es difícil de aceptar, puesto que es un saber que no es lingüístico, no es propositivo y no está ligado a objeto concreto alguno"*

Creo que hay que convenir en que los aprendizajes más importantes y duraderos son los experienciales, en los que hay un hacer, pero es cierto también que hay procesos cognitivos que prescinden del movimiento…y bueno conversando con Carlos Pérez, él me decía, digamos como lo obvio ¿Cómo se aprende a bailar? Bailando. Porque justamente es una experiencia, yo puedo bailar en mi cabeza y hay estudios de eso pero no es lo mismo…

(F): No es lo mismo y ahí uno entra en una discusión sobre ¿Qué es cuerpo? ¿Qué es mente? Es el cuerpo parte del cerebro o de la mente…no sé, siempre me lo pregunto cuando veo estos personajes como Stephen Hawking que es un tremendo teórico, que ha abierto tantas cosas sin poder moverse o mover el ojo, pero para el resto, el desarrollo normal desde que nos gestamos, hasta por lo menos 9 10 años, casi toda nuestra etapa de aprendizaje es justamente en torno a nuestro desarrollo corporal, sensorial, muscular, porque también la manera de ver el mundo es muy concreta hasta ese momento, entonces, si un niño es tocado o no es tocado, si un niño puede o no tocar, todo eso lo va definiendo como persona por lo tanto va destiñendo su capacidad de estar en el mundo y de relacionarse con el conocimiento, etcétera ¿Si? Y eso viene del movimiento, por eso los teóricos del movimiento o teóricos prácticos le dan tanta importancia a la educación corporal, como una parte para relajar la mente sino de ser,

de producir una conexión, de que esa experiencia de la que tú estás hablando sea más completa, que sea holística, sea integral.

(E): Al menos ese es el gran discurso de los proyectos educativos de los colegios, la integralidad en la formación de los alumnos y en ese sentido lo más corporal es la educación física competitiva.

(F): Claro, porque está basada en un deporte y no es una educación corporal y buena esa es otra pelea.

Ahora sí, la discusión es que efectivamente hay ciertos campos del conocimiento en que en una primera instancia el niño dice "ta ta ta muchos" (toma un puñado de lápices a modo de ejemplo) y esa experiencia, es lo que después le va a posibilitar decir "mucho" "muchos" (señala una cantidad de hojas de papel y carpetas amontonadas en la mesa) solamente de una mental.

(E): Que es lo opuesto a como se pensaba antes que ocurría el proceso, o sea, que viene desde lo mental a lo físico, a lo concreto, cuando se ha descubierto con las investigaciones que es justamente al revés…

(F): Sí, que esa experiencia, primero con lo concreto porque el cerebro además está hecho en ese momento para tener ese tipo de experiencia, no para tener las otras ¿Si? Piaget lo descubrió hace bastante décadas que un niño de cinco años está en una edad concreta, si no lo ve, no lo entiende.

(E): Por eso tienen esta necesidad tan grande de tocar y todo

(F): Por eso el sistema Montessori al principio hace las matemáticas con cositas y eso tiene que ver con el movimiento también, tiene que ver con el uso de todo nuestro campo kinestésico, propioceptivo, táctil, auditivo, que es cuerpo y que es movimiento por lo tanto.

(E): En ese sentido, ¿Estaría de acuerdo con la afirmación "el cuerpo es una fuente de conocimiento"?

(F): El cuerpo…sí, una vez tuvimos aquí en la escuela, el cuerpo como campo epistémico. Sí, es el gran campo epistémico del ser humano.

(E): Y el movimiento ¿donde lo ubicaría usted en esta afirmación?

(F): Como uno de los ejes de este campo epistémico también…sí, bueno de hecho nosotros en nuestro perfil pusimos "un artista escénico que desarrolla su discurso estético de y con el movimiento".

Entonces, como que la danza tiene una preocupación del cuerpo pero desde una problemática del movimiento. No del movimiento solo, porque el movimiento también es un campo de estudio de la física, de la kinesiología, pero es un discurso estético el que estoy creando con ese cuerpo en y con el movimiento. Ahora la pregunta es ¿Sí ese movimiento estético es conocimiento también?

(E): Ahí está la discusión sobre si las artes son conocimiento, y en este sentido que piensa sobre este tema, ¿Cree que el rol de las artes en general es el de generar conocimiento o deben remitirse a otros roles, de transformación, representación, etc.?

(F): Como el campo que está fuera del lenguaje en el fondo. Ese campo como extraño en la estética, sí, bueno esa es una visión estructuralista. Entonces, yo siento que todavía esa discusión todavía esta como ahí y también están los roles socio-políticos del arte, el arte también en sí, bueno, ¿estamos hablando del arte puro? Que esta por sí mismo, desde sí mismo y para sí mismo y bueno, ¿Cuántas veces vemos eso realmente? Y ¿Cuánto de eso en esta relación de danza y comunidad? Que me toca a mí llevar la danza para un lugar para que tengan experiencia estética jóvenes de riesgo social. ¿Estoy haciendo arte puro o estoy también utilizando el arte como una herramienta, entonces estoy generando un conocimiento por esta relación con el movimiento, discurso estético y relación con otro en un contexto particular…estoy generando conocimiento, pero solo estoy generando conocimiento ¿Porque lo estoy sacando del contexto puro de la danza?

(E): Los limites son súper difusos cuando esto se traslada más allá de los limites académicos establecidos.

(F): De lo radicalmente disciplinar. Pero eso radicalmente disciplinar está en constante cambio al encontrarse con estos otros lugares, entonces por eso nace la improvisación in situ, que está fuera del campo pero que nace como una necesidad de expandirlo y

de salirse del lo establecido, de la práctica clásica, de yo mi cuerpo, mi técnica mi expresividad y me voy a otro lugar y hago algo, o cuando no sé, ahora estoy trabajando con un ingeniero en sonido en un trabajo de interacción, estoy trabajando con sensores y el tiene un campo de conocimiento súper clarito, muy definido y a mi lleva a mí a ponerme en un lugar muy así, ya este es el conocimiento de la danza, por suerte tengo de donde agarrarme (risas) pero me doy cuenta de cómo esa interacción va generando cambios también sobre la manera de moverme y desde donde me muevo, que obviamente es conocimiento. Ahora ¿Qué es conocimiento? Si la cuestión va a ser aplicable o no aplicable, o es conocimiento porque yo puedo hablar de eso y generar un campo conceptual alrededor de eso, o me quedo en una descripción del fenómeno solamente, y la fenomenología esta súper ligada…

(Interrupción de una persona que necesita hablar con la entrevistada)

(E): Bueno, parece que queda poco tiempo…me gustaría saber ¿Si durante sus estudios recibió algunos comentarios peyorativos digamos por el hecho de estudiar danza?

(F): Sí, muchas veces. Y bueno eso con la sociedad en Chile en general, bueno, es que fuera del hecho de que en Chile el hecho de ser artista es poco validado, y dentro de ser artista, danza es como la menos entendida, comprendida y tiene que ver con esa idea de que estamos solamente en el aquí y el ahora, la experiencia, que no hay mucho más que aprender que "aprenderse los pasos de baile" lo digo con esas palabras porque es el vocabulario que uno recibe. Que a la gente le encanta a veces tener la experiencia ellos… bueno tiene que ver con tantas cosas…tiene que ver con la validación de la producción como un valor, lo digo de manera redundante, como un valor social y por lo tanto, o sea, lo que haces vale algo, por lo tanto cuanto haces, cuánto vale lo que tú haces es lo que tú vales y eso se puede trasladar al campo de conocimiento que tú te estás desarrollando.

Y ese es un tema con el arte, con la cultura en general y eso hace que, bueno si tu ganas poca plata y lo que produces da poca plata, significa que tú tampoco vales tanto tampoco. Yo creo que está acompañado por eso, y eso ha relegado a la danza a no ser comprendida y a no ser tomada en cuenta más que para estos momentos de…

(E): De ocio

(F): Por supuesto, el ocio es un gran negocio.

(E): Había algo que quería preguntarle y se me voló…

(F): Me preguntabas si había recibido comentarios peyorativos en torno a estudiar danza y te decía que había recibido, mucho más cuando estaba estudiando que en esta etapa que ahora. Porque también ha habido una evolución social en Chile que es importante, o sea, por último el Santiago a Mil ha logrado generar una cierta culturización sobre el espectáculo, no solamente como circo chino, sino que puedes ver arte contemporáneo donde te sientas conectado, pero que igual uno…mira, nos ha pasado aquí mismo dentro de la Universidad, o sea, nos ha costado mucho, hemos tenido que trabajar el triple `que los músicos, que los artistas visuales, porque tenemos que validarnos como campo, entonces generamos la revista, hemos siempre rehuido a esos espacios decorativos, decimos no, nosotros no le vamos a ir a adornar el acto de qué se yo, o se lo vamos a adornar pero desde esta otra manera y hacemos una improvisación, una improvisación in situ.

(E): En ese sentido pienso que a la mayoría de la gente le gusta ver la destreza de los bailarines ¿Qué relación hace entre la destreza física y el conocimiento de la danza?

(F): Yo creo que es parte del conocimiento de la danza, es justamente poder ver los límites del cuerpo desde ciertos aspectos que están basados en la anatomía, en la física aplicada, es parte de su conocimiento, pero que sea lo único que se valorice en torno al conocimiento de la danza, es un tema, pero eso tiene que ver otra vez con lo de la entretención, sobre cómo me vinculo con el espectáculo, obviamente que si yo veo algo que yo no puedo hacer, voy a lograr hacer aparecer el efecto de la sorpresa, que es un efecto. Pero si yo me estoy vinculando en un espectáculo desde la sorpresa solamente, es lo mismo que ir a ver Rambo, pero tú no eres de la generación de Rambo…

(E): No, pero si lo ubico, el icono…

(F): Pero en el fondo, detrás de todas esas películas que te están mostrando un efecto tras otro, que está basado en eso, en mantenerte atento, "chuta, esto nunca lo había visto" porque no pertenece a mi cotidiano…

(E): Claro. Yo siento que con la danza, más allá del espectáculo, en cualquier contexto que uno la perciba y específicamente, cualquiera que vea a alguien bailando, tenga conocimiento de danza o no, pasa que interpela a un nivel muy profundo, pasa algo muy interesante ahí…

(F): Es algo muy llamativo, de hecho es algo que yo no te podría contestar en tan solo una pregunta, hay un grupo de gente que se está dedicando justamente a ese problema, a la percepción de la danza, ¿Que es lo que te interpela? Y están entrevistando a mucha gente dividida por campos, uno de esos campos es de estos donde se da lo acrobático, otro campo puede ser incluso que te interpela porque te remite a ciertas sensaciones corporales, otro que tiene que ver con la belleza de los cuerpos que pueden estar ahí, como esa cosa de cuando uno ve una revista de moda, que uno ve pura gente linda, linda, linda, que de hecho hay compañías que eligen muy bien a sus bailarines, porque saben que están apelando a eso también, a mostrarte un cuerpo que es casi inalcanzable para la mayoría de la gente que está ahí sentada, otro tiene que ver con el campo de signos que estábamos hablando…entonces, es como una especie de tejido, porque tiene que ver con la recepción que es otro gran problema.

Y ellos están dedicados hace ya varios años a problematizar ese tema de la recepción, entrevistando, haciendo experimentos con la gente, ¿Qué es lo que ve uno? ¿Qué es lo que ve el otro? De una sola obra, interesante, hay gente a la que lo único que le interpela es el fenómeno rítmico, la relación entre sonido y movimiento y eso tiene que ver con lo que nosotros ya sabemos también…

(E): Es muy interesante ese tema. Bueno, me gustaría saber si es posible hacer una segunda entrevista para profundizar algunos puntos…

(F): Sí, ningún problema. Primero procesa toda esa información y me mandas un correo y te doy una horita.

(E): Ok, muchas Gracias…

Entrevista Paulina Vielma

Entrevistadora (E): *Bueno, para empezar me gustaría saber si puedes hacer un repaso de cuales han sido tus estudios y cuáles son los momentos o personas más importantes que consideras parte de tu formación…*

Paulina (P): Empecé a los veinte años en realidad, creo que es importante decir que fui deportista antes, súper deportista, tenía todo un cuento…recuerdo muy claramente la felicidad que me provocaba cuando chica ponte tú darme la voltereta, así una huevá muy básica, también como haber corrido por el pasillo de la casa, saltar y aterrizar en su cama de mi mamá unas doscientas cincuenta mil veces por lo menos, no sé y caer de la voltereta…eso…me daba mucha felicidad, como las cosas del juego ¿cachai? O correr, como esa sensación que tienes a los cinco años de correr y que eres el más rápido de la tierra, como pura voluntad. Es increíble y súper claro como eso mueve a los niños, onda pura voluntad e imaginación, la siento como una potencia física inagotable. Eso recuerdo como de más niña…

Y claro después jugué hockey caleta de rato, tenía un cuento con la resistencia, más que con una idea de armonía ¿cachai? O recuerdo que en algún momento hicieron algo parecido a gimnasia rítmica y yo tenía una descoordinación brutal pero la potencia, la resistencia, como la voluntad de poder mentalizarse y poder ir más allá era una huevá que me fascinaba y yo creo que eso fue lo que efectivamente me dio a los veinte poder entrar así súper focalizadamente a danza (Academia de Humanismo Cristiano) y permitirme transformar una corporalidad que estaba como ya de alguna manera igual puesta al margen y resistir el dolor profundo que tuve todo primer año, era así en volá , recuerdo el dolor brutal, me acuerdo de la posición del perro, era como “me voy a morir” ¿cachai? Era súper heavy el estiramiento, además como nunca había tenido, una onda con elongar, no, ¡nada! Era todo correr y potencia, esa era mi onda y darle a la pelota ¿cachai? Las cosas suaves eran muy lejanas a mí.

Entonces lo primero fue eso. La resistencia y encontrarme como con esa capacidad de foco, era fértil de alguna manera y de primer año recuerdo muy bien que era fértil pero que todavía sentía claramente que todavía no había digamos, había un trabajo súper grueso, pero no había, no podía comprender bien como estabilizar ciertas comprensiones ¿cachai? Me acuerdo que era súper aplicada, siempre estaba ahí a las 8:15 de la mañana, era como súper tá-tá-tá-tá, me esforzaba caleta porque cachaba que era súper vieja, estaba como en una *volá* muy potente, entonces para mí flojear era una pérdida de tiempo brutal entonces fui súper rigorosa y claro, después en segundo ya fue algo que de alguna manera comprendí como estabilizar toda esta fluctuación de lo físico ¿no? Hacía un desempeño entre comillas "más estable" y claro ese año coincidió en que tuve clases con la Manuela Bunster que también fue súper revelador el ver a alguien tan encarnado en una corporalidad que para mí era alucinante, era como muy bonito, además siempre he sido muy de aprendizaje visual.

(Interrumpe el mesero quien trae los cafés)

(E): Gracias…

(P): Gracias…bueno….ese año quede embarazada de la Safí a final de año, igual es bien particular mi proceso con el aprendizaje, bueno igual tomaba clases afuera, así…era muy volada, estaba en esto de recuperar el tiempo perdido, entonces tomaba clases con la Nury en el primer semestre del el primer año. Pienso que fue un momento importante para darme cuenta de que estaba a años luz de lograr ciertas cosas, como que yo miraba a la Nury moverse y me sentía de una torpeza patológica ¿cachai? Era brutal, ah y además empecé a tomar clases de aikido, pero creo que eso fue después…como principio de segundo, bueno y entremedio de las vacaciones tomaba clases, ahí tome las primeras clases con la Almudena Garrido que hacía clases en el ARCIS en ese tiempo, de contemporáneo, también con una Española, con la Francisca Morand y claro también en segundo quede de la Safí…y en tercero, no sé yo llegue así como en Marzo con una guata como de seis meses y era como "¿Qué está haciendo acá?" me acuerdo que el Jorge Olea me dijo "O sea ¿Qué le pasa?" y bueno yo seguí así, en mi vola y fue súper bonito también porque la relación del embarazo cambio súper radicalmente mi percepción de lo que estaba naciendo como que al

principio me fui súper en vola, porque era muy ambiciosa en querer lograr cosas, pero el embarazo por otra parte te hace entrar en una relación súper intima con lo que estás haciendo y lo realmente brutal fue cuando en tercero, en las vacaciones de invierno tuve a la Safí y la vuelta fue así...uf…y después yo seguí al tiro, entre al segundo semestre, era como una huevá bien rayada, porque estaba muy focalizada en hacerlo y entre clases le daba papa y corría de un lado a otro pero lo más brutal fue la relación con mi corporalidad que fue un cambio intenso porque durante nueve mes lo pude hacer progresivamente pero después del parto fue otro cuerpo, sencillamente

Es heavy y lo menciono como parte de mi aprendizaje porque si bien no ha habido un "maestro" de por medio, es como si no logras integrarlo no puedes seguir no más. Imagínate, yo que pase de ser una persona con una corporalidad súper fuerte, súper potente, súper rápida, llegue a no tener ningún musculo, o sea eso que te contaba de la voltereta, lo hacía y me plegaba sobre mi misma y eso no me había pasado nunca, como la gente hiper-laxa que no tiene contención muscular ¿cachai? Resulta que yo tenía ahora ese cuerpo ¡era mío! Y fue súper loco, porque cuando volvimos en la escuela inmediatamente me catalogaron como una persona contemporánea sin haber tomado más que dos seminarios súper pequeños en momentos súper particulares y claro como que eso en mi produce un cambio de swicht automático en relación a que ya no tenía musculatura, había perdido la mitad de todos mis músculos, todos los cambios, yo nunca me había sentido así, tenía la cadera súper suelta y era bonito porque yo nunca había sentido el vaivén de la cadera cuando caminas, entonces como que empezaron a pasar todas esas cosas y de esas ganas de aprender y de muchas otras cosas uno se da cuenta de que las cosas también funcionan de otra manera, súper inconscientemente ¿cachai? Y por otro lado también, a nivel mental es como decir, bueno a esto es lo que yo le he dedicado el 150% de mi vida, que en mi caso en algún momento pasó a ser algo constitutivo de mi persona , como que por cosas personales pasó a ser como un ancla, pero por otro lado, sí súper bien, rico pero tienes que llegar antes de las doce para darle papa a la guagua de un, dos, tres meses, yo cacho como que las cosas cambian y las prioridades se re organizan. Entonces eso me modifico claramente y luego en cuarto, fue un poco como primero, pero nada, súper bien, a mi me iba muy bien en la escuela porque era muy aplicada y recuerdo que ese

año tuvimos acrobacia con la Natasha Maggi y de nuevo me puse en un lugar más potente, pero de alguna manera se había integrado lo anterior y tomamos clases con la Francisca Morand y ya después en quinto estaba aburrida, ya estaba chata de la escuela, pero era porque teníamos clases con los mismos profes, así digamos, buena onda y todo el rollo

(E): Sí, yo al menos lo he vivido como un proceso súper natural

(P): Claro, imagínate que yo tuve tres años con Jorge Olea y cinco con la Ximena Pino en académico, entonces llega un momento como que quieres entrar en una renovación y después en quinto entre a La Vitrina y allí ya fue otra cosa. Claramente otro mundo, otros compañeros, otro pensamiento y también muy concretamente aprender a bailar que era algo que en la escuela no había sucedido porque estar en clases en una sala y mover las patitas y hacer fraseos no es ni cangando bailar, no es enfrentarse a una obra, ni a su potencia y defenderla interpretativamente, que es mucho más que una cosa de orden físico tiene que ver con un compromiso ultra mega más profundo, de pensamiento, energético, áurico, no sé cómo describirlo pero es mucho más sutil…

(E): ¿Crees que es una consecuencia de la academización de la danza, me refiero a que utilices ese término "aprender a bailar de verdad"?

(P): O sea, yo creo que es muy loco, yo creo que es algo que pasa súper particularmente dentro de las artes, en la danza y es como una locura ¿cachai? Pero no sé si es "la academización" porque es una disciplina mucho más difícil de alguna manera, tienes que entrar muy profundo en lo físico, súper profundo**,** creo que eso es muy real y cuando digo profundo es algo muy particular y que sucede de muchas maneras, no significa que no tengas que estar haciendo académico cada cinco días a la semana sino que hay que darle tiempo para encarnar eso y con esa sensibilidad que sí es súper necesaria dentro de un proceso creativo que es lo que…pero también es súper loco, como que yo siento que al mismo tiempo la danza está como en un espacio intermedio que tiene muchas más salidas ¿cachai? No sé cómo decirlo, un músico, ya, puede trabajar en torno a muchas cosas tocando…un instrumento, cantando, el formato de la música tiene un margen de obra, de los más populares a lo más docto, pero siempre a través de una interpretación pero no sé, yo he visto cantidad de niñas

que han egresado y terminan haciendo baile entretenido, que hacen clases de yoga, otras que bailan, otras metidas en el rollo creativo, entonces pareciera tener también una bifurcación hacia un aspecto que es mucho más basal del humano que es moverse para no quedarse anquilosado, tener un poco más de comodidad en la vida cotidiana. Entonces eso es particular, esa dualidad que tiene porque…no se es particular, me llama la atención, no sé si también lo puedo describir muy bien….

(E): Eso, eso que tú dices es algo que he visto y percibido mucho en lecturas y conversaciones. Hay una dificultad para poner en palabras ciertas particularidades del arte de la danza que no pasa por ejemplo, en el caso de la música o la pintura…y yo me cuestiono mucho esto que pasa, que sí, es muy particular y especifico con la relación de la danza como conocimiento, que es lo que yo estoy tratando de comprender.

(P): O sea, sí, evidentemente sí, como un conocimiento es obvio, pero como un conocimiento que igual…lo que sí está súper academizado es en la relación con el pensamiento, donde la palabra tiene hegemonía de todo, entonces como que en relación a eso, los que bailan sí somos hueones más viscerales entre comillas "viscerales", porque también no es solamente eso, pero sí es evidente que hay algo que es súper experiencial, está súper en relación con la experiencia y la abstracción. En la música pasa que claro, como es un lenguaje súper abstracto, y la danza se destapa por eso y es una cuestión histórica, de ese lenguaje, de ese sistema tonal, no sé cómo decirlo, como que en la música está

(E): ¿Como si el sistema tonal hiciera referencia a una estructura de conocimiento?

(P): Sí porque además el conocimiento esta súper asociado a la academia, entonces en danza lo que pasa en algún momento con toda esta danza popular y todo esto que se mezcla, claro reconocemos en occidente, es lo que pasa en Francia, particularmente el Rey Sol y todo lo que pasa en las danzas barrocas que es súper interesante, ahí había una estructura súper clara, porque había escritura, entonces ponte tu un coreógrafo no necesitaba bailarines, se sentaba en su escritorio y creaba una danza y hacía como una guía, escribía y cualquiera lo podía leer y ahí hay una relación con el conocimiento súper concreta y ahora lo que pasa también es súper interesante porque también la música de alguna manera con Guido Arrezo creo que es el que crea el sistema tonal,

porque antes tocaban flautita, tocaban palitos, entonces, ya, ahora un La es no sé 440 o más y en ese momento puede haber sido un pas de bourre ¿cachai? Es un ejemplo, pero era eso y de esa forma se ejecutaba, pero es súper interesante que pase con la danza desde esa coyuntura que tiene que ver con el barroco, el renacimiento, es que en la danza se comenzó a percibir un exceso, como que ya no se confía en eso, no se confía…como si de alguna manera este instrumento, que no tiene instancia, como auto instrumental, porque la flauta es la flauta la temperas y ya está, pero la corporalidad como la temperas para que sea exactamente lo mismo, entonces empieza a percibirse que hay un exceso en el movimiento también, que no todas las personas se mueven igual o sienten lo mismo, entonces ese exceso comenzó a cobrar relevancia y empezó a aparecer en todas las actividades del ballet romántico y cada vez más y ya igual después de las partituras barrocas empezaron a aparecer los monitos, ahora era en términos de figura, así como para cachar de que es lo que estamos hablado, y después de eso que sencillamente se abrió y ahora nosotros vivimos de alguna manera, en términos de tiempo presente de lo que de alguna manera…no se puede agarrar ¿cachai? Que es lo más efímero de lo que hacemos

Entonces, claro, en el fondo nos alejamos de esa capacidad de conocimiento pero me parece súper reduccionista decir que de toda esa historia, que viene de la academia, no hay conocimiento porque evidentemente lo hay si te vas más atrás, hay una idea que es súper interesante que viene del Axis Syllabus que tiene que ver con que las culturas que son capaces de mantener vivas sus tradiciones corporales son las culturas que de alguna manera logran heredar la inteligencia, la evolución, como lo más eficiente hacia las generaciones que siguen, entonces es súper bonito porque ahí hay una idea mucho más atarica en relación al movimiento que tiene que ver concretamente con una evolución, con que somos bípedos en transición, todos tenemos problemas a la columna porque evidentemente estamos lidiando con la gravedad lo mejor que podemos pero no es fácil, entonces como que también lo dispara, le da un motón de perspectivas, se mira de muchas maneras, uno lo mira desde mucho más lejos y ahí también hay conocimiento, conocimiento en tanto no somos algo fijo en el tiempo ¿cachai? Ni algo resulto, sino que justamente estamos

permanentemente en eso y mientras seamos capaces de ser conscientes de eso y mantener activa esta sensibilidad vamos a poder vivir mejor, y claro, ahí hay una manera.

Entonces por todos lados, como que definitivamente sí hay conocimiento en la disciplina de la danza, ahora sí ahora eso lo vinculas con los últimos cincuenta años, o sea con todo lo que sucede desde que ya se genera, en donde está toda esa ilusión entre las danzas clásicas, modernas, contemporáneas, creo que es mucho más aún al empezar, quizás con desfase sin lugar a dudas pero empiezan a problematizar, sobre todo la danza quizás de la misma manera que comienza igual todas las otras artes también, con más dificultad definitivamente por la efimereidad, por la falta de texto y también por ser y es ese mismo fundamento el que uno problematiza esa cualidad que nos pone en un lugar mucho más complejo y que a mí personalmente me fascina.

(E): En ese sentido quisiera saber ¿Cuál es el rol que tu observas que juega la estética, desde un pensamiento más filosófico también, pensando en la relación o la problematización de la relación entre la danza y el conocimiento? Porque hay diversas posturas, justamente por lo que mencionaste anteriormente por una cuestión de escuelas o tradiciones de la danza…

(P): Yo creo que todo vale, que es justamente en esa pluralidad donde emerge lo interesante, mientras más pensamiento hayan, más posibilidades hayan, de alguna manera también hay posibilidades de avanzar distintos aspectos, pero me parece que bien que haya gente que piense que lo que ocurre en una obra de danza es algo que se puede repetir, gente que no o ¿en qué grado? ¿Repitiendo qué? ¿Repitiendo estructura? ¿Los parámetros que articulan? ¿Repetir los "pasos"? ¿Repetir qué? Y por otra parte las personas tienen esta idea de que la danza tiene que ser la traducción de algo, si yo hago una obra es porque esta obra tiene una idea y esa idea yo quiero que los otros la perciban a través del ejercicio dancístico, hay otras persona que piensan que la danza no tiene que ser la traducción de nada, que por sí misma es suficientemente potente, desde ahí hay personas que trabajan de distintas maneras.

Ahora estaba leyendo, ponte tú algunas cosas de la Débora Height. Y es súper bonito porque hay una relación tan profundamente contraria a esta visión del conocimiento

como de pensamiento, de idea, ella es como justamente todo lo que está debajo de la cabeza es lo que le interesa, la vida ¿cachai? La vida, todo lo que el cuerpo tenga que decir y todo lo hay ahí por verbalizar, por explorar, por que se manifieste y convertir ese espacio presente, como que ella habla de una manera muy bella en relación a la danza a que, yo convoco a estas personas a que asistan para ver que intercambio hay ¿Y cómo se puede producir un intercambio sin la necesidad de transar ideas, de transar conceptos, de transar palabras? Aunque evidentemente eso pasa, o sea si tú miras el trabajo de alguien todo puede ser descrito, pero la noción o la materia con la que estás trabajando no son esas ideas, es mucho más como un trabajo de desentrañamiento y claro en ese caso no necesitas tomar ninguna clase de nada. Probablemente, digamos siempre va a haber una práctica, porque tampoco vas a llegar mágicamente a ser diáfana, a esa relación pero sí son ideas de lo "técnico" entre comillas o lo práctico o súper distintas a las que puede haber en una clase de académico…en una parte y también no, definitivamente también en algún otro lugar no, porque también hay un lugar que es súper común y que en definitiva no es nada, si al final da lo mismo lo que piense lo académico, lo que estás haciendo es focalizarte en algo que organiza tu corporalidad de una manera específicamente, y ahí cada cual toma las decisiones de que es lo que hace, para que lo hace, que es lo que necesita, que es lo que busca en ello.

Yo me acuerdo de la Carmen Beauchat y que ella tiene todo un rollo, no sé si está bien usada la palabra pero todo esto "esotérico", todo esto de .Krishna no digo, Shiva el eterno bailarín, que todo lo destruye para que todo se pueda renovar y que hablaba de algo genérico, digamos, el alma de los bailarines es un alma particular, nos agrupaba a todos dentro de una misma cosa y me parece que es bonito también poder verse con todas las diferencias como una comunidad, creo que es súper sanador.

(E): Dentro de este devenir histórico de la danza pensaba en la obra Classica que hace poco estuvieron estrenando ¿Podrías hablar sobre tu experiencia en la obra? Tengo entendido que uno de los personajes era Laban y me parece muy relevante hablar sobre él pues creo que es uno de los teóricos relevantes de la danza, la sistematización que hizo es un gran aporte desde mi punto de vista y tengo entendido que tu también sabes o manejas información de los estudios Laban-Bartenieff..

(P): Mira en Classica lo que hicimos fue trabajar cada uno con distintos personajes, yo no trabaje con Laban, trabaje con Mary Wigman y para mí ahí hay una línea fascinante del pensamiento de Wigman que empezó estudiando con Laban pero que en algún momento decide que la danza no es esto que sucede afuera, independiente del bailarín que es un poco lo que sucede con la sistematización ¿no? Un poco lo que estábamos hablando antes, sino que justamente es parte de cada bailarín y por eso ella se separó de Laban, que él siguió este camino más metodológico con toda esta idea del esfuerzo, estas cosas de eukinética y todo eso y ella no, siguió otro rollo y bueno sí de Laban… en general, yo no siento que sepa tanto, no creo que haya estudiado tanto, creo que las ideas que tengo de Laban son mayormente las que me entregó la escuela, porque estudie en una Escuela Moderna y tuve sistemáticamente análisis del movimiento y yo creo que la verdad es que es una manera de observar y busca de alguna manera esta forma de observar esta sistematización que él hace busca poder describir todos los movimientos, es como esas tareas épicas que se proponen algunas personas, súper complejo, es como quien quisiera sistematizar todos los sonidos, no sé yo creo que es interesante en un motón de sentidos pero de alguna manera, para mí esa misma forma de generar pensamiento…justamente estoy súper de acuerdo, me da una dimensión súper limitante en tanto se trata de lo conservable, entonces nuevamente la experiencia se queda afuera, lo que me parece sí interesante con Bartenieff, ahora puede que esto suene, sea un comentario desde la incultura total, quizás Laban tiene un montón de rollos súper experiencia les, pero a mí lo que me parece interesante de Bartienieff es que ella como terapeuta vincula de alguna manera esto desde una mirada mucho más anatómica ¿sí? Y como en relación a la progresión del desarrollo y creo que eso es un tema súper fascinante, instalar esta mirada sobre esto que se observa a cierta edad cuando se supone que ya están las posibilidades de movimiento están desarrolladas, va a la raíz de los lugares primarios y también el sistema nervioso ¿cachai?

También me gusta estas visiones más amplias de la anatomía que empiezan de alguna manera a encontrarse con los mismos misterios de existencia…no sé cómo decirlo, porque ahí ya entras al sistema nervioso y nuevamente te encuentras con la experiencia, como con el gran paradigma de la ciencia hoy, como ¿Quién es el que

observa? Que es la gran parte de la que la ciencia no se quiere hacer cargo, porque ahí ya entras en el rollo de unir ¿cachai? Como decir ¿Qué es la conciencia? ¿De dónde sale la consciencia? Como este espacio que habla Varela de la emergencia creo o Maturana de toda esta cosa biológica celular ¿en qué momento evoluciona hacia una consciencia? Como.. ”hola soy Paulina” Y con Bartenieff se abren todas esas posibilidades y esta súper unido a los estudios que comenzaron en los años 20 en Estados Unidos y que luego aparecen las practicas somáticas que empiezan a dialogar con las personas que llegan todas lesionadas de las practicas dancísticas pero que quieren seguir bailando…

(E): Llama la atención que muchas nacen de personas que han pasado por esa experiencia, la de tener una lesión y descubrir desde ahí…

(P): Sí, eso es súper llamativo y lindo tiene que ver con la resiliencia total y es heavy porque hasta el último David Zambrano, hay una técnica que nace porque el loco no puede estar de pie, corta, entonces eso me parece que es súper interesante y claro Bartenieff que tiene toda esta mirada sobre la progresión del desarrollo y los ejercicios se hacen mucho más finos sobre la consciencia corporal pero por sobre todo es lo que abre ese espacio.

(E): ¿Es la somática una línea clara como fundamento y experiencia en el conocimiento que le pertenece a la danza?

(P): Sí, absolutamente, o sea tú lees a Bonnie Bainbridge Cohen y es como, te fuiste en *volá* ¡yo quiero saber todo lo que ella sabe! si eso no es conocimiento entonces ¿Qué es conocimiento? Es heavy porque está ese punto de encuentro entre, recuerdo que leía uno de sus libros y ella también tiene toda una formación de terapeuta, estudia niños obesos mórbidos, les hace varias pruebas y realiza varias investigaciones, en un momento en un Hospital el director le pregunta “explícame ¿Por qué da tantos resultados tu terapia?” entonces es súper bonito porque ahí ella entra a profundizar más porque tiene un conocimiento académico de medicina súper claro, pero en un momento se dan cuenta, lo que ella hace es como reconocer que eso es una puerta finalmente que en conjunto con su trato hacia las personas, hacia la observación le permite acceder a terapias más eficaces no más ¿cachai? Entonces, sí obvio que es

conocimiento y no solo es eso, es un conocimiento súper sensible y es muy loco porque tu lees algunos de sus textos que tienen fotos y es como "sí, mira esta persona claramente esta irradiando desde el corazón" y yo digo…me estas hueviando que en una foto yo puedo ver eso y me llama la atención el nivel de lectura que ella puede tener porque ella también habla de los órganos y es súper lindo porque ya va más allá, no es solamente hasta la progresión del desarrollo sino que instala también la idea de que no solo soy un cuerpo partido de gomita que tiene articulaciones de una a otra sino que tengo órganos, funciones vitales, sino que hay un motón de cosas que están compartiendo ese espacio.

Es súper interesante poder entrar en esas dimensiones desde la práctica y movilizar mucho más allá para fines estéticos que por supuesto es una rama súper potente pero en sí mismo es un conocimiento que está más vinculado a la persona, a su relación e integración en el mundo como terapeuta ocupacional ¿Cómo ayudo a que esta persona se integre al mundo mejor? Así que sí, es un súper mega conocimiento, ídola, así ella y también un montón de otras personas, hay personas que tienen los mismos estudios anatómicos y tienen aplicaciones distintas, personas que han trabajado en mayor contacto como por ejemplo, no sé, bailarines para generar mayor eficiencia, claro y están los que han trabajado con niños, los que han trabajado con Alito Alessi ¿cachai? También trabaja desde otro lugar, trabaja con las habilidades distintas como él lo llama, entonces sí hay un mundo de conocimiento y de conocimiento aplicado que es la gran diferencia y permeado por el lugar en que te pone la experiencia, como ese conocimiento se construye a través de la experiencia, a través del intercambio, no solamente contigo sino con las personas, con realidades y si propiamente hay una intención súper humana de ellos y que es una dimensión sobrevalorada digo subvalorada en la sociedad, el cuidado del otro, el cuidado de los niños, el cuidado de los ancianos, el cuidado entre nosotros, esta terriblemente subvalorado ¿cachai? Como todo lo que tiene que ver con ingeniera, el dinero, es súper perfecto, es como si fuéramos inmortales ¡ja! como si nacieras de 25 y por siempre hasta, lo mismo a los 45…

(E): Sí, en todo esto que me dices yo percibo dos cosas bien importantes de las que me gustaría que pudiéramos profundizar. En primer lugar aparece esta idea del cuerpo

como campo de conocimiento, como EL lugar que epistemológicamente le es instintico al ser humano y que es transversal en todas las disciplinas corporales, entre ellas la que nos interesa, la danza. Lo segundo se relaciona con lo anterior y muchas de las ideas que has planteado sobre todo al final de tu reflexión pero aplicadas a la danza, lo que digo es que a la danza le cuesta sostenerse solamente desde su rol escénico, artístico e incluso académico si quizás no abre su campo hacia las aéreas más sociales, políticas…

(P): Es que la escena es intercambio, es algo que se provoca justamente cuando hay otro que está ahí ¿cachai? En esa comprensión que establece que de aquí para allá es el espacio de la representación y es alucinante como se llega a esa compresión, o sea yo creo que además se da esto de lo político y pasa, como que los que están acá son los que participan de una manera más "pasiva" entre comillas porque también hay un montón de ahí para adelante, porque hay muchas formas de estar en escena y de participar con las personas, pero yo no creo que la academia sea algo en sí mismo malo, de hecho y claramente la academia te permite que hoy Deborah G. sean reconocidas y que desde ese día, de esa misma entrevista que hasta hace el 2000, ¿ella debe tener 65 años? ella quería mantener esa misma profesión porque es demasiado duro, ¿Cómo? O sea años tras año sin nada, nada y que en un momento la empiezan a llamar de Europa y eso es la academia también, porque la academia lo que hace es sondear, buscar, investigar ¿cachai? Puta catastrar, no sé, se trata de lo mismo.

Ahora creo que tiene que ver con una cosa mucho más, como que puede haber cosas "buenas" entre comillas y un millón de cosas "malas" como en el sentido de que logran su función mejor o no, pero encuentro que no tiene sentido que la academia sea mala y menos en relación a las artes escénicas, o sea todo lo que se hace es probablemente de eso mismo, aquí no hay gente que estudie danza que no sea en la Universidad, algunos sí, en otros lugares del mundo sí sucede y eso es sí mismo no está mal, es un punto súper claro, ahora si te vas en la *volá* de cómo generar más vinculación con la comunidad y en eso quizás la escena contemporánea no es la más indicada o no es la única también, pero a mí me parece súper importante que aparezcan todos los aspectos y aristas posibles del ejercicio dancístico, desde el comunal como el trabajo que hace la Rosa Jiménez que es una locura, no solo ha mantenido las comparsas sino que tiene a cientos de miles de personas bailando en la calle, así como te digo es

alucinante en relación a lo de la cultura popular ¿cachai? Hasta el Teatro Municipal, está súper bien, hasta el BAFONA puede que este súper lejano a lo que yo espero que sea el folclore o el baile de los chinos de las comparsas, no sé, de alguna manera son distintos espacios de vinculación que se tienen con las personas, cada uno tiene y llega a personas distintas con sensibilidades distintas, o sea el folclore acá es una cuestión alucinante y nada, es el segmento de la danza que no necesita fondos, porque son capaces de auto sustentarse y de generar sus propios recursos, entonces nada, son como distintas aristas de una misma disciplina, que es súper amplia y que tiene una entrada hacia lo mancomunal súper potente, como con todo esto que esta súper vinculado a la danza-tradición ¿cachai? Que nosotros sí tenemos danzas como baile tradicional, pero no hay un teatro tradicional ¿me entiendes?

(E): Sí, te sigo la idea

(P): No sé, la cueca, ya la colonia y todo eso pero ¿antes de eso? Pasa eso con el baile, que claro puede que en sí mismo es una ficción si vas más allá, hacia atrás, jamás es separado de otras situaciones ritualísticas que también son la música u otras significaciones y nada, está súper bien la academización, es necesaria, nos da trabajo.

(E): Como una mirada más integradora, no sé pienso que en la universidad y en la enseñanza de los saberes que es tan parcelada, en ese sentido esta está mirada más integradora que es la que tu propones que me parece sumamente necesaria…

(P): Yo creo también que tiene que ver con la educación, entonces entras a la universidad a estudiar danza…o sea a mi me pasa, es súper difícil establecer vínculos, las cosas están súper marcadas, súper mencionadas y los locos no conectan, es como ¿Qué chucha puedo hacer para que se establezca este espacio de conexión?

(E): Yo solía pensar que en la universidad eso era mucho más fácil que en otros ámbitos…

(P): Es súper complicado porque las carencias, aunque no creo que tenga que ver con carencias o los modos de aprendizaje, la manera en que las personas aprendieron a aprender es súper limitada y no necesariamente acorde con lo que se necesita en esos espacios, como más introspectivos, hay otras carreras que se amoldan mejor en ese

sentido como la universidad y claro la pregunta si las artes debieran ser enseñadas en la academia tiene que ver con justamente ¿Cuánto espacio da la academia para valorar la experiencia por sobre el acto? ¿Cuánto? Si es que lo pone en un lugar equis distante, o sea ponte tú con esta cosa curricular que se hace…con la jerarquización curricular ¿cachai? En la universidad a ti te entregan eso y tú te das cuenta que todo está organizado a esta idea del conocimiento que no tiene que ver con el arte ni con la acción, porque da lo mismo todas las obras que hayas investigado, todas las obras que hayas hecho no son valoradas como conocimiento, entonces estás en el último escalón de la jerarquización curricular, entonces claro de ahí para adelante tu intuyes que estas en una relación media coja pero no creo que tenga que ver con la academia sino con la manera de hacer academia.

(E): Hay algo que se repite en las entrevistas y que lo veo también digamos, en tu discurso y que tiene relación con la experiencia, como ese espacio que sobre todo para el tipo de aprendizaje de la danza es sumamente relevante, esencial diría yo sin embargo parece estar tremendamente devaluado en términos de aprendizaje, cuando en verdad aprendemos más cuando hay un hacer, sin embargo también se pueden aprender un motón de cosas complejas y abstractas y ser igualmente significativas sin la experiencia o al menos esa fue una de las cosas interesantes que recuerdo converse con Carlos Pérez…

(P): O sea yo creo que son universos distintos, a mi me encantaría estar en la cabeza de un matemático debe ser un mundo alucinante, pero así como me resulta tremendamente lejano también debe ser súper lejano poder comprender el nivel de sutileza que puede haber en la experiencia de bailar también y claro, es súper difícil porque son ejercicios súper distintos pero es algo que es innegable y es que la inteligencia esta encarnada ¿cachai? Todavía, aún estamos en transición probablemente, entonces eso como innegable y para mí desde ese sentido la danza es un ejercicio de humanidad, me encanta, me fascina por eso y cacho que tengo un nivel de abstracción entre comillas que es súper corpóreo que está ahí justamente ligado con el imaginario, porque tenemos esta vida psíquica que es tremendamente potente y que no sé, si vas donde personas como Maturana que dicen que la primera experiencia del humano es afectiva, entonces claro es como no querer creerse el cuento, es decir,

bueno voy a ser una persona…como que me transformaría en un robot, y claro puede querer irse por ese paradigma y todo lo que quiera pero…nada, todos tenemos una infancia, todos tendremos una vejez, todos necesitamos que nos arrullen ¿cachai? Es como que hay una constitución del ser humano que yo creo que está de alguna manera mucho más vinculada a la experiencia dancística que intelectual, antes de la intelectual, como una vida orgánica, una vida psíquica, una vida afectica, una vida llena de imaginario, entonces…no sé Carlos Pérez tiene ese juego todo el rato, cree que todos los bailarines son tontos, pero bueno ese es su rollo, está bien yo creo que tiene que ver con una provocación que le gusta hacer…

(E): Sí, creo que eso igual es un aporte a la conversación y después de un rato hablando me decía que ese era justamente el valor de la experiencia, o sea ¿De qué otra forma se aprende a bailar sino es bailando? lo que si esta súper claro en su posición es que el fundamento epistemológico de las artes esta demás, no es necesario

(P): Sí pero eso es súper potente a nivel…claro como que es todo un rollo, recuerdo que leí una vez "Las artes y las ciencias son los que definen los márgenes de lo real" me parece que ahí esta súper claro, sí, entonces, puta lo que es conocimiento, no conocimiento, experiencia o no pero sí te da los limites o te da los márgenes, como que la experiencia misma es donde se desarrolla la vida ¿cachai? Y como la vida en este tiempo-espacio que podemos convenir, no toda la vida, ni la vida de tres mil años más, sino esta vida, la que está acá y los paradigmas que articulan nuestras nociones, nuestras relaciones, nuestras maneras de entender, de comprender y claro, nadie definitivamente puede vivir aislado y eso puede pasar, puedes quedarte encerrada en tu casa aprendiendo matemáticas y estar así por veinte años pero alguien en un minuto alguien te llevo hasta la independencia, entonces pasa en algún momento, puta si tuviste muy mala cuea' hasta los doce años ¿cachai? Alguien te dio herramientas para sobrevivir y probablemente el ejercicio social es algo tremendamente importante en todo orden de aspectos y en ese sentido esto del aprendizaje visual tiene que ver con que es una visualidad que sucede no necesariamente, bueno ahora sí sucede que también es súper entretenido, como la descarga a través de un dispositivo electrónico sino como en el intercambio y claro para mí era súper importante, ponte tú el año que yo más aprendí, creo, en la escuela fue cuarto cuando nos mezclaron con las de quinto

y esa era la primera generación de la espiral y las minas eran de una potencia, una diversidad que era alucinante, súper inteligentes, muchos estudios previos también, entonces para mí era alucinante ver como cada una resolvía y recuerdo que para mí ese fue el gran aprendizaje, como no ver solo una manera sino pluralidad de la manera, porque era de acuerdo a lo que cada una era y eso para mí realmente era alucinante.

(E): Claro, me tomo un poco del concepto plural ¿Qué piensas de la interdisciplinaridad en la danza? ¿Es algo que aporta y enriquece dentro de esta pluralidad de formas de hacer?

(P): Depende, depende de lo que quieras hacer y como lo quieras hacer, básicamente. Es súper lindo uno se dé cuenta que cada proceso te empuja a un distinto, entonces hay ahí una rotación de alguna manera y en Classica hay una intención pero no sé cómo decirlo…se manifiesta en un trabajo simétrico o jerárquico. La otra vez escuchaba eso y me parecía súper bonito y tiene que ver con lo que hablamos antes, como lo humano-mamífero, un colectivo que se junto asumiendo las leyes de la manada, no pasarse el rollo de que somos todos iguales porque en las relaciones probablemente, no sé, podríamos hacer un proceso matemático: 10 minutos divididos, todos se hacen cargo y nadie cuestiona nada, como salga la guagua si sale fea la queremos igual, lo que pasa un poco en el paradigma que paso en Classica, pero claro en general las personas interactúan y ¡queda la caga siempre! ¡Ja! “no me gusto eso que dices”, “tú me miraste así” sí al final todo es un show y es básico, es vital y yo creo que aquellos que somos capaces de hacer eso probablemente es exitosa la situación, sí, como Maturana dice somos seres afectivos y probablemente dominan nuestras acciones y eso no significa nada más allá de eso no más, porque es una dimensión imborrable de lo que hacemos.

En Classica fue súper interesante cachar los lugares de éxito, los lugares de fracaso y lo que se tiene que hacer para llegar a puerto. Creo que la dirección innegablemente es de la Francisca Espinoza, o sea ella nos convocó y su mirada la que organiza el trabajo, nosotros solo colaboramos así full comprometidos y comprometidos con llevar a cabo la situación y con ideas, con discutirlas y con todo lo que era necesario también y sí también en el diseño tienes esta opción como que todos nos vamos a juntar, vamos a

llegar a trabajar como lo hacía Cunningham ¡si esa hueva es antigua! La música por allá, el vestuario por acá, todo maravilloso, todo junto y dale, todo tiene una vida pero aquí había una idea de fondo que era la inquietud de la Francisca de trabajar sobre estos clásicos de la Danza Moderna que es una paradoja en sí mismo y como que ahí hay una intuición que ella seguía y todos nos organizamos en función de eso también y eso por supuesto se dispara a lugares que era de alguna manera lo que ella quería, no solo quedarse con su mirada y hacer solo una cosa jerárquica, sino hacer ese espacio y nuevamente todo finalmente se recoge hacia esa gravitación, esa idea gravitante.

(E): ¿Qué piensas que pasa cuando vemos a alguien bailar? ¿Qué crees que es lo que nos interpela tanto como seres? Independiente del estilo o lugar donde esto suceda

(P): Es que creo que pasa por distintos planos, depende del fenómeno que se esté observando, pero ponte tú…hay un lugar muy básico, me da felicidad, no sé veo las olimpiadas, veo los gimnastas y es como "oh" o sea me resulta alucinante, tiene que ver con despliegue de las posibilidades y claro como desde ahí puede haber un montón de filtros que empiezan a participar de esa experiencia como desde lo directamente físico a lo social, de cómo eso que estoy observando forma parte de una comunidad y lo que genera esa comunidad por supuesto que es alucinante, es como cuando te muestran posibilidades tan distintas justamente socialmente cuando ves desde lo más básico, es como ver personas de una determinada etnia bailando una cuestión que es alucinante o como cuando ves, no sé, todos los fenómenos nuevos del street dance que hay ahora que siguen siendo alucinantes es como…¡quiero nacer de nuevo para hacer eso! Porque ya no lo hice, no sé la Safí mi hija me muestra de repente unos seres humanos que son como de otro planeta, tienen una cualidades de movimiento y una capacidad de disociar que es fascinante.

Ya de ahí por ejemplo hacia las experiencias escénicas que ahí si entra, depende de la obra que uno este viendo, porque cada obra pide ser vista de una distinta manera y creo que hay que ser generoso con eso, a mí lo que me interesa como espectador es como no tratar de establecer mis limites cuando estoy ahí, yo no quiero hacer la obra si ya la hicieron, voy a ver o tratar de percibir porque la hicieron como la hicieron, pero hay obras que son mucho más intelectuales, otras que son más sensibles, hay un

montón de jerarquizaciones, otras pueden ser un registro histórico ¿cachai? Que ahí está su potencia, pero hay algo que innegablemente sucede en todos esos casos que es que hay alguien ahí presente, eso me parece que como en primer lugar me….de la empatía, creo que hay un ejercicio de humanidad como de reconocerse, de reconocer los lugares comunes, como de ver casi siempre, visibilizar eso que se hace tan trasparente de alguna manera en el que está bailando, que está con su foco en algo o que puede ser un movimiento consciente, no sé qué es exactamente, supongo que es una voluntad puesta en movimiento o una integración de los aspectos mentales y físicos de una manera súper clara, hay algo que esta súper direccionado o puesto en relación, me parece que es súper fascinante en esos casos, sea lo que sea.

(E): Ya tengo unas preguntas finales, una de ellas es para preguntarte desde rol de docente, ¿Crees que hay una dificultad notoria para los estudiantes de danza al comprender que es lo que se está haciendo? ¿De alguna forma una dificultad para identificar y comprender el conocimiento de la danza? Pensándolo también en la forma heredada en que esto se enseña.

(P): O sea creo que hay distintos casos, personas que evidentemente tienen la capacidad de aprendizaje súper fino, tú le puedes mostrar algo y lo complementas con lo que estás viendo a nivel verbal o anatómica y tienen una capacidad súper fina de comprender y al mismo tiempo hacer consigo mismos y hay personas que les resulta mucho más difuso, de alguna manera yo cacho que hay que tratar de hacer es buscar generar una experiencia global, entonces uno hace exploraciones, hace fraseos, pide trabajos creativos de transformación, como para ir generando una relación con lo formal también más dúctil y al mismo tiempo más precisa, para que sea más precisa tiene que ser más sensible, para que sea más sensible tiene que ser más consciente entonces de alguna manera a mi me parece que la forma en sí misma es algo súper fascinante, la técnica es súper fascinante e infinita en la medida que te permite observarte, una observación sobre ti mismo que puede ser infinita y que se tiene que reciclar.

Entonces, claro como supongo que hay muchas maneras de aprender, entonces uno trata dentro de lo posible de ofrecer un abanico de posibilidades pero siempre hay

gente que le cuesta más por distintas razones, como hay gente que tiene más dificultades, ciertos bloqueos corporales que hace que en particular cierta comprensión sea más compleja, hay gente que tiene más dificultades para entrar con la memoria, que le cuesta muchísimo recordar una frase, cada persona es un mundo en sí mismo y también, eso es lo más complejo que tiene expectativas distintas, por eso ponen en relación o valor lo que le estas mostrando también, pero sí eso…

(E): Yo creo que esto es como lo último, no sé si en algún momento te pasó que percibiste una cierta desvalorización sobre la danza digamos como carrera profesional, cuando estudiaste quizás, o cuando te relacionas con personas de otros campos…

(P): No, me creía la muerte, encontraba que era una persona demasiado afortunada, encontraba que era un súper privilegio. Recuerdo un año en que iba bajando unas escaleras, los primeros años como a las 10 de la mañana cuando en la espiral eran dos salas no más y era alucinante es como "¡estoy bajando por la escalera a pata pela' porque voy a una clase de danza!" o sea como que encontraba que era muy afortunada de tener ese espacio de introspección y para mí como te contaba era como súper constitutivo, como re articulador de mi persona, lo sentía como un privilegio total, después claro salí como al mundo y fue como "chucha ¿Por qué no estudie arquitectura?" ¿Por qué esto es tan difícil? Trabajar en estas condiciones laborales hasta los 60, ¡no quiero! ¿cachai? Me va a doler el cuerpo y quiero una situación más amable…

Después uno encuentra eso que te hace insistir, yo no conozco un bailarín que no se pregunte por un cambio de profesión, como en algún momento es como…ya esta bueno, pero de alguna manera los que insisten es porque cachan que hay algo que los lleva, porque después igual se te van abriendo posibilidades, si la vida en ese sentido igual es generosa, es sincrónica. Yo hubo un momento en que los primeros cinco Marzos después de salir de la escuela era una angustia total "no tengo pega ¿Qué voy a hacer?" y de alguna manera, algo pasa, siempre algo pasa ¿cachai? Y claro no es una vida de comodidades probablemente pero bueno no me quejo, sería una desagradecida total porque he tenido un montón de oportunidades de crecimiento, de aprendizaje que es lo que a mí más me fascina de esto, la posibilidad de aprender,

como que todo el rato me moviliza, fuertemente y también tener una vida económica que me permite tener una casa, dos cabros chicos, la comida, ahora no se hay que meter al Lautaro al Jardín….

(E): ¡Que esta grande!

(P): Sí, esta súper grande, es un bombón.

(*E): Buena, yo creo que hasta aquí voy a dejar las preguntas, de todas formas ¿es posible que nos juntemos nuevamente pero un rato más corto para precisar en algunos puntos? Siempre se me vuela algo…*

(P): Sí, obvio no de nada, yo creo que es algo que también tengo que hacer en algún momento de mi vida.

(E): ¿Cómo?

(P): Es que yo salí con mi examen de egreso no más, es que en la Espiral antes se podía ser así además cuando yo egrese era una broma, o sea cuando yo termine las clases, es que nadie sabía como se hacía, yo era la segunda generación y fue así como…"se terminaron las clases" y nosotras "ya"…"¡Chao!" y fue así como ¿egrese? y como que las niñas de la primera generación que eran mucho más habilosas que uno, además yo estaba con guagua, estaba trabajando, no estaba ni ahí, las locas le mandaron invitaciones a los profesores y les dijeron "tomen, vayan a mi examen de egreso" ellas armaron todo, se consiguieron un teatro, se consiguieron todo, se fueron en volá.

Yo tuve que volver tres años después, porque hicieron como una redada de todos los que habíamos salido y tuve que tomar de nuevo unos ramos y fue como "chiquillos egresen ahora o nunca" y allí tuve que volver a tomar clases de nuevo con Jorge Olea, aprenderme un repertorio de la Espiral clásico y bailar con un traje de patinadora, de malla rosada cortada asimétricamente, con una faldita y ahí bailando con Intillimani instrumental y recién ahí terminamos, yo egrese el 2002.

(E): No tenía idea, bueno pero me imagino que fue necesario para cerrar ese proceso, y lo de la tesis debe ser súper interesante que la hagas ahora después de otras experiencias…

(P): ¿Cierto? Si eso es lo que pienso que puede ser una buena manera para reorganizar lo que me da vueltas, ponerlo en un lugar y dejarlo porque cacho que se hace importante…aunque no sé, estos cabros de ahora no leen nada, son más porros y es terrible porque si no lees pones nota no leen. Yo recuerdo que leía mucho antes de entrar a estudiar danza, súper lectora y claro cuando estaba estudiando me quedaba dormida en la micro, en todos lados, andaba raja, demás que me sentía tonta si cuando leía me quedaba dormida pero después de eso hay uno ya…es que es el momento de la escuela, en donde uno está ya así brigidamente en lo físico, después no…

(E): jajaja, sí, entiendo, bueno Pauli muchas gracias.

(P): A ti

Entrevista Camila Jiménez

Entrevistadora (E): *Bueno, siempre me gusta partir las entrevistas con una breve reseña de cuales han sido tus estudios, o los aspectos más relevantes de tu formación y en lo que actualmente estas trabajando…*

Camila (C): ¿Mis estudios? Bueno estudie Pedagogía en Danza en la ARCIS, Introducción a la Danza en la espiral, desde el 2008 que trabajo con la Paulina Mellao y desde ese espacio trabajo la investigación, escribiendo artículos, leyendo harto, escénica y teóricamente. Como intérprete he sido asistente en seminario, asistente de escenario, como que nos hemos hecho muy buenas partner de trabajo desde el 2008, hemos viajado harto y ese es más mi lugar de formación yo diría, que tiene que ver con el CIEC que es un centro de investigación de estudios coreográfico, he trabajado en teatro también como asistente de dirección de obras, cursos en cámara y porque mi motivación en general es tensionar las especificidades tan cerradas y hacer dialogar distintas disciplinas e interrogar la danza desde distintos puntos de vista, verlo desde un cuerpo teatral, desde el diseño integral por ejemplo, entonces creo que mi búsqueda es más interrogar la danza como desde lo arte escénico más que como algo especifico, creo que eso sería mi formación

(E): Claro, tus intereses también

(C): De mis intereses también me interesa el género, la construcción de los binomios que tiene que ver con la danza un poco, instalar una idea de cuerpo-sujeto, como la exclusividad en la danza y en general como oficio creo que hay preguntas que no se hacen mucho ni de la institución ni desde las obras mismas que tiene que ver con ¿Qué es lo que pongo en escena? ¿Cómo lo pongo? ¿Qué cuerpo? Y para mí la danza en general tiene esa gran carencia que a pesar de que trabaja con el cuerpo, desconoce mucho, no lo asume como sujeto terrenal, con su propia carga biográfica y desde allí hace la ficción, sino un cuerpo que se anula que es bien atemporal e histórico y sin un contexto que lo contenga como tal, entonces como que por ahí va el tema.

(E): ¿Por qué crees que pasa ese fenómeno con el cuerpo en danza?

(P): Yo creo que pasa por la falta de rigurosidad por un lado o al menos cuando yo estudie por lo menos, que viene de la institución que no hay mucho registro teórico, no hay registro o sea ahora hay mucho más, en cinco años ha habido una evolución brutal pero audiovisual tampoco y todavía hay un imaginario muy ligado a lo clásico y lo neo clásico, entonces con una idea de cuerpo desde, no sé más Europeo, desde el ballet casi o el Moderno en donde hay un desplazamiento del "sí mismo" entre comillas para reflejar una emoción o un personaje, por ironizar…igual es un poco burdo el ejemplo, pero en la Espiral representan a Víctor Jara, igual lo estoy sacando de contexto pero es para dar una imagen de que es un personaje que se yo, pero ese sujeto queda desplazado, entonces en el fondo como hoy en día para mí la interrogante de la escena contemporánea tendría que ver con que haya un intérprete autor, que hace una interpretación de algún tema y hay un punto de vista puesto en relación, aunque exista el coreógrafo, entonces ahí aparece el cuerpo, ahí aparece un sujeto, no hay anular un cuerpo asexuado, a-político, a- histórico….

(E): ¿Crees que es la academización desde la educación o la formación la aporta para que suceda esa anulación?

(P): Creo que desde la ARCIS por lo menos falta, digo la ARCIS porque se plantea como una escuela contemporánea falta rigurosidad en los intérpretes sobre qué es lo que se

entiende por contemporáneo. Hay quizás una técnica contemporánea que quizás se institucionaliza y que puede ser igual de cerrado y dogmatico que el académico o el moderno o que se yo, a mi me gustan todas, creo que todas son súper válidas pero cada una tiene un discurso y un tipo de cuerpo y ese no asumir o no información es delicada porque uno transmite y construye cuerpo y subjetividades entonces creo que hay que hacerse más responsable, hay que estudiar más creo y atravesarlo por más gente u otras disciplinas creo yo, para que le den un sustento, porque si no queda todo muy por encima.

(E): Justo te iba a comentar que en una conversación con la Francisca Morand, ella reflexiona acerca de algo muy parecido y me dice que a la danza pareciera que le cuesta mucho sostenerse solamente desde lo escénico y que idealmente debiera extenderse a estos otros lugares más sociales, políticos, etc. Y también sobre la interdisciplinaridad, lo importante que está siendo hoy el registro de la danza con el uso de la tecnología ¿Cómo observas estos planteamientos?

(C): Es que es una cosa del gremio, es una responsabilidad que no la hemos asumido. La danza, puede sonar paradójico lo que digo, representa o podría ser al revés, es un espacio muy político, de resistencia, un lugar que podría llegar a tensionar que es de hecho lo que me gusta a mi toda esta efímera, abstracta que tensiona los márgenes, las convenciones, las normativas pero por eso viene la paradoja o la contradicción que es ¿Cómo forman esos cuerpos? Y al final tu vas a la escuela a que te evalúen como estiraste la para, por decirte algo.

Si me estás hablando de contemporáneo, me estás hablando de cuerpos que dan un discurso ¿Por qué no hay un sordo? O ¿un ciego? Porque estás hablando de políticas de cuerpo, si hablas de lo contemporáneo no estás hablando de una reproducción, que está bien pero asúmela como tal ¿cachai? Si quieres cuerpos seriales o el moderno, está bien hay un tipo de cuerpo que puede expresar emociones o que se yo

(E): No es el único.

(C): Claro, sí tu me hablas de cuerpo contemporáneo y de una propuesta contemporánea tiene que ser como, asumo mi cuerpo como un discurso, da lo mismo

el discurso que quieras pero es un cuerpo anatómicamente discursivo, no sé, lingüísticamente discursivo, artísticamente, no es tan simple, como que me pasa que es muy simplón pero como espacio es más "buena onda" más flexible y que acoge que finalmente las otras artes puedan entrar también; viene el arte visual y puede experimentar con nosotros, el teatral en donde todos bailar, por decirte algo. Es un espacio muy generoso, muy flexible y muy político también porque se puede de construir también las otras miradas quizás también más rígidas, pero como uno asume eso, lo instala como un discurso y no lo niega constantemente ¿cachai? Pero ahí siento que falta la pega de nosotros, que en el fondo es *brígida* porque es tan abstracto que hay que buscar una propia, al menos para mi gusto, cada obra debiera tener su propio código y registro, no necesita una reproducción aristotélica en el fondo, como era el teatro en un principio el principio-desarrollo-final, justamente esto viene a poner en crisis eso y ese es su valor irruptivo a mí eso es lo que me fascina de situación, creo que ese es su gran poder y del que no nos hacemos para nada cargo, ese es su poder político como en cierto sentido, para mí.

(E): Pensaba en una de las problemáticas que ha aparecido no solo en la investigación sino es algo que otros autores también lo señalan, sobre este carácter abstracto y efímero que abiertamente la aceptamos y es parte de, pero que al momento de relacionarlo con el conocimiento se trunca un poco, porque históricamente el conocimiento se le asocia lo registrable, lo tangible, etc. Yo creo que esa es una de las cosas que podríamos hacernos cargo, ¿Cómo registramos todo este conocimiento que deviene de la danza?

(C): Yo insisto sigue siendo un poder sumamente político como en todo el sentido de la palabra, que no queda inscrito en un mensaje, como dice Carlos Pérez, lo político no está en la temática, eso no es político pero lo importante es hacer política desde un cuerpo, hacer política desde lo escénico es poner en tensión los propios procedimientos de la especificidad de la danza, del movimiento, para mi es eso y todos siguen y dicen sí, pero al momento de transmitir institucionalmente por lo menos los saberes no tiene nada que ver, queda muy limitado.

Yo creo que ahora se están atravesando con otras cosas más nuevas propuestas como el soma y no sé qué pero no sé cuesta que los profesores tengan una metodología bien sólida en eso, por eso yo creo que tiene que ver con una responsabilidad más bien nuestra más que de la danza, entonces falta estudio en eso o hacerse responsable de la propia visión, da lo mismo si te gusta o no te gusta pero hay algo ahí con lo que uno pueda por ultimo dialogar o entrar en relación, pero yo creo que la transmisión de los saberes desde todo lo instituido versus lo que es en su expresión artística hay un quiebre que es muy brutal, hay una dicotomía que no tiene nada que ver.

O sea para mí la danza como formación tiene que ver con la reproducción de cuerpo normado, reproduce el sistema neoliberal de una manera descarada entonces, claro uno también queda sin herramientas, estas ahí formando técnica, formando al cuerpo dócil pero ¿Cómo yo pongo en escena? ¿Cómo pongo en práctica? Es súper implícito todo esto, la misma composición que tu decías, es heavy, son demasiadas huevas que hay que pensar y es ahí donde está la práctica del hacer y responsabilizarse del oficio no solo por ser director sino porque te pone en jaque y te obliga a ponerte desde un punto de vista, el que sea. Que creo que no pasa mucho.

(E): Sí, yo creo que es algo que en algún minuto uno debe cuestionar, reflexionar y accionar sobre la forma en que se enseña la danza, en ese sentido parte de las motivaciones de la tesis tiene que ver con evidenciar que hay un conocimiento corporal que es complejo de transmitir sin que biológica o inconscientemente exista la reproducción, típico de la U, que te tiene que Salir igual al profe, mientras más cercano estés a la forma mejor nota ¿cachai? No sé cómo fue tu experiencia, ¿Qué piensas sobre el hecho de que sea tan complejo comprender nuestro propio conocimiento?

(C): Yo sufría un poco con eso también. Para mi Mellao siempre es un referente, también he sufrido con la Paulina porque a pesar de que tengamos puntos de vista súper distintos y hacerlos en conjunto, siempre han logrado co-existir súper bien y nunca ha sido…siempre ha sido en suma, nunca ha sido de descalificar porque el gremio es brutal, los teatrales también son así, súper competitivos, pero aquí es una matanza y no productiva, no se productivisa finalmente, entonces haciendo tan poco en condiciones mucho peores que otras disciplinas, finalmente es tan el

enjuiciamiento, tal el descuartizamiento que al final uno no se atreve a seguir haciendo cosas porque ya te aniquilas antes después de todo lo que has conversado que se yo.

(E): Sí, igual es algo como bien macabro…pensaba también sobre los saberes, tú me hablabas de esta reproducción kinética

(C): Sí, mira yo entre a estudiar danza sin estudiar nunca danza, yo jugaba futbol, tenía pánico escénico, para mí fue una decisión…entre por otra cosa, por una hueá más personal, eso también me movilizo otras cosas, me gusta harto la investigación y creo que, al menos haciendo clases para mí era súper importante, por ejemplo en composición, para mí me pasa eso, no hay una responsabilidad por parte de los profesores y creo que sí es importante poder definir conceptos desde donde entregar ¿Con quién tuviste tú?

(E): Con la Daniela Marini, ella era bien clara en ese sentido, le daba harto a lo conceptual

(C): Sí, seca. Mira para mí tiene que ver también con nunca anular al alumno, porque es cuerpo, justamente es eso, ya es súper difícil tomar la distancia para poder, por eso uno se mete en danza porque no hay texto ni nada, yo lo que hago o lo que trato es que defino ciertos conceptos de un marco base sobre qué es lo contemporáneo para mi, que es lo político y hago toda una distinción; el arte político, la política del arte, ¿cachai? Hago un marco conceptual para que hablemos más o menos parecido, hago una definición de cuerpo, aunque sea amplia y sea cuestionada por otras cosas y una pequeña definición por lo que se está entendiendo por contemporáneo y en esto como paso al rol del intérprete, de la dirección y cuáles son las cosas que se deben poner en juego o problematizar cuando estoy hablando de contemporáneo, para que el otro también me entienda, porque nos pasaba mucho el “no me gusta” o sea no puede caber para mi gusto dentro del “me gusta” “no me gusta” es concreto, hay cosas que se pueden justificar “creo…” pero en lo que me trato de fijar de que manera los alumnos o lo que sean, que están ahí ponen en relación las distintas materialidades, de qué manera asumen que están investigando y eso puede ser totalmente fuera de mi gusto o que me encante pero no me influye, como tratar de desplegar eso que trae cada uno, como decía la Pina Baush “ hay que hacer para deshacer” es el primer

encuentro donde uno empieza como a integrar la información y lo peor que puedes hacer es castrar a un *hueón*.

Yo igual soy relajada, pero no soporto a la gente floja. Le puede costar caleta pero si lo ves trabajando aunque llegue más al final del proceso va a llegar con algo que le queda al final del proceso pero un *hueón* flojo, puta no hay nada que hacer no más.

No trabajas porque no estás cuestionando, no estás reflexionando, no estás desplegando tu impronta, aunque después la cuestiones, es parte de la búsqueda y creo que es la parte que hay que hacerse cargo como parte del oficio si igual es arte y el arte no es pura tontera, eso me pasa, porque también pasa en la danza es como…no, eso no sé lo digo en danza, teatro, donde sea para mí eso no es arte, hay que hacerse responsable no porque sea lindo, sea feo, sino porque justamente hay un punto de vista inscrito dentro de un contexto sociocultural, con un cuerpo en particular, que esta problematizando alguna hueva, pero creo que en eso falta mucho todavía.

(E): sí evidentemente y ligado a lo que me comentas me gustaría saber ¿cómo articulas la idea de "cuerpo" y de "arte"?

(C): **¿**De cuerpo? La danza…igual depende de lo que esté investigando cada uno, para mí es un cuerpo vigente, un cuerpo con cierto espesor, con su biografía que tampoco…es que eso es lo que me pasa, que muchas veces se cae en esto "no es que mi cuerpo siente" es que no me importa que tu cuerpo sienta, la raja, pero anda a terapia o filo tomémonos un café después, da lo mismo, tú eres un objeto de estudio, tu cuerpo es un objeto de estudio y después como eso yo lo fricciono porque este es mi propósito, no lo que sientas, ni tu desarrollo personal, o sea la raja, es parte de porque está atravesado por eso siempre pero no me puedo quedar en esa, disculpa la palabra pero en esa masturbación conmigo misma, como "ah que rico, placer" es como no. Yo estoy siendo un objeto de estudio que estoy significando algo, aunque sea una hipótesis, aunque sea una pregunta, aunque sea una cosa que tiene que ver conmigo

(E): que tiene que ver con posicionarse en un lugar

(C): Claro y tiene que ver con el desprendimiento, como que no pienso lo inscrito como una experiencia personal, para que finalmente tengo que lograr esa…creo que no se, siento que nos pasa harto o al menos cuando somos más cabros chicos en la danza, como que se hace solo desde la sensación y la emoción.

(E): Es la parte fenomenológica de la danza

(C): Que está bien, puede ser súper *bacán* usado, si tu apelas a lo cinestésico, sino, ya igual es visual y todo lo que tú quieras se puede transmitir desde lo táctil pero como discurso no porque a mi me pasa que me quedo circunscrita a esto (señala su cuerpo) o sea esto, mi cuerpo no es mejor que un foco, mi cuerpo esta puesto en relación y toda esta interrelación la estoy armando porque quiero constatar algo ¿cachai?

(E): sí, me quede pegada con algo que decías antes. ¿Cuando tú hablas de cuerpo como objeto de estudio, reconoces que hay dimensiones de comprensión y conocimiento respecto de ese cuerpo, independiente del discurso que emane de él?

(C): Como objeto de estudio, porque eso me da la distancia para poder…"objeto" entre comillas, un material de estudio, creo que uno no se puede quedar, tiene que estar más atento en ese sentido, no entramparse, no padecer la danza, la danza como que siempre se padece, es como "si esto me paso, filo" no, porque es el cuerpo, el cuerpo es lo menos y pasa mucho en el discurso de la danza ¿no? la naturaleza, o sea naturalista pal pico, digo, igual *bacán*, cada uno con su volá pero mi volá que es más como, no po, somos lo más artificial por excelencia, el cuerpo, o sea biopolítica estamos dominados y regulados por todos lados, yo no decido por mi cuerpo porque mi cuerpo ya lo decidieron como fue pero yo tengo que poner cierta resistencia para no seguir padeciendo y reproduciendo, o sí, no sé, pero si soy un objeto de estudio, ya pero ¿Qué es lo que estoy investigando? ¿Cómo me entrampo a mi misma o genero resistencia desde este cuerpo con toda esa carga política, social, cultural que soy? Yo no puedo, no quiero que suene peyorativo, no puedo decir que vengo de un origen y que puedo sentir la tierra, la raja pero eso no me quita que yo pueda ser un ser cultural atravesado brutalmente por eso y ¿Cómo de construyo eso? ¿Qué es lo que estoy tensionando? ¿Qué me gusta? ¿Qué no? si soy un artificio, por eso ínsito tanto en el

género, porque creo que son puros constructos “armar y desarmar” y son políticas de identidad, políticas de cuerpo y son plásticas, igual que la danza.

Las identidades son plasticidades, artificiales y eso me permite un juego, yo no sé en ese sentido prefiero usarlo como articularlo y desarticular sin tanta, sin mayor carga ¿cachai? Pero en ese sentido o al menos para mí es súper importante considerar, cuando digo el cuerpo como objeto de estudio, me genera la distancia que puedo atravesarlo, que puedo entenderlo desde la Raquel Guido, desde Nietzsche, desde Foucault, puta para mi Foucault es el que más se acerca entre otros

(E): Es que Foucault es un referente importante y el más conocido

(C): Claro, para entenderlo como se inscribe en lo social, en lo actual

(E): Sí pero a mí me pasa un poco lo dice Carlos Pérez, esto de que se hable mucho y se teorice mucho del cuerpo pero no del movimiento, o sea, tesis actuales solo abordar ese elemento y el movimiento queda en un segundo plano.

(C): Ese es otro punto y encuentro que eso es súper importante, lo digo por mi también, como gremio, porque hablamos de gremio y decimos “no ahora voy a tener un lenguaje propio” y yo digo no, además de que suena súper ostentoso. Haber, yo entiendo que la primera materialidad de la danza, para mi es el cuerpo, pero el cuerpo en movimiento, el movimiento es la manera en que yo pongo o expreso o debiera constituir ese lenguaje artístico. Porque en la danza el movimiento es el movimiento pero lo que estoy interpelando es eso, pensarla mucho como “no, el lenguaje particular” es como…y ahí me pasa lo mismo que con el cuerpo, trabajo con el cuerpo pero los hueones no nos pasan nada, excepción el Gonzalo pero para de contar, como que es esto ¡estoy trabajando con el cuerpo hueon! O sea claro, debiera tener una mirada real, fenomenológica o sea de miles de puntos de vista, porque es el cuerpo y a la vez es lenguaje, como que es la misma dicotomía, porque el lenguaje no es reproducir lo mismo que está reproduciendo hace 14 años una persona, o sea *bacán*, son códigos, es un estilo, un método pero eso no va a crear un lenguaje.

(E): Es que ahí hay una cuestión de conceptos que está siendo código pero se dice como lenguaje…

(C): Yo creo que tiene que ver con metodología, ahora está más de moda eso, hay poco lenguaje particular, o sea un puede "Pegar movimientos con movimientos" pero en ese sentido yo encuentro que la Mellado por ejemplo es súper irruptiva y yo encuentro que esa hueva y que es la raja, más allá de que te guste o no te guste, ya puedes entrar en relación a eso porque ya constituyó un tipo de cuerpo que se institucionaliza también y ahí viene también la otra pregunta o problematizar otras cosas, más gente también por supuesto, está en esa búsqueda.

Pero justamente de eso, la lata es horriblemente el silencio, pero es allí donde finalmente va aparecer si nos vamos a hacer cargo del lenguaje, primero ¿Qué chucha estoy entendiendo por lenguaje? Y pasar por todos estos otros locos que hablan del lenguaje y que pueden ser una lata pero si voy a hablar de lenguaje tengo que entender, por último una pequeña base para cuestionarlo o tensionarlo para entender cómo se constituye para poder destruirlo, sobre todo con un arte que es tan abstracto necesitas entender como es la estructura por último social, mi cuerpo social, si yo hablo de lenguaje tengo que saber por lo menos, digo, no tienes que tener un doctorado en la hueva

(E): Nociones básicas para construir un discurso

(C): Exacto, o sea psicoanálisis, hay miles de formas de entrar en relación con eso, tensionarlo, o del Bajtin que habla de la polifonía de la música o de las múltiples voces que yo creo que tiene que ver con lo dancístico finalmente, podría tomarlo desde los psicoanalítico, pero hay cero interés de hacerse cargo desde lo institucional, al menos las que yo conozco de acá, ni la idea de cuerpo u ahora más que antes ni lenguaje, lenguaje en su amplio sentido, ni reflexión sobre el movimiento. Mira, igual se hace pero creo que todavía es trágico.

(E): Yo siento que le falta fuerza y me pregunto ¿esa fuerza debe ser teórica? Digo ¿viene solo desde ahí? O simplemente hay que abrir mucho más el foco, lo teórico sí le va a dar una base quizás, pero la experiencia…

(C): Yo creo que la danza debiera tener esa virtud de ser la que más investiga desde lo escénico, desde práctico y que no tiene que ver tampoco con este arribismo intelectual

que está muy de moda también que es como, yo me incluyo, uno necesita trasladar cosas y conceptualizarlas también es la búsqueda de uno y porque empiezas a armar metodologías o que se yo y puta cada uno tendrá sus propias formas de tratar de hacer eso pero creo que es como...

Vienes de la escuela y todo es soma y es como chucha, pero solo porque de afuera es la raja, no se sí es tan así pero por darte un ejemplo, pero es más que es más latero y más básico el ejercicio, es un momento de repliegue, asumir desde donde tu miras la huevá aunque eso cambie…

(Nos interrumpe el mesero para preguntar si deseamos algo para comer, ambas nos negamos)

En algún momento de vas a teóricos ¿cachai? Y es súper distinto porque los teóricos no se están movimiento y moverse es súper *cuático* igual, es súper heavy. A mí me encanta la investigación pero guardando esas proporciones también, yo no soy una teórica ni quiero ser una teórica, sí quiero entender ciertos conceptos dentro de mis capacidades que son mucho más limitadas y las que necesito para yo poder tratar de expresar lo que quiero comunicar o no se tensionar o problematizar y para eso yo necesito hacer traslados y puta digo, para mí sí es importante lo político, un cuerpo político, ¿Qué es cuerpo? Que tiene que ver más con mi *volá* pero no tiene que ver con que un hueon me venga a hablar o sí, entremos en relación con lo que haya, instalar una discusión en torno a un fenómeno artístico.

(E): ¿en esta modalidad de la conferencia?

(C): No, o sea sí pero en otra parte, no es algo que para mí sea algo como súper importante para la danza, como para los pobres tontos, es que yo creo que si quieres hacer investigación eso lo tienes que hacer desde la práctica y ese es su poder, para eso está la sociología y son otros oficios, es la raja, esta la filosofía, esta la estética y se pueden atravesar y uno puede buscar ahí también.

Es que encuentro que es demasiado difícil estar moviéndose, estar pensando en lo escénico y sobre todo la danza que es súper abstracta entonces no sé yo creo que como paradigma occidental positivista la hueá es súper aristotélica, siempre ha sido

así, por eso nos queda la cagá a nosotros también, porque estamos formados así porque a la danza te puede hablar de cualquier hueá, ese es su poder pero se pierde, entonces ¿Cómo sostener esa angustia? Y ahí yo creo que viene esto de hacer las propias definiciones, para mí ¿Qué es lo político? ¿Qué es el cuerpo? No sé y eso ponerlo en relación y que esos mismos procedimientos vayan encontrando o inventen códigos que puedan ser igualmente legibles por otro y eso se da y uno tiende a esto de, te cuento la historia, que al principio haya un texto, un principio-desarrollo-final, como que se da, cada obra debiera tener sus propios códigos e instalar su propio registro, es un pequeño universo ¿cachai? Que debiera entregarte las mínimas herramientas para poder entrar en relación con eso, pero no creo que haya que representar algo, ni que Le Breton y que viene Le Breton porque el hueá escribió un libro, todo menos Le Breton.

(E): jajaja pucha sí, yo reconozco que lo cite pero en cuestiones bien básicas

(C): jajaja viste…nada, está bien

(E): sí, no hay problema, de arte me gustaría saber ¿Cómo estas manejando el concepto? En relación siempre a la danza y el conocimiento…

(C): Ahora estoy como investigando harto en la teoría Queer

(E): No la conozco…

(C): Teoría Queer es como una propuesta que tiene que ver con políticas de género y disolver los binomios entre femenino y masculino, hétero- gay, como poner en crisis todas esas identidades, las desmantela entera, plantea que no hay naturalidades sino artificio y plasticidad, porque para mí tiene que ver mucho con la danza, para mi construir cuerpo político viene desde ahí, para hacerte una analogía; lo mismo que es el académico, moderno, contemporáneo, soma versus que haya un hétero, un gay o la hueá que sea, la cuestión es que son identidades constituidas y que están socialmente aceptadas, entre comillas, ya está, uno reconoce ya porque las subjetividades están instaladas como tal, entonces ¿Qué hacen estos huevones? Es jugar justamente con lo andrógeno o que se yo.

Que para mi tiene que ver mucho con la danza porque son lugares que tensionan como los encuadres de las categorías en general y eso para mí tiene que ver fundamentalmente con el sujeto, que apela más a la categoría de persona y puta que es súper entretenido porque es generar fisuras dentro del encuadre constituido, como de qué manera infiltrar al sujeto, porque el sujeto siempre te puede sorprender más

(E): Claro, el sujeto está en permanente cambio y construcción

(C): Y como poder jugar con la idea de lo abyecto en algún momento, lo abyecto como lo plantea la Julia Kristeva que plantea un estado de abyección que no es solamente los fluidos y esas cosas, como que lo denominaba como un punto en el limbo en que no eres ni sujeto ni objeto y me pasa un poco que…uno como objeto de estudio y la danza como un objeto de estudio es como un espacio muy de laboratorio para mí porque es más un espacio de instalar preguntas e investigar sobre algo más que llegue a ciertos puertos, no lo pienso como un producto.

Es como ya voy a hacer una obra, bajo este marco teórico y a la misma vez yo me voy a problematizar o sea voy a trabajar, digamos en ese laboratorio vamos a trabajar con una diseñadora integral que también está muy metida en la teoría Quick, bueno es una teórica pero es una actriz y directora, trabaja con actores que se mueven y bailarinas, pero lo que me interesaba que estuviera en función de mi propuesta o la danza, sino ¿cómo entra esa disciplina pero desde su propio discurso? Más que estar en función para poder, más que hacer un desplazamiento de la danza ¿verdad? igual cada uno con su rollo, porque cada uno quería abstraer algo distinto ¿cachai? Y bueno así es peludo también, te encuentras con huevones súper tozudos y otro te dice ¿Por qué ves el cuerpo así? U otro y no, no tiene que ver con placer, con rigidizar los cuerpos para que busquen otras movilidades por ejemplo, onda desde vestuario si estoy hablando de que todo me constituye como sujeto, el cuerpo, el vestuario, todo puta no sé que los huevones se ponían un corsé y estaban a punto de vomitar…¿Cómo a acomodo ese cuerpo? Lo limito para que resuelva desde otros lados, por ejemplo o que se yo se inventan otras cosas para mi tiene que ver con eso, con el que esta escena, como problematiza a ese ser y como resuelve a pesar de él, porque siempre va a ser más

interesante a pesar de él de lo que tiene metido en la cabeza, es como eso más limitado hacia-hasta

(E): Sí, me recordó una entrevista que leí de la Mellado donde hablaba de su trabajo con el psicoanálisis y lo inconsciente del cuerpo, esta forma de resolver en que el cuerpo "muestra" una cosa que no es lo que el loco está pensando, no pasa por esa dimensión, yo lo encuentro muy interesante

(C): Sí igual la Pauli trabaja mucho más con lo fantasmagórico que tiene que ver harto con el psicoanálisis igual, entonces siempre vas a estar más expuesto, siempre vas a estar más relatado a pesar tuyo, siempre vas a estar hablando a pesar tuyo y trabaja con el psicoanálisis es súper densa en esos cuerpos, en ¿cómo hacer aparecer cosas que están en el imaginario? Que son cosas súper complejas de traspasar al movimiento y de sostenerla. Hay gente que no resiste porque es muy fuerte, trabajar desde el dolor, no sé yo al menos intento trabajar desde lo incomodo para que el cuerpo no se relaje, porque logra estar en alerta, en atención y como esta incomodo lo obliga a estar resolviendo a estar activo y hay aparece el interprete a veces como que uno se pierde, que también son cosas que yo he ido aprendiendo con Mellado, distintos puntos de vista, ella trabaja desde el dolor y tenis que anclarlo en algún lugar y es terrible pero ya después puedes empezar a soltar y empezar a jugar, pero es una zona de anclaje que te obliga a cuando estás en escena para saber cómo pararte en escena por ejemplo.

(E): El momento de crisis necesario, que la misma psicología en sus nuevas versiones lo plantea como algo que enriquece los procesos más que si uno elude esa crisis Igual yo creo que despierta como la hueá intuitiva a mi me pasa ahora es como, ya estoy en crisis y ¿ahora qué? Y vas aprendiendo como media a ciegas.

(C): Es que yo creo que ahí, yo igual antes quería estudiar terapia antes

(E): ¿corporal?

(C): Sí…hice harta hueá de terapia, no solamente corporal aunque también tiene que ver con eso, pero siento que es porque uno se queda como huacho estudiando danza como que Mellado siempre dice "mover el cuerpo es mover la biografía" y eso también, no es que seamos un par de bailarinas locas sino porque en verdad estás ahí

dándole al cuerpo sin parar, porque uno nunca reflexiona, no la reflexión como una hueá mental sino de información no sé que, vas movimiento el cuerpo más encima 14 ramos en una cuestión más dispersa y todos divididos sin cero relación, pero al final creo que es cierto, mover el cuerpo es mover tu historia, pero ¿Cómo salir de eso? ¿Cómo friccionarse? Hay una representación de eso y de uno mismo también, yo creo que hay que tomárselo así también porque sino uno sufriría, sería como auto terapia todo el día….

(E): A mí me llama la atención el hecho de que en el gremio haya mucha gente ligada a la terapia ¿Por qué crees que pasa eso? ¿Por sensibilidad, por una cosa que involucra el cuerpo?

(C): Sí yo quería estudiar terapia pero psicología pero porque me gusta ¿terapia? Yo creo que eso pasa más en la ARCIS no sé quizás me estoy tirando un volón pero siento que hay una tendencia súper heavy no sé porque, como un hipismo exacerbado, es como "sintamos el cuerpo" y al final es una condescendencia brutal loco, una hueá es terapia y otra hueá es arte

(E): ¿Se tienden a confundir?

(C): Sí y eso para mí no sé sí es lo más efectivo porque una hueá es terapia y otra es arte, punto.

(E): En ese sentido Crees que el rol de las artes es empoderarse más para evitar este tipo de cruces o confusiones? Y preguntarte ¿Qué rol juega la interdisciplinaridad de las artes en esto?

(C): Yo creo que hay son decisiones más personales, a mi por el momento me gusta, mi obsesión por este rato, que tiene que ver conmigo y tiene que ver con tensionar los márgenes, generar fisuras, ver qué pasa con todo lo instituido con todo lo acabado siempre va a tener un poco de eso, como ser un poquito más irreverente, con la religión por ejemplo, yo tengo ese rollo con las monjas de esta hueá de la Iglesia Católica, la idea de cuerpo que aparece en todo, de hecho esa fue mi composición, tres mojas tortas, califas, una hueá muy bizarra y la pasaron la raja, era como la libertad del sujeto ¿Cómo uno la entrega? ¿Cómo le entregas esa responsabilidad al otro?

O sea finalmente la dominación es una hueá brutal, está en todo, que va cambiando…espero, porque llevó como 10 años y tiene que ver claro, para mí es una hueá personal, tiene que ver con tu propia búsqueda.

A mí sí me interesa lo interdisciplinario porque me ayuda a ampliar el registro para la misma especificidad de la danza, a mí sí me interesa estar constantemente interrogando mis ideas de cuerpo porque van cambiando y para eso sí me sirve en mi caso que venga otro hueón con otro discurso y generar dialogo desde la práctica y después que entre la diseñadora pero no en función sino que quiero que tenga un discurso, que a veces te da como la furia pero que es de tentada no más porque me gusta pero viene el otro y te lo rebate.

Somos todo lo mismo pero para mí es súper interesante también soltar dentro de lo posible el control, decir "ya, esto es un objeto de estudio" ¡pero de verdad! Y la vamos a poner acá desde estos tres puntos de vista o más, pero es esto y de esta intersección va a salir algo, más allá de lo que quisiera que fuera feo, bonito, no sé, en la reflexión, en la investigación sea concluida o no concluida pero eso puede ser soltado también porque ya la hueá es abstracta, ya es efímera, ya cuesta caleta y más encima sacar un producto es una hueá que cuesta, aunque llegues a no pensar en llegar a un producto es una decisión que también cuesta, vas a llegar pero soltarlo y puede ser cualquier hibrido, un troll ¿cachai? Y es parte de la investigación, parte de la metodología y sí obviamente más lento o yo soy más lenta.

(E): Sí igual es uno de los lugares en donde se expresan y experimentan todos los conocimientos de la danza

(C): Sí igual la Daniela Marini que les hizo composición es súper ordenadita en eso y muy generosa que no pasa mucho en la danza. Pero ella siempre está metida en eso, más allá de que te guste su volá o no, hay una propuesta, hay metodología, hay una visión de arte y la loca esta todo el rato ahí, dándole vuelta, produciendo y muy generosa con el conocimiento y ese es otro tema con el conocimiento.

El cagarse al otro con el conocimiento, como que hay una cosa de un poco guardarse la referencia, quizás ahora menos…

(E): Yo siento que eso no contribuye para nada con avanzar en ese sentido como gremio, por el contrario siento que contribuye a devaluarnos más como disciplina, al menos yo estoy buscando justamente todo lo contrario no sé ¿Cómo observas tú este esto que pasa? ¿Por qué o cuáles son las cosas que devalúan la disciplina para ti?

(C): Yo ahí siento que el Pérez da una definición en un libro que no me acuerdo como se llama, pero que tiene que ver con que nos hace falta estudio teórico heavy, algo como gremio responsabilizarnos porque las artes escénicas, el arte si tiene que tener una política de lo bello, pero no de lo lindo ni de lo feo, lo bello como una estética que puede ser una hueá horrenda pero porque hay un discurso pero lo heavy que es lo que te contaba que me pasaba a veces en la escuela, no puede quedar en una cosa de "me gusta" "no me gusta" reducir la expresión a una hueá monoteísta positivista, no, no me estás hablando de arte, me estás hablando cualquier hueá.

Entonces ya es difícil socialmente y más encima desde la institución, yo creo que la transmisión del conocimiento es súper importante, el ¿Cómo se la transmito a los otros? Hay poco rigor creo, obviamente hay gente que tiene mucho rigor, me guste o no me guste suponte "Danza en Cruz" esos locos son unos milicos y las han hecho todas. Yo veo el trabajo y no me gusta pero puedo entrar en relación, da lo mismo, no es el tema, pero me dan una `propuesta, esa es su realidad y han peleado contra todas las instituciones de danza contemporáneas, que son feos, que son no sé qué ¿cachai? por ejemplo, pero el gremio es el que más los ha hecho bolsa. Pero yo puedo entrar en relación con la Mellao igual, que en algún momento era como ¿Qué hace esta hueona latera, con esas hueás rarísimas? ¿Por qué esos hueones se mueven así? ¿Qué hace un gordo en escena? Pero somos nosotros ¿cachai? O sea no hay una apertura, una disposición para eso, yo encuentro que la Mellado en ese sentido abrió un camino para mucho espacio, porque si quebró, te puede cargar pero ahí el trabajo está hecho, tú puedes entrar en relación por último tener una discusión.

Suponte la Valentina en Danza en Cruz, la Mellado, la Elizabeth Rodríguez, la Daniela Marini, son gente que, digo a mi puede que no me guste ninguna, puedo estar en desacuerdo de hecho, pero hay algo para estar en desacuerdo porque hay una política, hay un discurso, hay una visión, hay una metodología, una mirada sobre el arte que

tiene mucho espesor ¿cachai? Aunque yo diga, ¿sabes qué? ¿Por qué estás movimiento el cuerpo así, para reproducir una cuestión? Por último estos hueones asumieron que sí hay una cosa representacional que es distinta que tiene que ver con recoger el saber más popular ¿cachai? Y esa es su visión y es la zorra, que sirva para recordar la historia y ya, pero con consciencia y no esto de ningunear, de todos son una mierda

(Un encargado nos pregunta si nos molesta el olor a incienso, respondemos que no)

Pero mí tiene que ver con esa decisión, con salvar un punto de vista finalmente del arte, de la vida, de lo esencial, la hueá corporal para mí está súper ligado a todo lo social y cultural

(E): No con el academicismo extremista ¿no?

(C): Está hueá no es ni academizada ni excesivo boom de la pacha mama, porque el hipismo extremo, igual buena onda pero se hippie tú o problematiza lo hippie u ocúpalo como un dispositivo hippie, pero creo que lo otro es una condescendencia heavy, esto de sentir el cuerpo, ¡si es lo menos natural que hay! Entonces no es de ellos el cuerpo, si hay una cuestión estética del cuerpo que no sea solamente lo bello, sino hay tantas cosas, o feo, lo grotesco, cuerpo construido o sea no sé, lo bello debiera ser algo político, debiera ser lo más político dentro de todo el arte, no lo bonito, eso es una estupidez, pero que se aplica heavy, se inserta de tal manera que sí, aunque sea bonito.

Cuando tu entrevistas a gente que va saliendo de un espectáculo más contundente o al menos más políticamente, como oficio o como quieras, muchos te van a decir “sí, estuvo bonito” o “no, feo” es heavy igual, porque aparecer también el “me gusta y no me gusta” pero no hay una justificación del ¿por qué? Eso igual delata algo como cultura, de las políticas culturales para mi, el arte no es Santiago a Mil solamente

(E): No es el GAM

(C): Hay cuestiones que están pasando muy bacanes y no son todos estos pitutos, no es como el ABC1 del arte o sí pero no, pero hay cosas más under que están súper entretenidas y están pasando muchas cosas, están quebrando demasiado los esquemas, desde lo teatral también pero los museos, todos esos espacios están

anquilosados ¿cachai? O sea nada que critique nada, nada que interpele nada, vienen de Australia y cobran 200 *lucas* y es como para otros hueones como los catalanes o qué sé yo, pero lo que digo es que hay hueás que están pasando que son bacanes y están pasando aquí pero los recursos son tan precarios que las soluciones son infinitamente más inteligentes, son ingeniosas.

(E): El tema de la identidad es heavy y a mí me cuesta a veces ponerme en contexto cuando miro las obras y pienso, bueno si a mí me cuesta que cacho "algo" como debe ser para otra gente que siempre me dice que no entiende la danza contemporánea, porque pareciera que es muy importante entender

(C): Eso de entender es heavy, yo siempre les decía a la gente para que no se angustie si no entiende, por eso creo que siempre saco el tema aristotélico, porque todos leemos así, onda relájate no es un relato lineal ni resuelto y ojala que no sea resuelto y entra en relación es una experiencia estética y eso sí puedes hacer lecturas, pero yo por eso pienso que es muy bonita la danza porque te quiebra las formas de lectura de entendimiento, de conocimiento o las debiera quebrar o generar, pero justamente la raja que haya algo que rompa ese puto esquema aristotélico que da tanta lata! Y que es para todos igual.

Así nos han enseñado a leer todo y a relacionarnos con la realidad, entonces el entendimiento es así (Camila junta la yema de sus dedos y hace un gesto de pequeñez) entonces no, la vida no es así, soy un ser sumamente complejo con múltiples aristas que me llega el conocimiento por todos lados, aunque formalmente tu vayas a la escuela y repitas la hueá, vas todo el rato atravesado por el cuerpo, por millones de cosas, entonces como que es tridimensional el cuerpo en ese sentido y las experiencias también y me parece la raja poner en crisis esa hueá. No deja de tener espesor, ni ser, al revés, quiebre, quiebre, en ese sentido encuentro la raja la danza pero es difícil

(E): Bueno, entiendo que ya estamos como justas, quisiera saber ¿Cuale son tus referentes teóricos y artísticos para valorar y validar la danza como disciplina desde un aspecto personal, tuyo? También valen ideas y fundamentos por supuesto

(C): Como referente dancísticos como sujetos, la Mellado porque me he formado ahí y es como con la que más tengo afinidad en visión de arte, con la Carola Cifras, son personas que para mí son artistas, que no…son artistas de verdad y tiene que ver con otras cosas, la Valentina Páez también a pesar de que no compartimos las mismas visiones de arte, de hecho se contraponen, pero como ellos llevan a cabo el ejercicio, ¿cómo lo contraponen?, ¿cómo lo instalan?, ¿cómo se lo cuestionan? ¿Cómo trabajan? El anarquismo que tiene la Cifras, la obsesión, la pulsión, la intensidad comunista casi de la Páez pero es como admirable, uh perdón y hay varias personas así, la Daniela Marini, el Nelson Avilés o sea yo tampoco comparto tantas cosas con la Vitrina, bueno, otras sí en que encuentro que son la raja, pero a veces siento que lo político lo aborda, no sé porque también mi obsesión es hacer política de cuerpo, pero todo lo que han hecho es una hueá sumamente política, me encantan sobre todo por su diversidad, porque no tengo nada que ver a ellos, porque a la vez tengo que ver con ellos y admiro mucho su trabajo, por eso son mis referentes y todo, o sea Mellado, Cifras, Páez, Marini, Avilés, son gente muy solida para mí en ejemplos de vida son muy atravesados por su propia biografía, eso en términos dancísticos, pero siempre estoy en relación con otras posibilidades también…

(E): teatro me habías comentado

(C): Sí, ahora estamos en una obra de construyendo un formato convencional del teatro, Hugo Castillo es este director, hay muchos encuentros que me nutren mucho, yo con la Vale me pegaba unas conversaciones que la deje chata yo creo, bueno a todos los hueones, como que con la Mellado, bla bla bla, por lo general han sido mujeres, mujeres muy notables o al menos eso me acuerdo casi todos los años hablando horas, con la Vale nos íbamos a tomar cerveza y bla bla bla a filosofar de la vida, hablábamos horas y después iba a los ensayos, estuve como muy metida en esa cosa, también pude estar y tener la oportunidad de ir a ver los ensayos de la Vale, verla en lo discursivo, desde su práctica, desde su contradicción, de ser su alumna, con la Mellado lo mismo, con la Cifras y siendo las hueonas más distintas, es que ya no más es brutal, pero yo me siento muy afortunada de esa experiencia y si me he ido construyendo en relación a ellas y mucha otra gente más muy importantes también, pero como no sé son como las más importantes.

¿Teóricamente? Foucault, Bourdieu, Judith Buttler, que hablan del rizoma…

(E): y ¿tienes una idea que desde tu punto de vista es la más fuerte que desde tu discurso que sea tu pilar para validar la danza como conocimiento?

(C): No sé, el cuerpo como un lugar de resistencia yo creo, como idea por lo menos, como intento, como resistencia y como un espacio sumamente violado y fracturado entonces como desde esa fractura y desde estar constantemente atravesado, manipulado y domesticado, también se pueden generar ciertas resistencias, el cuerpo como un objeto de estudio, como algo inacabado, como en constante reconstrucción, como algo plástico y artificial que por lo mismo puede ser moldeable, desde sus distintos puntos de vistas y situaciones. Soy como una persona que trata de dejar un constante inacabado, como en un constante devenir. Eso me pasa cuando a veces se plantean como algo tan acabado, se cerró, se acaba la reflexión, se acaba la pregunta, entonces…no sé, es un poco abstracto.

(E): Ya, preguntas finales ¿Crees que las artes son campos de conocimiento? ¿Debieran cumplir ese rol actualmente? ¿Lo cumplen?

(C): Debiera ser.

(E): ¿Pero tú lo ves aunque sea desde el discurso instalado? ¿Es algo de lo que al menos es tu observas en tu experiencia se tenga una noción?

(C): Yo trato de buscarlo, para mí hay una gran diferencia: esta la institución, que hay obviamente profesores que te marcan grandes diferencias o encuentros con personas que tienen que ver con la represión del conocimiento y lo otro tiene que ver con la construcción del conocimiento y en ese sentido si es más lento, para es y ha sido, para mí siempre ha ido cambiando como disciplina, "cambiando" entre comillas como buscar relacionarme con distintas disciplinas y distintos encuentros, me encanta que esta hueá sea lo más bipolar posible, que me obligue a ver desde distintos puntos, por eso te nombre tanta gente distinta en sus propuestas, desde el diseño, lo visual, desde lo mediático, para mi es importante eso o yo me lo tomo así, si me pongo desde el punto de vista de la danza como objeto de estudios y del cuerpo como objeto de estudio o laboratorio sí tengo que construir conocimiento, desde esos encuentros

dentro de mis posibilidades por supuesto, pero creo que el arte debe ser una transformación constante de conocimiento y no una reproducción constante de conocimiento, eso es importante.

(E): Perdona, se me quedo una pregunta, es la última, ¿Qué es lo que entiendes por conocimiento? ¿Cuál es la construcción conceptual que tienes respecto de él? ¿Es experiencia, es registrable, ambas dos?

(C): El conocimiento para mi tiene que ver, partiendo de la base de que todo está dicho y todo está hecho, la única diferencia es la interpretación que yo haga de eso y de cómo asumo ese concepto, ese conocimiento, ese cuerpo, esa no sé, esa metodología la pongo en relación a mis propias vivencias y la atravieso con distintas cosas y cómo voy articulando, porque por alguna razón consciente, inconsciente o ambas voy tomando esos referentes y voy armando o articulando mis propias situaciones, por algo hago las elecciones que hago desde un factor a este o de este, pero por eso creo que es importante la capacidad reflexiva del conocimiento y que las instituciones debieran tener en el arte, como reflexión en ese sentido, no llegar y pasar la hueá, ya es esto, da lo mismo y después se puede transformar y me va a llevar a otro lado y como interpelando cosas, interpelándose uno, poniéndose crisis en uno, las cosas, las paradigmas, no creo que uno tenga que ser tan cómodo, como que siempre hay que estar en sospecha con todo y con uno mismo también. En todo eso voy tensionando o uso el diseño para preguntar por esto o por esto otro, en esa interacción se van transmitiendo un montón de cosas que tiene que ver con el conocimiento sobre la interpretación y que son elecciones conscientes o inconscientes que voy buscando para poder materializar lo que quiero, que no es consciente o que no tiene el lenguaje aún mi búsqueda, mi laboratorio, mi hueá.

(E): Bueno, con eso estoy, muchas gracias.

(C): No de que, ahora te toca transcribir, no te explico la paja de que te obliguen a transcribir

(E): ¡Sí! Te aviso igual si necesito una segunda entrevista, de ser posible

(C): Ningún problema, gracias a ti.

Entrevista Marisol Madrid

Marisol (M): ¿Cuál es la pregunta?

Entrevistadora (E): ¿Cuáles serian los fundamentos teóricos que ayudan a valorizar o re significar el conocimiento de la danza?

(M): Ok

(E): Me gustaría saber si puedes hacer una breve presentación sobre cuáles han sido tus estudios, más que nada para exponer quien es el entrevistado.

(M): Ya, pensando de lo que me has contado de qué se trata tú investigación te voy a contestar lo que pienso y tú verás que te sea relevante. En mi caso, mi formación parte por la formación artística en la adolescencia, en una escuela de arte el Liceo Experimental Artístico, allí estudie la disciplina de teatro cuatro años, pero desde primero medio hasta cuarto medio, me enfoque solamente en eso, para mí no existía otra cosa y para mí era una formación bien disciplinada en términos de que uno sabia un poco de todo; sabia un poco de música, un poco de artes visuales, un poco de danza, un poco de teatro, un poco de cultura tradicional, tenía un panorama del fenómeno artístico. Luego de eso, cuando salí de la escuela tenía curiosidad por saber más aún de eso, quería saber más sobre el ámbito artístico y me fui a estudiar Literatura Hispánica en la Universidad de Chile y allí estudie un par de años, leí mucho y logre comprender y llegar a lo que quería porque mi inquietud no era escribir, aunque a mí me gusta escribir pero no estudie Literatura porque me iba a dedicar a las Letras sino porque necesitaba comprender un poco, lo mismo…que situación tenía el arte en la vida de los seres humanos, en la historia, en nuestro país, pero también sobre la misma cuestión que era bien teórico necesitaba como canalizar ese conocimiento.

Entonces ahí me surge la idea de estudiar Danza y escogí esa escuela en particular porque tenía lo que yo andaba buscando y que era que yo quería enseñar. Porque todo el transito previo del fenómeno creativo, interpretativo y de que uno está muy metido en la creación artística, yo encontré que era muy distante de la gente, era muy distante de las personas y yo quería relacionarme con otras personas que no fueran solamente artistas y eso fue lo que me llevó a escoger una escuela de pedagogía, que fue el camino que yo pensé que me llevaría a relacionarme con otras personas para poder comunicar este sentido artístico de la vida de todos los seres humanos y por eso escogí la escuela. Escogí la ARCIS porque tenía una malla curricular que en ese entonces se acomodaba mucho más a mis intereses que las otras dos escuelas que habían que eran la Universidad de Chile y la Espiral y allí estudie 5 años y dentro de la formación académica me interiorice más o me relacione más con las ramas de conciencia corporal, empecé a ser ayudante de ramo desde segundo año de la carrera, hasta el quinto y hasta dos años después de haber salido de la escuela, en total trabaje 6 años con ambas profesoras que habían tanto de Eutonía como de Feldenkrais que eran muchas horas porque era dos veces a la semana, de dos horas y se estudiaba de primero a cuarto y quinto eran unos seminarios de grado que se daban entonces tuve un mundo de conocimiento de aquello y estudie mucho. Allí encontré que esas disciplinas me acercaban mucho más a las personas que lo estrictamente dancístico, no solo como arte o creación, sino como medio de expresión, de libertad o de bienestar, todavía encontraba que era un campo donde no había mucha gente interesada en participar sin embargo en las otras disciplinas si había mucha gente que llegaba hacia a ti y entonces, además que a mí me enseñaron conocimientos mucho más profundos y específicos con respecto a la fisiología humana, al movimiento, hacia la capacidad de aprender y entonces eso me llevó a especializarme todavía más con aquello, entremedio siempre estuve relacionada con el mundo de la danza, en el aspecto más creativo más interpretativo, me cambie de ciudad, viví en Valparaíso.

Luego de haber egresado de la escuela, serán un par de años después…2005, 2006, 2007….claro como 3 años después me fui a Argentina a estudiar el programa de Ruthy Alon.

(E): El Bones for life

(M): Claro, en ese momento se llamaba Bones for life, hoy se llama Movement Inteligence y esa metodología en particular es la que he venido estudiando los últimos… ¿6 años?...no, 7 años, es harto y he podido llegar a una mezcla que era lo que a mí más me interesaba que era poder llegar a un campo que pudiera dialogar tanto con las disciplinas artísticas como con la gente común y corriente, con los especialistas y puedo sentarme con mucha gente diversa a conversar acerca de la importancia del movimiento en la vida de los seres humanos.

Eso es mi formación.

(E): A modo personal me gustaría saber si ¿En algún minuto percibiste o recibiste derechamente algún comentario que reflejara una cierta devaluación o poca valorización respecto de estudiar danza?

(M): Yo creo que en el año en que yo entré a estudiar que fue el año 2000 era un año en que había bastante conocimiento, en comparación a años anteriores. Yo creo que es inevitable mirarlo desde el punto de vista político y notar que los años 90 fueron una cuestión muy extraña y que a partir de 2000 empezó un poco más a haber un florecimiento en cierto sentido, sobre todo a nivel cultural sobre todo en la gente que ya tenía al menos una noción en ese tiempo de lo que eran todas estas otras cosas, pero nunca me paso que alguien me preguntará ¿Por qué lo había hecho? De ninguna forma como peyorativa al menos. Lo que sí me ocurría mucho es que la gente me preguntaba en qué consistía la carrera, como yo venía de un círculo más bien ligado a la teoría y a la discusión teórica o algo así y me decían ¿y qué hacen? Y nos matábamos de la risa, yo me reía porque me decían ¿y qué ramos tienen por ejemplo? Ya, ponte tú yo les decía cualquier ramo, no sé el mismo ramo de conciencia corporal y decían…conciencia corporal….y eso ¿Cómo es? ¿Cuáles son los módulos de consciencia? O no sé que, por los nombres o los seminarios de danza uno no iba con

lápiz o cuaderno, cuando tu llegabas a un ramo no te entregaban un programa de estudio.

Yo venía de una formación universitaria, allí en la Universidad de Chile era, tu llegabas al primer día de clase de la carrera, ya, te sentabas y llegaba un profesor que le entendías la mitad de lo que hablaba porque hablaba un lenguaje muy extraño, muy refinado, con pizarra, no había nada de computación, uno escribía en maquinas de escribir y te pasaban, lo primero que te pasaban era un programa de estudios que tenía por lo menos unas 10 hojas, de esas 10 hojas 5 eran de bibliografía obligatoria y las otras 5 eran complementarias, pero de las obligatorias por ramo tú tenías que revisar por lo menos 10 libros más una cantidad de cuantos artículos, piensa que eran 5 ramos el primer semestre, eran 50 libros de base y más una serie de artículos, era una cantidad importante de información en ese sentido y lo otro del programa, entonces el profesor ni se presentaba, llegaba y comenzaba a anotar el tema de las evaluaciones y los porcentajes para que uno después le preguntara sí tenía alguna duda , la fecha de la primera evaluación y empezaba su clase, pero lo más importante con eso era que de que uno se hacía más o menos la idea de que se iba a tratar el ramo, como eran los métodos de instrucción, la evaluación, que se yo. Es impresionante que creo que una vez recibí un programa, alguna vez, que tenía dos hojas de Antropología Cultural puede ser y el resto no había ningún programa de estudios, para mí era algo bien pobre conceptual, como que no sabía, me parecía curioso.

Me parecía curioso también que tenía muy pocos profesores mayores, tenía profesores de 40 años la mayoría y eso también me hacía ver otra perspectiva respecto a la formación universitaria y que yo pensaba que la formación universitaria tenía una gran diferencia entre que fuera a una Universidad Pública como lo era la Universidad de Chile y entrar a esta otra que era privada, donde era todo mucho más escolar. Entonces las conversaciones mías que eran ¿Por qué había decidido cambiarme de la Universidad de Chile a la ARCIS? Pasaba por casi contar mi historia, porque había querido estudiar danza y luego porque escogí esa escuela y luego contar de qué se trataba la formación, entonces a la gente que me rodeaba se preguntaba y se divertía

mucho por saber ¿Qué era lo que hacíamos en clase? O ¿Qué diferencias había? Y creo que eso ha sido siempre, me pasa siempre que me encuentro con personas me preguntan de qué se trata. No creo que haya una cuestión peyorativa sino más bien una ignorancia absoluta sobre que se trata esa carrera lo cual no me parece algo, no me parece nada muy lejos de lo común, existen un millón de carreras de las que yo no tengo idea de que es lo que se estudia y me recuerdo la primera vez que me tope con la arquitectura, con un arquitecto que me tope y le dije "me vas a disculpar, pero no tengo idea de que es lo que hace un arquitecto" Se que es lo que es la arquitectura, pero no se qué es lo que se estudia, cuéntame ¿de qué se trata? O una ingeniera en minas ¿tú sabes lo que estudian los que están en ingeniera en minas? O sea hay una serie de profesiones, químicos, o incluso la gente que estudia cosas más comunes como enfermería pero ¿sabe uno realmente que es lo que estudia el enfermero? A lo que voy es que la formación universitaria no es de mucho conocimiento, creo yo. Eso me pasa con lo que me preguntas y de lo que me recuerdo, recuerdo que había mucha curiosidad por saber de qué se trataba y porque se trataba de mí, pero de nadie que me haya dicho qué porque me iba a estudiar danza o no, no tuve esa experiencia ni en el ámbito familiar, ni de amigos, a lo más me sucedió alguna vez que el papá de un amigo me preguntó si yo trabajaba en un topless que lo asimilaba a bailarina, porque el concepto de bailarina era como ¿bailarina de qué? Eso.

(E): Sí, es curioso ahora que lo menciona creo que de los ramos teóricos yo solo recibí planes de estudio pero de los ramos corporales, de técnica como académico, contemporáneo…viéndolo en retrospectiva hubiera sido interesante tener un documento con los contenidos, a pesar de que algunos profesores tenían la delicadeza de decírtelos a principio de año o los criterios de evaluación antes de una prueba y eso creo que tiene mucha relación con lo que quiero conversar e investigar

(M): No, yo recuerdo que no pasaba, no existía, nosotros no teníamos pauta de evaluación eso no existía. En eso evidentemente tuvieron que avanzar porque era necesario porque y como te evaluaban, además que las pautas de evaluación de un ramo técnico son súper distintas a un ramo teórico u a otra cosa, pero claro porque finalmente la posibilidad de enfrentarse a otras maneras de aprender y comprender el

mundo necesita de cuestiones radicales como esa, así lo veo yo con la distancia, no tiene porque entregar un programa y no tiene porque entregar una pauta de evaluación.
Ahora claro, se presta mucho para la subjetividad, pero creo que depende mucho del lugar en que uno se ponga cuando está estudiando, que tanto valor le asigna a la evaluación, que tanto respeta al que está evaluando.

(E): El mismo ambiente académico, si la institución te lo exige o no

(M): Claro, por ejemplo.

(E): ¿La tesis que me mando la terminó sino me equivoco el 2009 cierto?

(M): El 2010, relativamente hace poco, hace cuatro años.

(E): Bueno, no alcance a revisarla entera pero lo que me llamó la atención fue el instrumento de investigación que uso

(M): Entrevista semi-estructurada.

(E): Sí y me di cuenta gratamente que habían preguntas en común pero que eran abordadas por usted de distinta forma pero me da la impresión de que apuntaban a visibilizar algo parecido a lo que yo estoy tratando de investigar y me gustaría hacer el ejercicio de planteárselas para saber cómo observa los mismos fenómenos después de los 4 años y todo lo que eso significa, más allá de las conclusiones que expone en la misma tesis pensando idealmente en este planteamiento que yo propongo que es de la danza como un tipo de conocimiento.

Una de esas preguntas y con la que me gustaría comenzar es: ¿Crees que el cuerpo posee una inteligencia y entendimiento propio? Yo personalmente la relaciono con la pregunta que hago a los otros entrevistados sobre concebir el cuerpo como el gran

campo epistémico del ser humano y el más cercano ¿Cómo re significa esta pregunta con 4 años de otras experiencias?

(M): Es que esa pregunta en particular o esa serie de preguntas, pero me voy a referir a esa en particular, está dirigida, primero porque mi foco de interés de la investigación se relacionaba con poder capitalizar de alguna forma cuales eran las características que tenía el aprendizaje corporal de la danza, principalmente de manera subterránea, colocando el problema cuerpo-mente y era porque en el transcurso de mi carrera siempre había necesitado, no, no es que siempre haya necesitado de manera urgente pero me lo preguntaba mucho y era ¿a qué se refería todo el mundo, los profesores sobre todo, cuando hablaban del aprendizaje corporal? Porque te decían que eran otros tiempos, que era diferente, que era un aprendizaje…muy, muy particular, muy sutil, en fin, pero nadie me explicaba cual era el mecanismo que tenía de aprendizaje, que hacía que yo pudiera preguntarme porque había…porque el conocimiento experiencial distaba tanto de aquello que uno observaba, de aquello que uno podía memorizar, de aquello que uno podía verbalizar, es decir, ¿Por qué si tú te podías aprender una frase de memoria no podías hacer fidedignamente como en esa memoria? O ¿sí tú podías describir determinadas cualidades o determinadas cosas de manera oral no las podías hacer con tu cuerpo?

Entonces, el tema de la corporalidad como un campo de investigación es sin duda, es el gran tema del siglo XX, no es novedad para nadie, lo interesante es cómo se ha hablado mucho del cuerpo y se ha escrito mucho del cuerpo pero en aristas muy lejanas, es decir, mucha reflexión y poca experiencia, o mucha experiencia y poca reflexión, como algo así. Entonces este cruce entre cuerpo-mente es lo que permite un poco bajar esa ansiedad de entender un fenómeno que es vital. Como que tú no reparas en lo que, como decía Moshe Feldenkrais, la dificultad de ver lo obvio, uno no repara en lo que nos acompaña todos los días, hay una dificultad implícita en atender a esas cosas producto de una vida moderna, del pensamiento cartesiano, como se.

Ahora lo curioso para mi significaba y para mí era muy curioso tiene que ver que toda la gente que supuestamente se dedica al trabajo corporal no era sustancialmente ni

más consciente de su propio cuerpo ni tenía más integrado ese concepto en su vida, porque una cosa es como uno habla y otra cosa es como uno vive

(E): Coherencia ante todo

(M): ¡Por supuesto! O sea yo he escuchado gente hablar que su cuerpo es un templo, que sin mi cuerpo yo no soy nada, que de mi cuerpo es la forma en que yo vivo y el cuerpo tiene rodillas rotas, columnas quebradas, desgarro tiene una serie lesiones producto del exceso de trabajo, producto del descuido, personas que dicen que mi cuerpo es todo y es alguien que se está agrediendo todo el rato a su todo, no es tan así, no se presta tan así, reúne muchas cosas complejas, por eso es un campo de investigación que para poder ayudarnos a avanzar en ese campo de investigación hay que poder determinar líneas de trabajo. No es lo mismo mirar el cuerpo desde el punto de vista sociológico que desde la psicología o desde estas mismas disciplinas o desde las neurociencias, son cosas, son caminos para reflexionar sobre ciertas cuestiones, no es lo mismo tampoco para un budista, ni para un cura católico, ni para un evangélico, ni para un médico. Lo que sí es más o menos común a todos creo que es esa distancia, es esa incisión, esa manera de querer otorgarle juicio o querer otorgarle raciocinio a las conductas corporales con la finalidad de poder entender que es lo que está pasando y hay cuestiones que no las resiste.

Yo creo que uno le exige mucho a la disciplina de la danza en esos términos y que no lo resiste, la danza no es para eso…creo yo…que la justamente la particularidad de la danza es no pensar y actuar, pero al decir no pensar no me estoy refiriendo a que no es que no exista un pensamiento corporal o que no exista una inteligencia corporal, lo que pasa es que el pensamiento corporal y la inteligencia corporal difiere mucho del raciocinio, difiere mucho de la reflexiones en torno. Yo puedo hablar mucho y puedo reflexionar mucho en torno a algo, pero distinto es, sentir, observar, dialogar con uno en el lenguaje previo de la reflexión, es como un volver al inicio, como un volver a lo que era más radicalmente vital e importante en los albores de todos, no solo de la propia vida, sino de todos los demás, de toda la humanidad, sin más relevante era para la sobrevivencia manejar recursos para correr, para huir, para alcanzar un fruto y

comerlo, solución de esas problemáticas era lo vital, lo que iba a constituir la permanencia de la humanidad, lo mismo que para un niño era desarrollar sus habilidades motoras era lo principal que le permita hacerse de un cerebro que le permita hablar, entonces ese camino es el que está como un poco confuso, la gente piensa que eso ocurre como por…que es un devenir de la naturaleza y que lo importante es el momento en que entramos a dialogar a reflexionar, a emitir juicios, a aprender calculo, eso es como lo más relevante y lo otro pareciera que no existiera.

(E): Al menos en términos históricos de lo que yo he podido leer, ese no existir del cuerpo evidentemente pasa antes del siglo XX ¿Por qué crees que pasa? ¿Qué factores son los que observas?

(M): Pasa porque siempre ha sido así en la historia del arte, si uno lo ve desde el punto de vista histórico clásico, siempre existen estos tipos de oleajes en donde se distancian y se re encuentran y se ha venido haciendo así digamos desde la antigua Grecia.

Ahora yo, dentro de lo que yo considero más interesante de reflexionar y de lo que podemos hablar es que para mí la historia del arte occidental, nos cuenta la historia de Europa pero a mí no me interesa Europa, visito mucho Europa pero no me interesa mucho, pienso más en la realidad Latinoamericana entonces mi pregunta es más ¿Qué sucede aquí? Aquí en Latinoamérica, eso como que a uno lo coloca como en otro lugar. Recuerdo yo haber entrevistado a una profesora que no sé si tú la conoces, se llama Nancy Vásquez que estudio Alexander en Estados Unidos hace muchos años atrás, ella es profesora de danza de la Universidad de Chile.

(E): He escuchado de ella, pero no la conozco en persona.

(M): Sí, la Nancy. Ella en una de las conversaciones de las entrevistas que me dio en su momento para la tesis, me recuerdo de algo que ella me dijo algo que yo dije !claro tiene toda la razón! Y yo estoy pensando otra cosa, ella me decía que le había tocado trabajar en estos catastros que se hacían para el Ministerio de Cultura de artistas y de exponentes de las distintas disciplinas y a ella le había tocado ver el área de danza y me

hablaba de lo pequeño que era el grupo de gente que se dedicaba a la danza en Chile y a nivel profesional era mucho menos, pensando en que el foco de eso era solamente Santiago, entonces ella me decía, en regiones hay gente que se dedica a la danza pero no todos son profesionales de la danza y entonces se necesitaron crear estos programas de capacitación en regiones en danza que eso se ha venido haciendo desde el 2000 hasta esta fecha en distintas regiones.

(E): Sí, yo soy de Antofagasta y he visto como se ha desarrollado allá.

(M): Imagínate. Lo curioso de lo que ella me decía y que eso a uno le podría hacer pensar que el mundo de la danza en Chile es súper pequeño, me decía sin embargo en la expresión popular la danza tiene un rol fundamental y dentro de las manifestaciones religiosas y digamos dentro de las orientaciones de todo tipo respecto de eso, todo ese capital humano era muchísimo más grande que toda la comunidad profesional y tenía una presencia indiscutida desde hace mucho tiempo, desde hace muchos siglos, entonces el tema era como esto no es para nada considerado para el ámbito profesional ni se cuenta como un verdadero conocimiento.

Entonces cuando hablamos de la importancia del cuerpo o de la relación, la valorización, la presencia de la corporalidad ¿de quién estamos hablando? ¿De qué grupo en particular estamos hablando? Porque culturalmente eso no es así, entonces yo creo que la pregunta va por responder ¿Por qué la danza "culta" nunca ha podido lograr tener ese dialogo con la comunidad? Esa es la pregunta, ese dialogo en términos de masividad, de participación, de interés, de inclusión, esa es la pregunta. Porque si pensamos que el mundo está escindido o sea, eso no es así, no es así en el resto del País y de que Chile es un país muy modernizado o occidentalizado en el sentido de las culturas más dominantes como el capitalismo o que se yo, en relación a otras realidades como Bolivia, Perú, Colombia, Ecuador, Paraguay y de ahí hasta Centroamérica, no hay esta vida tan moderna.

(E): Hay algo que me llama la atención y que siempre se comenta como bien piola por decir, es que el gremio de la danza culta es bien individualista entre sí, no hay mucha

cooperación, ni interés comunitario entre los mismos profesionales incluso como todo lo contrario. Entre los mismos pares no se da esa presencia, ese dialogo entonces como pedirlo para que se dé fuera de ese círculo es como, digo, sería ideal, pero no es al parecer la realidad o lo que se percibe y sumado a eso está "crisis" pasiva de la identidad chilena.

(M): Sí, es evidente además que la gente que llega a la universidad es gente que tiene unas características bien específicas y claras que por supuesto que en Chile todavía está esta cosa arribista de su eres profesional o no y para qué hablar si te has ido a estudiar afuera, es impresionante lo que pasa cuando tú le dices a alguien que has ido a estudiar a tal parte con no sé quién y te mira como si fuera una tremenda cosa, como que te tendría que valorar más porque tú estuviste en otro país siendo que sigo siendo la misma persona. Ahora lo que yo creo interesante como verlo desde el punto de vista de la fenomenología, porque es verlo desde las distintas aristas y sobre todo en el plano corporal, yo creo que se utiliza mucho para decir que uno como que no tiene solución o como para decir que la gente está totalmente desconectada y se habla de la Modernidad como un tipo de prototipo para hablar sobre el hombre del siglo XX y a mí no me parece así en estricto rigor, de partida con nuestros campesinos, no es así.

O sea, el conocimiento que existe es inherente, es al revés, el conocimiento siempre ha estado lo que hay es una serie de elementos que comienzan a esconder ese conocimiento, pero es propio a cada persona. Por eso pienso también que tiene que ver con el intelecto que cada uno tenga, a mí personalmente me interesaba trabajar con otras personas, por eso estudie pedagogía o a mi me interesa relacionarme con otra gente que no es solamente por medio del baile o de la música o de lo estrictamente de la danza que muchas veces, hay gente que los inhibe o los cohíbe, hay gente que por vergüenza no quiere bailar o gente que por timidez no va a participar de un taller de salsa ¿Cómo llegar a esa persona? Hay distintos caminos, yo escogí estos otros caminos para llegar a esas personas y lo que siempre me he llevado de vuelta es que el ser humano en si mismo tiene una capacidad infinita de desenvolverse no hablándote sino moviéndose. Es algo que es parte del ser humano, no es algo que se le haya quitado, o se haya ocultado, yo no lo veo así, lo veo como al revés, veo como nos

seguimos explicando conductas que son pobres…corporalmente, nos seguimos explicando el mundo así, en vez de atender a lo otro, a continuar el camino como de lo natural.

Por ejemplo, este fin de semana que estuve en Copiapó, estuve atendiendo a un hombre de 55 años, muy joven, que tenía una patología crónica irreversible, en fin que sufre de episodios de inflamación en las articulaciones y tenía las dos piernas, tenía en una rodilla y en la otra un tobillo pal gato y esta enfermedad se relaciona con que las vertebras de la columna se van fijando de manera progresiva, no, estaba pal gato, mucho dolor y muy angustiado pensando en que su destino final es estar postrado en una cama y dando problemas a su familia y todo lo que conlleva. Entonces trabajar con él fue toda una aventura, trabajar con las personas es toda una aventura pero particularmente con él fue toda una aventura porque le gustaba conversar mucho y a los hombres en general no les gusta conversar mucho y él hablaba mucho. Entonces hablaba, me conto toda su vida, en que trabajaba, como había llegado a esto, sus preocupaciones, bla bla bla…

Su cara de dolor era muy terrible, estaba todo el rato muy apremiado por el dolor y de apoco comenzamos a trabajar entonces yo trabajaba con la pierna, con la rodilla que no tenía tanto dolor y manipulaba indirectamente el tobillo, ese tobillo que lo tenía aquejado. Entonces él me insistía constantemente en la rodilla que estaba aquejado por el dolor, y me decía por esta que yo estaba trabajando sí, se sentía mejor, pero que en realidad nunca me he sentido mal de aquí, me decía sino que el problema está en mi otra rodilla.

Entonces yo le dije, tú me insistes en que te mueva tu rodilla inflamada, tú quieres que yo te mueva tu rodilla mala, que eres masoquista Carlos, tú quieres que te haga doler, quieres que te mueva donde más te va a doler y me miraba, no, no, no, le decía yo, no te vamos a mover a tu rodilla que esta adolorida sino vamos a trabajar con la rodilla que esta funcional, entonces le decía también, ¿tú sabes cómo funciona el cerebro Carlos? ¿Sabes que tenemos dos hemisferios? Sí, sí me decía, sí sé que tenemos dos cerebros ¿y tú sabes que son cruzados? Ah sí, sí ¿Entonces tu entiendes que la información se traspasa de un hemisferio al otro? Sí, sí entiendo, entiendo y yo le seguía diciendo ¿No te parece que si trabajamos con tu rodilla buena, se va a traspasar

a tu rodilla que está aquejada? Ah sí, tienes razón…y se le pasó, pero después de un rato volvió con lo mismo entonces se lo plantee de otra forma.

¿Carlos tú tienes hijos cierto? Sí ¿y si tú tienes un hijo muy enfermo, te vas a dedicar solamente a él y te vas a olvidar de los demás? Y me miraba…porque claro si tienes un hijo enfermo, te vas a dedicar solamente a él y al resto que está bien no los vas a tomar en cuenta…no, me decía, yo le decía que no nos podíamos olvidar del resto, no nos podemos olvidar de lo que está funcionando bien por ahora, porque lo que necesitamos es que todo el resto siga funcionando mejor.

Te cuento toda esta cuestión porque pienso que el tema está en ¿cómo abordar aquello que funciona? desde este punto de vista del conocimiento del cuerpo ¿Qué es lo que se transforma en esa vía de comunicación? Más que en lo que se nos ha ido atorando o lo que nos atora. Donde uno centra el interés, es de donde uno puede mejorar esa práctica de comunicación, ahora a uno le puede interesar o no, pero en este caso que es desde el cuestionamiento se trabaja mucho en ver lo que no está sin tener claridad acerca de lo que existe.

A mí esa pregunta que tú me preguntabas como yo la veía después de todo este tiempo, esa pregunta en el fondo lo que quiere decir es ¿Cómo le puedes sacar provecho al potencial humano de aprendizaje? ¿ y si entiendes realmente como eso funciona? Yo creo que eso es lo que más me motiva hasta ahora que es ver en la práctica, desde el hacer, en el movimiento, en como llevamos a los alumnos a moverse, a trabajar desde determinada experiencia muchos que comparten toda esta opinión y que dicen, sí por supuesto que hay que aprender, bla bla bla y tu sistema nervioso de aquí para abajo y no sé que, no sé, cuanto, pero en la práctica misma sigue funcionando desde una lógica distinta que no es la familiar para el cuerpo, o no es lo que corporalmente se presta para el desarrollo o mejoramiento de las funciones. Es como ¿Cuál es la alternativa? Yo creo que en eso, en ese punto la investigación con respecto a la disciplina de la danza es bien lenta, que es ver cómo mejorar el capital que existe, eso es lo que yo observo que es el nicho de investigación verdadero desde la pedagogía, pesando en esta transmisión de conocimiento o pensando en ese dialogo

con otras personas que no son necesariamente bailarines y que no son ni especiales, ni lisiados, porque muchas veces se piensa como la danza para los bailarines y la danza para la gente especial y la gente común y corriente, como la mamá de uno, el tío, el primo, esa gente no existe, existen los superdotados y los limitados.

(E): Un extremismo notable

(M): Claro y la gente común no existe. Si uno entiende ese funcionamiento es para todos sin distinción y para bailarines es muy enriquecedor, como lo va ser para un trabajador, para una dueña de casa, como para un niño, para cualquiera pero es cuando uno comprende de que manera el cuerpo va procesando o va aprendiendo, entonces, esa inteligencia corporal es tan rica que nosotros como estos investigadores del conocimiento práctico debiésemos conocer y potenciar, esa era la motivación de ese existir, de llevarlo a ese plano.

(E): Entonces, dentro de las preguntas que tú planteaste ¿Es esta una de las que más te motivaba?

(M): O sea, lo que yo quería rescatar era como esto era visto al interior de la disciplina de la danza ¿Cuál era el discurso que había? O que se iba construyendo o que se venía construyendo históricamente, porque en la oralidad siempre como que esta todo el bagaje generacional de una disciplina, entonces lo que a mí me sorprendió de la investigación era como la gente tenía una idea acerca de esto, pero no sabían como el concepto más duro

(E): de manera clara y específica, no tan intuitiva.

(M): Exacto, nadie sabía en estricto rigor que era lo que sucedía en el cerebro y eso es lo que a mí me mantuvo estudiando todo ese tiempo, porque yo mi tesis la entregué y la terminé el 2010, pero yo empecé a trabajar en esa investigación el 2004, que me fui a vivir a Valparaíso, digo el 2005 empecé esa investigación, tuve un año de receso porque se murió mi papa y estuve un año de duelo, pero fueron esos cuatro años, primero para yo interiorizarme acerca de todo lo que esto significaba, cual era la explicación que uno se podía dar, el campo de las neurociencias es lo que más a uno le

permite hacer un nexo y comprender desde un punto de vista fisiológico que es lo que está haciendo y por otro lado las pedagogías de conciencia corporal, claro, siempre se han llamado pedagogías somáticas pero ahora se les dice mucho así, lo que permite entender ahí es todo el componente experiencial, que es como la artesanía de esto y luego está la danza, donde yo veía que todos nuestros maestros, desde el más joven hasta el más viejo, en forma intuitiva fue llevando siempre hacia ese, intuitiva no como si no lo supiera sino que justamente sin saber cómo estos mecanismos que uno puede así…organizar de alguna manera…es como si siempre se tuviera una idea de lo que sucede con el cerebro, pero ya la técnica, la forma en que eso se ha ido traspasado está implícito en lo que se hace, ahora que a uno le guste o no como eso se sigue haciendo que es muy tendiente al choque, eso es otra cosa, pero de alguna manera todos lo sabían, entonces no sé si es la pregunta más contundente, sino más bien era una pregunta que estaba dirigida a saber cómo eso era visto por la gente que tenía mucha más experiencia que uno y eso fue lo que a mí me sorprendió en ese momento de ver que efectivamente se repiten conceptos respecto de eso, se repetía muchos conceptos, pero había poco manejo teórico, conceptual de lo que sucedía, por eso nadie me respondió porque yo lo pregunté muchas veces a mucha gente pero nadie me respondió nunca en la universidad.

(E): Sí, lo leí en sus conclusiones.

(M): Entonces yo decía, esto necesito que alguien me lo responda, me lo voy a tener que responder yo y siempre lo trato de transmitir en mis clases porque pienso que es algo que ilumina y permite seguir entendiendo, porque no es algo acabado, es un proceso.

(E): Sí, a mí particularmente cuando el tema me empezó a hacer ruido fue con un artículo sobre epistemología de la danza que escribió una filosofa de Estados Unidos, en donde dentro de todas los temas que exponía, uno tenía que ver con esta pregunta muy parecida a la suya de ¿Qué es lo que saben los bailarines? Y ¿Cómo lo saben? Porque al menos para quienes estudiamos sabemos que no se trata solamente de saber hacer bien un movimiento y también con un libro de Edgar Morin en donde, en un

capitulo partía problematizando el conocimiento del conocimiento…y fue como una revelación para mi reflexionar acerca de lo que yo misma creía que sabía sobre mi propia disciplina y en el fondo darme cuenta de que me era tremendamente difícil describir mi conocimiento, entonces quería que alguien me explicara.

(M): Es que si te lo explicarán, de todas formas no podrías entregarte a la vivencia. Es como la Eutonía por ejemplo, si la Eutonía no fuera como es no sería, no funciona, es así: es estar en silencio, observando, quieto, con los ojos cerrados, acostado boca arriba en el suelo, ¡es eso! No puede ser distinto, porque en ese ejercicio, puedes desaprender o conocer una alternativa distinta de observación, entonces esa lucha que se produce que la gente le busca hasta la quinta pata al gato y pregunta y dije ¿Por qué? ¿Por qué? Y se resiste y no quiere estar ahí, no quiere entregarse a la vivencia es parte del aprendizaje de una nueva forma de mirarse, que es acallando la voz interior, acallar al loro que esta todo el rato pensando y enjuiciando y preguntando todo el rato y por eso la profesora no te contesta nunca nada, porque su rol es dejarte de que tú hagas tu propio proceso solo, esa fase es necesaria. Ahora, yo pienso que en cinco años de carrera o cuatro años de carrera como es ahora como que uno debiera agilizar un poquito el proceso, o sea como estar en eso pegado tres años es mucho, es necesario pasarlo, en algún momento que te cuenten, comprenderlo de las otras formas que hay de comprenderlo, son distintas estrategias, como algo así.

(*E): Bueno, por la hora voy a comenzar a avanzar en la entrevista, antes de esto del resto de las preguntas, particularmente las siguientes:*

¿Cómo definirías el proceso de entender corporalmente?
¿En qué se diferencia el aprendizaje corporal del cognitivo o puramente mental?
¿Existe un discurso desde la danza acerca de la experiencia de aprendizaje y la comprensión del cuerpo?

¿De alguna hay algo que hayas observado que cambio o que hayas comprendido de otra forma después de cuatro años más allá de la conclusiones del 2010? ¿Alguna evolución?

(M): Sí, hay varias cosas. Porque cuando uno continúa en ese mismo ejercicio va descubriendo otras cosas, yo creo que ese discurso existe totalmente, el discurso acerca de cómo es el proceso de aprendizaje corporal, pienso que con respecto a eso, todavía faltan palos para el puente, faltan todavía, falta algo para que se genere este espíritu más comunitario que tú me decías que faltaba, que no existe dentro de la misma disciplina, la gente es como bien individualista, menos va a cuajar para todo el mundo, pero yo creo que en la medida en que se generan instancias de convivencia esa cuestión va a ir germinando. Es verdad que eso no existe mucho, en general no hay mucha instancia donde compartirlo, no todos los profesores están dispuestos a aprender, o a tomar clases, no todos están dispuestos a compartir con otros profesores y eso hace que se estanque un poco esa posibilidad de mejorar, pero yo creo que existe totalmente.

Ahora, creo que uno podría ir como ir más así, hilando fino respecto de ese proceso e ir viendo ¿Porque estas etapas se han ido dando así? ¿Porque esto se ha ido ordenando de esta manera? ¿Por qué no se ha ordenado de otra? Me refiero a esta experiencia, porque esta experiencia como que tiene un orden, viste lo que te contaba a ti y bueno al mundo entero, que todos hablan de un proceso que comienza de una manera que al final se aúna y que después eso se hace consciente y que siempre es así, yo recuerdo que dije ¿busco más gente? Porque en realidad la cuestión ya se saturo, porque ya mucha gente dice lo mismo, entonces como que ya llega un momento en que eso se corta, así se entiende. Entonces, a mi con la experiencia de estos 7 años que llevo estudiando lo que estudio, pienso que la consciencia puede ser mucho más activa corporalmente.

Por ejemplo esta misma cuestión que hablaba de la Eutonía, pienso que ese camino uno lo puede acortar, entonces el camino de la conciencia no difiere del camino de la práctica.

(E): No son procesos separados, como se suele pensar.

(M): No, es como siempre activo y en ese sentido por ejemplo, me da risa, me parece curioso…no es que me de risa de burla sino que me parece curioso, porque uno también lo ha hecho ¿no? Es parte del aprendizaje, de cómo por ejemplo en algunas clases de danza se supone como que todo lo que tú vayas a desarrollar de la consciencia corporal de esa persona, es muy lento y todo lo que vaya a ser el desarrollo de sus destrezas y de sus habilidades va a ser muy rápido, entonces las clases parten siendo muy lentitas, con una observación profunda de dónde está mi coxis y no sé cuando…!y terminan con alguien que no tiene idea de dónde está todo eso! Haciendo unas barbaridades increíbles, girando mal, perdiendo el equilibrio, hasta caerse, en fin y todo partió como un viaje muy…yo lo veo en los alumnos como en una clase de, como en un examen, que los exámenes son como una clase, esta la primera parte, la secuencia clásica ¿no? Y eso es lo que digo yo ¿Cómo podemos seguir repitiendo esto, tantos años cuando vemos a un alumno que empieza muy bien y se empieza a desarmar a la mitad de la clase y termina pésimo? Y los que hacen el camino completo son un porcentaje tan menor, que es para pensarlo, porque si fuera al revés…yo siempre veo que ese es el problema porque el porcentaje del que llega desde el principio hasta el final, es súper mínimo.

Entonces, quizás esa experiencia uno la podría ordenar distinto. ¿Cómo crearle el atajo a la persona? O sea para mí la esencia es la pedagogía, la pedagogía es la esencia de todo, o sea ¿Cómo le enseña un cuerpo al otro? ¿Qué observa? ¿Qué observa de esa otra persona? ¿De ese grupo? ¿Cómo lo puedes conducir hacia ese determinado conocimiento que tu quieres hacer florecer? Porque eso está dentro de todos, todos pueden no existen limitaciones para nadie, entonces ¿cómo eso se puede germinar más rápido? Entonces, para que eso germine más rápido es de vital importancia saber ¿Cuál es la inteligencia de ese cuerpo? ¿Por qué es así? ¿De dónde viene? ¿Cómo eso se puede manejar? Como un recurso…

Por ejemplo ¿Cuáles serían las herramientas imprescindibles? También un poco como apelar a la independencia del alumno, es decir que él sepa lo que tiene que hacer él, no que siempre este esperando a que tú le digas que haga, fomentar el hecho de que vaya siendo activo. Que sea un camino más fácil de asimilar, de tomar, por una parte

siento que eso lo veo distinto ahora, creo sin duda que todos los procesos son dinámicos y que hay gente que hace el enlace al final, otros lo hacen al medio y otros van sobre la marcha entendiendo muchas cosas, pero sería interesante probar como distintos caminos, distintos caminos de esa experiencia corporal, que si la entendemos como tan dinámica y la entendemos como tan sorprendente, entonces también es el él camino de la compresión debe tener muchas aristas y como mientras diversidad tenga, más rico es.

Entonces sí hay alternativa, si hay desafíos eso hace que el cuerpo se pueda recrear mejor, manejar distinto y saber cómo calmar esa voz interior que tiene el alumno interior también.

(E): súper ¿hay alguna de las otras preguntas, sus mismas preguntas que le gustaría agregar?
(M): ¿Cuáles eran las otras?

*(E)**:** ¿En qué se diferencia el aprendizaje corporal del cognitivo o puramente mental?*
(M): Bueno, eso es lo que generalmente te decía que ojala alguien llegará plantear el problema cuerpo-mente pero eso no se manifestó mucho, en ese momento no se manejaba mucho en la oralidad de los entrevistados, existía como una noción pero hablarte así más puntualmente o más concretamente de que se trataban esas investigaciones no.

(E): ¿y logró encontrar quizás en otras investigaciones lo que usted buscaba?
(M): Sí, o sea he curioseado, he visto cosas, no aquí, pero he visto algunas tesis de doctorado en España sobre el aprendizaje que hablan un poco este tipo de cosas. Existe un interés por ahondar en esas investigaciones, por eso la cercanía que hay entre las disciplinas de la consciencia corporal, las disciplinas somáticas y la experiencia de la danza porque es evidente que ese es el camino para poder entenderlo mejor, es como más llevadera.

(E): Pero evidentemente hay un interés

(M): Yo veo el interés, pero ahí va yo espero que en algún momento eso sea, que se visibilice, creo que hay interés en el momento en que uno hace una convocatoria y la gente va a estudiar o a tomar clases, cuando hacen encuentros, cuando viene gente de afuera yo creo que esa es una señal clara de que la gente quiere otros recursos, es una señal clara de que hay muchísimos profesores de danza que utilizan para sus clases cuestiones que tienen que ver con la práctica del yoga en sus distintos estilos, o también con las artes marciales, también porque la experiencia de la danza necesita de muchas otras cosas para facilitar el aprendizaje, la diversión, que la gente lo pasé bien, que pueda ser determinado movimiento, determinada cosas, que se mueva, que se mueva y se re cree en el movimiento y cree en el movimiento. Eso es algo súper evidente.

Es muy curioso lo que sucede a niveles de masificación, es muy curioso lo que sucede por ejemplo con las escuelas de bio-danza, eso es un fenómeno muy particular de mirar, muy interesante de observar, porque incluye a cualquiera, la cuestión se ha masificado y uno puede practicarla o tener criticas de cualquier tipo, digo, yo nunca he practicado, creo que una vez fui a una sesión de muestra que era en un lugar donde yo trabajaba y tuve que participar, en un lugar donde yo trabajaba hace años atrás y yo dije…está es la experiencia de la biodanza, que divertido…pero ahí fue cuando dije, no yo soy muy tímida para esto, no me viene ni gritar, ni estas catarsis emocionales, esto de tocarse no me molesta tanto pero como entrar en dinámicas que supuestamente lo llevan a uno a exteriorizar emociones profundas, eso nunca me ha gustado, ni de la improvisación en danza, la gente que ha trabajado un poco más así nunca me ha gustado, para mí es muy violento, es muy invasivo para mí intimidad, pero yo dije en ese entonces, “esta es la biodanza, que increíble” porque tiene una serie de comunidades y va mucha gente, señoras, mayores, de todo tipo, y lo interesante de eso es que la gente sale feliz, es feliz moviéndose…yo siempre digo que el único que sale triste después de una clase de movimiento es un bailarín, el único lugar donde yo he visto que la gente sala triste de una clase de danza es en una escuela de danza, el resto de los lugares la gente sale feliz, del taller de salsa, de mambo, de cueca, entonces ahí es como que tú te puedes plantear de otra manera ¿Por qué eso es tan exitoso? ¿Por qué un taller de danza contemporánea no va nadie? En cambio un taller de cueca, de

cueca urbana que se puso muy de moda, y que va mucha gente y todos participan y todos son felices, los bailes tinku, de nuevo, va mucha gente, todos participan y salen todos felices, la misma cuestión de la biodanza, la gente que va a clases de yoga, que ya eso es distinto pero igual va mucha gente y realmente mucha gente practica yoga.

Entonces, tenemos masivo esto, tenemos masivo lo otro, tenemos masivo la calle, entonces ¿Qué está pasando? ¿Qué está haciendo la gente que sale de la escuela de Danza? ¿Está enseñando tinku? ¿Está enseñando yoga? ¿Está en las cuecas bravas? ¡¿Qué está enseñando?! ¿Aprendió tinku? ¿Aprendió yoga? ¿Aprendió cueca brava? ¿Aprendió eso en la escuela o sea formamos gente para eso? ¿En la sociedad? Pero te das cuenta hasta qué punto es el distanciamiento entre la cultura popular y lo que llamamos la danza "pura".

¿Porque cómo se articula esto? Yo me acuerdo que para la misma tesis está yo tuve una entrevista con la Nury, ella me dijo ¿Por qué lo que enseñamos es danza contemporánea, moderno, académico? ¿y por qué en la escuela no se enseña tango, se enseña merengue, rumba? Bueno, me decía, son opciones, son formatos y yo decía, no me lo está diciendo de esta manera pero el mundo popular está totalmente excluido y la cultura tradicional…es como negar el himno nacional, tenis que aprender a bailar cueca, tienes que tener folclore o sea tiene que estar, pero también ¿Cómo está? ¿Nos aprendemos una cantidad de danzas tradicionales? Eso es interesante esa tensión, porque para mí esa tensión es la que no permite que esto se vea como un conocimiento. Ahora uno si quiere se da la vuelta y dice, bueno es que el que te está enseñando mambo o cha-cha-cha no te esta precisamente hablando de tu columna, ni de tu cabeza, entonces, oh sería interesante también que en la clase de mambo la persona supiera que también tiene una columna, que tiene una pelvis, que tiene un cráneo.

Entonces, es ahí cuando uno se pregunta ¿Qué es lo que aporta en la vida de una persona este conocimiento? ¿Qué es lo que uno rescataría de una clase? O sea ¿Qué le vas a enseñar a hacer? ¿Un swing, un pas de bourree, un salto con la punta estirada? Ó ¿Le vas a enseñar a estar mejor, a conocer su postura o manejar su peso corporal?

Entonces ¿Qué extrae de la formación para enseñar? Yo el otro día llegue a la conclusión de que la formación de profesionales en danza, de pedagogía en danza, le enseña a los alumnos a hacerles clase a los mismos bailarines y no a la gente común y corriente, entonces ahí está el problema.

(E): y claro, es un círculo vicioso.
(M): No sé porque nadie se da cuenta de que está así, que tienen que enseñar otra cosa, si hasta los mismos niños se aburren

(E): ¿con la técnica pura? Claro, a mí me pasó en un colegio que no la soportaba ni yo ni ellos, a menos que sean un grupo de niñas rusas…

(M): O un grupo de niñas que hagan patinaje artístico o vengan de la gimnasia rítmica.

(E): Sí, yo recuerdo un día por allá en segundo o primer año que le pregunté al Exequiel qué perfil teníamos, digamos porque en ese tiempo yo tenía la idea de querer llegar a enseñar en la Universidad y él me decía que no, que nuestro perfil era de colegio y a pesar de que si bien tuvimos ramos teóricos y todo, mucha gente en distintas carreras está pidiendo que la prácticas profesionales sean antes, creo que tiene que ver con esto de la teoría y la practica como un proceso dinámico y nada, yo ahora me siento un poco en pelota porque es un grupo de niñas muy pequeñas y es primera vez que trabajo con un grupo etario de ese nivel…

(M): Y yo creo que por ahí va la respuesta ¿Por qué no se visibiliza? Porque de cuarenta egresan veinte personas de un curso, de cuarenta que son en primero, dos cursos de veinte de esos egresan la quizás los veinte y de los veinte trabajan…
(E): cinco…

(M): Sí, eso es así, yo lo veo en mis compañeras, nosotras éramos cuarenta, en primer año

(E): ¿En la 103 cabían 40 personas bailando?

(M): Dos cursos en primer año en dos salas distintas, ese año se construyeron más salas porque fue el primer año en que hubo dos primeros de 20 personas, recién se achicó esto, en tercero recién nos juntaron. En primero ya salió un poco de gente, en segundo salió otro poco y ya tercero se pudo hacer un puro curso y de ahí se va desgranando porque unos se quedaban con ramos entonces algunos eran divididos y otros eran juntos y la gente que trabaja yo creo que contare unas 10 personas y de esas 10 personas, sería interesante preguntarles a esas 10 personas ¿Qué has hecho? ¿De qué te ha servido? O ¿en que trabajas? Y allí hay distintas experiencias, desde trabajar en la cárcel, trabajar en programas de rehabilitación, trabajar en colegios algunos o realidades distintas, después estudiaron esto y no sé cuánto, otras que están afuera…

Entonces ¿Por qué nadie sabe? Porque lo poco que sabe es lo que ha visto en la televisión, lo que conocen los medios masivos o la experiencia de las agrupaciones mas masivas como los ballet folclóricos, que son otra cuestión, que es otro tema, es otro mundo, pero aquí cualquier sindicato de cualquiera de esas cuestiones tiene más gente que el de los profesionales de la danza. Entonces como que tú pregunta de ¿Cuáles son los…

(E):¿Cuáles son los fundamentos que revalorizan la danza como conocimiento?

(M): Yo creo que son muchos, en términos de lo que yo te mencionaba anteriormente acercarse un poco al mundo de la neurociencia, que lo coloca en un lugar o hablar desde la sociología del cuerpo lo coloca en otro lugar, desde el bienestar, la salud, la consciencia corporal pero la real valorización ¡es social! Y ahí es donde hay una tensión evidente y polarizada entre lo culto y lo popular y no hay una vía de correlación directa, entonces al final terminamos hablando de la danza, donde la danza culta ocupa un papel mínimo. Entonces teorizar sobre los bailes religiosos, sobre el carnaval callejero que se ha rescatado, sobre la cultura popular de las chinganas, por otro lado las prácticas corporales foráneas, yoga, Pilates que algo tiene que ver con el movimiento pero que no es danza…el baile del caño tiene más asistentes, la danza árabe, el caño, esta cuestión que yo he visto que va harta gente…

(E): ¿Zumba? ¿Baile entretenido?

(M): ¡eso era! La famosa zumba o todas estas otras tendencias como street pop y todas estas otras locuras que están saliendo.

Lo que pasa es que por eso es importante dar la vuelta y considerar el paradigma fenomenológico porque es como lo que yo te digo que me pasó con lo que me dijo la Nancy Vásquez, si en realidad es así (hace un gesto de pequeñez con una mano) o sea lo que más se baila estadísticamente en Chile son los bailes religiosos a lo largo y ancho de todo el país, eso es lo que mayor participación tiene, masiva, entonces ¿Qué eres tú dentro de eso? ¿Qué le puedes enseñar a alguien que ha bailado en la Tirana toda su vida? Absolutamente nada, es todo lo contrario. ¿Qué competencia tienes para hablar con alguien si estos son los intereses?

(E): Sí, eso cambia mucho la perspectiva de las cosas, es una reflexión muy potente creo…no sé porque me recordé de lo que converse con Carlos Pérez que no sé si tiene mucho que ver….pero bueno, él me decía que el fundamento epistemológico le sobraba a las artes, porque los mismos filósofos que hicieron teoría del arte nunca hablaron de epistemología, entonces que sobre todo en la danza eso estaba demás ¿Qué piensas respecto de ese punto de vista?

(M): No yo creo que para ningún lado las cosas son, así, no aplica. Yo creo que él lo dice porque viene de todo un mundo donde ocurre todo lo contrario, ya debe estar aburrido de hacer ese ejercicio imagínate cuantos años, sí piensa que mi hermano tiene 45, 46 y lo conoce a Carlos Pérez de la época así que lo seguían a Carlos Pérez dando sus charlas por las universidades en los años 80 o sea estamos hablando de no sé ¿30 años? ¡30 años! Sí él está aburrido de hacerlo, que no lo haga pero fíjate tú es bien curioso lo que él te plantea porque en cierto sentido tiene razón desde el punto de vista de lo que yo te decía antes, de que la práctica es lo que sustenta a la danza, la danza es una cuestión experiencial, no es una reflexión, es una acción que reflexiona o una experiencia que lleva a la gente a reflexionar en su foro interno y que sí esa gente

reflexiona o quiere reflexionar más y curarse con otras cosas reflexiona desde un punto de vista más teórico. Pero yo sí creo que el fundamento epistemológico es necesario, es totalmente necesario

(E): Es que sí, su punto de vista me es muy interesante y a veces le encuentro sentido, pero es que yo no veo el fundamento epistemológico por ningún lado, ni siquiera para rebatirlo…es de hecho la inquietud de la tesis

(M): Sí, yo también encuentro que es necesario porque ¿sabes? A veces yo me encuentro con gente y me dicen, se presentan y te dicen que son varias cosas pero en algún punto cuando tú dices que eres profesora de danza te dicen, ah yo también soy profesor de danza pero ahora me dedico a otra cosa, o yo también fui bailarín pero ahora hago esto, esto otro. Entonces en esa ocasión yo siempre digo ¡pero eres bailarín entonces! ¿Por qué no me lo habías dicho? No es que como me dedico a otra cosa y no sé que, no sé cuanto…y yo digo, pucha es que para mí los bailarines no son necesariamente la gente que baila. Un bailarín para mi es una persona que entiende que su foco de interés es el movimiento y que entiende la corporalidad, entiende el movimiento, entiende la expresividad, es una persona sensible, tiene una mirada artística sobre el mundo y puede estar haciendo perfectamente cualquier otra cosa…

(E): ¿No necesariamente estudiar en la Universidad?

(M): O no estar, no me refiero en general que pasó por la universidad y tú te los encuentras años más tarde haciendo cualquier otra cosa, que están en otras cosas, en pymes, no trabajando en obra ni en una sala de clases, pero uno dice estos también son bailarines, entonces yo me pregunto, bueno ¿Qué rol tiene el bailarín? Se necesitan bailarines que bailen, bailarines que piensen, otros que escriban, otros que hagan pedagogía, otros que se especialicen en otras cosas, otros que hagan cruces interdisciplinarios, se necesitan en el sentido de reconocer que existen, de visibilizarlos, más que pensar porque uno no entra en un grupo elitista uno tiene que pensar que están haciendo sus compañeros, porque si no es bastante aburrido porque en general es algo que se repite todos los años y fome, aburrido. Tú deberías estar en Antofagasta…

(E): jajaja sí, tengo sentimientos encontrados, me gustaría irme a Antofa pero también me he acostumbrado a Santiago, pero no creo que viva para siempre acá, eso lo tengo claro. ¿Cómo estamos con la hora, tiene tiempo todavía?

(M): Sí, ¿pero te falta mucho?

(E): Más o menos, igual hay hartas cosas que ya me contesto de manera indirecta así es que me quedan unas preguntas sueltas por ahí y terminamos.

(M): Ok

(E): ¿Qué es el conocimiento para usted? En términos bien generales ¿Cómo es que usted identifica el conocimiento? En términos conceptuales…

(M): ¿El concepto de conocimiento? Yo hoy en día lo veo como una capacidad humana, lo veo como un producto humano relacionado con su forma de desarrollarse, con su forma de de relacionarse, con su forma de aprender principalmente...nada me parece como no humano…todo me parece que está relacionado con esa cualidad más primitiva o más biológica, eso es para mí el gran asunto que me mantiene siempre entretenida, me parece que en torno a que es lo que sabemos y como conocemos es algo

(E): Alucinante

(M): Totalmente, o sea descubrir ¿Qué es lo que sabemos? Y en el sentido de que es lo que uno trae consigo, es sorprendente que nadie nos enseña a mirarnos de esa manera, como ¿Qué es lo que viene contigo? ¿Qué es lo que tu traes? Y como eso en el fondo es parte de la esencia de vivir, es decir, en la medida en que te empiezas a gestar en la guata de tu mamá hasta que te mueres, tú relación con el mundo entero y contigo mismo se basa en ese intercambio y en ese ejercicio de aprender, generar

conocimiento y reconocerse en eso e individuarse, compartir con el otro, relacionarse, generar nuevos conocimientos en fin, en fin.

(E): Como un constante proceso.

(M): Es parte de lo humano, el conocimiento es muy humano y muy social, muy relacionado con cómo se construyo el mundo, con cómo se fueron desarrollando comunidades, con cómo se fue constituyendo la sociedad y eso es apasionante, es súper interesante. Ahora, el conocimiento que a mí me interesa, tiene que ver con el conocimiento que tiene que ver con cómo uno se desenvuelve y como la parte física es un poco el reflejo de aquello, en términos de que podemos abordar un aspecto de nuestra vida más concreto como el de la corporalidad y cómo partir del manejo de eso, hay otros aspectos que pueden mejorar también. Ese conocimiento en particular es él que en la cuestión en que yo me desenvuelvo se ha transformado en algo establecido, normado, que tiene como metodologías de enseñanza y esas metodologías de enseñanzas son las que yo uso para transmitir ese conocimiento en particular pero que en el fondo no es más que la vuelta hacia re descubrirse uno, en su constitución, como algo así.

Ahora también pienso que para mi interés esto se ha vuelto como una herencia, en una herencia que tiene distintos focos de transmisión, no solamente es oral, está relacionada con los cinco sentidos; es oral, es sonora, es visual, es táctil, tiene gusto, tiene olor, es más compleja en ese sentido. La vuelta a la relación o a tornar más presente el cuerpo que otras cosas yo creo que ese es un conocimiento que está medio perdido pero que todos lo poseen, no es exclusivo, sin embargo se borra de tu interés del día a día.

Si uno volviera a nacer un día, uno se vería como un güagüo explorador, vería y se preguntaría ¿Cómo pase de estar totalmente vinculado con mi corporalidad, como pase de ahí a estar sentado, estático pegado en ideas, reflexiones, conjeturas, sueños?

(E): Particularmente ¿Cuál es el conocimiento de la danza?

(M): El conocimiento de la danza es precisamente el cuerpo y el movimiento, ese es su ámbito. Ahora que ese cuerpo y ese movimiento eran en el espacio y ahí viene Laban

(E): Sí ¿Qué piensa con respecto a Laban?

(M): Laban es el que le pone nombre a las cosas, es el que sistematiza, el que ordena este panorama, pero para mí por todo lo que se ha escrito y se sabe y que escribió también es Isadora Duncan, es la persona que habla del conocimiento que a mí me interesa. A pesar de que ella no lo ve, a pesar de que ella es tremendamente expresiva y que su sentido de la danza es un sentido artístico, de creación, totalmente creativo, ella lo confía, el arte es la parte fundamental en la vida de un ser humano por eso se vinculaba mucho con Grecia y estuvo en Grecia y formo su escuelita y toda la cuestión. Pero independiente de eso lo interesante que tiene es que ella ve la danza como lo que es: una función biológica del ser humano, así partimos arrastrar, gatear, caminar, saltar, trepar, correr, caminar, existe bailar, es como parte del desarrollo humano y ella elude a eso y habla en relación de cómo él bailar es una expresión humana, libre de cualquier cosa, plena de sentimiento y en comunión con la naturaleza.

Entonces ahí uno dice, bueno lo que dice ella no es nada nuevo, pero lo interesante es que lo dice en la intención y en la situación de formar escuela y de ser un referente importante dentro de la explosión dentro de la Danza Moderna, para mí las cosas que ella escribió, para mí tienen un tremendo sentido, desde la forma en que describe los movimientos, desde donde se maneja el movimiento lo tiene súper claro.

(E): En general, independiente de la "técnica" entre comillas ¿es el movimiento estético uno de los conocimientos de la danza?

(M): Por supuesto que sí, es como lo que vendría siendo la abstracción, totalmente. El conocimiento del arte en general es eso, es aprender a inventar cosas nuevas y sorprender, de jugar con los sentidos del otro, de ver un mismo objeto de distintas formas, de hacer un mundo fantástico que invita a todos a soñar.

(E): Cuando leí parte de su tesis justamente vi cuando habla de lo no real de esto de la danza, como lo ficticio ¿no? Y pensando en eso lo relacionaba con algo que a mí me da vueltas que tiene que ver con lo que nos interpela cuando vemos a alguien bailar, independiente del estilo o técnica pero es la destreza física lo que alucina más, lo que yo estaba tratando de entender con eso era saber ¿Cuál es la relación de la destreza física con la danza? Y ¿si es lo único que se valoriza socialmente?

(M): Es que yo creo que la destreza física, pasa eso porque es un ser humano también, como que la persona dice, ah yo también podría haber hecho eso, es como una cuestión bien inconsciente, como que uno ve a alguien hacer algo asombroso y dice, yo también pudiera haberlo hecho o incluso neuronalmente uno lo hace, entonces eso es como un componente que sorprende, el virtuosismo, de la cosa que sea, puede ser un niño que anda en skate, puede ser un chino, pueden ser tantas cosas que sorprenden de esa manera-. Ahora la cercanía con algo que aparentemente es parecido a la ficción es como un desdoblamiento del que está mirando o sea el tema de la identificación con eso es brutal y es el inicio de todo, de las artes escénicas, del teatro de todo, del teatro griego principalmente, por eso las tragedias griegas versan sobre temas morales porque la gente se identificaba con lo que pasaba ahí, entonces por eso era una enseñanza, una lección, una lección de vida, yo creo que ese componente es innegable.

Yo creo sin embargo que a la gente, las cosas o aquellos montajes que son muy humanos o que son cosas como muy cotidianas y llevadas al ámbito de la danza, es algo que engancha mucho, más que una pirueta o más que alguien que haga cosas sobre humanas, le impacta mucho la relación corporal porque no hay palabras, la destreza yo no sé si tiene tanta importancia, ilustra un ámbito de la danza, ilustra algo, que es como sensacional es como, no sé, ver a alguien girando muchas veces en el ballet clásico o ver a alguien saltando, todas esas cosas son vistosas, son bonitas de ver, son seductor, pero también que ese intérprete te mire a los ojos cuando tú estés sentado o te remueva con sus emociones, hay de todo. Ahora el conocimiento de la danza así en su forma artística tiene tantas expresiones, es muy rico, ahora uno también puede ver ese componente como un camino para visibilización, totalmente

pero desde otro ángulo, que es la invitación a la contemplación del arte, pero ahí caben todos; cabe la pintura, la música, las artes plásticas, no le es propio a la danza, es de las artes en general.

De apreciar, de…fíjate tú que en la apreciación es imprescindible la sensibilización de tu percepción pero esa cuestión parte, es tan básico como la gente que no saborea lo que come, entonces si estas en una forma de vida, en una forma de vincularte en donde todo es automático, seguramente que no te vas a quedar media hora admirando un cuadro, es totalmente absurdo o una fotografía, o escuchando música, entonces es como, bueno si no tuvimos en el colegio un espacio para eso, es difícil que lo podamos tener después, a no ser que alguien te muestre ese mundo, te abra esa posibilidad de entender la plástica, el color, el volumen, de observar, de sentir en el máximo esplendor de lo que son todas las sensaciones, de sentir con la boca, con los ojos, con el tacto, la audición, a otro ritmo, no al ritmo de la efectividad y la reproducción.

Hay gente que va a una cuestión y no desconecta el teléfono, es impresionante que le importa más estar sacándose fotos o sacándole fotos a lo que está sucediendo que al espectáculo mismo, sacándose una foto para decir que está viendo tal cosa, en vez de estar con todos los sentidos puestos en eso.

(E): Otro tema que apareció harto fue el tema de lo efímero de la danza, que lo evidencian todos quienes escriben sobre el tema, yo lo planteo al menos porque creo que el carácter efímero de la danza dificulta su comprensión como conocimiento, porque esté está ligado a la academia, a lo registrable, etc.

(M): Para mí eso tiene que ver con una explicación que es lo mismo que yo te decía de este discurso sobre el hombre moderno del siglo XX, escindido…discurso repetido, así como que aprietan un botón y la persona lo vomita, está cuestión también, porque la vida es efímera, no hay nadie finito, no hay nadie que esté siendo todo el tiempo o sea la vida es efímera, es algo que no tiene registro ¿y existe un problema con vivir? Que sea efímera la danza, es como la vida misma, pasa en un segundo…

(E): Yo tenía la hipótesis de que uno de los factores de porque la danza no era considerada conocimiento era porque su carácter efímero no le da un "estatus" porque no es registrable.

(M): Es que de eso hablan todos, fue como que alguien lo dijo y fue así como absurdo, piensa tú que tú no estás fotografiando cada imagen de tu vida y probablemente las cosas más importantes en tú vida no tienen fotos, ni ningún registro de ningún tipo, y son parte de lo que te constituye como ser humano para siempre, como estar al lado de alguien que se murió por ejemplo o que puede ser un humano o un perro, la relación con la muerte es algo que no se te va a olvidar nunca más en la vida y sin embargo no tienes ninguna foto, ningún registro, de esos registros, porque sino ¿de qué registros estamos hablando? y ¿Qué es efímero entonces? Si va a quedar ahí, porque para mí eso es perenne te vas quedar para siempre con eso. Sin embargo la vida es, y puede terminar en cualquier momento, lo bonito es cuando tú te recuerdas de algo que viviste, para mí eso es lo más maravilloso que tiene, o sea para mí lo que constituye las grandes obras o lo que para uno, sus objetos predilectos son, no es el libro material por ejemplo sino la historia que tenía ese libro y uno se la imagino, como si fuera una película y es algo que está en tu mente, no existe en ninguna parte, no está en una película, no es un audio, no es un libro, ni siquiera esta dibujado, como que ese tema aplicado a la literatura te lleva hacia otra parte.

(E): Como que el libro fuera sólo un medio, algo concreto.

(M): Sí, algo definido, indeleble. Pero eso es pensar que esa materialidad del libro es la literatura y la literatura es lo que sucede entre el libro y tú, entonces con la danza, con el teatro, con todas las artes es lo mismo, es lo que sucede entre tú y eso por lo tanto yo no le veo ningún problema a que sea efímera, pero tampoco me molesta que hayan intentos de registrarla, pero eso no depende de que se aun conocimiento, sin lugar a dudas.

(E): Ok. Otra cosa que me interesa es que, cuando estuve contrayendo el marco teórico repare en lo que plantea también Carlos Pérez y lo que nosotras conversábamos al comienzo, el hecho de que se escriba tanto del cuerpo, sobre todo en las tesis de pre grado y muy poco sobre el conocimiento y encontré dos citas que me interesa saber cuál es su opinión respecto de ellas:

La primera es de Maxine Sheets-Jhonstone ella sostiene que: "el movimiento es la madre de toda cognición (…) esta visión es difícil de aceptar puesto que no es lingüístico, no es propositivo, y no está ligado a objeto concreto alguno."

(M): Yo estoy de acuerdo, creo que efectivamente es así, el movimiento es el terreno desconocido o insondable, como que se te escapa, sí definitivamente es el movimiento pero para mí el movimiento se relaciona con el cuerpo, el movimiento es cuerpo y viceversa. Lo que yo percibo de esta cuestión es que el centro de interés esta puesto en el movimiento aunque siempre son los dos, pero efectivamente es el movimiento el que puede ayudar de desentramar que es lo que está pasando con alguien.

Sí, pero por ejemplo como cuando alguien me pide, como este señor que te contaba que fui a Copiapó, que a mí me llevó una amiga kinesióloga para y le diera una opinión de cómo podría trabajar con él y él me describió todo el cuadro clínico, yo me lo imagine totalmente, sabia más o menos a lo que iba. Luego llegué, lo vi, lo miré, en sus proporciones, dimensiones, en fin, que uno puede mirar, uno puede decir, ya esto está organizado así, asa, por la postura que él tiene, pero ese conocimiento no es el más relevante, para mí el más relevante es ver cómo se mueve, como en la medida que él se mueve, yo veo lo que está pasando con esa persona, cual es el patrón de aprendizaje, el patrón de aprendizaje de alguien está en el movimiento, solo en el movimiento vemos que es lo que pasa, no en alguien estático, no en alguien de parado. Por eso que si no una prueba para ingresar a una escuela de danza sería solamente física.

(E): No tendría sentido.
(M): No, no lo tendría.

(E): La segunda cita es de Janet Kayla, dice "donde quiera que haya movimiento hay una dimensión de entendimiento"

(M): Sí, por supuesto, totalmente. El movimiento refleja como es la organización de alguien, para efectos de cualquier cosa, como tú eres en el fondo, tú eres como tú te mueves, no como tú te ves.

(E): Son ideas que cambian mucho la perspectiva sobre la autoimagen, el autoestima, ya se sabe de todo lo que provocan los estereotipos…

(M): Pero eso no pasa solamente en la danza, pasa en la cultura en general

(E): Sí, yo lo decía en ese sentido y bueno, obvio que en la danza pasa también y mucho peor a veces.

(M): Es terrible, porque finalmente lo lleva todo al plano de la imagen y de la comparación…alguien se ve gracioso por que la forma en que se mueve es muy graciosa, más que sea física de una manera, de hecho lo que uno ve ni siquiera es lo que uno ve, es como una impresión que uno se lleva de una persona, pero sin embargo cuando la persona se mueve, la manera en que se mueve es lo que uno más recuerda, por eso reconozco a alguien a la distancia por cómo se mueve, más que como sea o como este vestido.

(E): Sí, me pasaba con los profes cuando uno salía del metro y caminaba, a veces me topaba con profesoras que me decían, sabía que eras tú por como caminabas y a mí me pasa ahora también con mis alumnas.

(M): Si, es lo más sensible para ti, efectivamente es el volumen de la persona, no es esto (se toma una parte del chaleco que lleva) por eso cuando alguien se muere, se murió ¿Por qué no se está moviendo? Es como uno ve a ese alguien y dice, ya no está aquí, uno no lo va a ver moverse nunca más en acción, moverse, hablar, ver el cuerpo

es como…no te dice más que eso, no está ahí, porque es la expresividad, el movimiento, el tono de la voz, la forma de hablar contigo, de gesticular, eso es la vida.

(E): Movimiento igual vida.

(M): Claro, es su característica principal, como que uno conoce más a alguien por cómo se mueve más que por lo que te diga, es como una guagua, tú conoces a un bebe por cómo se mueve, uno sabe el carácter que tiene, "oh es súper enojón" o "es súper simpático" "es flojito" Claro y no habla nada, uno se hace una idea de su carácter por cómo se mueve o por lo que quiere…

Ahora que te llame la atención, a mí también me llamaba la atención y yo entrevistaba a las personas, nunca me hablaban de movimiento y eran bailarines. Porque depende de cómo sea visto el movimiento, me refiero a que si tú le preguntas a un bailarín por el movimiento, lo entiende de inmediato como coreografía…

(E): o como técnica…

(M): o como técnica, no de otra manera, lo verbaliza a sí y nunca se percibe a sí mismo como un ser en movimiento, se percibe como algo estático, como un cuerpo estático y recuerdo que eso a mí también me llamaba la atención, que hablaban del cuerpo y de mi cuerpo es vida, pero nadie me hablaba de movimiento, soy movimiento, eso decía puro movimiento, o me traslado en el espacio o soy feliz cuando me traslado en el espacio.

(E): Sí, eso no aparece mucho. Las últimas preguntas, la que me interesa es si ¿para usted las prácticas somáticas o los fundamentos de la consciencia corporal ayudan a valorizar y re significar la danza como un conocimiento? ¿El movement inteligent, feldenkrais, BMC, Eutonia, etc., son disciplinas que ayudan a valorar ese tipo de conocimiento en la danza? O ¿son campos totalmente opuestos? ¿En que se cruzan y en que se ayudan?

(M): Lo interesante que tienen en lo que se aportan, es que el aprendizaje somático, es en esencia cuerpo y movimiento y el movimiento como medio de aprendizaje del ser

humano, la danza lo mismo, su foco de interés es el movimiento, el movimiento humano con fines artísticos, por lo tanto la relación que existe entre el cuerpo y el movimiento o entre el cuerpo y la emoción, el movimiento y al constitución humana, ese ámbito de reflexión es común, por lo que son disciplinas que puede dialogar, ahora cuanto le aporta la danza al aprendizaje somático…no sé

(E): ¿Hay una tendencia hacia un lado, es al revés?

(M): Es un poco al revés quizás, pero principalmente porque el aprendizaje somático tiene una línea de trabajo bien clara y bien concreta, no es una disciplina artística, entonces lo que sirve de ahí es como lo que la danza no puede explicarse, la danza lo puede encontrar allí, puede explicarse algunas de las cosas que hace, ahora yo creo que también es cierto, como dijo Moshe Feldenkrais en una entrevista que si los bailarines dejarán de moverse como lo hacen no sería danza, entonces la danza tiene su cuento, yo pienso a mí me gusta la danza como es, yo no creo que uno debiera pensar debiera ser completamente diferente, a mi no me preocupa como la danza se hace en sí cómo la gente se mueve o lo que exprese , las ideas que tenga a mí lo que me preocupa de la danza es ¿cómo la gente hace el ejercicio de la danza? ¿Cómo hace ese tipo de destrezas? ¿Cómo se organiza para hacerlo? Más ¿cómo se relaciona consigo mismo para enfrentarse a eso? Lo que te decía de ver tanta gente enferma tan joven, tantos amigos ya a estas alturas del partido he visto tanta cosa o de ver profesoras que van a hacer clases tragándose, profesoras universitarias me refiero, se van guardando sus propias cruces, porque están hechos bolsas ¡¿Por qué?! Es como algo realmente de cuidado.

Hay un ejercicio muy precario, muy bruto, muy primitivo, muy poco sofisticado, muy poco inteligente, muy al choque, muy dictatorial, muy poco inclusivo, poco democrático, que hay que extirparlo, eso sí debería salir, totalmente y esas sutilezas de que a una persona la podemos llevar por el camino ¡ese es el descubrimiento del aprendizaje somático! Que tú puedes conseguir muchas cosas con alguien pero por el camino que entiende el cuerpo, que es placer, la comodidad, la facilidad y no ir al choque no forzarlo para que lo haga, esa es la poca inteligencia.

El hombre después de tanto cargar el peso, inventó la rueda pero primero, se hizo pebre, entonces es lo mismo, es la misma lógica ¿Cómo puedo hacer esto más fácil? ¿Cómo puedo enseñar a alguien a conseguir esto pero no por insistir, insistir, insistir? Lo mismo con la definición o el trabajo muscular, ahí ya vienen otras cosas ¿Cómo tú entiendes la estructura del músculo? ¿Cómo tú entiendes la estructura del ligamento? ¿Qué es lo que facilita la flexibilidad en una persona? Porque hay gente que cree que es estirando el músculo.

El cuerpo tiene su lógica, la estructura tiene su lógica, el trabajo del aprendizaje somático apunta a eso a una totalidad, no a un trabajo parcelado, puntual…

(E): No persigue objetivo ni producto

(M): No, pero la función es lo que lleva a la flexibilización, a la flexibilidad es una cuestión de decisión, de que alguien lo quiera llevar consigo, si alguien quiere seguir por el camino de la autoflagelación, bueno que siga ese camino y si hay otro que no, bienvenido sea que comprende que podemos ocupar más recursos, la capacidad humana de desarrollar cosas es infinita, entonces yo no sé, yo siempre converso eso, yo no sé hasta qué punto, en que las personas pueden integrar en su vida una visión distinta respecto de su cuerpo y como lo usan y como lo hacen. Hay personas que piensan que por no hacer un deporte, que todo esto está asociado a una práctica deportiva, ni siquiera de bailar y que si no hacen deporte no hacen nada, se pierde la pierde la flexibilidad, se pierde le tono, porque eso se conoce de una manera: haciendo abdominales, corriendo y levantando pesas y haciendo una cuestión aérobica y piensan que lo están haciendo todo.

Es terrible porque lo más terrible de todo ¡es eso lo que te enseñan durante 13 años de tu vida cuando estás en el colegio! entonces buscar cosas distintas….

(E): Es que de ahí viene.

(M): Sí tendríamos que partir porque en el colegio se enseñará distinto, pero volvemos a lo mismo

(E): Bueno, por la hora yo creo que la dejaré hasta acá ¿hay algo más que quisiera agregar? ¿Algún comentario final?

(M): No sé yo creo que en términos generales, no solo para la disciplina de la danza sino en el pensamiento humano es súper difícil renunciar a las convicciones así como fijas que uno tiene respecto de las cosas y esa dificultad humana también quizás es lo que hace que indagar en la posibilidad de transformación sea más complejo, yo creo que desde ese punto de vista hay que aspirar o pensar en qué manera paulatina y apelando sobre todo a la renovación generacional se vayan integrando modos más amables de relacionarse con la gente y de establecer lazos sociales fuertes, en el fondo uno no debería buscar la valorización, la sociedad debiera estar preparada para valorizarse a sí misma en el ejercicio de las distintas cosas en que se desarrolla el ser humano.

Ahora, nuestra condición actual en Chile, para mí la gran fe que uno puede tener está en el sur de Chile, en el Norte, en la Cuarta Región, en la Séptima, en la Octava, toda esa gente que es una mayoría aunque aquí está la mitad del país pero allá esta todo el resto, esa gente es la que yo creo que puede hacer algo diferente, más que aquí, porque las condiciones de vida son muy difíciles como para generar esos cambios, entonces yo pienso que las otras construcciones sociales, construcciones de ciudad, permiten que se pueda educar más, esa gente tiene más predisposición a aprender, a entender a educarse de otra manera. Yo creo que la investigación ahí debiera ser, debiera estar en esos sectores, como lo que te decía ¿me quedo preocupado por la rodilla enferma o me voy a preocupar por la rodilla que está sana? O sea esta sociedad de aquí, de Santiago de Chile está totalmente enferma, pero está aquí en Santiago.

(E): Chile no es Santiago, desde un punto de vista.
(M): Exacto.

(E): Yo coincido en el sentido de que con el cambo generacional y el traspaso de los saberes a sectores más locales es algo así como uno de los factores de cambio fundamental, en ese sentido siempre, desde que entré a la universidad e incluso antes,

sabes que estás en un momento crucial además de la educación ¿Cómo te puedes quedar al margen de eso? Tomar responsabilidad en tu proceso es algo que no es fácil creo yo, creo que hay que tener una madurez y un pensamiento claro de varias cosas, pero yo ya veo más luz al respecto

(M): Totalmente, ese es el punto, por ahí va. Yo me recuerdo cuando entré a estudiar danza tenía sumamente claro que era para construir algo distinto, no para seguir a nadie...es como… tú no estudias arte para enfrentarte a un mundo hecho, sino tú estudias por un mundo por crear, entonces si tienes todo un mundo por crear tienes libertad absoluta y ahí uno dice, la escuela es una parte de ese proceso y que pena que en algunas cosas sea tan chata pero finalmente la proyección, pero ahí la danza se hace de otra manera; se hará en un círculo, se hará abrazándose, se hará en pasto, se hará en la playa, en un bosque, en otros tiempos, en otros ritmos y en donde lo más importante no es ni la elongación ni la fuerza ni la destreza, eso es lo único que va a permitir que la danza sea valorizada, o que sea conocida o que se aprecie su fundamento epistemológico.

(E): Uf, bueno, dejamos hasta aquí, muchísimas gracias, en serio.
(M): Está bien…fue larga la entrevista…
(E): jajaja sí, mejor.

Entrevista Sonia Araus

Sonia (S): ¿Estudios académicos, así propiamente tal? Estudie en ARCIS la carrera de pedagogía en danza 5 años, egrese el 93 y luego me desarrolle más como intérprete después más en la parte coreográfica, paralelo a eso siempre con la pedagogía en diferentes contextos y…fui perfeccionándome en relación a distintos trabajos pero más con carácter de talleres, gané por ahí entre medio una beca del American Dance Festival que trabaja con coreógrafos norteamericanos que tenían una influencia desde la conciencia, trabajaban con la técnica Klein o desde algunas técnicas somáticas en

alguna época que influyó harto en mí y luego ya hace tres año empecé con el BMC, Body Mind Centering ya a hacer una especialización bien profunda en relación a técnicas somáticas, entonces ya tengo una primera certificación que es Educador Somático por el Movimiento y este año 2014 comencé con la segunda formación que es como un grado más que es Practising que es más para hacer un trabajo de re educación pero más de una persona, un trabajo mucho más profundo de contacto, de sensación para reorganizar somáticamente.

Ahora, yo siempre estoy haciendo esta formación con una mirada en la danza contemporánea y como nutrir un poco el trabajo que yo hago en danza contemporánea, ese es como m último trabajo que estoy haciendo a nivel de perfeccionamiento.

Entrevistadora (E): *Un eje de los que a mí me interesaba indagar dentro de las conversaciones que he tenido con los entrevistados es el del cuerpo como campo epistemológico del hombre, desde esta primicia ¿Cuáles son sus reflexiones tomando en consideración los estudios del BMC y sus propias experiencias en la disciplina de la danza?*

(S): Bueno, en principio hay diferentes capas o tramas que se van cruzando y entrelazando para ir ampliando el espectro de conocimiento y abordado este cuerpo no como objeto sino como sujeto es como el primer cambio paradigmático de comenzar a enfrentar, porque desde el lugar de la danza y con influencias de lo Moderno, como una definición de lo Moderno hemos pasado mucho tiempo trabajando desde el cuerpo mecanicista, objeto, separándonos en varias áreas más que complementar todas las áreas dentro el campo corporal para poder considerarnos como un cuerpo sujeto y a partir de ese lugar focalizar todos los aprendizajes, todos los saberes que vamos incorporando así que ese me parece un primer grande cambio que es comenzar a poner en cuestión, no solamente como discurso sino también como praxis y es ahí donde está el mayor riesgo de comenzar para crear metodologías para ingresar a ese campo y hacernos más conscientes de estas capacidades y estos saberes que ya están digamos, haber yo parto de la idea de que no es que nos falten nada, sino que está todo en nosotros y que ha sido por a, b, c, motivo ido bloqueándose, no se

expresa, no se establecen las conexiones de tal forma que vamos quedando bloqueados y no estamos conscientes de cuantas capacidades y cuantos saberes tenemos a partir de la experiencia misma de la vida, desde el feto, a partir del embrión que ya estamos como adquiriendo conocimiento, yo te digo, así como desde la célula así como desde la práctica del BMC ese es el postulado fundamental.

Luego cuando uno comienza a habitar como ser humano en el mundo viene todo este saber, como que vamos almacenando generación tras generación que se nos comunica a través del ADN pero ya no ponemos en juego cuando comenzamos a habitar el entorno y yo creo que ahí van surgiendo un montón de aprendizajes y conocimientos desde la familia, desde la madre, desde quienes son nuestros padres, nuestra familia, con quienes somos criados, no necesariamente mamá y papá, luego comenzamos a habitar un entorno social, cultural que nos va impregnando y luego ya comenzamos la etapa escolar y ya vamos, y todo eso es cuerpo efectivamente, la visión que yo tengo no es que estamos divididos entre intelecto, emociones, separados de lo sensorio, lo motriz o las facultades cinéticas, sino que todo esto es una juguera que está intercomunicada constantemente, donde está nutriéndose constantemente está idea de cuerpo-sujeto ¿no? entonces vamos atravesando distintos hitos que nos van permitiendo uno ir tomar consciencia de quienes somos más o menos, a través de toda esta etapa escolar y atravesar eso para después en el fondo definirnos de donde vamos a acentuar ciertas capacidades que nos interesan `por vocación, por inclinación y ahí viene esta profesionalización por decirlo de alguna forma, el campo donde yo me voy a sentir más potenciada para hacer, para ser, ser y estar presente en el mundo o en el contexto en que queramos desarrollarnos y luego viene toda esta división por áreas, que ya desde la educación está un poco más parcelados, ya estamos un poco parcelados, ya estamos dejando separada está consciencia del cuerpo como nosotros percibimos, no está considerado desde la consideración de cómo funciona el sistema nervioso, hay mucha ignorancia eso hay que decirlo, entonces no se potencia desde ese lugar y como este sistema nervioso está siempre como dice Varela conectado a una acción, a un movimiento, a un cuerpo cinético, a un hacer, a una expresión, a un tocarse, a un cuerpo piel.

Entonces, en estos exteroceptores, en esta idea de percibir el mundo, pero yo también tengo mis interoceptores de cómo yo me siento de la piel hacia dentro y de este dialogo con estas dos fases del sistema nervioso es el que se va a tender a bloquear un poco, entonces dejó de sentir y por lo tanto este gran poder que tenemos de conocimiento se ve bloqueado, estructurado o parcelado y es allí donde yo creo que se va disminuyendo el potencial del conocimiento**.** Creamos más conocimientos intelectuales pero no sociales, no emocionales, no logramos conectarlo con una experiencia más amable, más amorosa, más empática de las relaciones con los otros y allí viene una serie de sucesos que van a estar influyendo en esta idea de no poder construir colectivamente un ser y estar, entonces nos vamos individualizando, aislando y en ese minuto ya se pierde la capacidad de conocimiento, porque somos seres que tenemos que construirnos con los otros, entonces yo creo que ahí se vive un bloqueo más o menos grande.

(E): Hay muchas cosas en las que quisiera profundizar, primero saber ¿Cómo observa este fenómeno contemporáneo de la actualidad respecto del estudio del cuerpo en el campo teórico? ¿Cree que hay una dicotomía, una especie de polarización entre mucha reflexión y poca práctica ó mucha práctica y poca reflexión?

(S): ¿Específicamente respecto del cuerpo?

(E): Sí, claro, y teniendo en mente mi foco de interés que es plantear la danza como un conocimiento.

(S): Claro…es que ahí nos topamos de nuevo con esta concepción cuerpo mente digamos, que viene del siglo XVI ¿me entiendes? Qué es lo que yo digo, se han ido establecido discursos sobre el tema pero en la praxis no es real que estemos todavía integrados al cuerpo-sujeto, eso es lo que me parece a mí.

El cuerpo siempre ha estado presente, siempre, no es que haya surgido ahora. Sí tu empiezas a leer en el Renacimiento es como la gran explosión respecto del cuerpo, ahora el tema es que es una experiencia que ha sido manipulada por ciertos campos de poder, donde efectivamente la religión lo involucra con todo esto del pecado, disocia de nuevo, después la filosofía, disocia, o sea de esta res extensa, veo el cuerpo como

fuera de mí, lo que prima es mi pensamiento, desconfío de los sentidos y ahí está el primer corto circuito, es lo que te decía antes, si yo desconfió de lo que siento y lo que percibo es súper difícil finalmente establecer ese contacto. Yo creo que el tema del cuerpo ha sido siempre pero para poder encubrir y trabajar social y políticamente ciertas tendencias.

Esto explota en el Renacimiento como te digo, en donde esta toda esta idea de la anatomía por disección, estas investigaciones sobre el cuerpo, mientras más investigo, más descubro ¡más entonces me preocupo de dominar este cuerpo pero más desde la idea de la maquina, desde el objeto. Eso yo siento que en la danza específicamente, en la formación, en la tradición, en la academia eso se mantiene

(E): ¿Ha cambiado concretamente?

(S): Para mí no, siento que se ha elaborado harto discurso, harto discurso, hemos hablado harto el tema pero se mantiene en una idea, en un ideal, no en una experiencia del cuerpo, entonces trabajamos en base a una idea. Yo creo que hay que hacer al revés, hay que ver…o sea, lo que yo te estoy diciendo, claro te lo puedo decir y decirlo muy bien y elaborarlo a nivel de discurso súper interesantemente, conectarlo con la historia, con la filosofía, con la antropología, con diferentes campos y nos vamos a encontrar con lo mismo, pero ¿Qué pasa cuando yo te digo "ya, chao Nicole" y me voy a hacer mi clase? Es ahí donde yo tengo que empezar a hablar distinto, a mirar distinto, a percibir distinto a los otros seres humanos que convocó para tener una experiencia desde el cuerpo ¿te fijas? Entonces me parece que estamos flojos en la práctica.

Ahora ¿Qué pasa en la práctica? Tengo que hacerme preguntas, tengo que hacerme preguntas más o menos fuertes, con mi propio cuerpo, con mi propia praxis para poder transmitirlo a los otros y es ahí donde creamos estas distancias abismales donde…creo que es lo que está pasando ahora. Creo que hay una crisis entre lo que sucede con los jóvenes que están practicando la danza que se están empapando y bañando de todo este discurso pero yo observo que quedan un poco angustiados, confundidos y desorientados en el momento de instalarlo. Parece que por ahí la gente que estamos

haciendo las guías de las experiencias tenemos que trabajar más profundamente en todo eso que hablamos, que decimos, que no pase solamente por ese discurso.

A mí me parece que falta harto, yo por eso busqué el BMC y la práctica somática porque me lo…ha sido…. digamos, un campo, un lugar, donde yo me he sentido que puedo habitar una praxis real de este cuerpo-sujeto al ir quebrando ciertos fantasmas, mitos, leyendas, sobre el cuerpo y dándome cuenta que sí, que es verdad, que yo puedo concretamente encontrar mi célula y de repente parece algo súper esotérico ¿no? en algunas áreas**,** pero está todo bien fundamentado, se mueve desde lo científico y desde lo empírico, entonces lo he podido estar re descubriendo en mí y he podido empezar a enfocar de manera distinta la pedagogía de la danza a nivel formativa superior que es mí proyecto, por eso yo llegó al BMC, porque me hago todas esas preguntas que tú te estás haciendo, entonces digo "ya, ok. Leo hartos libros, los discursos están bien claros pero mi ramo se llama Técnica Contemporánea" entonces ¿Dónde soy coherente y me hago responsable de eso? Porque el formato de entrega sigue siendo y respondiendo a un paradigma de lo moderno, de lo clásico y de lo barroco y del renacimiento o sea yo entró a la clase y les digo "repita esto que yo estoy haciendo, apréndaselo, 1 2 3, listo, nos vamos" pero es ahí donde hay que provocar los quiebres creo yo, es un tremendo riesgo pero ahí hay que empezar de a poquito y en ese sentido yo encuentro en esta práctica somática, específicamente el BMC me ha nutrido, me ha abierto unas puertas inmensas a poder despertar esta consciencia integral de mí como ser humano, de estar en el presente constantemente, sintiéndote absolutamente y en el fondo cuando hablo conectar con la sensación desde la emoción, desde la reflexión y desde a acción del cuerpo.

(E): Personalmente creo que la visión de las prácticas somáticas en términos educativos para su aplicación a la danza, entregan esa impronta del autoconocimiento para poder entregar el conocimiento específico de la disciplina ¿Es realmente un aporte o en verdad yo puedo conocerme mucho, pero hay otras cosas que también entrar en juego

(S): Claro, para en general habitarte, en toda acción que tú hagas, yo al inicio lo tomé específicamente como una estrategia que me permitiera hacer una metodología de toda la experiencia que yo tenía en el trabajo pedagógico, que llevaba harto tiempo

haciendo pedagogía. Primeramente lo aborde como que iba a encontrar allí herramientas para ordenarme, para crear metodologías, que es lo más importante al final, ya no quería seguir copiando, quería crear mis propias metodologías entonces necesitaba herramientas desde ese lugar y por eso fui. Luego me encontré con una gran propuesta que me hacía esta práctica que era…. ¡espérate! antes de la metodología, a traviésate a ti misma y ve cuál conocimiento, experiencia, que hay que habitar para decir esto se hace así o no se hace así. ´

Entonces ahí empezó este sorprenderse frente a una…lo primer que me pasó fue sentirme pequeña sobre mí misma, me di cuenta de que todo eso que yo pensaba intelectualmente, que yo sabía, se borro, fue así como decir, yo realmente no sé nada, volví a ser un niño de pecho, volver a aprender a caminar, a sentirme, a redescubrirme, a estar más fresca con mis emociones, a digerir mejor todo lo que me pasa día a día, entonces ha sido un recorrido súper fuerte porque si no pasa por mí no puedo transmitirlo…

Ahora no es que a cada momento uno este "oh, no siento mi piel, no siento mi hueso, la emoción que vivo no la siento" no, es tan poco una persecución de ese tipo, es estar más consciente a cada segundo y más precisa quizás, que uno empieza a estar más humilde y más preciso, dice más lo justo…como que no discursea tanto, va a acompañando la palabra de la acción y del estar y ser en uno mismo, no puedo negar que puedo estar triste hoy día pero no basta con decir estoy triste y "ahhhhh" sino como me reorganizo, me modulo frente a eso para que en este contacto con los otros igual ser un canal, un puente, una vía de desarrollo para los otros ¿te fijas? Como que uno esta…sí, va cambiando en su…es que lo primero que me pasa o que me pasó y que estoy practicando, es que las percepciones se expanden, entonces estoy muy escucha y alerta al exterior y a los otros, sobre todo en una labor pedagógica si quiero enfrentarla bien, entonces eso es lo primero. Luego ¿Qué hago con eso? Yo también vengo con algo, con la experiencia que tengo en la danza y yo como Sonia Araus mi biografía, mi más o menos apego a lo cultural, etc. y así una cantidad de información que tengo pero que los otros también tienen o sea no puedo anular lo tuyo para yo invadirte con lo mío, no.

Entonces yo también he ido aprendiendo a hacer un dialogo y a reconocer en el otro un ser humano que viene con muchas capas de información y de conocimiento. Validar eso primero para yo a través de ese lugar empezar a construir un puente, un vinculo y empezar a compartir una experiencia ¿te fijas que cambia un poco todo? Todo el enfoque cambia, no es que yo venga a enseñarte un montón de cosas ¿no? es cómo vamos modulando, donde la primera intención es reconocer y validar que hay otro ser humano frente a mí, con otras capas de conocimiento que quizás no lo tiene claro y lo que yo tengo que hacer es un poco mostrarte que es lo que tú tienes como potencial, entonces mi rol viene a ser más bien como un estimulador, que no es que no sepamos bailar, no es que…de repente hay gente que dice "yo no tengo elongación, no tengo tanto en dehors" típico lenguaje de la danza es como "yo no tengo flexibilidad en la columna" es el "yo NO tengo" "a mí ME FALTA", entonces yo creo que uno viene a estimular para el otro empiece a entender que todo está ahí pero que tiene que empezar a reconocerlo para poder expandirlo, potenciarlo y ponerlo en marcha del modulo que quiera; si quiere como bailarín hablarlo desde la danza, si quiere bailarín como profesor, como coreógrafo y todas al mismo tiempo también, todo al mismo tiempo también.

Entonces el foco fundamental va a ir puesto en ¿Cómo hago a este ser más autónomo? y por lo tanto más libre y que pueda tomar sus propias decisiones también. Lo que voy descubriendo y lo que voy seleccionando son herramientas transversales, que permitan que esta herramienta te sirva a ti como ser humano en diversas instancias y contextos donde tú te vas a poner como profesional.

(E): Sí, recuerdo ese énfasis en tus clases, las pocas que alcanzamos a tener el 2011

(S): Sí, estuvimos un poco intervenidos. Sí, ojala crear tus propios mecanismos de evaluación, tus mecanismos de estructuras evaluativas, compartidas con un guía sí, pero cambiar este rol del profesor "maestro" "dios" que me va a entregar conocimiento sobre el cual yo no tengo más que copiarte, recibirlo y ya.

(E): Ese es el paradigma que existe transversalmente.

(S): Sí, ese es el paradigma que hay que empezar a cambiar de a poco.

(E): Una consulta ¿hasta qué hora está disponible?

(S): Yo tengo hasta las…11:30 aproximadamente.

(E): Ok, había olvidado preguntarle así ordeno las preguntas prioritarias.

Para cerrar el tema cuerpo, cuando hablamos de los bloqueos que se producen en el cuerpo ¿Por qué cree que ocurren? O ¿Cuáles son los orígenes desde donde provienen esos bloqueos, sobre todo en los alumnos de danza? ¿Son políticos, sociales, culturales?

(S): No, son culturales, tiene mucho que ver con cultura. Cuando uno viaja ve que se habita de otra forma el ser y estar digamos. Ahora no es mejor ni peor, en cada lugar uno ve expresiones distintas y más bloqueos por un lugar que por otro, uno no encuentran esta plenitud ¿no? este 100%. Aquí en Chile yo creo que tenemos una historia súper bizarra de dictaduras, de represiones, de encubrimientos, de hacer creer pero no, toda una historia de doble sentido, doble estándar, que hemos ido habitando en diferentes épocas históricas y así en términos generales, generales si tuviera que echarle la culpa a algo, sin necesidad de buscar culpables, pero bueno, sabemos en todas las culturas que el sistema educacional es un agente determinante en lo que va a ser un ser humano o no ¿ah? Si tomamos en cuenta que un niño comienza desde la primera infancia comienza en un establecimiento educacional, que es la etapa más importante del desarrollo del ser humano, va a ser un poco la plataforma para el desarrollo posterior ¡Claro! Esta bastante modulado desde un lugar bastante castrador en cierto sentido, en el terma cuerpo, en que de hecho saber que estamos sentados muchas horas al día, entonces, sólo reforzando y poniendo en juego ¿te fijas? Solo el escuchar y el observar, más nada o sea lo que te dicen y lo que veo pero así inmóvil total, es como recibir y estar todo el momento focalizándome solo en un área del desarrollo, que es la intelectual y si bien el mundo está cambiando y todo, pero ese sistema sigue igual. De hecho, todavía hay lugares en donde se ocupa uniformes, de una estética que se crearon en otra época histórica que no corresponde a lo que son hoy en día los jóvenes o a todo este desarrollo de los medios de internet donde hay acceso ahora, hay mucha información circulando, pero si vemos así estos lugares no han sufrido grandes intervenciones, a mi me parece que eso es fuerte, es fuerte de observar y de cómo siguen manteniendo ciertos esquemas del modular a este ser ¿no?

(E): Un tema recurrente pero poco discutido en la investigación, digamos que ha aparecido es la educación estética, desde lo que usted observa ¿Qué es lo que está pasando a ese nivel en los colegios?

(S): ¿En los municipales?

(E): A nivel de sistema escolar completo.

(S): ¿Desde que el niño entra a kínder y sale de cuarto medio?

(E): Sí…

(S): No existe, es que no creo que se aborde. Habrá algún colegio particular que le dé un énfasis mayor a las artes y a través de eso podremos tener seres humanos que desarrollen la sensibilidad artística y por lo tanto serían más sensibles a sus sentidos, a sus percepciones, ampliando la gama de posibilidades, de percepción a la belleza, de acuerdo a la percepción de la belleza según distintas épocas, de percibir ¿no? pero yo creo que son contados con los dedos de la mano, porque incluso los particulares en varios formatos van a priorizar lo académico, por el puntaje en la PSU, entonces eso siempre va a estar focalizado en lo intelectual, a la inteligencia intelectual más que a otras inteligencias, entonces me parece que no se aborda simplemente y que todos los acercamientos vienen, por ejemplo, específicamente en la danza que no existe, vienen dados o por el profesor de educación física o por un taller que los alumnos toman de folclore o por un taller de danza clásica, pero no existe realmente, por eso que a mí me parece ARCIS era un...bueno, ahora estamos en crisis…era un lugar súper importante en ese sentido, por la labor que se podía hacer posteriormente y por eso yo me sentía bien responsable en mis clases de este contacto con ustedes, porque sentía que era una proyección en 10 años, 20 años, de agentes que iban a estar repartidos en algún lugar promoviendo esta nueva consciencia, esta nueva experiencia…como una red me imaginaba ¿No? que uno hace una pequeña labor ahí en la sala de clases pero si tienes 10 estudiantes, son 10 que posteriormente van a estar dando cierta acción especifica que van a estar haciendo en distintos establecimientos, por último en un taller que hagan, ya va ha haber otra forma de habitar, que no es la de la profesora de clásico que hace estos talleres o la de gimnasia rítmica o la clase de gimnasia…

(E): Digamos, se sabe de la militarización del cuerpo en la educación física, como lo que hablábamos también hace un rato, formas de enseñanza en antiguos paradigmas

(S): El único lugar donde tienen contacto con el cuerpo entonces va a ser este registro que va desde un lugar cinético, de nuevo lo cortamos este ser humano como antes ¿te fijas? Entonces el desarrollo psicomotor, el desarrollo intelectual pero no se vinculan, no hay ningún lugar donde se puedan...que se pueda entender este del niño como un ser total, que está involucrado en esa práctica,

Cuando llega después la gente a la universidad, lo primero que me llama la atención a mí por ejemplo en las clases de danza, es como esta falta de autonomía, como este esperar siempre que desde afuera va a llegar todo y cuando empieza a implementar esta acción autónoma y empiezas a dar cuadros de autodesarrollo con ciertas herramientas pero le das la libertad para que las desarrolle, es súper complicado que lo hagan. No hay motivaciones propias, entonces empieza todo ese…lamentablemente, esa estrategia tan dura de enfrentar, a mí cada vez más se me hace más doloroso, esa estrategia de la nota, de la asistencia, de que tú trabajas porque te van a poner una nota entonces si no se evalúa ese trabajo, sino hay una recompensa o como una valoración desde el otro, no la haces, cuando finalmente hagas lo que hagas va a ser interesante porque pasaste por un proceso de reflexión interna.

(E): A nivel académico siento yo que eso es transversal y sí, es bien lamentable pero es algo que está presente dentro del discurso, al menos de algunas personas a las que he entrevistado que señalan lo mismo pero desde otra mirada o con otras palabras…

Bueno, quisiera seguir avanzando en la entrevista. Hablando con Marisol Madrid, uno de los fenómenos que ella observaba era este distanciamiento o poco contacto entre la danza "culta" o "académica" y la danza más "popular", principalmente en cómo se da esa relación en términos de masividad, de expresión, de visibilidad y de valorización del conocimiento ¿Cuál es su visión del fenómeno? Porque una visión que es la que se propone es que el conocimiento de la danza no se valora, pues estos mundos, universos no dialogan, no se encuentran, como que en uno hubiera mucha reflexión y en el otro *más contacto social ¿cree que a la danza le cuesta sostenerse solo desde su rol escénico? Me gustaría saber su opinión sobre esto que le planteo…*

(S): Sí, yo estoy de acuerdo contigo. Me parece que esta súper segmentado por nuestra historia también, se ha segmentado, se ha ido desvalorizando cualquier…esa es nuestra herencia de la dictadura ¿no? no podemos dejar de reconocer que acá se produce una tremenda fractura y el arte es peligroso, es muy peligroso, el arte te lleva a un desarrollo y a un ámbito de contacto contigo mismo sensible, poetico, que te permite soñar, te permite elaborar otros mundos, querer otros mundos, te estimula mucho eso, la imaginación, por lo tanto tenemos seres más imaginativos, más creativos y eso se corta, primero, por eso se focaliza en el desarrollo intelectual racional, la razón por sobre todo.

Y la danza que conocemos es la danza que promovió la dictadura en estos shows que daban en la televisión ¿no es cierto? La pluma, el show, el espectáculo, que está fantástico, pero existen otras cosas también ¿ya? Entonces es además un vínculo comercial, donde a través de eso también en esa época ¿no? luego se prolonga. Tiene que ver también con la imagen de la mujer, con un porotito de la mujer, entonces se inclina también más hacia el género, hacia un trabajo de género subterráneo que se empieza a hacer y ahí podemos hacer todo un análisis político de cómo se maneja la danza, el rol de la mujer, la imagen femenina, el cuerpo y llegamos de nuevo al cuerpo ¿cómo muestro este cuerpo? Asociado a todo lo que podría generar eso ¿No? y eso se continúa yo creo más o menos de lado, pero es lo mismo, para mí sigue siendo bastante similar.

Y por otro lado el folclore, que es otro tema para mí el folclore, es como el río o sea uno no puede dejar de…es intrínseco al ser humano, donde tu vayas hay rituales, hay expresión dancística ¿viste? Entonces ahí vemos que es como un alimento como otros del ser humano. Todas las culturas milenarias han creado sus propias danzas, sus propios rituales, ahora ¿Qué es lo que pasa ahí que cambia? Es que hay una motivación por la cual llego al movimiento y a la danza o sea el motivo es: la Tierra, una Deidad, un Dios, yo le bailo a…, es la tremenda fiesta de la Tirana que tenemos y que mueve masas pero es la fe religiosa la que los mueve finalmente. Entonces cuando existe esa motivación tan fundamental, con una fuerza tan potente, que en el fondo es estar más allá de mi mismo y sentirme contenido por otro, que existe o no existe, la gente que cree va a creer y va a tener fe ¿no? pero lo que yo veo en esa fiesta, que bailan y que

saltan sin haber nunca tomando una clase de técnica, sin haber nunca trabajado fisiológicamente su cuerpo, sin tener plena consciencia de sí mismos ¿te fijas? Pero la motivación es tan grande que los lleva a esta expresión y entran casi en un estado de catarsis ritual ¿no?

Entonces, por otro lado, la fiesta, la fiesta de celebración también va a promover siempre el movimiento y la danza social; el cumpleaños, el año nuevo ¿te fijas? El carnaval, los carnavales. En Chile hemos perdido eso, los carnavales que todavía existen en Bolivia, Perú, en Brasil donde tú ves que la gente sale a la calle a bailar, aquí también se cortó eso, por el toque de queda, porque hubo un periodo donde no podíamos salir ni hacer fiestas, también yo creo que eso lo heredamos y todavía nos ha costado salir de nuevo y disfrutarnos, divertirnos y sentirnos ¿te fijas? Porque no había permiso.

Hay varios factores que se relacionan en torno a eso de lo popular y lo academicista, ahora yo digo, esta motivación que tengo y si lo llevo a una comparación entre esto que sucede en la fiesta de la tirana y lo que sucede en mi sala de clases es como…nos quitaron la confianza en nosotros mismos y la motivación por nosotros mismos y por el desarrollo de nuestras potencialidades, ese es el tema. ¿Por qué cuando yo creo que la Virgen o el otro me va ayudar a…? o a sanar mis pecados, ayudarme con mi hijo que está enfermo, entonces pago la manda o le bailo para, es porque confío en. Ahora, sí yo confío en mí misma, en mis propias potencialidades, tengo una motivación aquí cerquita de mí, entonces cuando yo te digo, mira si tú haces esto y te encuentras contigo misma y te reflexionas a ti mismo desde la danza, desde el ejercicio de, hazlo por ti mismo no lo hagas por una nota, entonces vuelvo a lo misma idea ¿Cómo llegamos tan separados de nosotros mismos que ni siquiera nos podemos dar cuenta del potencial que soy y que puedo significar para los otros después de todo?

Hay dos cosas ahí; una es la confianza en mí mismo y valorarme yo mismo pero no solamente por egoísmo, por solamente yo, yo, yo, sino ¡ojo! Tengo que valorarme a mí mismo para potenciarme porque luego puedo ser yo una motivación también para los otros, voy a poder relacionarme con el amor distinto, con mis hijos distintos

(Entra una alumna a la biblioteca. Pregunta sí puede pasar y le respondemos que sí)

Entonces te fijas que es como una cadena que se van conectando…

(E): Y que siempre están en construcción

(S): Siempre está en eso

(E): Hay como un vínculo

(S): No, no, no, es una red, es una amplia red. Primero mi propia red, mis propias capas pero si empiezo a entender todo esto también voy a entender, a entrelazarme contigo y con los otros y con mi entorno finalmente profesional, familiar…

(E): Sí yo creo que el tema de la confianza es algo que la tradición, la forma de enseñar la danza en la academia es algo que se confronta mucho, no sé, pienso en mi experiencia, en la de mis compañeros y me acuerdo de lo que la misma Marisol decía, en el fondo, que el único lugar donde ella ha visto a gente salir triste de una clase de danza ha sido en una escuela de danza, sin embargo en clases de zumba, danza árabe, tango, bio-danza, la gente sale feliz y en la escuela hay que cumplir con una nota y si no llegas a tu expectativa te frustras

(S): Claro, que es el paradigma del cual hemos hablado, es un paradigma bien bloqueador en el fondo que viene de los dos lugares; que esta persona llega ya con un feed-back ¿no cierto? De funcionamiento hábitos, esos son los hábitos, algo que yo repito tanto que ya ni lo pienso y sale, así soy, como mecanismos y llegas a un sistema que replica, que va replicando eso…

(E): A nivel corporal…

(S): No solamente como acción social o cultural, sino que aquí nosotros intervenimos directamente con el cuerpo y con este cuerpo macro, entonces es fuerte, es fuerte para el que se hace la preguntas, porque hay otros que están…inconscientes, que si te tocó así (se acerca y toca el brazo con fuerza) no va a notar diferencia entre otra forma (repite la acción pero más suave). No te está viendo como una persona que trae saberes, que se puede estimular para abrir sus campos de desarrollo sino que te ve como cuerpo´-objeto, que el foco esta puesto solo en el campo cinético finalmente, en

el despliegue cinético; si tú haces bien dos piruetas y caes y no te golpeas en el suelo, fantástico.

(E): Sí, esos son temas que quisiera abordar ya desde el tema del conocimiento, tengo una serie de preguntas como ¿Qué es el conocimiento para usted? ¿Cuál es el conocimiento de la danza? ¿Cuál es el conocimiento de la danza que a usted le interesa transmitir? ¿Es el movimiento estético y la destreza física lo único que se valora socialmente del conocimiento? Luego me quedan unas otras y estaríamos digamos…por la hora…

(S): Ok, no te preocupes

(E): Empecemos por la primera que le plantee ¿Qué es el conocimiento en términos generales para Ud.?

(S): Experiencia. Si te lo dijera en una palabra es experiencia, es experimentar, en la amplia gama de la palabra, pero experiencia en cuerpo, eso también es conocimiento. Luego también puedo reflexionar, la experiencia activa me refiero como lo que estamos haciendo ahora, de mirarnos a los ojos, de este registro habitable desde el todo tú cuerpo, desde el cuerpo-sujeto, eso es conocimiento para mí. El sentir cuando disgusto una comida rica hasta cuando voy a escuchar a un súper mega master genio que está hablando de una teoría muy importante, todo eso.

(E): ¿Cuál es entonces el conocimiento de la danza?

(S): La danza es como poder estar en este cuerpo-sujeto, primero comprender eso, para mí es muy importante en la danza, básico. Y a partir de ahí ser libre para desarrollar tus propias traducciones hacia la creación en danza o sea para mí no puede estar separa la creación, la reflexión del cuerpo tanto cuando se va a hacer clases, como cuando va a crear coreográfica, como cuando va a ser interprete o sea siempre tienes que conservar, para mí es fundamental, está capacidad de tú opinión personal, de tú creación, tus clases tiene que ser creativas, no puede ser una repetición de un formato metodológico, sino que estar dispuesta a cambiar, a mirar, a modularse de acuerdo a quien está al frente tuyo, crear coreografías y hacer traducciones hacia un lenguaje que también tenga que ver con lo que a ti te representa desde el corazón,

desde el interior y que vas impregnando…y como intérprete lo mismo ¿no? No transformarte en una maquina colonizada por técnicas, sino mantenerte fresca y viva frente a tus propias necesidades al contacto con el público, que finalmente es esa la relación que el interprete va a hacer.

(E): En particular ¿Hay algún eje transversal que le interese más transmitir como contenido, experiencia? ¿Alguno al cuál usted le da prioridad en las unidades?

(S): Sí, los ejes transversales que estoy ocupando es que entro al cuerpo del otro, depende del grupo, pero desde el sistema, de algún sistema fisiológico, anatómico, como la puerta se me abre desde allí, desde que ellos empiezan a sentirse desde su propia estructura ósea o vincularlo con el desarrollo embriológico para que el fondo vayan entendiendo esta idea de que todo está en ti pero hay que estimularlo para entender-te y amplificar-te a ti mismo desde ese lugar, entonces lo que me pasa sobre todo en primero, cuando comienzan a descubrir su sistema óseo, es como "oh" se sorprenden, es como que renacen y me dicen "oh profe yo no cachaba mi coxis" Entonces se transforma harto el niño, ahora mi interés no es que nos quedemos pegados en la imagen del hueso, sino que a partir de eso transciende y te des cuenta de que oh, tienes un hueso y una infinitud de otros componentes que te hacen ser lo que eres, entonces yo comienzo bien desde lugares bien anato-fisiologicos por decirlo de alguna forma, al menos mi puerta.

(E): En términos de la valoración social ¿Es la estética del movimiento y la destreza física lo único que se valoriza socialmente sobre el ejercicio dancístico?

(S)**:** ¿Cómo lo valoro yo? O ¿Cómo observo yo que se valora en Chile?

(E): Ambas

(S): Claro, todavía la percepción de nuestra sociedad está enfocada en el despliegue virtuoso del bailarín, entonces todavía estamos en una belleza clásica, en un paradigma clásico por decirlo de alguna forma ¿no? se acerca también a lo narrativo, lo que yo puedo entender de la historia, también hay algo de eso. Ahora, ahí también hay un juego peligroso, no se trata solamente de que…sí socialmente se espera eso entonces yo artísticamente voy a crear eso, no, porque se hace para que la gente vaya al teatro

(E): Por lo comercial

(S): Claro, pero la danza tradicionalmente, la danza como profesión, si tú haces una encuesta es eso y también bien apegado al clásico o sea, la bailarina en tutu y las puntas, es fuerte, todavía sigue eso. Las mamas llevan a las niñitas para que aprendan ballet, que no es técnica académica, es "ballet" y el ballet es el hecho escénico, voy a ver El Lago de los Cisnes, ese es un ballet, ese es un concepto del siglo XVIII ¿te fijas? Eso es muy curioso, muy curioso. Yo hago todos los días en la clase la labor de…

(E): ¿re educar los conceptos?

(S): Es más simple que eso, es el solo hecho de la palabra ¿me entiendes? ¿Cómo resuena eso? Como ahí hay algo desvirtuado que no corresponde y luego el que estemos libres de crear lo que se nos venga la gana o sea yo también te puedo decir, yo llevé una vez un montaje, te estoy hablando hace muchos años, un montaje que mezclaba lo barroco con lo contemporáneo, era bien sofisticado, que podríamos decir que es para cierta "elite" con cierto tipo de música docta y toda una cuestión, pero yo justamente hice una especie de itinerancia por los barrios pobres o de escasos recursos, que yo dije, no tienen acceso para ir al teatro para esta gente, les queda lejos, las entradas son muy caras, en la IX región creo que fue y nos íbamos, instalábamos unos dispositivos que instalábamos en los patios o gimnasios de los colegios que estaban en la comuna o en los lugares donde se pudiera hacer y fíjate que la gente era muy receptiva, entonces yo constate que no existe esto que se dice que la gente de La Pintana no va a entender la danza contemporánea, no el arte, realmente el arte es transversal, yo estaba muy sorprendida, muy sorprendida después de ver que después nos quedábamos ahí con la gente para dialogar, y te digo, desde los niños hasta la señora más viejita y tenían opinión, mucha opinión y muy frescos en decir lo que opinaban, lo que veían y yo me sentía sorprendida…un montón con eso.

No es verdad esto que nos ha transmitido la televisión, el rating, esto de que se hace porque a la gente le gusta, se hace porque vende y porque con esto vamos a llenar el teatro. Sí, yo creo que hay obras mejores y peores, con más o menos reflexión, más sensible o menos sensible, pero no, nosotros tenemos una gran labor. Sí somos coherentes con nuestras propias necesidades artísticas, nos profesionalizamos bien y

nos hacemos cargo de lo que estamos haciendo y hacemos el trabajo como digo yo, reflexivo, de búsqueda, de hacer obra o de ir al colegio y hacer una clase buena ¿te fijas? Bien organizada, creativa, donde yo ponga mi corazón, mi guata, mi mente, donde se está integralmente en todo eso, a mi no me cabe duda de que lo que se transmite, vayas al Congo de África o a la Pintana, el arte es transversal. Si tú pones una obra de Banch que fue del siglo XVII, a una guagua, un perro eso va a estimular, para cualquier lado pero va a estimular.

(E): En resumen, el arte para usted tendría este rol transformados, estimulador…

(S): Es el espíritu del pueblo, eso es, si no hay arte no hay espíritu que es lo que nos quitaron en la dictadura, quedamos fracturados y nos ponemos más violentos, nos acercamos más a lo…no quisiera ocupar una palabra así….nos falta sensibilidad, no podemos existir sin arte, sin la música, sin la danza, sin el teatro, la plástica, sin ninguna disciplina artística. Ahora, de todas a mí, yo insisto soy bien fans de la danza pero a mí es la más completa…

(E): ¿cree que es también la más compleja?

(S): Claro, al mismo tiempo es también la más compleja, porque nos han hecho cree que es la más compleja, porque insisto, me que case bastante con el barroco y he hecho hartos estudios, ponte tú Luis XIV que era un hombre estratégico, muy inteligente él crea la Real Academia de la Danza pero no es por nada, no solo porque le gustaba bailar, sino porque dijo “el arte es herramienta de poder y yo la voy a construir y la voy a ocupar para dar mi mensaje político” y ocupó la danza para eso, por eso que la danza se profesionaliza entonces desde el año uno que se ha descubierto que la danza o el trabajo del cuerpo, sobre todo para los que quieren mantenernos bajo su poder, es peligroso, es peligroso por eso que ahí Foucault le da fuerte a ese tema y que esa línea la sigue Deleuze, Guattari y siguen hablando de esta idea del cuerpo, del cuerpo sin órganos de Deleuze, después para hablar de la sociedad más contemporánea, entonces la idea es estar lo más separado del cuerpo y de las percepciones ¿te fijas? Actualmente, en las políticas culturales políticas capitalistas, es

la herramienta por eso que entre comillas “la más compleja” la más compleja de insertar, la más compleja de cambiar el paradigma disciplinario ¿te fijas?

(E): Sí, también me parece importante abordar el cómo usted visualiza esto que pasa cuando ponemos a la danza como un fenómeno etéreo, efímero con la idea de conocimiento heredada de la academia que tiene que ver con el registro, con lo tangible, con el objeto ¿Es complejo pensarla desde esta perspectiva?

(S): Claro, pero también es nuestra responsabilidad. Si bien esta idea de registro, esta idea de registro nos permite reflexionar posterior a la práctica, eso es para mí la herramienta fundamental; nos permite construir teoría, nos permite construir historia, en esos campos digamos, nos permiten hacer ciertos vínculos con la historia oficial y la historia más íntima de los artistas. No como una réplica del artista para continuar instalar y seguir reinstalando, es querer decir que desde mi punto de vista, a mi no me interesa hacer ese ejercicio, pero perfectamente a alguno le puede interesar y es más es bueno que existan diferentes puntos de vista, pero efectivamente yo creo que tenemos que trabajar más en aquello, en dejar, en reflexionar, en escribir, en dejar material para que en el fondo sigan otros analizando y reflexionando, más bien lo veo como una idea solidaria, con un idea del compartir, de exponer cuáles son tus ideas y puntos de vista y que eso no se muera conmigo en el fondo ¿te fijas?

Es como lo que me pasó a mí con el Barroco o sea se murió la Sara y me deja a mí una herencia y yo ahora me estoy cuestionando, bueno y si yo me muero yo no puedo quedarme así de brazos cruzados, tengo que transmitir eso, ahora estoy preocupada de hacer, lo pongo como un ejemplo, estoy preocupada de hacer de hacer un proyecto que tenga la parte formativa para transmitir a los jóvenes el barroco, mí punto de vista sobre la reflexión de los lenguajes históricos y de cómo pueden ser intervenidos, metodologías, para al que le interese porque tampoco como una idea de que esto es lo más importante del mundo, no, pero la idea sobre todo me interesa mucho la idea de vinculo, de puente, de corriente, de un ente que está entre

(E): de movimiento activo

(S): SÍ, movimiento, de puente que está entre, no se…Yo me siento entre la Sara que tengo que valorar que hizo todo un trabajo de investigación y jóvenes que puedan seguir con ¿me entiendes? y lo somática también, eso que está entre eso que yo aprendo y luego como estoy con somático, con como estoy con los estudiantes o coreografiando, es como una transición constante, como desde ese lugar, pero sí me parece que hay que hacerse cada vez más cargo de eso.

También hay que hacerse cargo de la profesionalización, de valorarlo como profesión la danza, no es que lo haga porque "ah que rico y que choro" "que bonito" no o sea, hacerse cargo por eso yo siempre pongo el ejemplo, el tipo que va a hacer cirugía, que estuvo estudiando 10 años medicina y llega al quirófano, tiene que hacerse cargo de eso que está haciendo, yo no le veo nada distinto a la danza; cada intervención, cada vez que yo hago una clase y nombro un verbo, tocó un cuerpo, yo estoy interviniendo ahí, estoy con un ser completo, en su célula ¿te fijas? Entonces abordarlo desde allí nos permite también hacernos responsables y hacernos cargo, no quedarnos durmiendo pensamiento que el otro lo va a hacer sino que yo lo tengo que encarnar

(E): un rol más activo

(S): mucho más activo, yo creo que también es un cuento nuestro cuando formamos gente, como le enseñamos solo a mover, el desarrollo cinético no estamos enseñando a hacerse cargo que posteriormente hay que nutrir y hay que profesionalizar.

(E): Uno de los objetivos de mi investigación es dilucidar fundamentos teóricos que ayuden a la valorización de la danza como un conocimiento, teniendo esto en consideración ¿Son los estudios del BMC fundamentos que aportan en este objetivo? Pensando siempre construir un cuerpo teórico en donde estos se incluyeran junto a otros para valorizar la danza como conocimiento, digamos nuevos paradigmas, nuevos puntos de vista

(S): Sí.

(E): Pensando siempre construir un cuerpo teórico en donde estos se incluyeran junto a otros para valorizar la danza como conocimiento, digamos nuevos paradigmas, nuevos puntos de vista

(S): A mí por lo menos me amplifico al mil, por lo menos a mí. Están los conocimientos científicos y todo eso, pero ¿sabes lo que me ha permitido sentirme Sonia Araus? Eres un potencial ¿Cuáles son? Y eso ha sido muy interesante. No es solo esa cantidad de información anatómica, fisiológica, es como que me ha dicho, ya Sonia o sea tu eres un potencial, sabes harto, tienes harta experiencia pero ¿y? resuena con eso, tengo la sensación de que si yo no me siento enamorada de eso o sea feliz con eso, que viaja en mí, que estoy haciéndolo, si no me re-encanto con eso que a mí me pasaba cuando yo estudiaba danza que era hambrienta, hambrienta todo el tiempo, me iba al parque y seguía coreografiando y me daban tareas, yo era del tipo de estudiante súper activo e iba al cine y bla bla bla…recordarme a cada rato eso, complementándolo con todo esto que uno aprende fisiológicamente, metodológicamente pero lo que quiero entiendas que no es solo separado ese conocimiento de sentirme yo misma como un campo de conocimiento integral desde lo biográfico, cultural, también desde todas las otras experiencias que yo viví, es como si de todas esas estuvieran en mí un montón de profesores a cada momento apareciendo, con los que yo tomé clase, un montón de coreógrafos que influyeron en mí, entonces lo que yo hago más bien es resonar a cada momento con todo eso que esta navegando por mí y de ahí voy a la experiencia. Entonces lo que ha hecho el BMC, lo que hace el BMC es entregarte muchas herramientas metodológicas formativas, puntos de vista sobre el ser humano que eso me parece súper, ha sido un fundamento para parame de nuevo frente a la danza, es todo el BMC, puede ser un fundamento interesante siempre y cuando estemos desde el paradigma de lo contemporáneo ¿ya? Haciéndonos las preguntas que nos estamos haciendo ¿te fijas? Una perspectiva clásica, no le va transcender, no la va a travesar, no le va a interesar, entonces yo creo que es interesante ver, como dice Carlos Pérez, ver desde donde estamos observando para poder hacer definiciones o relatos.

(E): Ok, esto ya sería… ¿Algún comentario final? ¿Algo que haya quedado en el tintero? ¿Alguna reflexión final?

(S): Nada, solo volver a la danza que me parece que en cualquiera de sus prácticas puede ser un agente revolucionario, súper revolucionario. Despierta mucho al ser humano, le hace entenderse, más allá de la profesión en sí misma digamos, para mí todos deberían hacer danza, debería estar en el colegio y ser un ramo como las

Matemáticas, luego sería fantástico poder insertarla y que los que estudian Medicina, Ingeniería hicieran danza, tener un taller complementario. Creo que sí los que estamos en la danza soñamos con eso, tú, yo, se puede lograr de todas maneras, no sé si mañana o en 10, 20 años más pero tener eso presente a cada rato creo que nos sirve para que pueda estar socialmente estar cada vez más intervenida la danza, pero desde este lugar, como del profesional que se hace cargo de invadir desde ese punto de vista. Para mí es más bien un punto de vista.

¿Cómo potenciamos? ¿Cómo nos hacemos más libres y más autónomos? Sí…

(E): Ok, eso sería…no sé si me pasé mucho en la hora

(S): Estamos bien. Espero que te sirva

Entrevista Rolando Jara

Entrevistadora (E): *Me gustaría empezar formalmente por preguntarte sobre tus estudios, los cargos en que actualmente estas desarrollándote, proyectos, etc.…*

Rolando (R): Estoy aquí en la Universidad de Chile, ahora jornada completa y hago los cursos de estética y teoría, estoy metido en tres proyectos de creación además soy dramaturgo, yo estudie Literatura, hice una licenciatura en letras, estudie estética, después hice un magister y doctorado en literatura pero paralelamente desarrolle una carrera de dramaturgo, todavía soy escritor de dramaturgia y he escrito varias obras que se han presentado, que han tenido premios, que se yo, he trabajado en música, en opera, en distintas aéreas, entonces yo estoy acá como una figura teórica-practica, que me he dedicado fundamentalmente a la estética de las artes escénicas, ese ha sido como mi lugar y la enseñanza de la dramaturgia, esas han sido las dos cosas a las que me he dedicado después de haber hecho clases de literatura y esas cosas. Eso básicamente es lo que es mi formación.

Ahora con respecto, para ya entrar al tema… ¡ah! Ahí también otra cosa que yo también trabajo, o sea en la universidad, un curso de estética con un grupo

multidisciplinario, entonces lo multidisciplinario también en la creación y en la docencia es algo siempre vinculado.

Con respecto al cuerpo y te digo esto porque ayer estábamos haciendo una clase de estética con Silvio Rojas y estábamos hablando el tema del cuerpo dentro de una de las posibilidades que hay y en términos filosóficos y estéticos hay una cosa que es bien importante, que a nivel filosófico el cuerpo estuvo excluido de la centralidad de la reflexión mucho tiempo, especialmente por el dualismo cuerpo/alma que ya te lo tienen que haber dicho millones de veces, después aparece el discurso cartesiano que no hace otra cosa que marcar más todavía eso y sin embargo con figuras como Nietzsche se va a empezar a filosofar más sobre el cuerpo. La línea que ha rescatado más ese pensamiento a nivel filosófico y estético es la de fenomenológica de Merleau Ponty y después con otros pensadores más actuales como Jean Luc Nancy que ellos van precisamente, ahí hay algo importante que es que Merlau-Ponty plantea que somos una consciencia encarnada por lo tanto nuestro cuerpo es nuestra herramienta de conocimiento de alguna manera, hay una frase muy bonita del poeta Paul Valery que tiene que ver con eso, o sea "¿Quién sentiría las lágrimas? ¿Quién podría conocer eso si no ha llorado?" entonces empieza a entrar el cuerpo como una herramienta de conocimiento y eso es una zona compleja en términos filosóficos porque hay muchos lados que tienden a impugnarla, porque tiende a poner y aquí pongo al lado a esto que se vincula con la danza que son las practicas somáticas, Thomas Hanna cuando define en los 70 el concepto de somática juntando muchas cosas distintas pero que tenían algo en común, habla del conocimiento del cuerpo en primera persona, entonces ahí hay un nuevo nivel experiencial, o sea desde la fenomenología que habla de la consciencia hasta un Merlau-Ponty que dice, sí nuestra consciencia pero es una consciencia encarnada, no es consciencia si yo no puedo saber lo suave que es esto (toca suavemente la mesa de madera donde estamos conversando) no puedo tener consciencia de eso. Nancy con su frase "no tenemos un cuerpo, somos un cuerpo" entonces no puede haber un conocimiento de algo que no emane del cuerpo, Nietzsche lo había dicho antes el tenia una frase muy notable que decía que bastaría para ver el cuerpo de un filósofo para ver cómo es su pensamiento, porque es el cuerpo el que marca el pensamiento también en la mirada, uno podría pensar que

música escuchan los animales y es muy distinta porque su capacidad perceptual, su consciencia, es diversa, entonces ese es un gran bloque donde el pensamiento sobre el cuerpo se ha modificado.

El otro tema es el del cuerpo en las artes que ahí quizás también hay que hacer un hincapié, que la danza y el teatro, las artes escénicas y la performance y todas estas cosas van, el arte de la performance y de las artes visuales, todas esas variantes contemporáneas ha instalado el cuerpo desde otro lugar, que es distinto o que al menos marca una diferencia con las otras

(E): Que intenta hacer una diferencia siento yo

(R): Exacto, porque la representación del cuerpo en las artes fue muy polémica y en occidente tiene un punto crucial que es cuando surge el Renacimiento y los autores del Renacimiento plantean que hay que tener una representación correcta del cuerpo y eso significa para ellos tener que estudiar la anatomía

(E): El cuerpo objeto

(R): Claro, el cuerpo en tercera persona, hablando no somáticamente, pero el resultado de eso es curioso porque los pintores Renacentistas siguen idealizando el cuerpo y lo que te quiero decir es que, la gran parte de las representaciones del cuerpo, tanto la Venus que es cuerpo idealizado como los Cristos sangrantes del Barroco tienen una mirada ideológica ¿Me sigues?

(E): Sí

(R): Intenta mostrar, representar algo, pero no hacer aparecer el cuerpo. Lo que diríamos es que la danza contemporánea y el teatro han buscado esta variación del cuerpo. Cuando Noverre escribe sus cartas sobre el Ballet él dice algo súper claro: seguimos contando historias pero ahora las contamos con el cuerpo, el cuerpo del intérprete aparece detrás del relato y en una estética idealizada como lo es en ballet puede aparecer aun menos porque la idea es que aparezca ese ideal.

Entonces yo creo que ese es como el fenómeno, las artes contemporáneas, sobre todo las artes escénicas ponen énfasis en la materialidad del cuerpo en su…mira hay algo

interesante, que yo creo que es importante que tú lo pongas o al menos lo puedas comentar, que es bien distinto el cuerpo en el teatro y en la danza que en la pintura, porque el cuerpo en la danza y en la pintura, cualquiera que sea la obra, incluso la obra más tradicional hay una evolución corporal, no hay un cuadro, no hay un marco que te fije al cuerpo ¿me explico o no ? Sino que el cuerpo es un transcurrirse, un construirse dentro de y esto es lo que se radicaliza en las artes escénicas contemporáneas, el hecho de que el cuerpo aparece ahí como un objeto material, erótico, un signo, pero que es un signo que se construye, hay una construcción del cuerpo en cada obra que es distinta a la anterior, en ese sentido el cuerpo en las artes escénicas contemporáneas busca su presentación y eso significa entrar en colisión con la representación y la representación en la danza está súper clara en el ballet, también en la danza moderna, porque la danza moderna representa muchas veces un concepto, una idea, entonces en lo contemporáneo el cuerpo se vuelve el objeto ¿no es verdad?

Pero es cierto, en la danza contemporánea el cuerpo es el lugar de exploración pero con estas otras miradas entones yo ahí me detendría porque vería la relación artes escénicas-filosofía y algo que no te dije o sea el esfuerzo de por ejemplo Jean Luc Nancy es crear una ontología pero partiendo del cuerpo, porque la ontología de antes de los griegos parte con la idea de ser y con la idea del ser se vincula a un alma o a una zona inteligible, más bien abstracta, no corporal, entonces los esfuerzos de filósofos como Nancy o como el mismo Merlau-Ponty tienen que ver con asumir el carácter histórico de nuestra existencia como diría el planteamiento de Heidegger asumir el carácter material de nuestra existencia y asumir nuestra ontología, la exploración de nuestro ser a partir de ese carácter temporal de nuestra existencia, histórico, temporal, material de nuestra existencia.

(E): También algunas entrevistadas lo expresan en su discurso, la danza contemporánea vuelve al sujeto, a visibilizar su propia historia, su propia biografía…

(R): Exactamente, exactamente y yo creo que aquí, bueno Francisca también te tiene que haber contado su experiencia con el plano científico, que hay una especie de negación del conocimiento entre comillas “subjetivo” que es lo que se opone, pero yo diría que a nivel filosófico, histórico, sociológico hay, la sociología se ha encargado de

personas como Marcel Mauss cuando él estudia las técnicas corporales, en el fondo lo que él te dice y esto también es importante considerarlo para la danza contemporánea, lo que la danza contemporánea hace es darse cuenta que la danza instala el cuerpo pero que ese cuerpo ya está construido en la cultura, por lo tanto esa construcción es también en algún punto una ficción que sobre todo lo han visto la gente que trabaja con el tema del género, cómo nuestros movimientos, nuestras posturas, nuestra manera de abordar la corporalidad está un poco disciplinada diría Foucault, está un poco marcada y ahí aparece la otra vertiente que también la comentaste que es el sentido político que tiene la danza para generar conocimiento**,** la danza ocupa y el teatro no lo puedo separar, ocupan herramientas deconstructivas y en ese sentido lo que hace muchas veces la danza es desarmar estas técnicas corporales, estos comportamientos corporales para generar un conocimiento y un cambio social, ahí está dentro de la danza la posibilidad de generar una reflexión social sobre las construcciones y eso es un tema y particularmente sistemático en muchos autores, la reflexión política, la reflexión sociológica, la reflexión antropológica, todo eso está instalado ahí y tiene su correlato en las ciencias humanas, por otro lado y creo que aquí también se vincula con el trabajo de otra de tus entrevistadas la Francisca y otros, está el libro que lo tienes que haber leído tú el de la Marie Bardet, ahí hace una reflexión sobre la empatía y cita a muchos neurólogos que estudian el cerebro y ahí si hay una vinculación, probablemente mucha ciencia oficial no la ocupa, pero esa vinculación existe, se ha estudiado todo esto de las neuronas espejo, la forma en que el cuerpo incide en el conocimiento, por eso te digo, fenomenología, sociología, neurología**....**

(E): Es de varios campos

(R): Exactamente y tu puedes vincular perfectamente con fenómenos de la física contemporánea o sea el observador crea al mundo, porque los modifica, porque no puede ver de otra manera, entonces ya Kant había dicho que no podemos conocer las cosas tal y como son, más bien conocemos como somos y en ese sentido perfectamente hay cuerpo y la danza son espacios donde se puede agregar este conocimiento.

Hay que agregar una cosa más, en la danza contemporánea no importa tanto el objeto en la obra, sino que la obra es un proceso, es un llegar a ser, por lo tanto los alcances de ese conocimiento son más vastos que los resultantes como espectáculo, entonces habría que agregar esas variables como elementos decisivos. Lo otro, la danza contemporánea al vincularse con las técnicas y con las posibilidades de mirar al cuerpo desde otro lugar ha generado formas de conocimiento, como los trabajos de Olga Mesa, como los trabajos donde tenemos la oportunidad de observar que es lo que ocurre con una parte del cuerpo donde el propio intérprete puede observarse desde un lugar que puede observar su espalda a través de un proceso tecnológico entonces hay nuevas maneras de mirar el cuerpo

(E): que tiene que ver con la interdisciplinaridad

(R): Exacto o con las maneras de auto conocerse e interactuar

(E): Con respecto de todas estas aristas me recuerda mucho lo que converse con otra entrevistada y ella me conversaba sobre temas muy parecidos, la Marisol Madrid y una de las cosas que me decía es que desde su perspectiva hay un fenómeno que tiene que ver con que o se ha escrito mucho del cuerpo y se ha hecho poca reflexión o se hace mucha reflexión y se escribe poco…

(R): Tiendo a pensar que no tengo una respuesta en bloques, pienso que hay un trabajo fragmentario y que hay zonas que todavía no se conectan, nosotros vivimos aquí la experiencia con los seminarios de somática que vino Isabelle Ginot y estuvimos conversando mucho, fíjate que las practicas somáticas empiezan a integrarse a las clínicas, a los hospitales, a las cárceles a generar cambios de comportamiento a generar conocimiento y yo sí tiendo a pensar que se está escribiendo, que sí cuesta mucho, exista o no escritura, hay dos ámbitos que a mí me parece que hay poca reflexión; uno es que pienso que los intérpretes, en Chile al menos, no escriben sobre lo que hacen tal como los actores tampoco escriben sobre lo que hacen, en danza siempre se escribe o sea escribe el coreógrafo o lo que piensa el coreógrafo no hay un trabajo real sobre lo que significa ser intérprete desde el intérprete a mi me parece que ahí hay una carencia que es importante porque es la voz que falta pensando en tu pregunta ¿Qué

he conocido yo? ¿Qué he aprendido yo como intérprete sobre el cuerpo? O ¿Cómo el cuerpo ha sido para mí una herramienta de conocimiento?

Y la otra es que es bien difícil generar el espacio interdisciplinario, es complejo porque hay áreas que efectivamente están muy cerradas, muy colonizadas por una mirada de pensar entonces para alguien que viene de un paradigma más cercano al del Renacimiento, este cuerpo idealizado que se lee en tercera persona, que se representa, que tiene estar siempre narrado de alguna manera forma y narrado desde una estructura lógica es muy difícil comprender, de hecho desde la misma filosofía es polémico porque personajes como el mismo Merlau-Ponty o Nancy son personajes que no…están más aceptadas las ideas de Foucault pero en otro sentido, con esta idea de que controlamos a través del cuerpo pero sí, hay otra cosa que no he mencionado, la deconstrucción el proceso deconstructivo si está presente en la danza y ahí hay una relación potente porque precisamente lo que hace la deconstrucción es desarmar las suposiciones binarias que conforman las sociedades, hacer un desarme ideológico por decirlo de alguna manera y cuando trata de recomponer las cosas no se recomponen de la misma forma y eso genera un cambio, entonces en ese sentido sí hay que hacerse una pregunta…o sea, lo que te quiero decir es que considerar el cuerpo como una herramienta de conocimiento o como un lugar de conocimiento supone una revolución en algún sentido epistemológica que no todo el mundo ha aceptado todavía o sea por otro lado también uno puede decir que ya van a ser pocos los que se van a oponer a la vivencia del valor del cuerpo ¿Me entiendes o no? y esa es la polémica, quizás es eso lo que hace que no progrese más la discusión y lo hablamos con Isabelle Ginot también con Adriana Almeida, a veces fíjate que este es otro tema, a veces los mismos interpretes de la danza tampoco asumen ese cuerpo como en primera persona

(E): Sí, también es algo que aparece

(R): y sí porque es una evidencia, por lo tanto se asume muy de esta mirada coreográfica, externa, objetualizada y yo te lo puedo decir en el teatro, o sea para nosotros en el teatro ha sido desde muchos años, muchos años pelea, tras pelea, tras pelea con los críticos porque ellos no entienden que el actor no tiene porque está representando todo el tiempo y cada instancia de ejecutar entre comillas una obra es

una posibilidad de conocerla, de conocerse o de instalarla desde un lugar personal, entonces yo creo que hay ahí modelos epistemológicos que están un poco en crisis, como que en la física ya se dio ese quiebre, pero hay partes donde desde la biología como Maturana como Varela que todavía son polémicos para algunas personas, entonces yo creo que ahí hay un problema que es mayor que la danza, que es un problema epistemológico, de que significa conocer y como uno conoce y esa idea va a estar siempre en disputa con ciertas ciencias duras que piensan que el resultado es siempre único en cambio en el arte podríamos pensar que no hay progreso ¿me entiendes? Entonces hay ciertas ciencias que tienen como el paradigma del progreso, del crecimiento y el conocimiento es un poco eso entonces ¿Qué significa conocer en las artes? Significa experienciar y eso genera una crisis paradigmática.

Yo te decía faltan los textos como los de los actores, porque con los actores pasa lo mismo que con los intérpretes en danza, no escriben sobre lo que hacen y yo creo que ahí hay también un auto sabotaje con respecto a la disciplina**,** como que todavía el actor piensa que para valorarse tiene que ser director, el interprete de danza como coreógrafo

(E): Como rangos de poder

(R) Claro, por lo tanto yo te diría que ya hay en la filosofía, en la estética, al estética surge precisamente por el cuerpo en algún sentido ¿Por qué? Porque es el recipiente perceptual, es la subjetividad lo que aparece o sea en el Siglo XVIII marca la aparición de la subjetividad muy fuerte en occidente y desde allí los paradigmas estéticos están marcados, lo que pasa es que es muy difícil sistematizar lo subjetivo entonces como que esa voluntad de sistema que tienen las ciencias más duras es como incompatible con esta realidad pero si tú ves la física cuántica ya hay unas resultantes que son estadísticas porque son muy grandes los fenómenos y no siempre son iguales y yo creo que hay que habituarse a esas otras maneras de conocer pero hay una evidencia de que eso está ocurriendo, lo que pasa es que yo veo que está todavía muy fragmentado, muchas veces las mismas practicas somáticas están muy separadas de la danza y hay peleas internas, el somático piensa que el que hace danza, el que se interprete o coreógrafo es muy rígido, está muy estructurado mientras que el para el director el

otro no hace obras porque está solo experimentando entonces yo creo que más que filtrar hacia afuera falta como filtrar hacia dentro esta idea y establecerla como una idea más “normal” entre comillas, hay un proceso de conocimiento y es distinto lo que ocurre con una obra, el cuerpo siempre conoce y yo diría que el cuerpo está siendo hace mucho tiempo una herramienta política de transformación social las resultantes de esa reflexión si se pueden ver ¿Me entiendes o no? Entonces ahí es donde yo iría donde Mauss, donde Foucault, iría a la deconstrucción en el terreno del lenguaje eso ha sido muy importante, parte de ahí la deconstrucción, parte de cosas tan sencillas y complejas como el análisis de la Biblia donde de Dios se habla solo de sus atributos masculinos y de su figura y de cómo eso te genera, te muestra que el sistema ligústico está construido ideológicamente y fíjate que ese es un conocimiento y cuando llega a ser un conocimiento empieza la transformación en el lenguaje, entonces tu empiezas a poner “a” u “o” ¿no cierto? O vienen ese tipo “las” “los” entonces eso viene de un conocimiento que es el conocimiento, disculpa porque empiezo a delirar porque fundamentalmente el conocimiento ha sido transmitido en occidente a través del lenguaje, a través de las matemáticas, de estas dos cosas y el cuerpo se resiste un poco a esto, se resiste el cuerpo a ser fijado, es lo que te decía cuando tú ves un espectáculo el cuerpo se transforma**,** no sé si viste una película que salió hace poco La Grande Bellezza en donde hay un momento en donde a un sujeto lo llevan a ver algo y hay como unas paredes donde el tipo ha puesto unas fotos de él desde que tenía seis años y sale con su padre y en la escena tiene no sé, como cuarenta, entonces ese transcurrir del cuerpo y una vez más no puede estar fijado porque el cuerpo está en permanente modificación y eso es complejo para un paradigma científico pero yo pienso que sí hay una apertura para muchos lados, lo que pasa es que tal como ocurre con la física cuántica y sus aplicaciones no son tan claras, o sea si tu vas en la calle y te para un carabinero no puedes decir que la velocidad es relativa o quien sepa, ocurre lo mismo, pero si estos conocimientos y esto tú lo puedes marcar o sea la misma transformación cultural con respecto a la discriminación que ha ocurrido en la sociedad es producto de un conocimiento del cuerpo, no es distinto un cuerpo negro de uno blanco, hay una diferencia pero no hay una diferencia de especie, no hay una diferencia ontológica respecto de él, entonces todo eso es conocimiento respecto del cuerpo.

A propósito de las actividades de Isabelle Ginot, la reflexión que viene de ahí si genera conocimiento o sea tu puedes verlo, yo le decía a ella que yo veía como en mi país la gente que barre en las calles que no te mira a los ojos, que mira el suelo, que es una actitud que les induce técnicamente la sociedad es esa

(E): Sí, su corporalidad es que deben pasar desapercibidos

(R): Por lo tanto cuando llegas a ese conocimiento puedes hacer una transformación, entonces si es un conocimiento que tiene aplicaciones prácticas, que genera cambios políticos y que por lo tanto de alguna manera si podría escribirse sobre de él y creo que el hecho de que toda la filosofía del siglo XX haya instalado el cuerpo como una reflexión, que gran parte de las ciencias estén ligados, estas mismas zonas liminales que son muy interesantes, la reacción cerebral o estas misas técnicas del Laban-Moviment ¿Puedo motivarme a través del cuerpo y estado? Son preguntas urgentes

(E): Sí, claramente. Hay un montón de cosas que me gustaría preguntarte, pero me gustaría comentarte, para que después me des tu impresión, de que es lo que he recogido hasta el momento con los otros entrevistados respecto de la valoración/desvalorización de la danza como un conocimiento.

Ir hacia esa pregunta ¿Por qué no se valoriza el conocimiento de la danza? y ahí hay varias posiciones: Marisol Madrid me decía que no es que uno deba buscar esa valorización la sociedad misma debiera estar preparada para valorizar cualquier actividad humana no necesariamente o únicamente le arte, para Carlos Pérez también era "innecesario" la danza no necesita legitimización ya es de por sí un arte, Sonia y Marisol de nuevo encontraban razones de ese porque en formas de transmisión cultural que vienen desde la dictadura en Chile, lo que se conoce de danza y teatro en Chile es lo que en términos masivos y políticos se ha instaurado

Por otro lado cuando se hace esta relación danza-conocimiento es como que apareciera también lo efímero y lo concreto, la Francisca es quien más claramente identifico esta problemática de trasladar la danza a los cánones académicos "aceptables" y lo complejo de eso y también algo que me llama la atención y que realmente no había

contemplado es lo que la Marisol propuso; para ella el origen del porque la danza no se considera como un conocimiento tiene que ver con que hay una distinción muy clara entre la danza "culta" de academia y la danza "popular" el folclore y que existe una negación de una hacia la otra, de que hay nula o muy poca comunicación, es una de las razones por las cuales esto no se evidencia…

Me gustaría saber ¿Cómo es que observas estos fenómenos que te comento y saber que aportes desde tu experiencia y de tu ámbito puedes hacer?

(R): Bueno no se valoriza…

(E): Perdón y lo otro tiene que ver con la necesidad de fundamento epistemológico

(R): Sí, yo creo no se valoriza porque no se ha visibilizado culturalmente ese fundamento epistemológico o sea lo que estamos hablando porque las estructuras de las instituciones no consideran a las artes como productoras de conocimiento, entonces esa es una disputa que la tienen todas las artes. En la literatura eso es muy claro porque los tipos se separan entre los que hacen literatura y los que hacen lingüística que pareciera que a eso se le atribuye una capacidad de conocimiento, en el teatro ocurre lo mismo, se separan entre los que hacen teatro y los que investigan y los que investigan obras, se hace mucho sociología del teatro o historia del teatro en donde hablan de la sociología de Chile y la historia de Chile a propósito del teatro o en un espacio…lo mismo si tú ves los estudios que se han hecho sobre danza y aquí ya es un comentario personal, hay muy poco estudio de obras, lo que hay es sociología de la danza, historia de la danza que son libros que son un gran aporte, porque son los que desatan la cosa, pero si tú te pones a analizar salvo figuras como, no sé Bunster, no hay análisis y al no haber análisis también hay una cosa que y ahí me gustaría ser de nuevo critico, Chile es todavía un país muy colonizado culturalmente entonces lo que hacen muchos estudiosos con mucho respeto es aplicar modelos extranjeros a explicar fenómenos pero no hay realmente un estudio sobre la obra especifica, por lo tanto como carecemos de esos estudios es muy difícil llegar a descubrir que conocimiento hay, al mismo tiempo lo que te decía, hay muy pocos interpretes que escriban sobre eso y eso genera que uno no tenga la posibilidad de ir demostrando más empíricamente cosas y lo que uno puede hacer es analizar las evidencias, basta ver en

un lugar tan “aristocrático” entre comillas como el GAM como se han ido instalando varias obras que esta problematizando las obsesiones sexuales, tal y tal problema de la cultura, para darte cuenta de que eso sí está ocurriendo, que la danza también es un lugar de discusión, no solo un lugar de instalación de lo bello, también es que mucha gente tiene el parámetro de la estética a la antigua, anterior al nacimiento de la estética o sea no considera la percepción, ellos tienen un modelo de conocimiento que viene de la literatura también porque, viene de la lectura religiosa cuando tú dices ¿Cuál es el significado de la obra? En la biblia eso era importante pero luego suponer que en una novela hay un significado es un empobrecimiento estético o sea todavía esta instala, todavía hay una pobreza estética de la cultura que hace pensar que las obras hablan de una cosa no más y que no pueden hacer nada más que eso entonces ahí hay como una falta de preparación para el medio para, uno entender el arte contemporáneo, con respecto a lo que me comentabas de la danza folclórica y todo yo ahora estoy ayudando en un proyecto que es…cuerpo e identidad, cuerpo escénico e identidad, algo así donde estamos trabajando con figuras, con la figura de la lavandera, con la figura de la cueca, hecho por el Carlos Delgado que trabajó con la Margot Loyola que vienen del rescate de lo identitario y lo que a mí me resulta como dramaturgo pero también como alguien que reflexiona es la idea de que en Chile todavía hay una concepción muy museal de lo que es la identidad y que todo lo que es la danza folclórica está muy atrasada en este país en lo que significa comprender lo identitario, porque lo identitario nace también de la subjetividad, entonces habría que preguntarse ¿Qué es lo popular? ¿Qué es lo identitario? Entonces yo creo que hay ahí dos cosas que chocan; la versión aristocrática de mucha danza contemporánea, no es tanto en la danza, es más claro en la música, si vas y escuchas un concierto de música contemporánea y dices “no me gusto” todos te van a decir “No entiendes” porque el paradigma de muchos, por eso te decía lo de la literatura, el paradigma en el teatro también “no entendí” pero ¿es también lo más importante entender o experienciar? Entonces esos dos modelos entran en colisión, yo creo que tanto la danza contemporánea se ha vuelto aristocrática en cuanto a su procedimiento de su relación con la comunidad pero por otro lado las danzas folclóricas han perdido cualquier contacto con la comunidad, son postales turísticas o sea son como un catalogo, un folleto del SERNATUR y esas dos cosas, te decía a propósito de esto, como yo no he

trabajado tanto en esos temas y aquí me metí en este trabajo porque me interesaba mucho, me he visto confrontado por lo identitario, entonces ese fenómeno tiende a no jugarse, creo que una cosa es muy de museo y eso tampoco tiene que ver con lo que es lo popular, lo popular se resiste a ser fijado, se resiste, la gente no va a dejar de bailar cumbia porque tu le dices que eso no es chileno, entonces ¿Qué es lo popular? ¿Se reduce a lo nacional? ¿Te fijas? Todas esas cosas están como en discusión, yo creo que la gracia de lo que estás haciendo tú es que estas llegando a darte cuenta yo creo que estamos llegando en un punto de quiebre, en donde las cosas…o se van a cortar reaccionariamente o va a tener que cambiar la forma de conocer, de entender el conocimiento desde el arte, porque aquí todavía el arte sigue siendo entendido como un objeto, es un objeto, esta objetualizado y no se comprende como procedimiento y como lugar de encuentro disciplinario ni como lugar de reflexión, pero eso se está rompiendo, lo que pasa es que todavía hay una institucionalidad cultural que no entiende eso, bueno pero las evidencias de las obras lo están llevando a otro lugar…

Y hay también cosas que son internacionales que en algún minuto tiene que hacer crisis que son los modelos de investigación a través de los resultados del paper (artículo científico) que están normativizados por unas normas de productividad, normas económicas más bien, que también son obstáculos para visualizar este tipo de experiencia, no sé si alguien te lo había dicho pero yo creo que es, cuando tú de repente haces una experiencia de investigación y tú dices ¿Dónde la pongo? A no es que tengo que hacer un paper, o sea para mí como dramaturgo

(E): Claro a eso iba, tiene que quedar en papel, un registro, escrito con letras

(R): O sea sí, pero más allá de eso tiene que quedar normativizado de alguna forma, porque para mí, mira lo que te voy a decir, para mí es mucho más rentable y económico escribir artículos sobre una obra mía que hacer mi obra, porque el articulo esta recibido porque es normativizado por tal empresa que lo va a ingresar, lo va a publicar y lo va a meter a un sistema económico que está armado de alguna forma, entonces ponte tú experiencias como las que se están haciendo acá con esto de las revistas de danza acá, están rompiendo eso pero ¿eso qué significa? Que en algún momento tu sabes que hay cosas que no te las van a ingresar, que no van a estar en ese paper,

entonces todo eso tiene que ver con un momento y que sobre todo se relaciona con las artes y con las ciencias humanas cuyos modelos de investigación o cuyas necesidades investigativas están entrando en colisión con un modelo internacional y que es un modelo económico por lo tanto ¿Qué es lo que están surgiendo? Experiencias alternativas, esas experiencias alternativas en forma de registro distinto, de hacer experiencias, de registrar de otra manera, de escribir de otra manera, porque también hay una situación en el lenguaje, son las que van a hacer cambiar y hacer aparecer este nuevo paradigma**,** pero eso es algo que todavía está en disputa, por eso te digo, por razones locales y por ejemplo lo decía Ginot o sea para nosotros es complicado porque escribimos en francés por lo tanto no nos traducen, entonces nosotros aquí estamos más bien colonizados, la danza y el teatro están colonizados por lo que viene de Estados Unidos y por lo que viene de Alemania

(E): Pero tenía la impresión de que al menos en somática la línea que está llegando es más bien francesa

(R): Sí, pero los textos son en ingles. En el teatro es claramente la colonización de la teoría Alemana; Lehmann teatro posdramático ¿me sigues? Hay cierta influencia germánica o anglosajona y eso también es otro tema, a nivel local todavía falta teoría y conocimiento local, vino no sé si supiste que vino Fabian Barba este bailarín ecuatoriano que hace a lo Mary Wigman y él planteaba también esto, que nuestros modelos de conocer son también modelos que están un poco marcados por lo de afuera, en el sentido de que para nosotros lo contemporáneo viene muy marcado por lo que es la escuela Americana que son los que definieron la danza post moderna o como uno lo quiera llamar y esos modelos de conocimiento nosotros siempre los estamos implementando pero no lo estamos cuestionando, entonces ahí también hay un área donde uno podría decir que hace falta un quiebre a nivel conceptual desde lo local, nosotros no podemos visualizar lo que para nosotros significa la danza, que la danza y el teatro tuvieron un sentido político, social, mucho tiempo lo han tenido, pero probablemente como los discursos que viene de otros lados valoran otros paradigmas yo creo que para nosotros se nos hace difícil emerger lo que significa, no hay escritura sobre nuestros artistas y sus obras, hay escrituras reflexivas bien generales que repiten paradigmas ¿me entiendes o no? Ese texto sociológico que dice estrenaron la obra tal

día a tal hora y bailaron pero no hay estudio sobre la estética de las personas, sobre la estética del pensamiento de las personas y allí por ejemplo, por ahí nombraba a Bunster, nadie se ha metido realmente a indagar su estética de una manera más….o hay muy pocos intentos, lo mismo que pasa ahora con la Carmen Beuchat que hay libros, ha surgido algo, pero probablemente porque ella estuvo en Estados Unidos, ella trajo, yo la amo profundamente, trajo la experiencia del contact improvisation y eso hace que se la pueda vincular con el paradigma del discurso solamente, te fijas que ahí hay varias vertientes, no hay solo una, yo creo que esta validado la idea que nuestra consciencia es consciencia corporizada como diría Merlau-Ponty

(E): ¿más que hace unos diez años atrás no?

(R): Exacto y esto a través de estas evidencias, donde vamos en contra de la discriminación, vamos descubriendo que el otro tampoco es un retrasado porque tiene otro color de piel, bueno eso está aunque a muchas personas les complica que hacer con la subjetividad y es difícil porque funciona de esa manera ¿Cómo se construye algo colectivo a partir de ahí? Hay algunos intentos en filosofía lo que hace Ranciere, cuando Ranciere dice que construimos contra el estado pero el estado al lado de otro lo que significa que la comunidad la construimos como subjetividades que chocan pero que en algún lado se juntan para armar algo aunque siempre está la idea de la separación. Ahora lo otro que pasa en Chile con la danza, que es precisamente lo que pasa acá o sea ahora hay un departamento teórico o sea hay muchas escuelas que no les interesa la teoría y que obedecen al sistema, porque el sistema quiere que puedan ser utilizados como una Pequeña Gigante y ¡pa! Puedan aparecer en la plaza y que la gente los mire y los aplauda y que no sean interpretes reflexivos, se ha menospreciado mucho el rol del intérprete y del actor, eso viene tiene una historia que es de cuando muchas de las artes quedan clasificadas como las artes mecánicas ¿cierto? Después aparece el concepto de Bellas Artes pero hay un momento en donde las artes liberales son la astronomía, la gramática, etc. la música es de las únicas que conocemos que está ahí, entonces hay una idea de que estas artes, el teatro sobre todo que siempre ha sido visto como más bien un arte abyecto, puedan producir conocimiento, que eso tiene una historia también entonces se esta peleando con una historia occidental y por otro lado, entre lo popular y lo entre comillas “contemporáneo” o lo entre comillas también

“elitista” por decir de alguna forma, también hay todavía un prejuicio de que viene de generaciones anteriores que hicieron una separación muy tajante porque yo diría que en la mayoría de las artes actuales no existe esa distinción, esa diferencia tan marcada tu lo ves en muchos de los creadores actuales no les importa mucho esa distinción, en Europa también es algo que también es así, en el teatro y en la danza ocurre, tú te vas a encontrar con gente que va a estar instalando arriba de un escenario practicas populares al lado de los eventos más filosóficos si no y el mundo popular también falta, perdón, la institución que hace la danza a veces le falta porque uno sabe que el campeonato de cueca es una falsa cueca ¿me entiendes? Bueno yo te digo porque mi colega ha sido muy cercano a la Margot Loyola, que se yo a toda la cueca a la antigua, a la cueca brava, de la cueca urbana, al mundo y ese todavía es el mundo del clandestino, no es el mundo del escenario de Viña del Mar, los postulantes comuntarios entonces no puede entenderse fuera de ese uso comunitario, es como la fiesta de fin de año tú no la entiendes sin los que son tu familia, tus más cercanos y a veces esta esa abstracción que es que viene del museo, viene de la sociología, viene de otro tipo de instituciones.

(*E): Sí, el tema de arte me parece que es algo que incide mucho en estas aristas y me gustaría de nuevo hacer el ejercicio de plantearte la información que he recogido de los otros entrevistados para así exponer las distintas miradas que desde el concepto de arte se desenvuelven porque de todas digamos, las categorías en esta es donde hay más diversidad de opinión igual trataré de ser breve; para la Sonia y la Marisol el arte cumple un rol al que le atribuyen procesos de transformación, para particularmente la Sonia, ella agrega que es algo sumamente peligroso en ese mismo sentido, porque despierta, motiva, estimula al ser humano, Camila Jiménez tiene otra mirada mucho más política, en su discurso el arte y la danza cumplen un rol político fuerte y es ella quien marca una diferencia de al menos mis entrevistados al decir que hay una diferencia entre hacer terapia y hacer arte, refiriéndose a esta tendencia en la somática que ha aparecido con más fuerza, Carlos Pérez tiene una mirada también critica, en general se refiere a la descontextualización de las obras de arte y establece ciertos parámetros de lo que para el requiere una obra de arte, digamos la relación coreógrafo-interprete-publico, etc. además de decir que hay también un arte muy*

funcional al sistema sobre todo en las artes plásticas o artistas visuales, con Franscia Morand ella me comento sobre este rol decorativo del arte, de cómo le piden a danza de la Universidad de Chile ir a "adornar" tal acto, de ahí también la dificultad para legitimizar la disciplina, eso a nivel muy general de lo que apareció en los discursos

(R): Mira yo veo u opino que no se puede hablar del arte como un ser, como si fuera una cosa que uno dice que esto es lo que pasa o no con el arte, no, yo creo que el arte son prácticas que se despliegan en un campo y esas prácticas que se despliegan en un campo tienen distintas intenciones u opciones, su valoración histórica viene a posteriori del realizarle, todavía no lo tenemos claro ni lo podemos tener claro o sea en ese sentido yo creo que tenemos un arte que es muy heterogéneo y disperso. Lo que sí yo diría, es que tampoco se puede analizar a nivel general como decir "el arte" me parece muy bien el ejemplo de las artes visuales, yo hace muy poco leía a un curador cubano que hacía, que era experto en armar exposiciones y decía que los Chilenos no los ponían mucho porque tenían muy buen discurso pero las obras no eran necesariamente muy buenas, cosa que es al revés de lo que uno podría decir que pasa en la danza, hay muy poco discurso autoral que conozcamos

(E): Esa falta de registro que comentas

(R): Exactamente y esa falta de enunciación por parte de los autores o falta de interés, yo creo que ahí se ha provocado, muchos autores han sido un poco elitistas en el sentido de decir "yo no tengo porque explicar mi obra" o "¿Por qué tengo que hablar de mi obra?" Entonces lo que yo te diría es que no existe en primer lugar una sola versión o idea de lo que podría ser el arte, distinto cuando uno tiene una posición de autor, entonces yo te podría decir que como dramaturgo hago este tipo de teatro o aspiro a esto, y ahí yo entiendo que, y vuelvo a la reflexión que Chile ha sido un país muy colonizado donde hay muchos artistas que rinde examen frente lo internacional a diferencia de otros países Latinoamericanos que muchas veces o son muy superficiales o muy profundos pero en el sentido de que no están necesariamente tratando de dar cuenta de ciertos fenómenos yo tengo la impresión como he sido dramaturgo, he trabajado en música, hago clases en danza, literatura, teatro muchas cosas, tengo la impresión de que falta un lugar de enunciación local que no se ha reflexionado sobre lo

que nosotros hacemos y que siempre nuestras reflexiones han sido un poco parasitarias de otras cosas y en ese sentido creo que hay una muy poca valorización de los autores en este país y eso es lo que nos lleva a creer que muchas cosas y claro y que no exista esa comunicación, lo que no significa que igual exista que no haya un discurso, pero tengo como primera impresión y en primer lugar que no puede hablar platónicamente como alguien dijo por ahí y me parece súper bien de "el arte debe ser esto" eso me parece un planteamiento autoral que a mí me parece interesante en ese sentido pero que no da cuenta del arte chileno, porque el arte chileno está hecho por persona cuyo máxima misión o es estar en el GAM o ganarse el Fondart y otros que pasan su vida defendiendo un discurso, hay gente tremendamente interesante que nadie los ha estudiado porque es más cómodo hablar sobre Judson Church, es políticamente correcto, está más avalado ¿no es cierto? Que hacer una tesis sobre cualquier otro artista chileno, la Francisca Morand, la Paulina Mellao, que se yo…

Es lo mismo que yo le digo a mis estudiantes cuando salgan, ustedes ¿De quién van a hablar? ¿De Patricio Bunster o de la Judson Church en Estados Unidos? Mira, ahí está ¿Qué conocimiento puede uno entregar? ¿Qué es lo que arroja la danza chilena? Arroja varias cosas como que, Bunster podría haber seguido haciendo las cosas de Butoh pero no las hizo y eso fue porque su modernismo se ve alterado por algo y él asume con una distancia crítica lo que ha heredado e instala algo, ese mismo fenómeno ocurre en el teatro con Jorge Díaz que se habla de su absurdo, su absurdo no es lo mismo que el de otros, es diferente y ese diferente es algo que mucha gente no ha estudiado porque no sé si me explico, dentro de esta subordinación que hay precisamente lo que no está subordinado son las obras y las prácticas pero eso es lo que no escribe la sociología del arte ni la historia del arte, entonces lo falta es hablar de las obras y cuando hablemos de las obras vamos a ver si hay conocimiento o no, sí hay algo local o no, yo pienso que sí por lo poco que he podido estudiar o con la gente que trabajo, en el teatro he estudiado bastante más como obras especificas y he descubierto que sí, y uno puede decir la obra es mejor o peor pero el conocimiento no es necesariamente mejor o peor.

Descubrir que hay una enfermedad moral es una vivencia, es un conocimiento aunque sea algo negativo, entonces yo creo que el arte revela zonas, en el teatro por ejemplo

muchos autores que revelan la monstruosidad de nuestro país, y ahí hay conocimiento te sorprendes por cosas que yo no las puedo explicar, me recuerdo haber hecho una reescritura de esa obra "Los invasores" en la Universidad Católica que era muy raro, porque yo además cambiaba la obra porque ponía que la hija del empresario tenía una relación lésbica con otro personaje y estaba puesto ahí y yo decía ¿Cómo está en la Católica? lo loco de ese proceso fue que yo fui escribiendo con los intérpretes, lo armábamos y yo me hice la pregunta ¿Quién invade la obra? ¿Quiénes son los invasores ahora? Y empecé a contestar…los estudiantes….los universitarios….y todo esto fue antes del movimiento universitario

(E): Su presagio

(R): Claro, como un presagio pero yo decía no creo tanto eso, yo creo que nosotros estábamos como comentando algo que era posible entonces yo lo que decía es que en este contexto de neo liberalismo a mi no se me ocurre que el personaje que va a interrumpir es el personaje que está debajo del puente porque ese está oculto o ya perdió todo ¿sino quienes somos nosotros? los marginales de la cultura, somos nosotros en algún sentido los que sacamos títulos, los que nos endeudamos, los que nos dedicamos a escribir y hacer cualquier otra cosa, lo que te quiero decir es que para mí hay un nivel vivencial ahí de cómo yo entiendo una capacidad del arte de generar tesis o de generar hipótesis o prácticas que cuestionan lugares que sí generan algún tipo de conocimiento cuyo valor es también quizás relativo, es subjetivo, no tiene quizás el mismo valor pero si hay una herramienta social de conocimiento siempre y de puesta en cuestión de la cultura, yo creo que ahí hay una cosa que es distinta a la biología que a la sociología, uno no puede asumir que la sociedad es algo natural, la sociedad esta armada artificialmente entonces ¿Quién conoce esa artificialidad? El que rompe el límite y el que lo puede hacer aunque sea a un nivel ficcional y tiene que ver también con esto de que la somática llega también más a la vida cotidiana porque alguien que descubre que está mal porque su postura es errónea es alguien que genera un conocimiento y mejora su existencia entonces es tan radical como eso, como que alguien pueda hacer funcionar, pueda romper un sistema de violencia a través de eso de su comportamiento físico que son las cosas que trabajada Ginot**,** pero ella también me decía que tenían muchos problemas y allá en Francia tu sabes que a diferencia de

aquí en Chile todos los entre comillas “artistas” terminamos haciendo clases o haciendo otras cosas para ganarnos la vida, allá también tienen que hacer mediación quizás no hacen todos clases en la Universidad pero sí hacen mediación cultural, claro ese es un paradigma que todavía aquí no se ha dado.

Ahora me parece, de lo que escuche que es algo que a mí me interesa mucho y por esto te estaba hablando tanto del campo, no es la función del arte necesariamente generar ese conocimiento ahora el tema es si uno puede desconocer que ese conocimiento existe ¿me entiendes o no? porque claro yo podría decir, es algo que siempre critico a mis estudiantes especialmente de dramaturgia, si tú me lo puedes contar en un ensayo no hagas una obra, porque lo que hace la obra es algo diferente esa zona está y yo creo que es válido planteárselo en ese sentido, pero por otro lado es una pregunta que tú te puedes hacer ¿Quién es el que recoge todo ese conocimiento de una obra? ¿Es un conocimiento que tiene que recoger el autor y plantearlo él? ¿O es un conocimiento que se da porque alguien considera su obra? ¿Me entiendes o no? Porque yo creo que son precisamente otros los que tienen que, mira que es curioso, así como cuando yo escribo una obra de teatro yo sé que no la voy a actuar yo, que es otro el que la va a hacer, la va a experimentar y la va a conocer de otra manera y a veces la va a hacer cambiar, pienso que las personas que debieran dar cuenta del conocimiento en el arte son otras y ahora que faltan acercamientos desde otros lugares hacia las obras así como uno también se va a cercando a otras áreas, se va a acercando a la ciencia, a la sociología, para armar obras falta derrepente analizar las obras de una manera distinta a la documental, entendiendo de la manera tradicional, eso hace falta distinto que también son bonitos trabajos pero lo que hace memoriachilena.cl que están ahí las cosas y eso está bien pero ¿Quién hace la reflexión de las cosas?

Tú tienes este ejemplo Freud saca gran parte de su teoría psicoanalítica de la literatura, a través de la literatura el logra visualizar, a través del estudio de la historia de Edipo el logra visualizar pero ¿Quien ha leído desde esos otros lugares? ¿Quién ha ingresado a las obras desde su origen? Y aquí como quizás último comentario sobre eso es el rol de la crítica en nuestro país, eso es algo en general en Chile no tenemos critica, en general, es lo que se puede decir**,** en teatro tenemos la Revista Apunte de la católica que se hacen cosas con un grupo de gente y no hay nada más, ahora está esta revista El

Guillatún que está apareciendo donde se están estudiando obras, entonces yo creo que ahí falta y pienso que esa es la dirección, que tiene que salir la transformación desde acá porque chile la crítica es un área que está, haber no me refiero a los académicos que están en las universidades haciendo teoría esos lo tienen clarito hace rato sino que la gente que habla en los medios es gente que está absolutamente desfasada y que no entiende lo que es el arte contemporáneo, no lo entienden, o lo entienden como herramienta política o desde esta estructura que es absolutamente jerárquica de lo bueno, lo malo, lo que vende, lo que no vende y eso, es precisamente algo de lo que no se habla y ese es un plano de lo que no se habla y de un plano en el que estamos de un arte de pobreza, las artes escénicas chilenas están en la pobreza debido a sus críticos, porque esos críticos no existen, porque prefieren hablar de obras extranjeras, prefieren estar en el Santiago a Mil cuando viene la obra Rusa de teatro, no van a darse el tiempo de escribir sobre las obras de aquí, van a escribir de lo que hay que escribir, van a escribir quizás de alguna una obra del Barrales, quizás de alguna obra, porque ellos ya ingresaron, le guste o no a los críticos, son dos o tres pero ellos ya ingresaron y no están escribiendo solo de teatro, la gente que escribe de danza rara vez en los diarios no está pensando lo que pasa en la danza, no entienden que la danza es un proceso tampoco, reaccionan como si estuvieran viendo ballet.

(E): Eso es algo transversal en los discursos, de cómo esos modelos y paradigmas son dominantes en términos culturales

(R): Sí porque ahí hay otro tema que también te lo tienen que haber mencionado pero que desgraciadamente en nuestro país tiene que ver con la imposición del neoliberalismo y eso tiene una consecuencia epistemológica o sea como dice Benjamín "el capitalismo como religión" que el espacio donde precisamente estamos hace que el conocimiento, mira, hace que el conocimiento se empobrezca, porque el conocimiento que no produce mercadería, no está valorado.

Hay otra cosa sobre la que yo no he escrito más que me interesa mucho ahora y que es precisamente los resultados nefastos sobre la colonización artística, tal como yo lo veo tanto en el teatro como en la danza porque lo que ocurre con nuestras artes que vienen desde Europa y desde Estados Unidos, toda esta idea del arte fragmentario que

a mí me encanta, yo trabajo con ese arte por lo tanto estoy haciendo una crítica pero no lo hago como lo he hecho siempre, pero lo que te quiero decir es que de alguna manera hay ciertas formas de vanguardia que se han implementado por el capi…por el neoliberalismo, no el capitalismo, por el neoliberalismo por las instituciones como forma de control, es decir este arte que no expresa ideas, no es capaz de tener una posición, sino que es un arte que muestra imágenes y cuerpos en un estado de erotización máximo y que es un arte totalmente inofensivo, un arte totalmente burgués aunque tenga la forma de la vanguardia, entonces esta tradición de la vanguardia que tenemos en chile, aquí no se valora la vanguardia se valora la tradición de la vanguardia, cuando la obra llega con patente de vanguardista a su estreno ahí se valora, entonces yo creo que ese uso mercantil de las conquistas de la vanguardias, porque las vanguardias tal como decía Adorno la gracia de las vanguardia era que desarmaban la cultura, la ponían en discusión, eso se ha frenado entonces ¿Qué pasa? Ese fenómeno hace que la comunidad no valore lo que ocurre en el arte contemporáneo y se ha vuelto una forma burguesa o sea uno de los ejemplo máximos es Marina Abramović repitiendo su performance de los años 60 en el M.O.M.A el dos mil y tanto y tú dices ¿Qué es esto? Muchos dicen que es el gesto poético, pero es un gesto económico también, entonces ahí hay un tema que tiene que ver con el conocimiento que es precisamente la colonización de estas formas por parte del mercado que han quitado sus potencias de generadoras de conocimiento ¿me explico o no? o sea una obra, es muy simple pasaba con las obras antiguas, cuando se decía el autor hace una crítica despiadada a… después eso no importaba porque pasaba a ser parte de la obra como insumo publicitario y eso es lo que ha ocurrido, que de alguna forma el neoliberalismo ha capturado el arte y lo ha vuelto a objetualizar, le ha dado una segunda objetualización que es la de este halo, ha creado como esta especie de aura nueva que es la aura económica precedida de la crítica u obra que rompió todos los esquemas y eso llega como un producto donde desaparece el conocimiento y desaparece porque también la transmisión, no hay transmisión y lo que queda es ya la transgresión al borde del ser no ser obra, entonces ese es otro fenómeno que hay que considerar que no es ver el arte como totalidad sino como una red que está dentro de otra red que es más grande que es la internacional y sobre todo diría como conclusión es que no podemos saber cuál es el conocimiento de la danza sino estudiamos las

obras de danza porque el relato de la historia es el mismo o sea tú puedes leerte la historia de la pintura pero si no ves las obras no puedes saber qué es lo que hay ahí y desgraciadamente en chile hay muy poca gente que este valorando lo que se hace, menos la que está escribiendo.

(E): Por temas de tiempo y para terminar, de lo que tú has visto, leído, participado, tu experiencia ¿Podrías dar un acercamiento, una breve descripción, un atisbo de cual sería ese conocimiento? Profundizar en lo que hemos venido conversando sobre las obras…

(R): Yo creo que no puedo dar una respuesta cerrada o definitiva, depende de las obras, no hay una única forma de conocimiento en la danza, yo creo que todo depende de las obras, si vamos a hablar de las obras o de las prácticas dancísticas porque también están las prácticas, yo creo que eso es lo que falta un poco, instalar la idea de "los estudios de la danza" entre comillas con toda la implicancia que tiene eso, de alguna manera la danza es una práctica transversal a toda la cultura, a todos los estratos y que ahí se producen distintos tipos de conocimiento, conocimiento primero sobre nuestro propio cuerpo y sobre nuestra manera de comprender y sobre nuestra manera de experienciar la vida o sea hay un conocimiento sobre lo humano que el teatro y la danza lo dan de una manera que las otras artes no lo saben dan, una de las cosas que apuntan los estudios fenomenológicos es que cuando alguien danza sobre un escenario no danza él solo sino que el cuerpo de los otros se ve afectado entonces siempre hay un conocimiento, en primer lugar del cuerpo y del significado de ese cuerpo, el cuerpo es el lugar donde aparece nuestra existencia, es un lugar político, es un lugar experiencial y por lo tanto ese es el espacio en donde el ser humano tiene la oportunidad de mirarse y sentirse y comprender los limites y posibilidades de su corporalidad o de su consciencia encarnada. Todo el arte te habla, la experiencia, todas las actividades te dan la posibilidad de experimentarlo pero el arte y especialmente la danza al poner al centro la corporalidad es precisamente hace que genere la aparición de un conocimiento que no es logo céntrico que no está centrado en la palabra y que en definitiva podríamos decir también que nos acerca a un conocimiento de lo natural distinto porque el lenguaje no es necesariamente natural, es más bien antinatural si lo vemos existe nuestro lenguaje, pero no está en las otras especies y ahí hay una zona

donde precisamente el ser humano se experimenta como cuerpo y entiende lo que es su existencia, en términos de limite, en términos de posibilidades, en términos de uso.

También el arte siempre es un espacio en donde se pone a prueba o se reflexiona, quiera el artista o no de lo que es la sociedad, sobre lo que es la cultura y son sus límites, la gracia de la danza y de las artes es que precisamente su aparato crítico es un medio fragmentario en algún sentido, no es una aplicación ideológica sino que hace que emerjan cosas y ¿Qué es lo que hace? Es descentrar las perspectivas que están afuera porque todo nuestro conocimiento y allí hay muchos pensadores contemporáneos que han marcado esta idea de que estamos capturados por el lenguaje y fíjate que todo nuestro conocimiento de la realidad depende de lenguaje que tengamos, hay un autor que es bien interesante Allen White, historiador y lo que él dice, para cuando fue la toma de la bastilla en la Revolución Francesca, él va y escribe: "allí se juntaban los hijos alrededor de la madre patria" entonces reflexiona Allen White y dice bueno aquí hay un pensamiento metafórico, que entiende el mundo desde la metáfora y muy bien pero está capturado por esa compresión, el pensamiento marxista es trágico, es de esfuerzo, de que hay que separa y separar, que te quiero decir, es que la danza hace emerger una forma de conocer distinta a la del lenguaje ¿me explico o no? en un lado están las matemáticas y en el otro lado está el lenguaje, esos han sido los dos de las vertientes, lo que hace la danza es emerger otro conocimiento que no puede ser normativizado por los números o sistemático ni ser traducido 100% por el lenguaje, porque el lenguaje y aquí habría que hablar del modelo epistemológico, el lenguaje y eso lo demostró todo el siglo XX Wittgenstein, todos los que escriben filosofía sobre el lenguaje, el lenguaje es una herramienta limitada de conocimiento, por lo tanto toda esta idea de la antigüedad, del silogismo, de la construcción racional "pienso, luego existo" todos estos también tienen una limitación que es la herramienta con que se conoce, entonces ¿Qué es lo que hace la danza? filtrar problemas que no necesariamente puedan ser abordados por el lenguaje, que los hace emerger ¿me explico o no? y eso en general lo hace el arte pero la evidencia que deja la danza es distinta, entonces para mí, o al menos eso es lo que me y quizás en ese sentido es algo bien bueno que tú me hayas entrevistado porque yo fui alguien que estudio Literatura y que me empecé a aburrir porque no me dejaban

escribir novelas de tesis que se yo, pero también me aburrí porque hay un ámbito donde el lenguaje ha sido mal utilizado y ha sido también secuestrado por ciertos grupos y cierta mirada, yo no digo que sea errada a mi me encanta que un ensayo tenga una estructura bien articulada pero a lo que voy es que no hay una sola forma de conocer porque como te demuestra la física cuántica basta cambiar el instrumento para conocer otra cosa entonces alguien ponía ese ejemplo, al norte al dos tipos de telescopios, unos perciben luz y otros perciben ondas de radio, el universo que miran es totalmente el mismo ¿Qué es lo que hace la danza? generar o instalar en nuestra cultura, sobre todo contemporánea, porque el ballet es una extensión de la Literatura, pero lo que la danza contemporánea lo que hace precisamente es situarte en esa zona donde precisamente el lenguaje y los números no pueden conocer pero que te revelan cosas que sí sentimos o que nos pasan, que existen entonces ahí es donde diría yo que hay algo que de alguna manera es un aporte indirecto quizás desde la danza y hay la entiendo, se notan las diferencias entre los que hacen la obra y los que no hacen obras, yo creo que cuando uno hace obras uno no puede responsabilizarse sino de la obra, uno es responsable de la obra, no es responsable de lo que el otro haga, entonces ahí ocurre que todavía existe esta idea paternalista con respecto al autor, que él autor tiene que él dar el conocimiento, que tiene que dar el significado, el único, esa idea está obsoleta, yo lo entiendo y la visión de uno es una más, uno se hace cargo de lo que hace y el otro es parte de la obra siempre y eso es el aporte de la danza contemporánea y del arte contemporáneo, que es precisamente la inclusión del otro en la construcción del objeto, lo que significa una nueva manera de vinculación con la realidad.

A propósito de esto que te digo de la realidad, Lehmann cuando habla de su teatro post dramático y un autor español que reflexiona en torno a él, ellos dicen algo muy bonito que creo que lo podrías agregar quizás y que es la idea de que precisamente fenómenos como la física nos han demostrado que el mundo no lo conocemos tanto como creemos que si nos empezamos a hundir en lo microscópico, lo microscópico es infinito y al revés también, lo grande puede ser pequeño, lo que veíamos como una constante no necesariamente lo es, entonces ellos hablan de cómo la obra de teatro post dramática pero yo diría que en la obra de danza también hay una negociación

sobre lo real ¿Qué significa eso? Significa que lo que estamos viendo ahí, estamos pensando sobre que es la realidad ¿me entiendes o no? porque para nosotros la realidad no es tan fija como se creía antes, entonces muchos de nuestros críticos de danza son newtonianos todavía, entonces le quieren medir la masa y la velocidad a la obra pero eso ya no es único, diríamos que lo que hacen ahora las obras de arte, sobre todo el arte escénico, porque las demás en ausencia de, no, es la de problematizar ¿Qué es la realidad? ¿Dónde estamos viviendo? Y allí hay una negociación entre nosotros de que estamos entendiendo por la real y estamos reflexionando sobre la naturaleza de esa realidad, tal como podría estar haciéndolo un físico en otro sentido ¿me entiendes o no? Entonces aquí hay una ficción comunitaria sobre ¿qué es lo real? ¿Qué es el cuerpo? Donde la manera de conocer es subjetiva.

(E): Perfecto, ¿algo más que quieras agregar?

(R): Bueno una reflexión a propósito de algunas de las ideas de tus otros entrevistados, dejar en claro que la danza son un conjunto de prácticas, todas visibles, donde hay zonas que coinciden, otras zonas de separación con otras prácticas corporales, con otro tipo de evento, entonces pienso que y es una reflexión que se me viene actualmente, que no se puede pensar las mismas cosas desde el mismo paradigma totalitario en que se han venido pensando todo el tiempo que es que hay una danza, hay un conocimiento y lo que queda en evidencia es que precisamente existen muchas formas de generar conocimiento, una de las formas y esto ya tiene que ver con la pedagogía, muchos pedagogos te van a decir que no hay mejor conocimiento que el que se ha experimentado.

(E): Efectivamente ha sido así

(R): Bueno, eso te lo da la danza, la danza te da la experiencia en el cuerpo ahí y no narrada o no analizada ni comentada y es eso, romper con esa idea de hablar sobre lo que es el arte o la danza de una manera totalitaria y retirar la idea ahí de lo que hace falta, no los autores, ni los coreógrafos sean los que hablen de eso o sea, es importante que lo hagan pero ellos como autores se legitiman como investigador, lo que debiera hacer uno como autor es hacer poéticas o escribir obras de otros ¿me explico o no? pero el conocimiento solo se va a visibilizar en la medida que haya uno que lo vea. Eso.

(E): Muy bien, muchísimas gracias.