

**PAULINA MELLADO,
¿INFLEXIÓN Y REFLEXIÓN DE LA
DANZA CONTEMPORÁNEA CHILENA?**

Tesis para optar al título de pedagogía en danza

Alumno: Camila Jiménez

Profesor Guía: Gonzalo Hurtado.

Biblioteca Universidad Arcis

Santiago, Mayo 2011

Contenido

AGRADECIMIENTOS	i
RESUMEN	ii
INTRODUCCIÓN.....	1
EL PROBLEMA.....	3
El problema y su importancia	3
Hipótesis.....	7
Objetivos	7
ANTECEDENTES TEÓRICOS.....	8
Qué considerar para una investigación histórica de la danza	9
Aproximación al contexto de lo artístico en los años 80 y 90 en Chile.....	14
Aproximaciones a la relación entre arte y política	18
Conceptos claves.....	26
MARCO METODOLÓGICO	29
Nivel Epistemológico.....	29
Nivel Metodológico.....	29
Tipo de investigación	31
Nivel Técnico	31
ANÁLISIS.....	34
Análisis y discusión I.....	34
Análisis y discusión 2.....	47

Análisis y discusión 3.....	56
Análisis y discusión 4.....	67
CONCLUSIONES.....	78
BIBLIOGRAFÍA.....	82
ANEXOS.....	84

AGRADECIMIENTOS

Primero que nada quisiera agradecer de especial manera a mi Madre Gabriela Toro, a mi compañera Katherine Staig; por la paciencia, ayuda y apoyo constante dentro de este particular proceso.

De manera muy particular a mi querida maestra, amiga y jefa Paulina Mellado, por su generosa entrega, por haber creído en esta propuesta y por su apoyo incondicional en distintos ámbitos.

A Gonzalo Hurtado por haberme acompañado, por haber confiado y guiado este intenso proceso situándolo en un espacio de gran significancia.

Como así también a mi maestra y gran referente Marcia Andrea Escobar, por su confianza, ayuda e inspiración.

A mis amigos queridos por ser las hermosas personas que son y por haber estado presentes dentro de este proceso: Matilde Amigo; Ana Cosmelli; Magnus Rasmussen; a José y Ricardo Jiménez y a Emilia Rasmussen-Staig de Jiménez.

Y por último a Lorena Hurtado y Exequiel Gómez.

RESUMEN

Esta tesis se instala en torno a la propuesta artística de Paulina Mellado, coreógrafa chilena de la generación del 80. Se ha considerado su discurso artístico como soporte fundamental en la construcción y proceso de interrogación dentro del lenguaje de la danza contemporánea. Para realizar la investigación acerca de esta propuesta artística, fue necesario considerar tanto el contexto histórico-cultural en el que comienza a constituirse esta coreógrafa, como la manifestación y el rol que cumplió el arte en este período, en particular la danza, para luego identificar cómo se instala o se ha instalado, y de qué manera significa este discurso en la danza hoy en día.

Como metodología de trabajo utilizamos los aportes que nos ofreció la historia oral, puesto que esta herramienta nos permitió adentrarnos con mayor profundidad en esta compleja realidad artística para acceder a las subjetividades insertas en el contexto dancístico, considerando que la danza también es un proceso de construcción social.

Danza contemporánea - política - cuerpo - intérprete

INTRODUCCIÓN

A través de esta investigación hemos buscado indagar de manera más profunda dentro del discurso artístico de la coreógrafa Paulina Mellado; emplazando un diálogo entre la propuesta artística de esta y las políticas-estéticas instituidas de la danza contemporánea chilena, con el afán de seguir abriendo interrogantes e ir profundizando con mayor rigor en el complejo campo que presenta la danza contemporánea. Es a través de este diálogo donde comenzarán a desplegarse nuevas y diversas maneras de situarse y re-pensar este arte en sus distintos ámbitos y políticas.

De igual modo esta investigación se verá atravesada por diversas problemáticas que se relacionan con el quehacer de la danza contemporánea. Se ha buscado así, instalar el ejercicio de re-pensar el lugar que ocupa el cuerpo-intérprete, el lenguaje y el quehacer coreográfico dentro de la escena contemporánea.

La problemática que implica abordar al cuerpo-intérprete, fue una de las motivaciones fundamentales por los que se consideró a Paulina Mellado y no a otra/o Artista dentro de esta investigación. Su propuesta se presenta como un gran aporte para la investigación de la danza. Puesto que el cuerpo-intérprete que presenta estaría inscrito dentro de un espacio re-significado y político.

Por otra parte, la metodología propuesta por Mellado adquiere gran significancia dentro de esta investigación, tanto por su condición reflexiva e investigación de lenguaje, a la par, de que la constitución de este cuerpo-intérprete estaría enmarcada dentro de ese contexto metodológico. Infundiéndole a ese intérprete en particular la posibilidad de constituir [se] como un ser- cuerpo pensante y reflexivo con su propia autonomía y visión de mundo.

Desde el principio de la investigación apareció la necesidad de generar registros en torno a la obra de los coreógrafos y otros actores relevantes de la escena nacional en la danza contemporánea. Es así como aquí se da un primer paso en esta área, obteniendo un registro en soporte tanto escrito como audiovisual, para intentar generar mayor acceso a esta artista.

Los invitamos entonces, a ahondar y reflexionar en torno al trabajo de Paulina mellado.

EL PROBLEMA

El problema y su importancia

Esta investigación de tesis se inscribe en la búsqueda y exploración de la danza como discurso artístico. La danza, un arte en sí mismo efímero, un arte abstracto que muchas veces en Chile ni el recuerdo de alguna manifestación de ella queda registrado en nuestra memoria. Entonces, ¿cómo construir un futuro más sólido para la danza contemporánea en Chile sin mirar ni interrogar las relaciones y tensiones del legado con herramientas de distintos ámbitos como de las artes visuales, la historia y las ciencias sociales que permitan llevar éstas al soporte escrito?

Según el desarrollo de la investigación y lo que ha sido mi experiencia en el ámbito de la danza contemporánea, es posible identificar complejas problemáticas en relación a este arte. Por un lado, se puede establecer una cierta analogía entre los cuerpos disciplinados de la danza y su proceso de docilidad, con los procesos de introyección de los valores socio-culturales que vamos sufriendo, sin siquiera tener la intención de plantearse desde una pequeña resistencia u opinión crítica ante esto, reproduciendo o “padeciendo” de esta forma un tanto sumisa, un tanto ignorante, los procesos de dominación.

Desde este proceso, la danza contemporánea devela ciertos mecanismos de su accionar, como podría ser el mecanismo de abstracción ante los procesos socio-políticos e históricos operantes, que la lleva a imbuirse en un espacio atemporal, apolítico y sin un contexto cultural-histórico claro que la sitúe como tal. Como consecuencia los agentes que construyen y significan este arte van quedando en el olvido, sin un contexto histórico-cultural que los contenga, desapareciendo con ello la [su] historia y saberes.

Otras de las tensiones/problemáticas que aparece es la necesidad de, tanto para la historia de la danza contemporánea como para la disciplina misma, comenzar a considerar al individuo dentro del entramado social. Esto nos ayudaría a considerar al sujeto-intérprete como potencia activa y política, y no simplemente como una entidad pasiva sobre la cual actúan políticas y valores que lo rigen y determinan a través de las políticas “normalizadoras” que actúan sobre los cuerpos. Quizás ya sería un gran paso el hacer consciente cuáles son los mecanismos y procesos que operan y [nos] determinan dentro de esta disciplina, para que la danza se siga desarrollando en espacios que puedan ser re-significados, en interrogar y explorar el contexto dancístico por medio de una des-naturalización de sus políticas y quizás así poder generar y proponer nuevas perspectivas, creaciones y políticas de discurso que amplíen y consoliden su rango de posibilidades.

Lo que nos debiese importar no es el tratar de determinar o encasillar [nos] por medio de la exclusión de las diferentes propuestas de danza; lo que habría que tener en cuenta, a nuestro parecer, es la multitud de sujetos-intérpretes, coreógrafos, investigadores, etc., heterogéneos consignados a producir y proponer distintos discursos. Tal consideración, nos podría ofrecer mayor amplitud en cuanto al proceso creador y nuevas posibilidades en la construcción discursiva en los distintos ámbitos en los que se manifiesta. La danza así podría ser un espacio político desde el arte con un cuerpo que opte por operar como resistencia o no, pero que esto sea finalmente una decisión y no una consecuencia o padecimiento fortuito.

Por otra parte y estrechamente vinculado con los aspectos anteriores, podemos considerar la escasez de sistematización del conocimiento dancístico chileno otra tensión que se constituye en un problema para la creación de nuevas propuestas, en tanto la escasez pareciera dar cuenta de una cierta fragilidad argumentativa, opinión política y debilidad en la construcción de lenguaje y puesta en escena. Pareciera, entonces, ser

urgente la necesidad de plasmar o sistematizar los discursos artísticos que han construido distintos coreógrafos chilenos para que estos sirvan de base y soporte con el objeto de avanzar en establecer mayor solidez en las nuevas creaciones y discursos a la par de permitir remirar y valorar el trabajo y legado.

Del mismo modo, la escasa evidencia de estos discursos artísticos sistematizados se constituye en un problema cuando se trata de estudiarlos y profundizar en ellos. Al no contar con estos corpus, se favorece la ignorancia, el desconocimiento y el rápido olvido de los aportes artísticos de grandes coreógrafos, dificultando las nuevas maneras de comprensión, investigación y participación en los procesos culturales y políticos de nuestro país.

De igual forma, este problema se extiende al ámbito de la valoración de la danza como arte. Es decir, no contar con la sistematización de registros y discursos artísticos no favorece que la danza sea valorada, se piense y re-piense a sí misma como arte escénico con sus múltiples posibilidades discursivas en lo interpretativo representacional, en los procesos metodológicos y en la construcción de lenguaje.

En definitiva, el olvido e ignorancia hacen que la danza pierda su espesor, sus procesos de construcción y se disuelva su conocimiento y, con ello, los agentes que la construyen y significan. Queda de esta forma carente de contenidos que la constituyan como un arte escénico con su propia 'identidad'.

Esta investigación ha pretendido, en definitiva, ser un pequeño aporte para rescatar parte de la contribución que ha realizado una relevante coreógrafa de la danza contemporánea nacional a través de su obra y trayectoria. Busca develar tras la propuesta de Mellado, la relevancia que implicaría para el campo de la danza, el planteamiento de preguntas acerca -parafraseando a Mellado- de quién es ese que se mueve, qué es lo que mueve y cómo se mueve el que se mueve. Abriendo de esta manera nuevas interrogantes y

reflexiones sobre el rol que juega el sujeto-intérprete hoy en día. Como así también la relevancia de constituir metodologías para desplegar la investigación y puesta en escena de una manera más rigurosa.

Hipótesis

La propuesta artística de Paulina Mellado opera como dispositivo reflexivo de la danza contemporánea chilena actual.

Objetivos

Objetivo general

Caracterizar, registrar y reflexionar en torno a la propuesta artística de la Coreógrafa Chilena Paulina Mellado.

Objetivos específicos

- Identificar lo político de la propuesta artística de Paulina Mellado.
- Generar un diálogo entre la propuesta artística de la coreógrafa Mellado y las políticas-estéticas de la lógica de la danza contemporánea instituida.
- Generar un pequeño registro escrito y audiovisual sobre el discurso artístico de Paulina Mellado.

ANTECEDENTES TEÓRICOS

Emprender un estudio relativo a la danza hoy, requiere considerar que se trata de una realidad altamente compleja y que, para ello, es necesario intentar recoger múltiples significaciones sociológicas, estéticas y políticas, como nos sugiere el teórico Carlos Pérez. Por ello, en esta investigación en torno a la propuesta artística de Paulina Mellado, hemos abordado como antecedentes teóricos aquellos elementos que: nos refieren a qué considerar en una investigación de este carácter, nos aproximan a la conceptualización de la danza contemporánea nacional, nos permiten situar el contexto histórico-cultural de los 80 y 90 en Chile en el que comienza a originarse y a constituirse esta coreógrafa (tomando en cuenta la manifestación y el rol que cumplió el arte, en particular la danza, en esos años) y, finalmente, nos permiten establecer una relación entre arte y política.

Es importante aclarar que, debido a la escasez de registro en Chile con respecto al ámbito artístico-cultural -muy particularmente a los registros relativos a la danza-, se debió revisar información concerniente a las artes visuales y a partir de ello, se realizó un desplazamiento hacia la danza como arte.

Paulina Mellado señalará en relación al quehacer de la danza contemporánea nacional que: *“La historia de la danza contemporánea nacional manifiesta un vacío en relación con el análisis y reflexión de la obra. La producción coreográfica no tiene un soporte estable que hable de ella y de sus procedimientos habituales en relación a sus propios recursos. No se han concretado instancias en que se designe el estado actual de la danza, es por esto que se hace imprescindible encontrar y quizás trasladar otros lenguajes para designar un lenguaje a la danza, en la idea de encontrar ciertos flujos que contengan este espacio. Para que se produzca esa reflexión, es necesario señalar*

los sistemas de signos y los entramados de las operaciones, para establecer ciertos parámetros que identifiquen lo que se usa en el espacio escénico coreográfico.”¹

Qué considerar para una investigación histórica de la danza

Asumimos la perspectiva que nos sugiere la compiladora Hilda Islas, quien sostiene que *“la investigación y enseñanza de la historia de la danza tendrían que ver con el conocimiento de los modelos formativos dancísticos a lo largo de la historia, es decir, con modos de moverse, de utilizar el cuerpo, el tiempo y el espacio que han estado vigentes en cada momento de la historia”²*

Es decir, consideramos la necesidad de plantear la investigación histórica de la danza ligada al aprendizaje del saber práctico, que recoge el contenido de ésta y que asume la práctica del movimiento ligada a los procesos históricos sin perder de vista la importancia que tiene para la historia de la danza el proceso de reconstrucción, para así comenzar a interrogar con herramientas del presente la documentación disponible.

Siguiendo esta línea argumentativa de Isla y recogiendo los aportes de Pierre Bourdieu (“La creencia y el cuerpo”) citado por ella misma, tomamos la idea de *“que todas las estructuras y valores sociales se transmiten a los individuos por la organización de lo físico, social, corporal: la división del trabajo, la división de los sexos, la estructuración del espacio habitado por jerarquías entre cosas, personas, prácticas.”³* En este sentido nos interesa, además, relacionar algunas ideas de Michel Foucault expuestas en *“Vigilar y castigar”* y establecer una mirada analógica entre los cuerpos disciplinados de la danza y su proceso de docilidad, con los procesos de introyección de los valores socio-

¹ Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace, reflexiones en torno a la composición coreográfica, Paulina Mellado Suazo, 1ª ed. 2008. Pág. 12

² Islas, Hilda (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Coedición Consejo Nacional para la cultura y las artes. Centro nacional de las artes. Dirección general de publicaciones. 1º edición, México. Pág. 9

³ Islas, Hilda (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Coedición Consejo Nacional para la cultura y las artes. Centro nacional de las artes. Dirección general de publicaciones. 1º edición, México. Pág. 18

culturales que vamos sufriendo, puesto que posiblemente esta relación nos ofrece mayor apertura en cuanto al proceso creador y nuevos formatos en la construcción discursivas.

Del mismo modo, nos ha parecido pertinente considerar también el planteamiento de Bourdieu, que sostiene que *“en la corporeidad socializada se aplican los principios culturales a través de un proceso de adquisición mimético práctico, en la cual se imitan las acciones de los otros utilizando la propia motricidad sin pasar por el discurso racional. (...) La socialización, entonces, se produce por el control de las acciones ejecutadas mediante la regulación del momento, el ritmo y las prácticas que inscriben en el cuerpo una relación con el tiempo. Bourdieu propone que esta transmisión silenciosa de valores se da por una vía pre-discursiva, pero no por ello irracional o arbitraria. Esta idea implica deshacerse de la concepción dualista del cuerpo-instrumento (que obedece) y la mente-rectora (que conduce), (...) Los cuerpos que aprenden y reproducen ciertas técnicas no actúan de manera ciega, sino que implícitamente ofrecen una orientación, una dirección, una significación y una razón de ser a sus actos.”*⁴

Dentro de este contexto Bourdieu agrega *“(...) Se aprenden las técnicas del cuerpo, los hábitos y la lengua materna, de los que uno no cuestiona nada: uno nace en un medio, aprende una lengua y construye el centro del mundo a partir de ahí.”*⁵ Lo que nos insta a interrogar y explorar el contexto dancístico por medio de una des-naturalización de sus políticas normativizadas; y quizás así poder generar y proponer nuevas perspectivas, creaciones y políticas de discurso que extiendan y consoliden las nuevas emergencias y función del que hacer de la danza.

⁴ Bourdieu, Pierre en Islas, Hilda (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Coedición Consejo Nacional para la cultura y las artes. Centro nacional de las artes. Dirección general de publicaciones. 1° edición, México. Pág. 18, 19.

⁵ Bourdieu, Pierre en Islas, Hilda (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Coedición Consejo Nacional para la cultura y las artes. Centro nacional de las artes. Dirección general de publicaciones. 1° edición, México. Pág. 19

¿De qué manera nos van signando las distintas técnicas? “*El problema de la educación motriz no es solo un problema de adiestramiento físico sino un asunto de configuración de lo subjetivo*”⁶ como sostiene Jack Anderson. Asimismo afirma que: “*la danza es la más efímera de las artes; siempre está en peligro de esfumarse. (...) Normalmente, las danzas son preservadas -si es que lo son- sólo en la memoria de los artistas que la bailan. (...) Nuestros intentos por aprender sobre el pasado de la danza se ven interrumpidos continuamente por la manera en que las obras dancísticas caen en el olvido.*”⁷

Para realizar una construcción de una historia de la danza, consideraremos entonces lo anterior y aunque parezca una obviedad, que la danza la hacen sujetos y como tales es esencial considerar tanto al sujeto-danzario como el contexto socio-cultural en el que ha surgido, ya que inevitablemente estarán afectados-determinados por éste, al igual que las propuestas coreográficas que surgen.

Del mismo modo, resulta fundamental considerar también la comprensión de las danzas del pasado para que estas sirvan de base y soporte con el objeto de avanzar en establecer mayor solidez en las nuevas creaciones y propuestas a la par de permitir valorar el trabajo y legado. Sin embargo, Pérez nos alerta con los antecedentes que expone acerca de la problemática de la historia de la danza. “*En castellano, en que el panorama es aún peor, se sigue usando la vieja historia de Curt Sachs (1933) en que afirma entre otras cosas que compartimos el impulso de bailar con los primates superiores de los que lo hemos heredado por la vía de la selección natural. O la de Adolfo Salazar (1949) que*

⁶ Anderson, Jack en Islas, Hilda (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Coedición Consejo Nacional para la cultura y las artes. Centro nacional de las artes. Dirección general de publicaciones. 1° edición, México. Pág.38

⁷ Anderson, Jack en Islas, Hilda (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Coedición Consejo Nacional para la cultura y las artes. Centro nacional de las artes. Dirección general de publicaciones. 1° edición, México. Pág. 161

apenas distingue lo académico de lo moderno e ignora completamente a vanguardias artísticas muy anteriores a él”⁸

Como defectos que considera Pérez, las historias apologéticas de la danza en uso no están escritas para analizar, comprender, ni para criticar o describir contradicciones, sino para enseñar a admirar la disciplina. Estas historias se configuran en función de las lecciones morales, considerando la genialidad como don innato y el genio sin contexto; no son historias de comunidades y presentan escasas relaciones con otras artes, escribiéndose, además, desde el presente.

Nos parece relevante dentro de lo planteado considerar la interrogante planteada por Mellado: *“¿dónde está el problema de la danza contemporánea? En la danza misma. Puesto que no reconoce sus propios estatutos, no tiene conciencia de lo que la constituye, está en la etapa de inconciencia, es un saber aún no traducido en saber sancionado.”*(...) como así también la coreógrafa señalará: *“En la danza la materialidad es el cuerpo y el lenguaje es el movimiento y, como dice Carlos Pérez Soto, el movimiento no dice nada si no se significa y la significación surge de un cuerpo inserto en un contexto. (...)”⁹*.

Por otra parte nos parece pertinente recoger lo propuesto por Raquel Guido en relación al proceso reflexivo del arte: *“someter a reflexión temas como el proceso creador y la dimensión lúdica en el arte implica pensar la subjetividad, el poder, la relación con el límite, el caos y el vacío así como ubicar al hombre en la dialéctica de ser producido y*

⁸ Pérez S., Carlos (2008). *Proposiciones entorno a la historia de la danza*. Ed. LOM, Santiago. Pág. 35

⁹ Mellado, Paulina (2008). *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica*. Proyecto Financiado por Consejo Nacional de la cultura y las artes. FONDART. Santiago.

productor de realidad, capaz de desafiar y establecer nuevas relaciones al ser provocador de la emergencia de nuevas significaciones.”¹⁰

En definitiva, qué considerar para una investigación histórica de la danza, según los autores que hemos revisado; Tomaremos como cita la propuesta de Hilda Islas en el texto (De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza) para ejemplificar de mejor manera los distintos hitos que atraviesan esta problemática.

- Considerar que el movimiento es algo más que un hecho objetivamente observable y que involucra las subjetividades.
- Situar al cuerpo en el tejido histórico social, como una producción social compleja.
- Ubicar a la danza como una modalidad del hacer corporal en un contexto histórico determinado.
- Sostener que las danzas si son preservadas, han dependido de la memoria de los artistas que las bailan.
- Pensar en los diversos modos de transmisión de los saberes y prácticas corporales correspondiente al momento histórico y la finalidad social del movimiento.
- Concebir las historias de la danza como historias de comunidades, en relación con otras artes, y escritas en el presente.

¹⁰ Guido, Raquel en Matoso, Elina (2006). El Cuerpo In-cierto, arte/cultura/sociedad. Primera edición. Ed. Buenos Aires: Letra viva. pág. 137.

Aproximación al contexto de lo artístico en los años 80 y 90 en Chile

Dentro de lo que fue el desarrollo histórico-social de los años 80 y 90 en Chile, señalaremos a modo general, la dictadura militar durante el gobierno de Augusto Pinochet (1973-1990) como el gran acontecimiento que impactaría y dismantelaría brutalmente el curso de la historicidad y los códigos sociales entramados hasta ese entonces en la cultura chilena.

Aludir a este hito en la investigación, se hace necesario para poder situar con mayor precisión a la artista Paulina Mellado, dentro del contexto en que se ve envuelta y se comienza a construir tanto subjetiva como artísticamente.

El rol de la dictadura militar impuesta en el gobierno del dictador Pinochet, se caracterizó por su gran brutalidad y despliegue lleno de violencia, represiones, censuras, castigos, vigilancias, persecuciones y por la matanza desmedida. Se implanta así, una cultura de desconfianza, miedo y de violencia, transgrediendo sin límite alguno los derechos civiles y Humanos.

Pinochet dictamina arrestar a todos aquellos que se vieses involucrados con el movimiento anti-autoritarismo o que tuviesen alguna relación con el gobierno de Salvador Allende, socialistas, humanistas, comunistas, etc. Muchos de ellos mueren fusilados o torturados por los militares, algunos son exiliados o se ven obligados a auto-exiliarse. Los allanamientos en las poblaciones, los arrestos y los fusilamientos pasan a ser, desgraciadamente, parte de la cotidianidad.

El sujeto de esta generación fue física, psicológica y emocionalmente castigado por la violencia de la tortura y la desaparición de los cuerpos que se encontraban en oposición al terrorismo de Estado.

Por otra parte, los medios de comunicación entraron en complicidad con la política de Estado, algunos de manera voluntaria y otros forzados a ello, censurando, manipulando

y adulterando descaradamente los mensajes y noticias que se transmitían; desentendiéndose, abstrayéndose y desviando la situación nacional de terrorismo dictatorial que se vivía. Se fractura con esto los acuerdos vigentes de legitimación simbólica y social, y los códigos de verosimilitud del colectivo social, la crisis de la (in)credibilidad emplazará el sentimiento de desconfianza, ante las prácticas socio-culturales de la historia chilena insertas anteriormente.

La comisión de *Verdad y Reconciliación* (comisión Rettig), señaló 2.296 muertos y 1.102 detenidos desaparecidos; más todos los que fueron exiliados del país¹¹ durante la dictadura. Ante este amenazante escenario, el arte de oposición tomó un rol activista y comprometido políticamente, como forma de protesta y de lucha ante el descontento. Los discursos de este frente artístico durante los años 80 y principio de los 90, se caracterizaron por sus acciones políticas-subversivas; es decir, contra-discursos que actuaban como resistencia y desacuerdo a la brutalidad de la dictadura, como fue el caso de ‘La escena de avanzada’, quien cumplió un rol fundamental en el campo artístico nacional, trabajó con “(...) *la reconceptualización artística, utilizando el desmontaje retórico-discursivo de las ideologías culturales del poder.*”¹²

‘La escena de avanzada’ tuvo gran protagonismo dentro del escenario cultural anti-dictatorial; comenzó a constituirse a fines de los años 70, irrumpiendo a través de su carácter neovanguardista y caracterizándose por sus transgresiones artístico-conceptuales y la exploración de nuevos géneros extra-pictóricos, tales como la performance, las intervenciones urbanas, la fotografía, el cine o el video, como señala Nelly Richard en *Arte, cultura y política* en la Revista de Crítica Cultural.

11 “El Decreto Supremo N° 355 de 25 de abril de 1990 creó la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, cuyo objetivo principal fue contribuir al esclarecimiento global de la verdad sobre las más graves violaciones a los derechos humanos cometidas entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990, ya fuera en el país o en el extranjero, si estas últimas tuvieron relación con el Estado de Chile o con la vida política nacional”. En: www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html Recuperado el 23 de noviembre de 2010.

12 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldívar. (2005) *Arte y política*, Santiago de Chile.

Las subversivas transgresiones de lenguaje de ‘la avanzada’ la situaron en los márgenes disidentes y contestatarios del campo artístico de oposición a la dictadura en Chile. *“Desde estos márgenes simbólico-territoriales que descentraron el repertorio de la cultura militante de la izquierda ortodoxa, las obras de Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, el grupo C.A.D.A, Lotty Rosenfeld y otros se propusieron reconceptualizar el nexo entre “arte” y “política” fuera de toda subordinación ideológica e ilustrativa contestataria. ‘La escena de avanzada’ se atrevió a conjugar la inspiración neovanguardista de la ruptura anti-institucional con el materialismo crítico de un riguroso desmontaje de la economía política de los signos, marcando así su distancia con la épica del meta-significado (Pueblo, Memoria, Identidad, Resistencia, etc.) que guiaban las estéticas referenciales del arte de la denuncia y de la protesta.”*¹³

Siguiendo los lineamientos de Richard, ‘la avanzada’ incitó a cuestionar y develar *“los artificios de representación oficial puestos al servicio de las mentiras dictatoriales; a denunciar los ilusionismos de la tradición con los que el régimen militar cita fraudulentamente al pasado para darle un origen a su impostura.”*¹⁴

Los años 90, simbolizados por el retorno y transición a la democracia donde el sujeto de oposición a las normativas dictatoriales había luchado fuertemente por conquistar un ideal colectivo (recuperar la democracia nacional), creando una identidad política y social que en un sentido más profundo representaba un ideal de libertad y un despliegue de las utopías, una vez conquistado y desarrollado ese espacio, se ven frustrados y truncados los anhelos más profundos, conservándose el gobierno demócrata sólo en términos formales. Así, se pasa de la esperanza al desencanto y como herencia, una cultura desplazada desde el sujeto socialmente comprometido al individualismo

¹³ Richard, Nelly (2006) *Arte, cultura y política* en la Revista de Crítica Cultural. Este texto fue leído en el Transregional Magazine Meetings, organizado por Documenta 12 Magazines en la ciudad de El Cairo (Egipto) entre el 11 y 13 de noviembre de 2006.

¹⁴ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldívar. (2005) *Arte y política*, Santiago de Chile.

exacerbado, inscrito en un contexto neo-liberal y con una institucionalidad más normalizada.

Consideraremos así también, los lineamientos utilizados por Kelley para simbolizar a *“la que denominará la generación del “descontento”; situada a fines de los años ochenta y principio de los noventa. Una generación irreverente, que desafía al sistema y a las buenas maneras, la autoridad, dejando al descubierto tabúes y tópicos de la moral norteamericana. (...) y ello nos lleva a la llamada “cultura de la herida”, donde los límites y los intersticios, la herida, entre lo individual y social se hacen más porosos y esponjosos. (...) Una cultura que tiende a exaltar, más allá de la belleza, lo que de vil, obscuro y prohibido hay en el cuerpo humano. (...) si la historia del arte del siglo XX es, sostiene Misrach, la historia de la representación de la forma humana o animal, el arte de finales del siglo XX debe enfatizar la vulnerabilidad de unos cuerpos que han sido objeto de violencia física, de agresiones sexuales. El fragmento corporal como una metáfora de las agresiones psicológicas, sociales, políticas y físicas sobre lo individual.”*¹⁵

En la escena artística y según la perspectiva de la académica y artista visual Alicia Villareal, en *“Arte y política”* señala que los discursos artísticos aparecen subordinados a lo no conflictivo. Aparece un doble lenguaje (oficial y autocensurado). La discusión está en el terreno de lo privado. Trayendo consigo un debilitamiento de lo público y un desplazamiento de lo político a lo pragmático.

Por otra parte siguiendo lo planteado por Villareal, el Estado asumirá de manera progresiva la tarea de hacerse cargo de la creación y difusión de la cultura y las artes, propiciando el método del proyecto y concurso, como por ejemplo FONDART. *“Así, el debilitamiento de lo público produjo, nuevamente, el control sobre el discurso sin*

¹⁵ Cruz Sánchez, Pedro A.; Hernández-Navarro, Miguel A. (2004). Cartografías del Cuerpo, la dimensión corporal en el arte contemporáneo. Ed. CendeaC, centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo. Pág. 72, 73.

necesidad de ejercer la censura directa, por la dificultad de circular al interior de un cuerpo social fragmentado, volcado hacia lo privado y lo íntimo.”¹⁶

Aproximaciones a la relación entre arte y política

Con respecto a la relación *arte y política*, José Weinstein nos propone que para revisar nuestra historia habrá que considerar, por un lado, el re-pensar nuestra experiencia como comunidad cultural, tomando en cuenta sus voces, interrogantes y silencios. Como así también la acción de recoger la propia historia a través de las diferentes voces creativas, considerando el rol fundamental que cumple lo cultural en la conformación de la identidad nacional para reconocer y consolidar lo identitario y situar a los actores involucrados con su propia voz. En este sentido, *“revisar nuestra propia historia –desde diferentes sensibilidades creativas– sirve para hacernos más responsables frente a la importancia de la cultura en la conformación de la identidad nacional, clave mayor en el mundo globalizado del que somos crecientemente actores con voz propia.*”¹⁷

Por otra parte Oyarzun plantea ante lo difuso de la demarcación de los diferendos sobre el sentido en que habría que tomar la relación entre arte y política, que *“... Saltaron con toda presteza las inquietudes y los diferendos sobre el sentido –o los varios sentidos- en que habría que tomar eso de “arte y política”. ¿Se trata de lo político del arte, de lo político en el arte, de la política o políticas del arte, del arte político, del arte de la política, acaso? Argüir una distinción entre la aptitud del arte para ilustrar la política y su capacidad para operar políticamente (en particular, sobre sus propios supuestos sociales) asomaba al comienzo como una razón atendible. Sin embargo, muy pronto se hizo evidente que la demarcación no era tan perspicua como podía uno imaginar.*”¹⁸

¹⁶ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldivar (2005). *Arte y Política*. Santiago. Pág. 296.

¹⁷ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldivar (2005). *Arte y Política*. Santiago. Pág. 12.

¹⁸ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldivar (2005). *Arte y Política*. Santiago. Pág. 13.

Del mismo modo, Nelly Richard define y establece relaciones entre “arte y política” dentro de su contexto histórico-cultural. La autora señala que *“Dos son los modos ejemplares que configuran históricamente las relaciones entre “arte y política”: el arte del compromiso y el arte de la vanguardia.”*¹⁹ En el arte del compromiso aparece el pueblo y la revolución como los significados fundamentales. El artista luchaba contra la alienación del arte burgués. Este arte era pre-formulado desde la política, según señala la autora. *“El arte de la vanguardia buscó anticipar y prefigurar el cambio, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional”*²⁰ desafió el academicismo de las bellas artes y disolvió las fronteras del sistema-arte y la cotidianidad. *“Las neovanguardias, a su vez, retomaron de las vanguardias históricas la tensión entre politización de la forma y desmontaje contra-institucional, (...) Pasando de lo anárquico a lo deconstructivo; de lo totalizante a lo intersticial, las neovanguardias siguieron apostando a la fuerza subversiva de las experimentaciones de lenguaje para desmontar las codificaciones oficiales aunque ya no desde fuera del sistema sino desde dentro de la propia institución artística.”*²¹

Siguiendo la propuesta de Richard y las distintas interrogantes que se instalan sobre *“vanguardia, postvanguardia y neovanguardia”*, hemos tomado *“la “política” como totalidad histórica-social con la que el arte entra en diálogo y comunicación, en solidaridad o conflicto. Como así también “lo político en el arte” que rechaza la correspondencia dada entre forma artística y contenido social, y que pretende*

¹⁹ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldivar (2005). *Arte y Política*. Santiago. Pág. 16.

²⁰ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldivar (2005). *Arte y Política*. Santiago. Pág. 16.

²¹ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldivar (2005). *Arte y Política*. Santiago. Pág. 16.

desmontar las operaciones de signos y técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social”²².

En esta relación entre *arte y política*, Pablo Oyarzún enmarca y esclarece de cierta forma la inscripción del golpe militar que se instaló, fracturó y transformó la lógica e historia de todo un país. Se añade a esto lo propuesto por W. Thayer quien señala, por un lado, al golpe militar como “un punto sin retorno” pero a su vez abre la interrogante si ¿hay acontecimiento sin retorno? A lo que se responde, “*Siempre hay retorno porque nada de lo que acontece queda en el punto fijo de la primera vez: siempre hay desplazamiento de inscripción y contextos, reactualizaciones, que llevan el acontecimiento a ser simbolizado -- y transformado—en las múltiples repeticiones y desfases de sus sucesivas escrituras. La pesadilla del golpe militar como acontecimiento del que uno no se retorna, tal como lo establece W. Thayer, lo transforma en un presente continuo.*”²³

Alicia Villarreal, por su parte, nos aporta una interesante definición y planteamiento de lo político para efectos de esta investigación, al considerar, por una parte, que su construcción emerge desde el lenguaje y, a su vez, desde la alteridad de distintas narrativas sobre la vida en común, apelando al significado; por otro lado, nos parece de gran relevancia lo que señala en relación a tomar conciencia y “hacernos cargo” del poder que porta el lenguaje, que a su vez al significar, sería capaz de intervenir y producir realidades desde espacios simbólicos. A diferencia de los tiempos de dictadura, Villarreal nos señala que “*hoy son otras las relaciones que determinan el diálogo entre la obra y su contexto, situando lo político como una capa más —aunque importante— entre tantas que conforman el discurso en una operación de arte.*”²⁴

²² Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar (2005). *Arte y Política*. Santiago. Pág. 17.

²³ Déotte, Jean Louis citado por Richard en Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar (2005). *Arte y Política*. Santiago. Pág. 35.

²⁴ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar (2005). *Arte y Política*. Santiago. Pág. 295.

“Bajo el nuevo alero del Estado y a través del Fondart, se hicieron posibles la investigación y la experimentación de obras difíciles de imaginar, en términos de producción, en años anteriores. De manera progresiva se fue imponiendo la lógica del proyecto y del concurso, transformando el campo de las artes visuales en un medio más competitivo, profesional y académico (en el sentido de lo correcto); todo con la figura del Estado asumiendo un rol protagónico en la conformación de la escena.”²⁵

A pesar de que Alicia Villarreal se refiere especialmente al escenario de las artes visuales, trasladamos estas afirmaciones para contextualizar el proceso que vivió también la danza en este período de los noventa. En este sentido, es posible reconocer en los procesos dancísticos también un desplazamiento de lo político hacia lo pragmático, un discurso subordinado; ante un debilitamiento de lo público, se volcó hacia lo íntimo y privado. Por otra parte, el Estado con su nuevo rol protagónico de impulsor y sostenedor de la creación y difusión de la cultura favoreciendo la lógica del proyecto y del concurso, propicia, en la práctica, un doble discurso (oficial y autocensurado) relegando la discusión y el ejercicio de la crítica. Según señala Villarreal.

Nos parece pertinente, además, considerar la idea de *normalización*, propuesta por Guillermo Cifuentes, que se instaló en la década de los noventa producto del contexto neo-liberal, y el concepto de *horizonte de sentido* referido a la práctica artística, que por lo demás, plantea que debe ser re-articulado. Por otro lado, a raíz de lo planteado por el autor, consideramos el concepto de *repliegue* en el sentido del repliegue del arte sobre sí-mismo. Aquel que remira sus procedimientos fundamentales, reconoce los propios recursos que operan y conforman a un cierto lenguaje específico, si entendemos esto como proceso de (auto) reflexión necesaria para la re-definición de sus fronteras, limitaciones y sentidos, y poder así generar nuevas propuestas y ampliar las

²⁵ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldivar (2005). *Arte y Política*. Santiago. Pág. 295.

posibilidades que conforman al lenguaje. Todo lo anterior, siempre y cuando no se arriesgue a renunciar a su capacidad de cuestionamiento y diálogo crítico con el resto de la cultura, de la sociedad para no arriesgarse, “*en el necesario asumir de su escepticismo ante sí mismo, abrazar con demasiado gozo la idea de su propia futilidad y banalidad*”²⁶, como señala Cifuentes.

Nos parece relevante, también, considerar los aportes de Carlos Pérez con respecto a la relación entre arte y política: “*el arte es político por su forma, no por su contenido. En su función política es la forma la que debe valer como contenido. Es perfectamente posible un mensaje progresista en una forma conservadora. (...) En el marco actual, en las condiciones que he descrito, el espectador se ve confrontado a otro mundo humanamente distinto, sino simplemente a los modelos de la cultura del consumo...y a su propia torpeza y precariedad frente a esos modelos. (...)... de la misma manera, no es el relato o el referente (el tema) el que hace político al arte, sino la congruencia entre ese relato o referente y las formas en que se expresa.*”²⁷

El autor nos agrega, además, que “*todo esto significa que los artistas no están en un rol político porque critiquen o avalen de manera explícita y discursiva a la sociedad en que viven. (...) en tanto artistas lo que los hace político es la forma de sus obras y el significado que esas formas puedan tener en la sociedad, quiéranlo o no, incluso sépanlo o no. (...) Lo político en el arte es una cuestión de hecho, y sus efectos se hacen sentir sobre los ciudadanos (y desde ellos) en una dimensión que no es la del discurso habitual, centrado en el habla y la conciencia, sino en lo que se puede llamar*

²⁶ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldivar (2005). *Arte y Política*. Santiago. Pág. 307.

²⁷ Pérez S., Carlos (2008). *Proposiciones entorno a la historia de la danza*. Ed. LOM, Santiago. Pág. 191.

“experiencia estética”. (...) para que un arte crítico sea posible es necesaria una política de lo bello”²⁸

En el momento en que se encuentra la danza contemporánea en Chile, ya no bastaría que lo político quedase entramado solamente en lo temático o en el mensaje codificado lineal y resuelto que se busca transmitir al espectador, sino más bien se pase a tensionar esos modos de producción para sobreponerse ante estos y generar así nuevas perspectivas de este arte escénico con sus múltiples posibilidades discursivas en lo interpretativo representacional, en los procesos metodológicos, políticos y en la construcción de lenguaje.

Mellado instalará las siguientes interrogantes sobre el que hacer coreográfico contemporáneo generando con esto una plataforma política de investigación y análisis sobre los propios procedimientos de la danza nacional. *“¿Por qué, para qué y cómo se hace lo que se hace? Es una pregunta posible para hablar sobre el hacer coreográfico. Esta observación se relaciona con lo inusual del lugar de la danza como espacio artístico, puesto que –más allá de la diversidad—se encuentra la poca convicción de que constituye una plataforma con cierto espesor. Desde ahí se instala la necesidad de darle forma y sentido a la desorientación que provoca no encontrar un lugar. Es un no lugar desde el espacio mismo de la danza, que es poco nombrado en la escena artística, poco visitado por el público en general y que no tiene una plataforma crítica que avale su quehacer y señale el estado actual del acontecer coreográfico. La danza contemporánea en Chile se encuentra en un terreno precario. (...)”²⁹*

²⁸ Pérez S., Carlos (2008). *Proposiciones entorno a la historia de la danza*. Ed. LOM, Santiago. Pág. 191, 192.

²⁹ Mellado, Paulina (2008). *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica*. Proyecto Financiado por Consejo Nacional de la cultura y las artes. FONDART. Santiago. Pág. 11.

En resumen, para la relación “arte y política” hemos considerado como referencias las perspectivas de distintos autores:

- Según lo propuesto por Alicia Villarreal, lo político emergería del lenguaje y a su vez de distintas narrativa.
- Por su parte, el teórico Pérez señalará: el arte es político por su forma y no por su contenido. En su función política es la forma que debe valer como contenido.
- Desde la perspectiva de Stuart Hall, referida por Nelly Richard, quien afirmara *“lo personal es político”*, *“lo personal nos habla de construcciones de identidad, de cuerpo, nos habla de experiencia, de biografía, por lo tanto nos habla de narrativas del yo. Nos habla de subjetividad.”*³⁰

En lo que alude al cuerpo-sujeto nos resulta pertinente tomar dentro de este contexto lo propuesto por P. Cruz Sánchez y Miguel A. Hernández Navarro, quienes entenderán al cuerpo dentro de la práctica contracultural (último tercio del siglo XX) como mecanismo que utilizará el dolor, lo abyecto como dispositivo para generar la vigilia, un cuerpo alerta, *“un cuerpo en continua tensión y “desacomodo” que suspende la voraz expansión del sistema ideológico imperante.”*³¹

Por su parte, Butler expone que los asuntos puestos en tensión al situar la reformulación de la materialidad de los cuerpos aluden a: *“(1) la reconsideración de la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder, de modo tal que la materia de los cuerpos sea indisociable de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de aquellos efectos materiales; (2) la comprensión de la*

³⁰ Nelly Richard, “Etnicidad, clase, nación, género.” En el marco del Primer Seminario Internacional e Intensivo de la Red de Estudios y Políticas Culturales (CLACSO-OEI) *“Políticas de la teoría, políticas de la investigación”* Santiago de Chile, 9 a 13 de agosto de 2010 Universidad ARCIS).

³¹ Cruz Sánchez, Pedro A.; Hernández-Navarro, Miguel A. (2004). *Cartografías del Cuerpo, la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. CendeaC, centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo. Pág. 19.

performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, si no, antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone; (3) la construcción del “sexo”, no ya como un dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la construcción del género, si no como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos; (4) una reconcepción del proceso mediante el cual un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente hablando, se somete, sino, más bien como una evolución en la que el sujeto, el “yo” hablante, se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo; y (5) una vinculación de este proceso de “asumir” un sexo con la cuestión de la identificación y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras. Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos, requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son “sujetos”, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos.”³²

Y por último, bajo la premisa de Nelly Richard, en “Arte y política”, quién señala “*lo político en el arte*”, designa más bien una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos”. Siendo de este modo la auto-reflexión un componente crucial en la danza contemporánea. Su capacidad de reconocer, asumir y cuestionar sus propios recursos, sin por ello perder su conexión con el entorno. Como así también aparecería la función de un cuerpo-sujeto político.

³² Butler, Judith (2008). *Cuerpos que Importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Ed. Buenos Aires Paidós. Pág. 19, 20.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldivar (2005). *Arte y Política*. Santiago. Pág. 17.

Conceptos claves

Cuerpo: entendemos al cuerpo según nos propone Raquel Guido, “*como lugar de representación de una simbólica general del mundo, así compuesta por un entrecruzamiento de los contenidos internos del individuo y los de su medio cultural. Cuerpo que trama una realidad orgánica con un doble imaginario: individual y social, y se presenta como una red de significaciones múltiples sobre las que se construye la identidad.*”³³

Cuerpo-intérprete: lo concebiremos como un sujeto que no es neutral, como un territorio donde convergen y se entrecruzan distintos discursos entre lo individual-social, simbólico-real, orgánico e imaginario. Así también, lo reconoceremos como intérprete-autor capaz de constituirse en y desde la escena, desde su propia visión de mundo y capaz de tomar sus propias decisiones.

Político: Para esta investigación entendemos lo político de una propuesta artística, según nos proponen los autores Nelly Richard, Alicia Villarreal, Stuart Hall y Carlos Pérez Soto, Alicia Villarreal considera que lo político del arte, por una parte, tiene una construcción que emerge desde el lenguaje y desde la alteridad de distintas narrativas sobre la vida en común, apelando al significado. En este sentido, parece de gran relevancia lo que señala en relación a tomar conciencia y “hacernos cargo” del poder que porta el lenguaje, que a su vez al significar, sería capaz de intervenir y producir realidades desde espacios simbólicos.

Por su parte, el teórico Pérez señalará: el arte es político por su forma y no por su contenido. En su función política, es la forma que debe valer como contenido.

³³ Guido, Raquel en Matoso, Elina (2006). *El Cuerpo In-cierto, arte/cultura/sociedad*. Primera edición. Ed. Buenos Aires: Letra viva. Pág. 35.

Desde la perspectiva de Stuart Hall, referida por Nelly Richard, nos propone que “*lo personal es político*”, “*lo personal nos habla de construcciones de identidad, de cuerpo, nos habla de experiencia, de biografía, por lo tanto nos habla de narrativas del yo. Nos habla de subjetividad*”³⁴.

Y por último, bajo la premisa de Nelly Richard, en “Arte y política”, quién señala “lo político en el arte” designa más bien una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos. Siendo de este modo la auto-reflexión un componente crucial en la danza contemporánea. Su capacidad de reconocer, asumir y cuestionar sus propios recursos, sin por ello perder su conexión con el entorno.

Normatividad: El concepto de normatividad lo entenderemos a raíz de lo que señala Cruz Sánchez en ‘Cartografías Del Cuerpo’, como un cuerpo-sujeto adormecido que padece y reproduce de manera indolente los dictados hegemónicos que lo regulan y dominan. Un cuerpo que desplaza a ese sí-mismo en su complejidad, por la representación de persona con lo que se la ha signado, volviendo al cuerpo un territorio de circulación y exparcimiento de los valores y disciplinamiento del poder hegemónico.

³⁴ Hall, Stuart citado por Nelly Richard, “Etnicidad, clase, nación, género.” En el marco del Primer Seminario Internacional e Intensivo de la Red de Estudios y Políticas Culturales (CLACSO-OEI) “*Políticas de la teoría, políticas de la investigación*” Santiago de Chile, 9 a 13 de agosto de 2010 Universidad ARCIS).

Lo abyecto³⁵ se ha considerado en esta ocasión según la propuesta de Butler, “designa aquí precisamente aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivible” es necesariamente para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; (...). En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional.”

De esta manera el cuerpo abyecto nos estaría hablando de un cuerpo activo y político, capaz de reconocer y poner en cuestión los y sus propios condicionamientos y políticas socio-económicas bajo las cuales se encuentra inscrito. Un cuerpo que generar resistencia para no sucumbir o padecer ante las políticas normalizadoras imperantes otorgando [se] la posibilidad de constituirse en y fuera de los encuadres socio-políticos que se le han asignado a la producción de individuo, otorgando nuevas y diversas formas de nominación a la categoría persona.

³⁵ Para complementar el punto, en el texto *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo (2008)*, Butler refiere una definición de abyección que podría ser útil al lector de esta tesis. Transcribo literal desde su libro: abyección (en latín, abjectio) implica literalmente la acción de arrojar fuera, desechar, excluir y, por lo tanto, supone y produce un terreno de acción desde el cual se establece la diferencia. (Judith Butler). Pág. 19, 20.

MARCO METODOLÓGICO

Nivel Epistemológico

Las interrogantes que movilizaron esta investigación se vinculan con la construcción del discurso artístico de la coreógrafa Paulina Mellado: ¿De qué manera significa y opera este discurso en la danza contemporánea chilena?, ¿Cómo opera este discurso en relación a las políticas y lo político en la danza como arte escénico dentro de la institución?, ¿Cuáles son las políticas-estéticas de estos discursos?, ¿Cómo aparece la idea de construcción de discursos en relación a la memoria, e historia de la danza? Estas propuestas, ¿actúan como dispositivos de desnaturalización y re-significación dentro de la lógica de la danza instalada actualmente en la institución? ¿Cómo ampliar las posibilidades discursivas de la danza si no hay historia ni memoria sistematizada que se constituya desde los procesos artísticos y desde los propios actores involucrados? ¿Es esta propuesta un dispositivo que permite la inflexión y reflexión de la danza contemporánea?

Nivel Metodológico

El nivel metodológico que se utilizó en esta investigación es de carácter cualitativo, ya que se considera la realidad de esta coreógrafa en su “contexto natural”, buscando acercarse a esta propuesta artística de acuerdo con los significados que tienen los mismos sujetos implicados.

Por otro lado, no se utilizó ningún modelo anterior como base del estudio, debido a la escasa información y sistematización teórica que se encuentra disponible. De esta manera y mediante el estudio de casos, se inició una exploración a través de las propuestas artísticas de la coreógrafa chilena.

Como parte fundamental de nuestro marco metodológico se utiliza la propuesta de Thad Sitton (“historia oral”). *“La historia oral son las memorias y los recuerdos de la gente viva, sobre su pasado.”* Utilizar esta propuesta como parte de la metodología investigativa nos permitió explorar y redescubrir desde las personas, en este caso desde la coreógrafa, el legado que subyace en sus memorias y experiencias, y que probablemente se han descuidado y han quedado sujetas al olvido. Esta es una forma de conservar la historia. La historia oral es una forma más directa, sin intermediarios ni interpretaciones que puedan relativizar y alivianar los saberes. Con ella es posible considerar la tradición viva como evidencia, es decir, conocer mediante la profundización, investigación y abstracción los contenidos que se buscan desde los autores mismos que han estado involucrados en los acontecimientos de interés.

En esta investigación, cercana a lo que podría ser un estudio de carácter cultural, se hace imposible omitir que los agentes de la danza son antes que nada *sujetos*. ¿Cómo se podría hacer historia de la danza sin considerar al cuerpo-sujeto como el eje central de la investigación? En esta perspectiva, indudablemente centramos nuestro interés en *quién habla*, buscando develar desde la subjetividad de Mellado aquellos significados, fuente de nuevos conocimientos, que nos permiten aproximarnos a comprender esta compleja realidad y registrarla. Por ello, nos pareció pertinente utilizar la entrevista de historia biográfica como procedimiento para registrar una parte de la historia de la danza en Chile como una forma de documentar desde los sujetos involucrados y sus discursos, con el afán de re-instalarlos dentro del campo de la danza como material de referencia, conocimiento y estudio.

Por otro lado, se consideró el ‘conocimiento’ como proceso que se construye en la interacción entre el entrevistado y el entrevistador; y que esta construcción es de carácter dinámico y flexible en cuanto a su secuencia, y que se va enriqueciendo en este proceso. *“La entrevista individual en el proyecto de oficios y profesiones sería una variedad de*

*historia biográfica temática, centrada en la experiencia del trabajo individual. Investigaría las razones por las que los entrevistados se dedicaron a su especialidad; cambios que observaron en esta última con el transcurso del tiempo, etc.”*³⁶. En rigor, lo que se buscó en esta investigación fue poder acceder a las subjetividades insertas en el contexto dancístico. Manifestándose como herramienta metodología de suma relevancia para poder realizar la investigación en profundidad.

*“Todas las comunidades tienen sus problemas y muchos de éstos tienen raíces profundas en el pasado de la comunidad. (...) ¡Por lo común las comunidades saben cuáles son sus problemas! (...) el proyecto utilizó la historia oral para proporcionar una investigación de los antecedentes”*³⁷. Nos pareció interesante en cuanto forma parte de una comunidad que indudablemente presenta problemas con raíces en el pasado. En este sentido, ha sido una gran oportunidad para poder explorar y develar esos problemas y su proyección en sus procesos creativos.

Tipo de investigación

El tipo de investigación que se llevó a cabo fue de carácter exploratorio y descriptivo, puesto que no se utilizó ningún modelo anterior como base del estudio, debido a la escasa información y sistematización teórica que se encuentra disponible. De esta manera y mediante el estudio de casos, se inicia una exploración a través de la propuesta artística de la coreógrafa chilena.

Nivel Técnico

Para poder generar el material que se buscaba, se consideró la revisión de fuentes bibliográficas, como así también se utilizó la entrevista en profundidad, para recoger la información desde la propia subjetividad involucrada. Esta técnica nos permitió flexibilidad y mayor fluidez para plantear a la entrevistada las temáticas propuestas, y

³⁶ Sitton, Thad; Mehaffy, George L. y Davis Jr., O. L. (1989) *Historia oral, Una guía para profesores (y otras personas)*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. Primera edición en español. México. Pág. 66.

³⁷ Sitton, Thad; Mehaffy, George L. y Davis Jr., O. L. (1989) *Historia oral, Una guía para profesores (y otras personas)*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. Primera edición en español. México. Pág. 133.

así estar abiertos y receptivos a nueva información que de allí se fue generando, con el objetivo de introducirse con mayor rigurosidad en el contenido de cada uno de esos relatos.

En relación a las entrevistas en profundidad, estas fueron realizadas entre Marzo y diciembre del año 2010, en casa de la artista Paulina Mellado; siendo este espacio muy amable y acogedor. Pensamos que este ambiente favoreció a que se generara un distendido y significativo diálogo en cuanto al quehacer de la danza contemporánea nacional.

Del mismo modo nos pareció pertinente realizar una entrevista por escrito en relación a las temáticas planteadas durante la primera entrevista con el objetivo de profundizar en ciertos hitos a nuestro parecer relevantes develados en dicha entrevista y de los cuales no fue posible asumir en su totalidad debido al tiempo.

Las conversaciones se enmarcaron dentro de las problemáticas instaladas en la danza contemporánea nacional ¿Cuáles son las problemáticas que nos plantea Paulina Mellado en sus propuestas coreográficas?, ¿Qué problemáticas visualiza en la danza contemporánea chilena? ¿Son éstas constructoras de discursos?, se recurrió a estas problemáticas considerándolas como dispositivos de interrogación para poner en cuestión el sentido y significancia de esta disciplina, y así, avanzar en la construcción de nuevos conocimientos y propuestas artísticas. Fue así, como estas y otras interrogantes nos permitieron abrir un diálogo con la coreógrafa y develar nuevas experiencias, inquietudes y conocimientos en torno al quehacer de la danza nacional. Convirtiéndose así, la entrevista en profundidad en un aporte fundamental para esta investigación.

Las citas de las entrevistas realizadas a la coreógrafa Paulina Mellado se establecieron con las siguientes siglas E1, E1.2, E.2.

E1. Corresponde a la primera entrevista realizada de carácter oral.

E1.2. corresponde a la profundización de los aspectos que

no se lograron ahondar con toda rigurosidad en la entrevista primera entrevista, debido al tiempo.

E2. Corresponde a la segunda entrevista de carácter oral en profundidad.

ANÁLISIS

Análisis y discusión I

Aproximándonos a Paulina Mellado, docente y coreógrafa

¿Quién ha sido para mí?

Las motivaciones que han movilizado a llevar a cabo esta investigación acerca de la propuesta artística de Paulina Mellado, se inscriben, tanto en el ámbito personal como en el aporte profesional, que nos ofrece esta propuesta. Se ha considerado a través de esta investigación que la impronta del discurso artístico de Mellado se instala como un gran y relevante soporte para la danza nacional, sobre todo en lo que conforma los aportes relacionados a la profundización y al rigor de su investigación sobre la constitución de lenguaje y producción de obra.

En relación a las motivaciones personales, me refiero específicamente al vínculo que se ha ido estableciendo con Paulina durante ya varios años, convirtiéndose en un referente fundamental y constante dentro de mi propio proceso en el campo de la danza contemporánea.

Paulina Mellado ha cumplido diversos roles en mi proceso de formación profesional, comenzando por su rol docente en la Universidad Arcis en las cátedras de Improvisación y Composición coreográfica, siendo desde ese entonces un agente significativo en cuanto a su perspectiva sobre el arte, su desempeño como docente y a la construcción de conocimiento desplegado desde una relación dialéctica. Luego, al comenzar las ayudantías para la coreógrafa (Universidad Católica, Universidad Arcis, CIEC), pude conocerla y observarla, en su rol docente, desde una nueva perspectiva.

El 2008 pasé a formar parte de la compañía CIA PE Mellado. En ese período, se generó un laboratorio de investigación de lenguaje, instancia que me permitió ir develando nuevos aspectos de ella como coreógrafa y de la danza. Dentro del mismo año, debido a su destacada trayectoria, Mellado es invitada junto a su compañía a participar en el Encuentro Sudamericano de Danza “diálogos” Montevideo, Uruguay. Esta oportunidad, me permitió atender los atributos de la danza contemporánea en Chile hasta ese entonces, la relevancia del aporte de Paulina y su compañía a estos procesos de construcción.

Por otro lado, dentro de la CIA PE Mellado, he cumplido la función de asistente de dirección para la obra “Pequeño Hombrecito”, como así también tengo la labor y participación en CIEC (centro de investigación y estudios Coreográficos) en lo que se relaciona al ámbito de la investigación y crítica junto a Josefina Camus, Lara Hubner y Paulina Mellado. Es así como Mellado ha ido cumplido un rol decisivo en mí carrera de la danza abriendo espacios donde uno pueda desplegar [se] desde su propia visión y particularidad.

Paulina Mellado, antecedentes biográficos

María Paulina Mellado Suazo nació el 21 de abril de 1965 en Santiago de Chile. La menor de cinco hermanos, entre ellos los intelectuales y críticos de Arte Justo Pastor y Marcelo Mellado, estos últimos fundamentales referentes dentro de la trayectoria de la artista. Casada con el músico José Miguel Miranda, y madre de Manuel y Matilde Miranda. Reconocida y destacada bailarina, coreógrafa, docente e investigadora de danza, directora de la sala Santa Elena 1332 (2000-2011), espacio en el que se imparten Seminarios de Composición Coreográfica, seminarios de Interpretación, Como así también se realizan estrenos y funciones de diversas compañías de danza y teatro.

Directora de **CIEC** (Centro de Investigación y Estudios Coreográficos). En donde son realizados constantemente Seminarios Teóricos y Prácticos con la colaboración de

escritores y analistas de espectáculos, dramaturgos y críticos nacionales como internacionales.

Es así como ha ido conquistando a través de su riguroso trabajo un decisivo espacio dentro del campo de la danza contemporánea nacional, gracias a los aportes fundados dentro del campo de la investigación, análisis y reflexión del que hacer coreográfico.

Los inicios de su formación como coreógrafa, intérprete y docente, se instalan en el contexto socio-histórico correspondiente a los años 80' y 90'. Asumiendo en el ámbito de la danza un rol fundamental la llamada danza Moderna, la que sostendrá un estrecho vínculo entre 'arte y política'.

*En "1985 Joan Turner y Patricio Bunster fundan el Centro de Danza Espiral, centro que acuna a gran parte de los creadores de la danza independiente en Chile, con los que Bunster y Turner cumplen una función fundamental en la difusión de la danza, también como una expresión contra la dictadura."*³⁸

Mellado transitará por la Universidad de Chile, Arcis y posteriormente se instalará en el Centro de Danza Espiral, a cargo de los Maestros Joan Turner-Jara y Patricio Bunster. *"Fue un momento de efervescencia en el que entró mucha gente. De ahí salió casi todo el legado. (...) Con Joan era la liberación total, me enamoré de su método y de sentir que yo también era eso. Ahí descubrí que me gustaba hacer clases."*³⁹. Estableció un estrecho vínculo con la bailarina Joan Jara, siendo su ayudante, trabajando juntas en poblaciones, participando a la vez como intérprete en la Compañía de Danza Espiral. Convirtiéndose así en significativos referentes ambos maestros dentro de su trayectoria.

Podemos decir que la Danza Moderna impartida por los maestros Turner y Bunster, se desarrollaría dentro del contexto socio-cultural de dictadura. Es así como el carácter y su

³⁸ Alcaíno, Gladys; Hurtado, Lorena. Retrato de la DANZA independiente en Chile, 1970-2000. Ed.1 ocholibros. Pág. 229.

³⁹ Alcaíno, Gladys; Hurtado, Lorena. Retrato de la DANZA independiente en Chile, 1970-2000. Ed.1 ocholibros. Pág. 145.

impronta la podríamos situar dentro de lo que define la intelectual Nelly Richard como “... el “*arte comprometido*” (...) en donde la labor del artista estaba al servicio del pueblo y la revolución (...). El pueblo y la revolución eran los significados trascendentales a los que adhería la obra como vector artístico de toma de conciencia ideológica, de agitación social y de militancia política”.⁴⁰

Es así como la marca que se imprime dentro del discurso artístico de Mellado se ve fuertemente influenciada por el contexto socio-cultural en el que se ve inmersa; agregando que:

“La marca que se reproduce constantemente tiene que ver con la historia política y cultural de los años 80. Los artistas visuales de esa época, que en rigor para mí era parte de mi pubertad porque sin vivirla con intensidad, asistía a ciertos eventos que ahora me doy cuenta han marcado una manera de ver la relación que tengo con mi trabajo, que tiene que ver con una investigación permanente sobre el estado de las cosas en la danza. Además de eso está el vínculo con el teatro de Alfredo Castro en los 90. Creo que son ambas instancias, que además de los propios discursos tienen que ver con la entrega hacia el estudio, la profundización y con la seriedad con que se asumía el trabajo. En esa época creo que los lazos entre los artistas estaban más cruzados que ahora. O quizás el medio y sus características les permiten a los artistas visuales ser más capaces de entrar en otros temas.” (E1.2. Ver anexo II)

En relación a lo que alude al aspecto político de la danza nacional podemos reconocer, como se ha señalado anteriormente con respecto a la danza Moderna en la década de los ‘80’ y ‘90’, que lo político se inscribía específicamente dentro de las temáticas coreográficas, en su compromiso con el pueblo y en su lucha contra la dictadura. Hoy en día podemos observar que la danza Moderna y en algunos casos contemporánea, aún

⁴⁰ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldivar. (2005) *Arte y política*, Santiago de Chile. Pág. 16.

seguiría reproduciendo de cierta forma esa estructura codificada y aristotélica con un mensaje resuelto que bordea lo didáctico -instalando solo pequeñas fisuras y variaciones en el campo de lo instituido- a la vez, que suspende su contexto de inscripción.

La problemática que se desprende actualmente al reflexionar sobre dicha situación nos insta a interrogar acerca del rol que cumple el cuerpo-interprete dentro del campo de la danza instituida, ante esto abrimos las siguientes interrogantes : ¿qué implica hoy en día someter [se] ante los mecanismo técnicos disciplinares e ideológicos del quehacer de la danza instituida?, ¿Cuál es el vínculo que se establece entre la construcción de esos cuerpos-intérpretes y el contexto de inscripción?, ¿De qué manera aparece lo político, si la idea y construcción de cuerpo-intérprete sigue arraigada al imaginario clásico, neoclásico que no asume en su totalidad al sujeto ‘terrenal’, dejando ‘suspendido’ el sí-mismo como soporte biográfico y constituyente de la relación dialógica con otro y su entorno de inscripción?, ¿Es posible hacer hoy en día un arte político o una política del arte de la danza a través de un cuerpo naturalizado y normativizado bajo los discursos hegemónicos neo-liberales -que simplemente reproducen y se manifiestan bajo la construcción disciplinar que se le ha otorgado, considerando que la primera materialidad de la danza es el cuerpo-sujeto-?, ¿Que rol juega el mercado dentro de la configuración de los cuerpos y en las políticas-estéticas en la actualidad?.

Lo político se dará justamente en la acción de poner en tensión los propios procedimientos normativos, con el afán de instalar pequeñas fisuras que ayuden a re-significar los modelos disciplinares y tomar conciencia de las construcciones de cuerpos y subjetividades infiltrados dentro de la disciplina, para poder ampliar el espectro de posibilidades que podría llegar presentar la danza al asumir que lo que se pone en escena es un “cuerpo real”, y con esto contribuir a la inclusión de las diversidades de sujetos.

“Más que tener tanta conciencia de qué es lo político, en el fondo uno como creadora se pregunta más bien por problemas que tienen más que ver con el propio

qué hacer. De todas maneras la influencia de mi generación tiene que ver con lo que paso en los 80 y 90 como con la escena de avanzada, las artes visuales. Que de alguna manera eran rupturistas en dos sentidos porque por un lado era la lucha política como la manera de hacer política, digamos la manera de enfrentarse al gobierno es del lugar del arte y eso lo hacía doblemente interesante porque era un discurso que saltaba dos veces a la vista me parece. Digamos que ese es el enganche que yo he hecho siempre, lo político en este caso sería hablar de la propia especificidad.”(E1.2. Ver anexo II)

Su concepción de la danza

En relación al modo de inscripción de la danza contemporánea Mellado agrega *“La danza contemporánea, (...), reinventa constantemente sus sistemas de signos, ya que la estructura es propia de cada obra, por lo tanto, los códigos se van resignificando, no hay texto previo necesariamente, sus operaciones van instalando una construcción que convoca otros sistemas de signos, otros movimientos, otras kinestias, otras ocupaciones del espacio, el piso como lugar fundante, la abstracción. Otro lenguaje.”*⁴¹

Acerca del qué hacer coreográfico

En lo que respecta al quehacer coreográfico podemos observar que mellado juega un rol decisivo dentro de la escena nacional, aportando desde su rigurosa investigación diferentes aportes en relación al re-pensar la producción creativa, ubicando el proceso creador en una plataforma política de estudio.

Uno de sus principales aportes en relación a esta temática ha sido la creación del seminario *“Para qué se hace y cómo se hace lo que se hace”* (proyecto FONDART de Excelencia. 2005-2006). En este trabajó junto a diez creadores (coreógrafos, directores

⁴¹ Mellado, Paulina (2008). *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica.* Proyecto Financiado por Consejo Nacional de la cultura y las artes. FONDART. Santiago. Pág. 13.

de teatro, y del ámbito de la psicología) con el objetivo de generar un lugar de experimentación y reflexión sobre los propios procedimientos de la producción coreográfica, “generando un debate inter-disciplinar en relación a los distintos soportes de obras, de esta manera se abría el espacio para que pudiesen dialogar diferentes puntos de vista, tomando como referencia inicial la metodología de la compañía CIA. PE MELLADO, bajo la dirección de Paulina Mellado, quien fue la ejecutora del seminario. Cada martes, a partir del mes de julio de 2005 en la sala Santa Elena, se reunió el grupo de coreógrafos, presentando las diferentes propuestas, donde cada director habló de su trabajo, lo expuso junto a sus intérpretes y finalmente se abrió el espacio a la reflexión y el intercambio de ideas cobrando importancia el propósito del seminario “Para qué se hace y cómo se hace lo que se hace”. (www.paulinamellado.cl)

Este proceso concluyó con la publicación de su libro “Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace”, el que contiene las experiencias y procesos de todos los que participaron dentro del seminario. “Este libro, editado durante el 2008, es el primer libro en Chile completamente dedicado a la teoría en danza, marcando un hito en la escena nacional.” (www.paulinamellado.cl)

El seminario “Para qué se hace y cómo se hace lo que se hace” fue el primer espacio concreto en la escena nacional, donde diversos directores pudieron situarse y desplegar [se] desde una rigurosa investigación práctica-teórica a través del diálogo inter-subjetivo y disciplinar.

En lo que respecta a la necesidad de hacer obra la directora señala: ***“En toda obra o manifestación artística existe en el autor o creador la necesidad de plasmar algo de sí. Se instala la pregunta por el por qué poner algo de sí fuera de sí, a quién le interesa, se***

interroga sobre la necesidad de hacer obra, sobre la implicancia personal y social de ello y sobre el emplazamiento de un código que se establecerá y develará.”⁴²

“Aparentemente, al igual que en cualquier obra de arte, la danza materializa una imagen derivada del proceso interno: la representación objetiva de una realidad subjetiva. En este sentido, la materialidad propia de la danza exige una reflexión sobre lo que la constituye, sobre las operaciones que la hacen ser lo que es. Los problemas específicamente coreográficos se pueden traducir en problemas metodológicos, desde identificar el impulso que mueve la necesidad de realizar la obra, de relacionar, comparar, investigar, para encontrar una manera de producir los elementos constituyentes de la cosa; identificar la cosa, para luego investigar paso a paso, involucrando, armando redes y cruces que visualicen el fenómeno. La producción en danza se sustenta en hacer preguntas constantemente, en obsesionarse. Este modus operandi constituye su lugar que le permite –en una relación dialógica frente a las posibilidades—abarcar la incertidumbre.”⁴³

Otro de los hitos fundamentales generado por Mellado es **CIEC** (centro de investigación y estudios coreográficos), plataforma de suma importancia dentro del ámbito de la investigación. Esta plataforma “tiene la intención de convocar a personas interesadas en la reflexión y el análisis de los procesos creativos, de revisar los procedimientos propios de la composición de obra, todo ello orientado a que la danza se transforme en objeto de estudio frente al poco despliegue literario y teórico que la soporta dentro de las artes.” (www.paulinamellado.cl)

De esta manera podemos ver que Mellado ha ido conquistando un relevante espacio dentro de la producción artística nacional, situando el campo de creación en un lugar que

⁴² Mellado, Paulina (2008). *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica*. Proyecto Financiado por Consejo Nacional de la cultura y las artes. FONDART. Santiago. Pág. 14

⁴³ Mellado, Paulina (2008). *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica*. Proyecto Financiado por Consejo Nacional de la cultura y las artes. FONDART. Santiago. Pág. 11, 12.

exige ser asumido desde sus complejidades, con mayor rigurosidad en lo que respecta al hacerse cargo de “qué, cómo y porqué se hace lo que se hace”, en relación a esto abrimos las siguientes interrogantes ¿qué cuerpo se pone en escena?, ¿cuáles son las políticas de ese cuerpo?, ¿de qué manera se articulan las distintas materialidades?, ¿de qué manera se constituye lenguaje desde la danza?, ¿en qué lugar o contexto se inscribe la obra?, ¿es posible pensar la obra sin su lugar de inscripción?.

Acerca de las obras coreográficas de Paulina Mellado

“El cuerpo que Mancha” (1992)

El primer trabajo realizado por la coreógrafa fue “**El Cuerpo que mancha**”. **“Es un texto de Eugenio Dittborn y lo escribió el marido de Pina Bausch que era un filósofo muy importante; fue súper significativo un montón de cosas que ellos hicieron en dictadura, en plena dictadura, entonces él escribe ese texto y yo me encuentro con este texto.” (E1. ver anexo I)**

“Cuerpos Febriles” (1995)

Seguirá con la obra, “**Los cuerpos febriles**”. **“Tiene que ver con trabajos de máquinas pero en el fondo era el desplazamiento o el símil de que uno es capaz de armar pequeños complejos gestuales. En el fondo, son como la unidad mínima, como en la literatura o la semántica, de cómo se estructura el lenguaje, de cómo una letra o una vocal con otra arma una palabra o el ordenamiento de las palabras dice otra cosa y no dice esto.**

Claro, la reducción hacia las unidades mínimas. Yo tengo unos hermanos que de alguna manera han influenciado, o sea, siempre hay una referencia a ellos y “Los cuerpos febriles” salió a partir de una coreografía que hacíamos antes con la ‘Sato’

que efectivamente teníamos unos complejos gestuales muy pequeños, (...), tres, cuatro gestos. Era como el *leit motiv* de esa coreografía que se llamaba “Sato” y que también ganó premios y también fue un impacto (...) Se armó como estéticamente una propuesta muy distinta y eso fue como el 90, muy tempranamente. También quiebra algo.

Es en esta obra que comenzará a hacer el desplazamiento de lo semántico, “o sea ni siquiera lo semántico sino que la idea de la unidad mínima que puede ser infinita, entonces “Los cuerpos febriles” eran dos personas que hablaban del gesto mínimo, del gesto cotidiano de sacarse la pelusa, del gesto hacia mí, del gesto hacia el otro. Entonces eso fue una relación compleja porque en el fondo ya que dos se miren en danza era raro, que dos se miren y se toquen era más raro todavía y eso acompañado del dispositivo del movimiento digamos, del dispositivo corporal, ¿cómo? Como el cuerpo genera discurso, o sea el gesto o sea puede ser cualquier cosa eso es lo choro, el punto es que no puede ser puesta cualquier cosa en un lugar, o sea tiene que haber un poco mas de responsabilidad frente a eso”. (E1.2. Ver anexo II)

“Lugar del Deseo” (2000)

2001: Seleccionada a participar en la 10 Bienal de Danza de Lyon, con la coreografía “*Lugar del deseo*”

“Se instala el deseo, como que eso es representado en general por la falta del otro o como darnos cuenta que el “Lugar del Deseo” y “En el ser tocado”, las dos coreografías que tienen esa impronta, es que claro, uno nunca se hace cargo pero por lo menos uno se da cuenta que siempre está en función de la falta del otro porque siempre esta cosa como la insatisfacción pero sobre todo es como nunca otro va a poder compensar, y ahí es como se despliega el deseo. (E1. ver anexo I)

“Lo que Acontece” (2008)

En “Lo que Acontece” aquí, como realmente se sistematizó un tipo de lenguaje, nosotros hacemos en una misma función Un lugar del deseo y Lo que acontece 9 ó 8 años que entre uno y otro, porque en uno era como el inicio y el otro como todo el desarrollo del lenguaje, (...) (E1. ver anexo I)

“Dos hombres y dos mujeres dentro de una casa perimetrada por ladrillos fiscales, recuperando la idea de los lugares característicos de la casa materna, arcaica, memoria: pieza matrimonial, baño, pieza chica, cocina. Cada lugar se habita en la medida que se suceden los encuentros entre los intérpretes y sus roles, se reinstalan sistemas de interrelación improvisadas al momento de su ocurrencia, el orden es alterado por la secesión de los acontecimientos, no así el de algunas de las relaciones ya establecidas, que podrían denominarse fundantes, por ser las primeras y más recurrentes al anclarse en los cuerpos. La casa y su orden, en este sentido, es desarticulada en la idea de reconstruir permanentemente rincones y casitas para una imposible reparación, dado que se ejerce en un cierto estrato determinado por el juego representacional: la construcción, armar para rearmar, los inicios de la idea de trabajo. Lo complejo en esta puesta coreográfica es la idea de sostener el trabajo corporal, algo así como el aquí y el ahora, ya que en la precipitación que se desborda en la escena, los cuerpos deben ser capaces de mantener la atención. La conciencia de la disposición corporal y lo escénico se extravían por la complejidad de la exposición de los cuerpos permanentemente en diálogo consigo mismos y con el entorno.”⁴⁴

⁴⁴ Mellado, Paulina (2008). *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica*. Proyecto Financiado por Consejo Nacional de la cultura y las artes. FONDART. Santiago. Pág. 101.

Pequeño Hombrecito (2010)

Pertenece al proyecto FONDART excelencia “En Colaboración”. Considera la obra “Pequeño Hombrecito”, seminarios de composición coreográfica, seminarios de interpretación e improvisación y una página web dedicada al análisis y crítica de obras.

“Pequeño hombrecito es un obra coreográfica que habla del otro que tenemos dentro, del que mira la realidad exterior y establece un vínculo entre lo que ve y lo que toca, desplegando su propia interpretación de la realidad y estableciendo así un relato sobre el deseo de ser reconocidos.”

Obra con la que El Círculo de Críticos de Arte distinguió a la bailarina y coreógrafa Paulina Mellado por su montaje “Pequeño Hombrecito”; la pieza más destacada en el área de la danza el año 2010.

“Recibió la distinción como una muy excelente noticia, ya que es necesario el reconocimiento al trabajo, porque es una investigación creativa que tiene una historia de años de reflexión y procesos. La coreografía ‘**Pequeño Hombrecito**’ es producto de un equipo que trabaja hace mucho tiempo en conjunto, a pesar que cambian algunos intérpretes, hay una metodología que define muy bien la investigación. El ser reconocidos por especialistas nos otorga seriedad, su rol es determinante ya que ellos pueden señalar y lograr que uno sea real. En definitiva es contar con un apoyo más masivo y sentir que no estás tan desconectado de cierta realidad”⁴⁵, añadió Mellado. Publicado en diario ‘LA TERCERA’.

⁴⁵<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2010/12/1453-334881-9-coreografa-paulina-mellado-fue-distinguida-por-su-montaje-pequeno-hombrecito.shtml>

Cuerpo PRETEXTO (2010)

“CUERPO PRETEXTO cuestiona al sujeto que intenta constituirse desde el movimiento y desde la palabra cuando se relaciona con un otro. Ambos cohabitan un territorio compartido, que será constantemente modificado, por el encuentro de lenguajes y por las necesidades de cada individuo. Desde la improvisación se juega a instalar estrategias de construcción que surgen al plantear preguntas sobre quién se mueve, qué es lo que mueve y cómo eso intenta ser traducido por los que observan y nombran.”

www.paulinamellado.cl

El trabajo y la propuesta artística de la coreógrafa son un gran referente y soporte para la investigación e inquietudes instaladas sobre el quehacer de la danza contemporánea chilena, entendiéndola siempre como un objeto de estudio, ejercicio necesario para que la danza asuma y se constituya con su propio espesor y políticas estéticas.

Análisis y discusión 2

Acerca de la metodología de Paulina Mellado

La coreógrafa parte considerando en su propuesta metodológica al cuerpo-intérprete desde sus posibilidades y o limitaciones físicas y “reales” que le correspondería a cada cuerpo en particular, recurriendo así a sus propias características, como gestos y posturas recurrentes.

La primera parte del proceso metodológico consistiría en generar un espacio de reflexión sobre la imagen corporal que se tiene de sí mismo, al exponer la percepción de sí mismos frente al grupo, los otros señalarán a través de sus propias percepciones de qué manera perciben a su compañero. Será a través de este diálogo e intercambio donde comenzará a constituirse el reconocimiento de uno en relación a los otros. Es decir, el reconocimiento del sí mismo se llevará a cabo solo en relación con una otredad.

En base a este primer aspecto, se les pedirá a los intérpretes que escojan una parte o lugar de su cuerpo que resulte relativamente significativa para ellos (porque la consideran fea, gorda, sufrió un accidente, porque es la parte que más les gusta de sí, porque se siente más seguro, etc.), para luego a través de la movilidad y de habitar ese lugar, comenzar el proceso de identificación, y reconocimiento sobre cómo y de qué manera se constituye esa zona e ir haciendo consciente el recorrido interno que hace el cuerpo para poder hacer aparecer ese lugar en particular y, a su vez, anclarlo al cuerpo.

Posteriormente, con el fin de materializar este concepto o la zona corporal que se ha elegido, el director apela buscando que el intérprete imagine o visualice esa zona y construya una imagen de ella. Hacer consciente de qué es lo que se mueve, de cómo se mueve lo que se mueve y, a su vez, cómo eso repercute y modifica al resto del cuerpo, irá otorgando mayor libertad y posibilidades de construcción de lenguaje. Entonces, el

contenido se manifiesta y, a la vez, se construye mediante un diálogo sostenido entre consciente e inconsciente, entre despliegue y repliegue.

Del mismo modo, este método trabaja con la reiteración. A través de la práctica reiterativa del recorrido que hace el cuerpo para poder hacer aparecer ese concepto o zona corporal, comenzará a manifestarse un cierto cuerpo-sujeto que se organiza internamente desde y con sus propios procedimientos, códigos y signos, lo que será parte del contenido de la creación del lenguaje corporal de cada intérprete en particular.

Una vez constituido el lenguaje corporal propio, este se desplegará a través de las relaciones con los otros cuerpos-intérpretes. Al entrar en relación con otros cuerpos-intérpretes se deberá construir un lenguaje en común. Para ello, será indispensable, por una parte, que cada cuerpo-intérprete logre sostener su propio lenguaje y particularidad, como también desplegarlo en relación a ese otro, lo que alterará, modificará y generará nuevos códigos en relación a este o estos encuentros, y tendrá que tener la capacidad de dejarse leer por el otro y, a la vez, poder interpretar a ese otro cuerpo en su complejidad. Es aquí donde entrará en juego el concepto de identidad de cada uno, el que emergerá justamente en el proceso de alteridad entre el sí-mismo y la otredad, otorgándole a cada gesto, movimiento y silencio, sentido y significado.

La autora señala en relación a su metodología,

“se trabaja desde las posibilidades físicas del cuerpo, resistencia y fluidez eran característicos en la movilidad. De esa experiencia se pasa a la de entrar a un espacio más afectivo, en el sentido de buscar un cuerpo más particular, exacerbando sus propias características, como la de los gestos y posturas recurrentes. El mecanismo era articular una serie de esos gestos y transformarlos en despliegue corporal atravesados por vivencias que se desplazan. El trabajo en el cuerpo y desde él implicaba comenzar a buscar otros procedimientos que lo

modificaran. Para eso se encontró un método, entrar en el cuerpo imaginario, es decir, hablar del cuerpo desde la imagen corporal, la que tiene de sí mismo que se arma en relación con el otro. Movilización de una materia específica que era el cuerpo, su musculatura, su piel, a partir, de la imagen, de la idea que uno tiene de sí mismo.

El anclaje como punto inicia del desarrollo de la metodológica construida “de ahí se desprende todo. Yo siempre me demoro mucho, hay veces que me demoro cuatro meses, tres meses... depende de la intensidad también la “largura” del tiempo. Generalmente cuando hago producción o cuando hacemos seminario no son menos de cuatro meses, y mi producción creativa dura por lo menos un año, porque el anclaje se mueve mucho, o sea uno tiene que inventar infinitos ejercicios, infinitas maneras de que ese anclaje de alguna manera encuentre una vía de desplazamiento, tiene que salir, el anclaje en algún minuto deja de ser anclaje, o sea uno lo ubica y trabaja con eso pero tiene que buscar la manera de drenar, y eso es lo bonito. Ese proceso de cómo drena en cada cuerpo es distinto, a pesar de que uno usa metodologías parecidas, siempre en cada cuerpo es distinto. Y no existe una técnica en rigor, es como una manera de hacer y que va siempre fluctuando con los grupos, con la gente, con cómo está uno también. Pero la idea es que ese anclaje drene.” (E1.2. Ver anexo II)

Dentro del proceso metodológico, podemos observar que la artista utiliza varios conceptos relevantes para llevar a cabo su propuesta:

Tensión o desacomodo: Se busca a través de la tensión o de la incomodidad del cuerpo generar un cierto anclaje dentro de éste, como así también obliga a ese cuerpo-intérprete a no sucumbir frente a los hábitos y normativas recurrentes a las que está habituado.

Reiteración: La repetición sostenida del desacomodo del cuerpo actúa como mecanismo de resistencia ante los patrones biográficos, sociales y disciplinares constituidos anteriormente, generando nuevos lugares y posibilidades. Podemos notar que el proceso que se hace a través de la reiteración, ayuda a tomar conciencia de estos patrones recurrentes que suelen manifestarse más inconsciente y mecánicamente con el fin de poder desplegarlos y con ello alterarlos o modificarlos, otorgando así la posibilidad de entrar y salir de ellos a elección como también a estar en ellos y fuera de ellos.

El anclaje:

“El concepto de anclaje trabaja siempre como con lo que no te gusta o que parte del cuerpo te gusta, o qué parte del cuerpo tiene dolor, que además esa imagen corporal va siempre cambiando depende de la historia, depende del contexto, depende de lo que se vaya viviendo en ese minuto. Y entonces ahí uno dice, tiene que ver con lo que está pasando, pero siempre está anclado en otra idea original. Entonces, en general, uno trabaja, y a varios no les gusta, a las mujeres es súper común que no les guste las guatas por ejemplo, pero guata es diferente, entonces el anclaje tiene que ver con eso, con una cuestión más básica.” (E1.2. Ver anexo II)

En otras palabras podemos afirmar que se trata de un concepto fundamental de esta metodología. Es utilizado para nombrar el proceso de arraigo de una parte del cuerpo como medio para incitar a ese cuerpo a no des-realizarse, a no perder el contacto con la realidad que se vive en ese preciso momento. Es decir, tiene como objetivo poder sostener, construir e ir transformando el propio material del intérprete, frenando la intención o el mecanismo de desvanecerse en el placer de moverse por moverse y de perderse o desaparecer en el otro. De esta manera, el anclaje –al igual y junto a la reiteración– permitiría estar investigando-se, deconstruyendo-se y construyendo-se

constantemente, en y desde la corporalidad, el lenguaje corporal en relación a la escena y a las estructuras normativas que lo han signado socialmente como tal, tanto en el plano personal, político-social como así también dentro de la formación disciplinar en que se ha desarrollado. **“El anclaje siempre tiene que ver con la historia, con la historia biográfica, con la memoria y con la identidad. Digamos que eso sería, me parece a mí, el recorrido.”** (E1.2. Ver anexo II)

Trabajar desde las capas. Se apoya en tres ámbitos del cuerpo: huesos, músculos y piel. Trabajar desde las capas permite explorar, encontrar y realzar distintas cualidades y densidades del mismo material. Ofrece hacer consciente distintas densidades, como así también generar una inter-relación entre sus partes convirtiéndose, ese cuerpo-intérprete, como la primera materialidad de la escena con sus propias significaciones simbólicas inscritas dentro de un contexto y sentido, e inserto dentro y fuera de ese cuerpo.

Traslados del lugar de anclaje. Los traslados de lugar de anclaje a otras zonas del cuerpo dan cuenta, por parte del cuerpo-intérprete, de un proceso complejo y de re-significación del material construido por él mismo, fundamentales para poder transformar el material sin dejar de ser lo que se es. Por ejemplo, si su lugar de anclaje son los hombros y su recorrido es subirlos y llevarlos hacia delante a través de la tensión para hacer aparecer ese lugar y así poder reconocerlos, enseguida se compromete el cuello, acorta la movilidad y restringe su campo de visión, ya que no puede mirar hacia abajo y será complicado poder girar para mirar hacia el lado, eso ya va a determinar una cierta forma de estar en escena, y el cómo mira. También tiene que tensar la parte lateral de los bíceps para poder sostenerlos. Esto le limita la movilidad de los brazos en cuanto la amplitud, y del codo hacia abajo quedan despojados. Todo el cuerpo comienza a imbuirse en esta realidad (traslados y recorridos). Ahora si los trasladase, por ejemplo, a las rodillas a través de un recorrido interno del cuerpo hacia éstas, los hombros se “liberarían”. Podría entonces jugar con la mirada, con los brazos, ya que están anclados

en las rodillas, que determinará una movilidad alterada a la anterior. Este diálogo entre las distintas partes comienza a generar sentidos y contextos. Después puede pasar de un lado a otro cualquiera sea, siempre que se mantenga anclado a alguna parte del cuerpo, posibilitando la reinención constante de sí.

En relación a los distintos ámbitos que conforman esta metodología, y en especial a lo que apunta al trabajo con los intérpretes, Mellado señala:

“Es bien terapéutico, pero en el fondo no se va hacia allá, es terapéutico en el fondo porque uno filtra los cuerpos, de alguna manera uno pide que las experiencias radiquen en el cuerpo fisiológico bajo la premisa de que lo somático tiene que ver con lo psíquico, entonces al mover el soma, al mover el cuerpo aparece esa dimensión que tiene que ver con lo síquico, que tiene que ver con lo otro. Entonces ese anclaje digamos de meterse para dentro en lo físico, dejarlo en el lugar físico, es decir en una parte del cuerpo dentro, hace que el cuerpo se ponga en una manera determinada entonces ocurren dos cosas: una es que conscientemente, yo estoy usando mi propia manera de mover ese cuerpo porque si lo anclo hacia dentro, o sea, si registro una parte de mi cuerpo al apretarla o al tener la conciencia de que ese lugar existe, el cuerpo inmediatamente se coloca en una estructura otra. Eso por un lado. Y por otro lado, al mover ese lugar empieza a aparecer esta especie de movimiento histórico involuntario donde aparece el imaginario como desplegado o sea empiezan como aparecer esta historia o esta identidad o sea el cuerpo es movido desde que somos pequeños, primero somos movidos por otros y eso hace que la musculatura y la postura se vayan constituyendo de una manera, en el fondo por eso digo que tiene que ver con lo que hay, o sea si uno trabaja lo que hay... aquí hay un cuerpo, esa es la primera materialidad. Ya!, metámonos en ese cuerpo y nos metemos de esa manera “haciéndolo sangrar”. En ese sentido tiene que ver con los anclajes y que la cuestión quede dentro un rato largo y eso va produciendo ficción,

va produciendo relato va produciendo fantasmas que se despliega que sale para afuera y que finalmente cuando se convierte en obra es porque uno es capaz de distanciarse de esa cuestión digamos Y por eso no es terapéutico, porque uno hace obra, uno lo convierte en una producción creativa no en una tontera de quedarse ensimismado para siempre.” (E1.2. Ver anexo II)

Cómo se llega a la elección de ese lugar de anclaje:

“Eso si es terapéutico, hay unos libros de la Elina Matoso, es una terapeuta que trabaja con terapias grupales y trabaja mucho con el psicoanálisis, es dramaturgia terapéutica, (...) está mezclado con Jung, hay unos enredos extraños, pero a mí de eso lo que me sirvió justamente fue ese como concepto Lacaniano que tiene que ver con la palabra, en que uno es hablado por la palabra, aquí el trabajo en rigor, es hablado por el movimiento, en este caso el movimiento o la gestualidad o la estructura a uno lo traiciona, uno es hablado por esa manera de moverse, por eso entendí y pude meterme en los cuerpos. Y ahí, y por eso, se establece una gran diferencia en cuanto a construcción de obra como con la mirada general digamos, de la vida. (E1.2. Ver anexo II)⁴⁶ .

⁴⁶ Para profundizar en el punto, replico una cita de Marcelo Mellado: “Respecto a la diégesis, la CIA. Pe.mellado se caracteriza por usar “cuerpos que narran en escena” mediante un tratamiento exploratorio de los procedimientos utilizados con y por los intérpretes. El trabajo corporal se ejerce sobre un ser cuyo cuerpo está escrito por una historia, es decir, está determinado por un imaginario, real y simbólico, que va desde lo pulsional, orgánico y la ritualización semiotizada de ciertos gestos. Para soportar y evidenciar ciertos rasgos característicos la compañía trabaja el concepto de movimiento que contienen en sí mismo “algo”, un movimiento significativo, que refiere a un orden fantasmático, donde otros seres habitan el propio cuerpo. De esta premisa, el procedimiento siguiente intenta fijar un lugar en el cuerpo que despliegue un imaginario: un lugar de anclaje donde se instale el concepto trabajado —dolor femenino o masculino... Focalizar significativamente una zona, habitada con obsesión, con dolor, con insistencia, para trabajar en capas profundas, de esta manera, se vive la experiencia al máximo —desde el músculo, desde lo orgánico— participando de la subjetividad, del trauma, de la historia personal en la búsqueda de ciertos movimientos que permitan al intérprete ir desprendiéndose de las capas menos profundas en un recorrido corporal o en una o más direcciones, para desarrollar en las gamas, las posibilidades y matices movimientales. El movimiento encontrado por el cuerpo relata esa experiencia, transformándose en cuerpo narrativo. (Un dedo indicador con algo de tensión se transforma en un gesto represor que recuerda ciertos detalles infantiles, a su vez es un gesto primigenio, puesto que el primer gesto del ser humano debió ser el de apuntar con el dedo o con alguna parte de su cuerpo.) Una vez descubierto el lugar de anclaje en el cuerpo, el lugar desde donde se moviliza el sujeto, el intérprete estaría dispuesto a encontrarse con otros, lo que constituye un momento significativo en el proceso de producción de obra. Al emplazarse las relaciones con el otro, con los otros, se modifica todo y se constituye un lugar de poder, cómo reaccionan el uno al otro, cómo se mueven en el espacio, cómo articulan el cuerpo, el tono muscular. El espectador asiste a un acontecimiento en el ámbito de las relaciones, situado en la combinatoria de cuerpo, espacio y tiempo que crea una realidad otra a partir de la narratología que provocan los encuentros corporales. En la propuesta lo que acontece, los cuerpos de los intérpretes asumen el rol narrativo, los cuerpos cuentan o los cuerpos

“¿Qué lenguaje emplea el cuerpo cuando se lo deja hablar? El recurso estaría anclado en la manera de percibir al cuerpo y de cómo el intérprete se mueve bajo esa estructura, encontrando en esa movilidad un cierto espesor. El intérprete debiera poder tomar decisiones, responsabilizarse de su propia figura y del relato que es capaz de producir. (...) sin embargo, al momento de intercambiar voluntades (otros roles), los cuerpos, sujetos y subjetividades se ven enfrentados a un desconcierto interpretativo, porque el desgaste de sostener se encubre y el recurso sufre las consecuencias de una inconsistencia del sistema, a pesar de la idea recurrente en el trabajo de la compañía y especialmente de la obra *Lo que acontece*, de tratar de recuperar permanentemente el instante que le ocurre al sujeto: el momento de encuentro con lo otro, con la alteridad.”⁴⁷

“El afán es encontrar la movilidad de un sujeto particular, cómo se mueve ese cuerpo-sujeto que está sujeto a su subjetividad y que al desplegar un mundo es capaz de convencer a otro. La idea es que hay una imagen que se desprende de su propio cuerpo que aparece desde un dolor, como una tensión o una ubicación específica de él, una vez que se ubica el lugar, “lugar de anclaje”, entra en una práctica continua, repetitiva y que sufre diversas alteraciones hasta que se desprende y multiplica los relatos en la medida que ese cuerpo entre en relación con él mismo y con los demás. El mundo al que accede el intérprete es muy particular, ya que es un encuentro con movimientos que le pertenecen y que hablan más allá del lenguaje, es como si fueran traducidos por si mismos desde sus propias elecciones y ocurre muy a pesar de ellos. Son hablados por el movimiento propio desde un lugar muy particular. Al ser así, creo que ellos entran en la categoría de

hablan, puesto que la o su historia está inscrita en ellos, de lo que se desprende la pregunta acerca de ese rol, del sostenimiento del recurso”. (Marcelo Mellado citado en Mellado, Paulina (2008). *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica*. Proyecto Financiado por Consejo Nacional de la cultura y las artes. FONDART. Santiago).

⁴⁷ Lang, Silvio y Rojas, Sergio citados en Mellado, Paulina (2008). *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica*. Proyecto Financiado por Consejo Nacional de la cultura y las artes. FONDART. Santiago. Pág. 100.

intérpretes-autores, ya que son ellos los que elijen y se responsabilizan del material, de los encuentros y de la obra.” (E1. ver anexo I)

Análisis y discusión 3

Una aproximación a la danza contemporánea

Primeramente, es necesario precisar que no hay ninguna pretensión en tratar de establecer un concepto cerrado y absoluto de danza contemporánea. Solo hemos intentado enmarcarlo para la mejor comprensión de la perspectiva desde la cual se discute este constructo en la presente investigación. Luego, nos parece relevante reiterar que la danza se trata de una realidad compleja y que es desde esta consideración desde donde comenzaremos a señalar algunos de los aspectos que se inscriben dentro de la danza contemporánea y que resultan relevantes para este estudio.

Por una parte, el primer aspecto que podemos considerar es su **forma híbrida**⁴⁸, entendida esta bajo la perspectiva que expresa García Canclini, es decir *“como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en interculturalidad. Las políticas de hibridación pueden servir para trabajar democráticamente con las divergencias.”*⁴⁹ De otro modo, la danza contemporánea presentaría mixturas de lenguajes y discursos que co-existen simultáneamente entre sí, y dentro de un mundo globalizado y trans-cultural.

Es así, como las nuevas necesidades y reflexiones que se instalan en el complejo creativo comienzan a constituirse desde las particularidades que nos ofrece este diálogo trans-disciplinar entre sus diferencias y o afinidades de cada disciplina, en donde los márgenes se ven tensionados por la relación dada entre las distintas perspectivas y campos (sociológicos, estéticos y políticos). Con ello, se despliega un tercer cuerpo o lenguaje que se construiría desde la mixtura de estas voces, diluyéndose con esto las fronteras o límites de cada disciplina que hasta entonces se establecían en una unidad más bien cerrada en sí misma. Surgen así nuevas interrogantes en torno a las

48 Néstor García Canclini es el que acuñó el concepto de hibridación. Más información en: <http://www.nestorgarciacanclini.net/component/tag/culturas-híbridas>

49 *Ibidem*. Recuperado el 21 de enero de 2011.

especificidades y se forman nuevos métodos y códigos de producción para la subsistencia particular de cada obra o puesta en escena.

En relación al párrafo anterior Mellado afirma:

“Eso debe aprender la danza, a ampliar sus márgenes. Mi impronta tiene que ver con los discursos realizados en la mixtura de la teoría y la práctica, para develar una se debe entrar en el misterio de la otra. Para pensar la danza hay que tratarla desde o como un objeto de estudio.” (E1. ver anexo I)

Esta relación polifónica tendría la facultad de operar, a la vez, como dispositivo que tensiona y des-naturaliza las especificidades y normativas de los discursos dominantes de cada disciplina implicada, problematizando, por un lado, sus propios procedimientos, como también, pondría en despliegue un proceso de re-significación —sobre la práctica misma— de sus propios códigos, modos y recursos.

Otro aspecto que rescatamos y que refiere a lo contemporáneo tiene que ver con esta **no absolutización** de sus normativas comprendidas desde una visión de “pureza”; se asumen las pequeñas fisuras instaladas dentro los paradigmas instituidos de cada disciplina y dentro del contexto socio-cultural de lo contemporáneo que nos ofrecería la inter-relación de los distintos discursos, asumiendo los contextos que se desprenden, tanto de las disciplinas como la de los sujetos involucrados.

“Ahora hay un juego mucho más espectacular, más perverso y más complejo de múltiples miradas o múltiples problemas que están dentro de la escena, o sea lo contemporáneo en la danza no tiene que ver con que sea de punta o avanzada si no en realidad es capaz de hablar de la historia. O sea, tiene que tener mucho más claro de por qué es lo que es más que antes porque tiene esa capacidad de ver la historia de la memoria, de la identidad, aglutina todo como en un mismo lugar, y por que la diversidad es mayor; es mayor la responsabilidad también de saber

desde dónde viene y hacia dónde va; es mucho más la variedad eso me parece a mí , no apunta a un solo objetivo es posible de mirarse de muchos lugares o hacerse muchos relatos.” (E1.2. Ver anexo II)

Del mismo modo, quisiéramos señalar con relación a lo contemporáneo, que es su condición de **ambigüedad** y el impacto que implica dicha situación tanto al interior de la danza contemporánea considerada desde lo institucionalizado como así también al observar de manera más general la relación que se puede llegar a establecer entre dicha “ambigüedad” que presentaría la danza en relación al plano social. Especialmente, en lo que apunta a la construcción de identidad del sujeto moderno, quien entenderá el conocimiento desde una perspectiva científica, es decir que pueda ser constatado a través del empirismo, quedando, en muchos casos, los aspectos reflexivos y “subjetivos” invalidados dentro de los paradigmas sociales.

Este punto que alude a la forma en que el sujeto construye su identidad resulta considerable, según la perspectiva en que nos situamos dentro de la investigación, específicamente en el ámbito de la interpretación y lo complejo que encierra el cuerpo-intérprete. Si logramos situarnos y reflexionar acerca de la relación que se establecería entre la construcción del sujeto o cuerpo-intérprete y del sujeto en si. Este “carácter ambiguo”, que solemos pasar por alto en el área de la danza, lo podemos identificar por ejemplo, en su relato no aristotélico y en la ruptura de la linealidad temporal. Este “carácter de ambigüedad” se contrapondría desde su propia forma, a la concepción moderna en su manera de concebir y entrar en relación con la realidad.

Si lo desplazáramos más específicamente al ámbito de la interpretación en la danza contemporánea, nos encontramos en un terreno en el que se instalan múltiples cuestionamientos y perspectivas en lo que apunta tanto a la construcción del sujeto, como así también en lo que respecta al cuerpo-intérprete.

Reflexionar, por ejemplo, en las analogías y divergencias que emergen al desplazar discursivamente al cuerpo-intérprete en relación al sujeto, abre enormemente las posibilidades de concebir al sujeto/intérprete y su función discursiva en el campo artístico.

“... empiezan a aparecer los relatos de lo escénico, de la danza, de lo teatral que tienen que ver con los sujetos. (...) De alguna manera ya no es el baile, ya no estamos contando historia, (...) tomar al cuerpo como sujeto real o como apariencia real sometida a la escena, (...) el cuerpo es obra. Cuerpo con biografía, ahí está la idea de sujeto y su creación de mundo propio. En el fondo no es solo lo que estamos acostumbrados a lo que nos pidan que hagan si no como traducir o cómo llegar al otro para que pueda emerger del otro esa idea de sujeto puesto en un mundo determinado.” (E2. Ver anexo III)

“... lo interesante de la danza es que *‘devela’*, lo que devela es que en rigor hay cuerpos ahí, son cuerpos para ser vistos. Entonces cuando yo dejé de bailar bonito, (estoy hablando de mi experiencia en el espiral o cuando bailábamos con la Isabel Croxatto o con la Elizabeth Rodríguez que formalmente era súper bonito), hacíamos fraseos muy lindos que tenían que ver con situaciones espaciales o con situaciones más mágicas o de contar historias. Pero, siempre era una manera de enfrentarse al movimiento clásico, en el fondo igual es un fraseo, súper moderno o contemporáneo, pero un fraseo igual.

Y no es que yo reniegue de eso, lo que pasa, es que en rigor lo que yo empiezo a ver es que lo que más me interesa, más que el cuerpo moviéndose, que en rigor también se va a mover, es qué es lo que se ve ahí, o sea, un cuerpo que se pone ahí, es un cuerpo que quiere ser visto. (...) ¿Qué pasa con ese individuo? Entonces ahí, es donde yo me atrapo y me quedo atrapada durante muchos años, y creo que eso es lo interesante, el poder desplegar esa investigación que tiene que ver con que esa

persona que se pone ahí, tiene todo un mundo y poder desplegar ese mundo...” (E1. ver anexo I)

“O sea, tomar al cuerpo como sujeto real o como apariencia real sometida a la escena, el cuerpo es obra, Cuerpo con biografía; ahí está la idea de sujeto y su creación de mundo propio, como que en el fondo no es solo lo que estamos acostumbrados a lo que nos pidan que hagan si no en el fondo era como traducir o como llegar al otro para que pueda emerger del otro esa idea de sujeto puesto en un mundo determinado. (E2. Ver anexo III)

Si volcamos la mirada de la danza hacia los años 80 y 90, podemos observar que las problemáticas que se asumían en este período no estaban puestas directamente en los códigos propios, ni en los cuerpos-intérpretes como primera materialidad, por nombrar algún recurso de dicha disciplina. Es decir, el énfasis no pasaba por asumir a ese individuo que ha sido puesto ahí en toda su dimensión “personal”, entendida desde la perspectiva de Stuart Hall y referida por Nelly Richard, quien afirmaría “lo personal es político”, *“lo personal nos habla de construcciones de identidad, de cuerpo, nos habla de experiencia, de biografía, por lo tanto nos habla de narrativas del yo. Nos habla de subjetividad”*⁵⁰.

Dentro de este contexto de los 80 y 90, los intérpretes cumplirían un rol más bien pasivo, en cuanto no considerar a ese cuerpo como materialidad autónoma, con su propia carga simbólica, capaz de generar propuestas y de tomar decisiones. O sea, intérpretes que no son precisamente intérpretes-autores capaces de estar en una constante re-invenición de si-mismos como lo entenderemos desde lo contemporáneo.

⁵⁰ Nelly Richard, Etnicidad, clase, nación, género.” En el marco del **Primer Seminario Internacional e Intensivo de la Red de Estudios y Políticas Culturales (CLACSO-OEI)** “*Políticas de la teoría, políticas de la investigación*” Santiago de Chile, 9 a 13 de agosto de 2010 Universidad ARCIS

En la danza moderna, el intérprete tiene que ser ante todo un buen ejecutor (técnico), y reproductor de lo que exige el coreógrafo. Su responsabilidad como intérprete estará en la de representar una emoción o un personaje “ajeno” a ese si mismo inscrito en la escena, generando una relación entre coreógrafo-intérprete de tono jerárquico. O sea, el coreógrafo impone una forma y el ejecutante la reproduce, bajo un cuerpo que ha sido disciplinado bajo las técnicas necesarias para ser apto para la reproducción de aquello.

En el caso de la llamada danza contemporánea, lo ‘político’ lo entendemos, como ya señalamos en esta investigación bajo la premisa de Nelly Richard, en “Arte y política”, quién señala que “lo político en el arte” designa más bien una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos. Siendo de este modo la auto-reflexión un componente crucial en la danza contemporánea. Su capacidad de reconocer, asumir y cuestionar sus propios recursos, sin por ello perder su conexión con el entorno.

En relación a la concepción contemporánea de interprete-autor, Mellado agrega:

“El afán es encontrar la movilidad de un sujeto particular, cómo se mueve ese cuerpo-sujeto que está sujeto a su subjetividad y que al desplegar un mundo es capaz de convencer a otro. La idea es que hay una imagen que se desprende de su propio cuerpo que aparece desde un dolor, como una tensión o una ubicación específica de él, una vez que se ubica el lugar, “lugar de anclaje” entra en una práctica continua, repetitiva y que sufre diversas alteraciones hasta que se desprende y multiplica los relatos en la medida que ese cuerpo entre en relación con él mismo y con los demás. El mundo al que accede el intérprete es muy particular, ya que es un encuentro con movimientos que le pertenecen y que hablan más allá del lenguaje, es como si fueran traducidos por si mismos desde sus propias elecciones y ocurre muy a pesar de ellos mismos. Son hablados por el movimiento

propio desde un lugar muy particular. Al ser así, creo que ellos entran en la categoría de intérpretes-autores, ya que son ellos los que eligen y se responsabilizan del material, de los encuentros y de la obra. (E1.2. Ver anexo II)

Y en relación a lo autoral agrega:

“La autoría no tiene que ver solamente conmigo, no tiene que ver con que el director sepa lo que hace, (...) tiene que ver con que hay un compartir en el sentido de compartir roles. Yo tengo súper claro como trabajar la metodología pero llega un minuto que los intérpretes, no son intérpretes, sino que son intérpretes autores, (...) ellos inventan su propio lenguaje, cada uno saca su materialidad a partir de sus propias posibilidades. Una cosa no es parecida a la otra, cada cosa tiene su independencia. Cada uno tiene su manera de entrar y estar en este espacio.

“Como coreógrafa pienso en la escena desde el lenguaje corporal. Mi primera preocupación son los cuerpos, como “la” materialidad que despliega sentido y es por ello que mi obsesión es siempre la misma, trabajar la idea de cuerpo, de los movimientos particulares, siempre en el contexto de lo imaginario, el desprender y fantasear. La obra se ocupa de encontrar una realidad dispuesta por la intensidad de estos seres puestos ahí, en relación con los otros seres y con lo otro. Creo que una de las características de nuestras propuestas son las relaciones que se establecen entre los intérpretes, esas relaciones, esos encuentros instalan contexto. Son cuerpos narrativos”. (E1.2. Ver anexo II)

“Está todo ahí... cómo lograr que se despliegue, cómo lograr que ellos armen, que las personas en este caso, los intérpretes tengan herramientas desde su propio cuerpo, desde su propia materialidad”. (E1. ver anexo I)

Por otro lado, compartimos dentro de su aspecto reflexivo-político lo planteado por Pablo Oyarzun en el texto “Arte y política”, quien nos propone el concepto de *des-*

*obramiento. El que es designado como ““el des-obramiento de la obra por obra de la obra misma”, y lo caracteriza como “la discusión por la obra de sus propios recursos y registros, la puesta en entredicho de las premisas de su propia instalación, la insistencia en su propia perplejidad, la múltiple disponibilidad de su cuerpo al padecimiento de la interrogación, la apertura a la divergencia, a la diferencia de los modos y prácticas de re-apropiación.”*⁵¹

“Cuando uno se da cuenta que lo que hay que mirar es la propia especificidad, digamos que hay un momento en que la Lara Hubner nos dice en un seminario pero bueno, ¿cuál es la especificidad de la danza? Entonces uno dice: ah!, en realidad no es tan importante saber o reconocer eso, porque en un momento si lo era. En el fondo uno empieza a entender que lo que hay ahí es lo que hay que mirar. (...) Lo que yo primero miré fueron los cuerpos y esos son los que te dan todos los datos, todos los elementos, todas las dimensiones, aparecen porque uno puede hacer aparecer un cuerpo en un determinado lugar.” (E1.2. Ver anexo II)

“En el fondo tiene que ver con el lenguaje... si uno se hace cargo de lo que hay que hacerse cargo, de que hay un lenguaje, en el fondo el tratamiento que a uno le asigna a los intérpretes tiene que ver con el desarrollo del lenguaje, la manera de producir, cuando estoy produciendo lo que se genera ahí es una especie de entendimiento. Por lo tanto, hay algo que no queda vacío si no que se genera esta idea del feedback, sobre todo con el coreógrafo y el intérprete. Lo que pasa es que, además, el lenguaje que nosotros generamos tiene que ver que su característica es que los que están allá tiene que relacionarse y eso es una gran diferencia, es una diferencia con lo que hay y con lo que se instala como tradicionalmente.

⁵¹ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldivar. (2005) *Arte y política*, Santiago de Chile. Pág. 23, 24.

La coreografía tiene que ver con que nosotros instalamos una manera de desplegarse corporalmente, los cuerpos se despliegan corporalmente con una gestualidad especial, con una movilidad de cuerpo distinta y además de ello tiene que relacionarse con los otros para poder interpretar esta tercera cosa que aparece, (...) Ese es el lenguaje, ahí se arma el sistema, ahí se produce, ese es un lugar significativo de diferencia porque si yo veo coreografías de mis amigos creo que el problema de la relación es fundamental en sus coreografías, a veces ocurre y otras veces no ocurre.” (E1.2. Ver anexo II)

“(...) Evidentemente hay un reflejo de la realidad puesta ahí, eso es lo bonito como representación es una sobre saturación y a veces es un sarcasmo.”

(E1.2.Ver anexo II)

Como hemos visto y sostenido anteriormente, el cuerpo-intérprete contemporáneo ha dejado de ser pasivo en su rol, siendo el cuerpo su principal discurso y territorio de la escena. Así el cuerpo-intérprete tendría la facultad de estar re-inventándose constantemente y tensionando a su vez las políticas de identidades que le son asignadas. El factor de la “ambigüedad” —que poco se ha tomado en cuenta dentro del desarrollo de la danza chilena— es una parte que nos interesará re-situar y utilizar como “contra-discurso”, a través del cuestionamiento de las especificidades de la danza en vínculo con el encuadre socio-cultural y el rol que jugaría la construcción del cuerpo-intérprete.

Esta “ambigüedad” nos lleva a reflexionar mucho más allá de la especificidad de la disciplina de la danza en sí, (siempre entendiéndola desde lo instituido), ya que operaría como mecanismo que cuestiona, por un lado, a la danza desde su propio funcionamiento interno reflexivo, tensionando sus propios recursos, como así también entraría a problematizar dentro del plano social al sujeto y su construcción de identidad. En especial, los aspectos temporales e identitarios comprendidos desde lo cronológico y

lineal, y desde el paradigma binario hombre/mujer, normal/anormal y asumidos desde su condición “natural” u “ontológica”. Es decir, la “ambigüedad” que propone la danza contemporánea podría ser un dispositivo que entra en diálogo con lo socio-cultural a través de las fisuras que inscribe dentro de los encuadres históricos-sociales, generando con esto una desnaturalización de las políticas de identidades y una descentralización de dichas identidades.

No obstante, el concepto de “ambigüedad” nos ofrece una de las tensiones más relevantes en el arte de la danza hoy en día; sin embargo, dentro de esta investigación no entramos a profundizar con minuciosidad y con el rigor que merece ser investigado este tema. Sí, nos interesa señalar lo importante que sería poner este concepto y abrir este tema con un análisis reflexivo y un debate profundo y consistente en otra oportunidad.

Por otra parte, podemos decir que la danza contemporánea presenta una gran paradoja: a la vez que es subversiva en su forma, es convencional en su estructura formativa disciplinar, es decir, en el cómo emplea dichos procedimientos. Esto podemos notarlo más claramente en la formación institucional que sufren los cuerpos danzantes, quienes simplemente reproducen sin mayor conciencia los discursos dominantes, quedando subordinada en su funcionamiento disciplinar. Esta paradoja es otra de las tensiones que nos interesa señalar, aunque no podremos profundizar en ella.

“La danza siempre tiene una tendencia a volver a su neoclasicismo... En general la gente que ve danza y cuando hablan de danza lo que uno ve, es lo bello, es la cuestión del talento, es lo virtuoso, lo bonito, es casi como lo que es para nosotros ahora, lo que pasa con las olimpiadas, cuando uno ve esos ejercicios tan brutalmente espectaculares de las atletas. (...) Entonces la danza tiene ese como registro ambiguo en que o es una cosa o es lo otro, o es bello o es lo grotesco, y en este país me parece que la danza está pensada así también, la danza no está pensada como objeto de estudio en rigor.” (E1. ver anexo I)

“Y es lo que yo hago justamente, (pero lo he entendido ahora quizás, antes no lo entendía tan bien), me he dado cuenta que claro, no solo se puede usar como objeto de estudio, sino que también la danza puede ser a nivel metodológico un objeto fuera de uno, uno lo puede pensar y uno puede hacer discurso frente a ella. Cuando uno es capaz de reconocer qué es lo que la arma, qué es lo que la hace, cuando uno logra reconocer cuáles son sus dispositivos y cuáles son sus funcionamientos, cuáles son sus sistemas, es lo que la hace ser lo que es. Pero para poder entender eso hay que entender que es un objeto.” (E1. Ver anexo I)

En resumen: consideraremos los siguientes atributos de la danza Contemporánea según el análisis de la propuesta artística de Paulina Mellado:

- Su forma híbrida y la mixtura de distintas voces.
- La no absolutización de sus normativas y o la desnaturalización de sus políticas instaladas como absolutos.
- La aparición del sujeto-intérprete y la autoría del intérprete.
- Su capacidad de situarse y constituirse en, y fuera, de los márgenes instituidos.
- Su carácter ambiguo y abstracto, que cuestiona, tensiona y, a su vez, amplía la concepción lineal, codificada y aristotélica del relato.
- El cuerpo como territorio de la escena.
- La danza como objeto de estudio.
- Su capacidad auto-reflexiva y política ante sus propios procedimientos, sin por esto abandonar la relación que se establece con su contexto socio-cultural.

Análisis y discusión 4

Instalar fisuras en y con el cuerpo. Lo 'abyecto' como resistencia

A través del desarrollo de la investigación, aparece la necesidad de repensar el lugar que ocupa el cuerpo en la escena desde la danza contemporánea chilena en la actualidad. El cuerpo-intérprete comprendido como la primera materialidad de la danza contemporánea.

Pensar al cuerpo-intérprete desde su dimensión política-estética nos sumerge en un campo de gran complejidad del que se desprenden múltiples significados en el ámbito político, estético, simbólico, social, subjetivo, íntimo y público. Considerar al cuerpo como objeto de estudio nos obliga a abandonar una mirada lineal y esencialista de este.

Se ha buscado así, interpelar a ese cuerpo-sujeto a través del desmontaje de sí-mismo, para que nos permita abrir la reflexión a través de las distintas partes que lo forman y transforman. Uno de los aspectos que nos ha interesado señalar dentro de la investigación es el tema de la identidad del sujeto, el cuerpo y el género, mirados desde sus procedimientos que regulan y norman la identidad del sujeto; estas tensiones aparecen permanentemente dentro del discurso político-estético de Paulina Mellado.

Dentro del panorama contemporáneo *“donde la globalización puede ser leída como una figura que emerge de un discurso totalizador y hegemónico que insiste en perpetuarse, pensar el arte en torno a su poder de producir ruptura y quiebre implica sin duda un gesto potente y una forma de tomar postura. Frente a un mundo y un orden que sigilosamente se naturaliza, el arte puede ser generador de un distanciamiento crítico capaz de introducir discernimiento y producir nuevos pensamientos en un proceso de resignificación de aquello de que como humanos vivimos y producimos”*⁵²

⁵² Guido, Raquel en Matoso, Elina (2006). El Cuerpo In-cierto, arte/cultura/sociedad. Primera edición. Ed. Buenos Aires: Letra viva. Pág. 136.

Entenderemos como condición política el campo personal según Stuart Hall, quien afirma ““lo personal es político” lo personal nos habla de construcciones de identidad, nos habla de cuerpo, nos habla de experiencia, de biografía, por lo tanto nos habla de narrativas del yo. Nos habla de subjetividad, en el sentido de deseos, pulsiones, fantasías, etc. Pero, también nos habla de vida cotidiana, de los roles. Y, “lo personal es político”, amplía la noción de lo político a cuestiones de subordinación, dominación, hegemonía, poder, resistencia, etc.”⁵³

De este modo, se hace necesario interpelar también el concepto de ‘género’, inserto dentro del paradigma binario heterosexual normativo (mujer-hombre, normal, anormal, heterosexual-homosexual, etc.) de concepción esencialista, donde se instala una correspondencia ya existente entre sexo-género, signando así al individuo de una identidad ya formulada y jerarquizada, y situando de esta manera el proceso de construcción de identidad como un absoluto naturalizado, de carácter estático-lineal. Lo que excluiría e invalidaría en si-mismo, nuevas formas y posibilidades de nominación del ser o de la categoría *persona* dentro del sistema socio-cultural.

El concepto de ‘género’ lo entenderemos según los planteamientos de CUDS: “el género se constituye así en una herramienta enunciativa y de control que refuerza el binario de los sexos, perpetúa las diferencias existentes entre hombres y mujeres y mantiene la creencia de que a todo individuo le corresponde solamente un sexo y un género que lo son ontológicos.” (CUDS) <http://www.cuds.cl/articulos/>

Paulina Mellado señala en relación al ‘género’:

“En “Lo que Acontece”, empieza a suceder una cuestión de género, los hombres y las mujeres que se empiezan a relacionar les pasan más cosas que la cuestión

⁵³ Nelly Richard, Etnicidad, clase, nación, género.” En el marco del **Primer Seminario Internacional e Intensivo de la Red de Estudios y Políticas Culturales (CLACSO-OEI) “Políticas de la teoría, políticas de la investigación”** Santiago de Chile, 9 a 13 de agosto de 2010 Universidad ARCIS

emotiva y afectiva y el lazo clásico del hombre y la mujer empieza de alguna manera a ser intervenidos, entonces aparece este otro género, aparece el problema del género, y (...) tratamos en el fondo abarcar el problema del género desde lo que le pasa a cada individuo; y lo que le pasa a cada individuo con esa cuestión es muy gracioso, porque en el fondo pasan varias cosas y ahí uno se da cuenta que la cuestión de género es una cosa social; uno se da cuenta que es construcción.” (E1. ver anexo I)

Butler en relación a la historia de la sexualidad propuesta por Foucault, señalará que la historia de la sexualidad es la historia de los códigos culturales de representación a través de los que el cuerpo se vuelve inteligible, público, mediático.

Entonces el concepto de género, se presentaría como un artificio que se internaliza y adquiere poder, significado y sentido dentro del contexto socio-cultural en el que se inscribe, convirtiendo al individuo en territorio, en cuyo interior se ejercerían las diferentes formas y prácticas política-sociales.

Mellado agrega en relación al cuerpo:

“Cuerpo es un sujeto. (...) lo que hace uno es desplegar esa subjetividad”. (...) “No es que yo me dedique a hablar del género, no es como que yo sea puntúa. (...) No tiene que ver tampoco con transgredir tampoco el género. Es realmente una pregunta para mí también... (...) El género está atravesado por múltiples posibilidades, entonces, cuando se es hombre, cuando se es mujer, cuando se tiene síntomas femenino, síntomas masculinos, cuanto se representa una cosa en relación a qué y por qué; sobre todo porque uno está educando en una cuestión muy clásica, muy tradicional, entonces las cosas empiezan a desdibujarse y no tiene que ver con ser más o menos, finalmente las experiencias son las que nos llevan en un camino”. (E1. ver anexo I)

“Me imagino que si quisiera discursar realmente con el género tendría que optar y decir: bueno, hombre, juega con la homosexualidad, con la hetero... Jugar con eso realmente, pero no es mi sentido tampoco porque no es para eso que tenemos la vida, lo interesante acá es que aparece porque son las personas que están, y siempre una agrupación es interesante por eso. (...) Nosotros podemos poner elementos y nos hemos dado cuenta sobre todo en la coreografía, de lo que estamos haciendo ahora último que mientras tú colocas un juego cómico o objetual te permite poder desplegar ese juego del género con mayor o menor ímpetu, tiene que ver con una posición social y que uno puede hacerle el juego a eso, no sé si hacerle el juego pero por lo menos hacerlo presente. (...) tampoco es que lo imponga yo, aparece porque son los que son”. (E1. ver anexo I)

Dentro de este contexto nos parece pertinente citar a Guido en lo que respecta a la experiencia de creación *“El proceso creador implica un cuestionamiento del orden instituido desafiando convenciones. Generando una ruptura de la linealidad entre significado y significante opera una desestructuración de lo previo y construye una síntesis inédita que hace emerger lo nuevo en una relación contradictoria, de continuidad y discontinuidad entre lo previo y lo por venir.”*⁵⁴

Por otra parte, comprenderemos el concepto de identidad y la noción de “yo” como algo que no es heredado directamente desde el campo de la biología, no es estático ni cerrado y menos aún natural. El concepto de identidad correspondería más bien al resultado de una multiplicidad compleja de procesos de socialización, los que constituirían de manera heterogénea la noción de Yo. Es decir la identidad y noción de “yo” tendría la cualidad de ir construyendo, formando y transformándose a través del diálogo permanente entre

⁵⁴ Guido, Raquel en Matoso, Elina (2006). *El Cuerpo In-cierto, arte/cultura/sociedad*. Primera edición. Ed. Buenos Aires: Letra viva. Pág. 136.

el sí-mismo y la otredad. La identidad se presentaría de esta forma como algo inacabado y en un constante devenir.

“En general lo que cruza la historia personal tiene que ver con la gran pregunta sobre el ser, ¿Quiénes somos?, ¿Dónde vamos?, ¿Por qué somos lo que somos?, Bueno, fundamentalmente eso, que tiene que ver con cómo se construye el ser humano, cómo se construye el hombre, la mujer, las relaciones. Siempre me ha parecido que es muy complejo ese tema, en términos de identidad, de que es lo que es. Un poco como la movida que los cuerpos se arman digamos más allá de que haya una sociedad que te construye y un mundo donde tú llegas. Es esa insondable pregunta de que “bueno, claro, hay una sociedad”, pero también hay un “UNO” digamos, hay un “YO” que claramente es por su historia personal y se construye de tal manera. Pero siempre, siempre, aparece tan atractivo ese momento en que está como el misterio... el misterio del Por qué; Qué lo hace ser lo que es. Y en el fondo eso es lo que yo hago, no es que me pregunte o diga “voy a hablar de la pobreza” o “voy a hablar del género”, no es una pregunta que me haga, sale naturalmente porque son otras las preguntas que uno se hace.” (E2. Ver anexo III)

Normativas en la Danza

Hacemos referencia al teórico André Lepecki a modo de contextualizar brevemente sobre la analogía dada entre el movimiento disciplinado de la danza y el proyecto histórico de la modernidad, el autor agrega: *“(...) a medida que la danza busca su propia autonomía como forma de arte, lo hace conjuntamente con el desarrollo de ese gran proyecto de Occidente conocido como modernidad. La danza y la modernidad se entrelazan como un modo cinético de ‘ser en el mundo’”*⁵⁵.

⁵⁵ Lepecki, André (2006) Agotar la Danza. Performance y política del movimiento. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Aula de Danza Estrella Casero, Universidad de Alcalá. Pág. 23.

La concepción de cuerpo-intérprete visto desde la modernidad se caracterizará por rechazar su mutua correspondencia con el mundo (otro) en el que se inscribe, anulando con esto el proceso de alteridad y relacional con un otro. Y desde su auto-centramiento hará existir la idea de un <yo> que se construye en y desde sí, aislado de su entorno.

Por otra parte Mellado agrega; **“En conversaciones que tuve con uno de mis hermanos, él hablaba sobre la repetición de la técnica, en donde esta cuestión de la serialidad y de la especificidad de la danza, que tenía que ver con lo bello y con esta reproducción como estético pulcro. (...) Cómo un cuerpo desde la dominación de su propio cuerpo puede lograr lo que logra. La capacidad que tienen los bailarines clásicos o contemporáneo pero que trabajan desde la técnica o los gimnastas olímpicos, entonces ahí uno dice ahí hay una especificidad una locura que tiene que ver con un tratamiento de sometimiento muy extraño frente a una idea de cuerpo.”**
(E2. Ver anexo III)

En cuanto a lo señalado anteriormente, Mellado nos sigue abriendo interrogantes en cuanto al lenguaje que ocupa la danza, el rol del cuerpo-intérprete y director al desmantelar y poner en cuestión, entre otras cosas, el ‘fraseo’ como estructura clásica del movimiento de la danza, y contraponerlo desde su investigación artística con los complejos gestuales.

En *“Los cuerpos febriles”* **“es el primer lugar donde aparece un cuerpo relatándose de otra manera, ya no como en el bonito fraseo, empieza a despertarse algo que tiene que ver con la relación, la relación de los seres humanos. En *“Los cuerpos febriles”* una de las grandes diferencias de esa obra con las obras en general, tenía que ver con el profundo impacto que aparece cuando dos seres se relacionan, sobre todo si los haces aparecer en dimensiones completamente distintas, donde son alteradas las realidades y tienen que aparecer otra realidad que solo es posible de conformar cuando aparece un tercero o lo tercero, ese impacto es el que me**

conmueve. (...) ¿Cómo el “gesto” traduce?, el gesto es la representación, entonces ya no está el gran fraseo y la continuidad per se, sino que en verdad empiezo a segmentar ese gran relato y eso me pareció que empezaba a marcar la diferencia. (...) Una crítica que siempre hice fue cómo voy a usar el mismo texto o discurso. (...) Me parecía eso, por qué todas las coreografías que veíamos de ciertas personas eran los mismos fraseos, si las obras trataban de cosas distintas en teoría, después entendí que en el fondo a lo que uno le pasa es que se repite, o sea que uno es obsesivo y se repite siempre el mismo tema el problema es que hay que buscar variaciones. Yo no estaba acostumbrada a hacer fraseos en verdad, entonces cuando empecé a trabajar esta idea de las unidades mínimas me reprodujo súper bien en términos de búsqueda de lenguaje. (E2. Ver anexo III)

De este modo agregamos en palabras de **Lepecki**; *“La palabra clave es ‘experimentación’, como condición fundamental para alcanzar otras ‘posibilidades contemporáneas’ que revelen el cuerpo como ‘organismo, historia y sujeto de ‘enunciación’, al mismo modo que revelan esos modos de sometimiento hegemónico que ‘nos roban el cuerpo para fabricar organismos susceptibles de oposición’ (...)”*⁵⁶

Sujeto al cuerpo-intérprete, lo abyecto como resistencia

Entendemos dentro de la investigación ‘cuerpo’ desde una cierta oposición a la perspectiva esencialista. Es decir, el cuerpo-sujeto como lo anti-natural por excelencia, como un lugar en absoluto neutral; sino más bien se entenderá como un territorio donde convergen, se organizan y proyectan distintos discursos a través del entrecruzamiento y el diálogo constante entre lo individual-social, lo simbólico-real, lo orgánico e imaginario, y entre el consciente e inconsciente.

⁵⁶ Lepecki, André (2006) Agotar la Danza. Performance y política del movimiento. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Aula de Danza Estrella Casero, Universidad de Alcalá. Pág. 78.

Nos interesa así también exponer desde dónde estamos entendiendo ‘el cuerpo abyecto’, sus características y o sus funciones políticas y subversivas ante las normativas hegemónicas operantes. Como así también de manera paralela, nos parece relevante exponer la definición del concepto de “cotidianidad” o “normalidad”. Donde “*se entenderá al cuerpo como una entidad dormida, plegada a los dictados de un discurso homogenizador que lo instrumentaliza, (...) sin más función que la de servir de cauce para la expansión del sistema de valores dominante. La “cotidianidad” o “normalidad” se define entonces, como un estado de sueño, al cual no puede sino oponerse a la vigilia*”⁵⁷.

Por su parte el cuerpo abyecto tendría así la cualidad de estar en constante estado de alerta, dotándolo de resistir-(se) a sucumbir ante la subordinación de la normativa imperante. “*Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado.*”⁵⁸

“Lo abyecto como una condición” (ni sujeto ni objeto) en la que subjetividad es perturbada, en la que se alteran las relaciones sujeto-sociedad: “*lo abyecto es a la vez psicológico y teológico –sostiene Kristeva- cuando uno peca está en estado de abyección. En mi uso, insisto en el aspecto privativo, “ab-ject” que significa para mí que no es ni sujeto ni objeto (...) Kristeva (...) relaciona a su vez la abyección con el concepto de “otredad” con la subordinación y expulsión. Lo abyecto haría referencia a la fragilidad de nuestros límites, a la distinción espacial entre lo interior y lo exterior, entre lo psicológico y lo antropológico, entre el sujeto y la sociedad, lo cual permitiría confrontar tabúes relacionados con el género y la sexualidad.*”⁵⁹

⁵⁷ Cruz Sánchez, Pedro A.; Hernández-Navarro, Miguel A. (2004). Cartografías del Cuerpo, la dimensión corporal en el arte contemporáneo. Ed. CendeaC, centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo. Pág. 19.

⁵⁸ Foucault, Michel (1995). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. 23a.ed. México, D.F.: Siglo XXI. México. Pág. 159.

⁵⁹ Cruz Sánchez, Pedro A.; Hernández-Navarro, Miguel A. (2004). Cartografías del Cuerpo, la dimensión corporal en el arte contemporáneo. Ed. CendeaC, centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo. Pág. 69, 70.

“(..). Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivible” es necesariamente para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; (...) En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional.”⁶⁰

De esta manera el cuerpo-abyecto desde su propio estar en el mundo, instalaría fisuras dentro de las políticas de identidades y disciplinares en donde el sujeto accede de manera dócil a la subordinación de sí. Es así como lo abyecto nos ofrece nuevas o re-significadas formas políticas y enunciativas, generadas desde las propias subjetividades involucradas.

Desplazando el concepto y la función de lo ‘abyecto’ más específicamente al ámbito de la danza contemporánea se considera que puede ser un dispositivo que nos ayude a diversificar las posibilidades de explorar el contexto dancístico por medio de una des-ontologización de sus políticas totalizadoras, con el afán de generar y proponer nuevas perspectivas, creaciones y políticas de discurso que abran y consoliden su rango. Lo que nos debiese importar no es el tratar de determinar o encasillar [nos] por medio de la exclusión de las diferentes propuestas danzarias, lo que habría considerar es el concepto de ‘multitud heterogénea’, consignados a producir y proponer desde las distintas voces diferentes discursos.

Tomaremos la línea argumentativa de Foucault en *Poder y cuerpo*, para poder enmarcar de manera más precisa el contexto en que nos interesa situar el carácter transgresor de lo

⁶⁰ Butler, Judith (2008). *Cuerpos que Importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Ed. Buenos Aires Paidós.

abyecto, como generador de fisura dentro del encuadre socio-cultural occidental. Ante esto, Foucault señala en relación al ‘poder’ que: *“a la cuestión del poder se llega de manera más directa por el análisis de la corporeidad que por el análisis de la ideología”*⁶¹. Esta idea resulta relevante para la danza, ya que es desde y con el cuerpo donde se atraviesan los distintos mecanismos de dominación. Es desde el cuerpo donde podríamos resignificarlo y abarcarlo dentro de la complejidad social. *“Para Gérard Imbert (“El cuerpo como producción social”), el cuerpo es básicamente una producción social (...), la sociedad dictamina los usos y con ello “posee” a los individuos y a sus cuerpos mediante miles de controles y consignas”*⁶².

Por otro lado, en relación a la propuesta metodológica y discurso de Mellado se hace preciso sostener según las palabras de Sánchez, que *“el sometimiento del cuerpo a todo tipo de experiencias límites, relacionadas con el dolor y la abyección, se ha convertido, durante el último tercio del siglo XX, en una de las “estrategia performativas” más comunes entre los autores que trabajan cuerpo-soporte.(...) se han significado, a lo largo de las últimas décadas, por una serie de comportamientos dirigidos todos ellos al cuestionamientos o negación de aquellos hábitos que conforman la cotidianidad del cuerpo”*⁶³

“... Es lo que me pasa con el cuerpo, con la performance del Carlos Lepe, que pone el cuerpo en otro lugar, no en lugar de lo estético, de lo bonito, de lo reconocible, lo pone realmente en otro lugar. Tiene fluidos, el cuerpo habla por sí solo antes de la palabra por los fluidos, por la saliva, por la sangre; por el corazón. Hay una cosa buena y otra cosa que tiene que ver con lo feo, que tiene que ver con los orificios del

⁶¹ Foucault, Michel en Islas, Hilda (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Coedición Consejo Nacional para la cultura y las artes. Centro nacional de las artes. Dirección general de publicaciones. 1º edición, México. Pág. 20.

⁶² Islas, Hilda (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Coedición Consejo Nacional para la cultura y las artes. Centro nacional de las artes. Dirección general de publicaciones. 1º edición, México. Pág. 20.

⁶³ Cruz Sánchez, Pedro A.; Hernández-Navarro, Miguel A. (2004). *Cartografías del Cuerpo, la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. CendeaC, centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo. Pág. 19.

cuerpo, lo feo que ahí aparece, esa es como la gran posibilidad que tengo yo, de que la cuestión puede ser por otro lado, me resuena así digamos, en el fondo esas dos cosas se aplanan como trabajar juntos y la cuestión metodológica aparece, (...) (E1. ver anexo I)

“Carlos Lepe con su performance de los cuerpos puestos ahí, él está haciendo danza antes que nosotras, él está poniendo en un lugar súper extremo el cuerpo, (...) un lugar que no tenía mucho que ver con la danza tradicional eso creo, (...) pero en el fondo lo hizo la Pina en el `70. La ‘Pina’ (Pina Bausch) es la primera que transforma el bailarín en sujeto, es la primera y la única que los hace con más conciencia”. (E1. ver anexo I)

CONCLUSIONES

A través de la investigación realizada, podemos rescatar a modo de conclusión que la práctica artística de Paulina Mellado se desarrolla en espacios re-significados, pues, en cuanto su propuesta estaría constantemente interpelando y deconstruyendo -desde su propia investigación práctica- los procedimientos ‘neo-tradicionales’ de la danza contemporánea, y a su vez, de los márgenes socio-culturales e institucionales que enmarcarían al individuo. De este modo genera un acto de dismantelamiento sobre las políticas totalizadas y naturalizadas, otorgándose gran despliegue y apertura en relación a nuevas posibilidades de elaboración de discursos sobre los cuerpos y políticas-estéticas de la danza.

Podemos observar, así también, que esta propuesta se instalaría dentro del campo de lo ‘contemporáneo’, en el sentido que abandona o se sobrepone al relato clásico, rompiendo la correspondencia dada o la linealidad entre significado y significante, el énfasis estará puesto, más bien, en el cómo se organiza ese relato y en sus mismos procedimientos de producción, apareciendo diversas formas de articular ese relato.

Por otro lado, su carácter político estaría dado por la capacidad auto-reflexiva a la par que tensiona sus propios procedimientos, como así también por su capacidad de estar constantemente re-inventando sus propios modos de producción.

Dentro de lo que corresponde al cuerpo-intérprete de Mellado podemos concluir que en el momento en que asume a ese intérprete como cuerpo-sujeto ‘real’ con su propia carga simbólica, histórica-social, orgánica, como sujeto de enunciación, un cuerpo que hace resistencia a las normativas y modos de sometimiento imperantes, signará al cuerpo-intérprete contemporáneo como territorio político y de transformación en relación al

intérprete instituido, entendido éste como una entidad indolente y replegada en sí, que reniega de la existencia de otro como parte constitutiva de ese si-mismo.

Es así como el principal discurso y territorio de la escena contemporánea será el propio cuerpo, otorgándole la responsabilidad de estar re-inventándose constantemente y, a su vez, tensionando las políticas de identidades que le son asignadas.

Entenderemos entonces, que mover el cuerpo siempre implicará mover un entramado de situaciones, como es lo biográfico, el inconsciente y el consciente, los patrones conductuales, los mecanismos y valores que nos regulan y norman social y culturalmente.

El cuerpo-intérprete que presenta Mellado estaría permanentemente interrogando el estatuto del cuerpo dentro del contexto socio-cultural y a su vez, las normativas y políticas de la danza instituidas. Lo que genera un gran impacto a nivel de las políticas-estéticas de la danza contemporánea nacional; se forja, de esta manera, una re-politización de las políticas instituidas y del lugar que ocuparía el cuerpo-intérprete en la escena. Éste que, a su vez, tendría la responsabilidad y condición de ser sujeto y objeto a la vez. La condición de objeto estaría dada por la idea de ‘distanciamiento’, por poner fuera de sí a ese si-mismo con el afán de que esa experiencia no quede circunscrita solamente a una experiencia íntima. El cuerpo, de este modo, pasaría a ser un objeto de estudio en sí-mismo.

Surgen así, nuevas interrogantes acerca del lenguaje del movimiento y el lugar que ocupa el cuerpo en la escena contemporánea; ¿qué cuerpo es el que se pone en escena?, ¿cómo y desde dónde estaría dando cuenta ese cuerpo-intérprete?, ¿qué relación establece ese cuerpo con el espacio, tiempo y movimiento?, ¿de qué manera se articula un discurso desde el cuerpo?, ¿de qué manera el movimiento se lograría constituir en

lenguaje? ;-parafraseando a Mellado- ¿quién es ese que se mueve, qué es lo que mueve y cómo se mueve el que se mueve?

Otro de los aspectos políticos que presenta la propuesta de Mellado, enmarcado dentro del campo de lo contemporáneo, será el gesto de desplazamiento que hace en torno al **‘fraseo’**. El **‘fraseo’** entendido como estructura clásica y fundante en la constitución y disciplinamiento de los cuerpos de la danza, en contraposición a la propuesta de Mellado en torno las unidades mínimas y complejos gestuales correspondientes a cada intérprete y siempre usando al movimiento como dispositivo para desplegar las subjetividades involucradas, donde se re-instalan así nuevos significados, nuevos sentidos y engranajes de realidad. Es así como se torna un acto sumamente radical y subversivo. Podríamos decir que es, desde este contexto, donde se devela de manera más radical la impronta del trabajo de Mellado y su función en la danza contemporánea instituida.

En lo que respecta al cuerpo-intérprete de la artista, éste se ve forzado a estar en una constante búsqueda de estrategias de resistencias para no sucumbir ante sus mismos patrones conductuales y disciplinares que se hallan naturalizados, buscando que puedan aparecer nuevas posibilidades de constituirse en y fuera de los márgenes. En rigor, la coreógrafa Paulina Mellado estaría haciendo permanentemente mención a una concepción de individuo inconcluso, el que se formaría y transformaría gracias al proceso de alteridad con una otredad, como así también se construiría en y fuera de los márgenes instituidos social y culturalmente, instalando-se desde una identidad de carácter más bien ‘ambiguo’, en cuanto a sus infinitas formas que utilizará para representarse a si-mismo (hombre-mujer-padre-madre-), tornándose el cuerpo un territorio político de resistencia y transformación, dentro de la disciplina de la danza y dentro del encuadre socio-cultural occidental al desbordar sus propios bordes.

Podemos concluir entonces, que la propuesta artística de Paulina Mellado generaría inflexión y reflexión ante las políticas estéticas instituidas de la danza contemporánea chilena actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaíno, Gladys; Hurtado, Lorena. Retrato de la DANZA independiente en Chile, 1970-2000. Ed.1 ocholibros.
- Bourdieu, Pierre (2005). *Las reglas del arte génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama. Cuarta edición. Barcelona.
- Butler, Judith (2008). *Cuerpos que Importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Ed. Buenos Aires Paidós.
- Cifuentes, María José (2007). *Historia social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. LOM ediciones, primera edición. Santiago.
- Cohen, L. y Manion, L. (1990). *Métodos de Investigación Educativa*. Ed. La Muralla. Madrid.
- Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Informe. En: www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html Recuperado el 23 de noviembre de 2010.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldívar (2005). *Arte y Política*. Santiago.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldívar. (2005) *Arte y política*, Santiago de Chile.
- Cruz Sánchez, Pedro A.; Hernández-Navarro, Miguel A. (2004). Cartografías del Cuerpo, la dimensión corporal en el arte contemporáneo. Ed. CendeaC, centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.
- Foucault, Michel (1995). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. 23a.ed. México, D.F.: Siglo XXI. México.
- Islas, Hilda (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Coedición Consejo Nacional para la cultura y las artes. Centro nacional de las artes. Dirección general de publicaciones. 1º edición, México.
- Matoso, Elina (2006). *El Cuerpo In-cierto, arte/cultura/sociedad*. Primera edición. Ed. Buenos Aires: Letra viva.

- Mellado, Paulina (2008). *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica*. Proyecto Financiado por Consejo Nacional de la cultura y las artes. FONDART. Santiago.
- Pérez S., Carlos (2008). *Proposiciones entorno a la historia de la danza*. Ed. LOM, Santiago.
- Richard, Nelly (2006) *Arte, cultura y política* en la Revista de Crítica Cultural. Este texto fue leído en el Transregional Magazine Meetings, organizado por Documenta 12 Magazines en la ciudad de El Cairo (Egipto) entre el 11 y 13 de noviembre de 2006.
- Richard, Nelly (2007) *Márgenes e institución, arte en Chile* desde 1973. Ediciones Metales pesados, Santiago de Chile.
- Richard, Nelly editora, (2000). *Políticas y estéticas de la memoria*. 1º edición. Ed. Cuarto Propio. Santiago de Chile.
- Rodríguez, G., Gil, J. y García, (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Ed. Aljibe. Málaga.
- Sitton, Thad; Mehaffy, George L.y Davis Jr., O. L. (1989) *Historia oral, Una guía para profesores (y otras personas)*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. Primera edición en español. México.
- Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. 1ª ed. Paidós.

www.paulinamellado.cl

VI. Anexos

ANEXO I

Entrevista I

¿Bajo qué improntas se despliega e instala su discurso artístico hoy en día?

La marca que se reproduce constantemente tiene que ver con la historia política y cultural de los años 80, es decir, los artistas visuales de esa época que en rigor para mí era parte de mi pubertad porque sin vivirla con intensidad, asistía a ciertos eventos que ahora me doy cuenta han marcado una manera de ver la relación que tengo con mi trabajo, que tiene que ver con una investigación permanente sobre el estado de las cosas en la danza. Además de eso está el vínculo con el teatro de Alfredo Castro en los 90. Creo que son ambas instancias, que además de los propios discursos tienen que ver con la entrega hacia el estudio, la profundización y con la seriedad con que se asumía el trabajo. Además en esa época creo que los lazos entre los artistas estaban más cruzados que ahora. O quizás el medio y sus características les permiten a los artistas visuales ser más capaces de entrar en otros temas. Eso debe aprender la danza, a ampliar sus márgenes. Entonces mi impronta tiene que ver con los discursos realizados en la mixtura de la teoría y la práctica, para develar una se debe entrar en el misterio de la otra. Para pensar la danza hay que tratarla desde o como un objeto de estudio.

¿Cómo esto ha ido influenciando tu concepción sobre la danza? ¿Cuáles son las problemáticas que vas visualizando?

Lo que pasa es que la danza en este país y en todos los países en general, la danza es como la hermana menor de las artes, es como su tradición teórica es súper... la propia historia de la danza es muy compleja porque es como desarticulada, que se yo, es súper claro la época clásica, la época moderna, la vanguardia esta súper arraigado como en su propio formato y esos formatos poco tienen que ver como con los acontecimientos históricos a veces, en

general, salvo las vanguardias me parece a mí, pero todo lo otro está a destiempo, como a destiempo con lo que va sucediendo, la danza siempre tiene una tendencia a volver a su neoclasicismo, siempre da esa sensación.

Y en general la gente que ve danza y cuando hablan de danza lo que uno ve es lo bello, es la cuestión del talento, es lo virtuoso, lo bonito, es casi como lo que es para nosotros ahora lo que pasa con las olimpiadas, cuando uno ve esos ejercicios tan brutalmente espectaculares de las atletas o de las que se dedican a la cosa artística, pero, entonces la danza tiene ese como registro ambiguo en que o es una cosa o es lo otro, o es bello o es lo grotesco, y en este país me parece que la danza está pensada así también y la danza no está pensada como objeto de estudio. Como objeto de estudio, en rigor.

Y yo lo que hago justamente, pero lo he entendido ahora quizás, antes no lo entendía tan bien, me he dado cuenta que claro, no solo se puede usar como objeto de estudio, sino que también la danza puede ser a nivel como metodológico, un objeto fuera de uno, que uno lo puede pensar y uno puede hacer discurso frente a ella. Cuando uno es capaz de reconocer que es lo que la arma, que es lo que la hace, cuando uno logra reconocer cuáles son sus dispositivos y cuáles son sus funcionamientos, cuáles son sus sistemas y que es lo que la arma en el fondo... que es lo que la hace ser lo que es. Pero para poder entender eso hay que entender que es un objeto. Yo cuando entendí eso creo que me pude distanciar, porque la danza tiene esa cosa que enreda, que es el cuerpo, es el cuerpo el que se mueve, el cuerpo que esta, no es una lectura, no son las palabras, no es una pintura, no es un objeto que esta fuera de uno, realmente la danza la hace uno, entonces yo creo que tiene que ver ahí una, una especie de enredo con.... Eso con respecto a cuál es la huella y por que la danza se mira de esa manera, o sea de donde viene y por que la asumo así, yo creo que tiene que ver como con eso, definitivamente con la historia, con la historia personal y con la historia político-social-cultural.

Dentro de tu discurso artístico, ¿cuál es la concepción ideológica de cuerpo-intérprete con que trabajas?

Lo que pasa es que en la danza como es una puesta en escena y un espectáculo, lo que tiene de bonito, lo que tiene de interesante en el fondo, es que devela, lo que devela es que en rigor hay cuerpos ahí, son cuerpos para ser vistos, entonces cuando yo deje de bailar bonito. No sé estoy hablando de mi experiencia en el espiral o cuando bailábamos con la Isabel Croxatto o con la Elizabeth Rodríguez que formalmente era súper bonito lo que hacíamos porque eran fraseos muy lindos que siempre tenían que ver, qué se yo, con situaciones espaciales o con situaciones más mágicas o de contar historias, pero siempre era una manera de enfrentarse al movimiento clásico, en el fondo igual es un fraseo, súper moderno o contemporáneo, pero un fraseo igual... y no es que yo reniegue de eso, lo que pasa es que en rigor lo que yo empiezo a ver es que lo que más me interesa, más que el cuerpo moviéndose, que en rigor también se va a mover, es: que es lo que se ve ahí, o sea, un cuerpo que se pone ahí, es un cuerpo que quiere ser visto, porque además siempre frente a la pregunta de ya bueno; ¿Por qué hago esto?. Porque me podría haber dedicado a cualquier otra cosa, podría haber hecho cualquier otra cosa en la vida, me imagino yo que es más útil todo es más útil, ¿pero a quien le interesa hacer esto? A nadie po!, solo a uno, solo a mí, a mí. O sea, a muchos les puede interesar, pero en rigor, porque yo creo que puede ser interesante lo que yo hago, es porque a mí me interesa. Cuando me di cuenta de eso, ¿entiendes?

Es como que pude empezar a hacer mis propias coreografías y a entender esa fascinación extraña que ocurre... claro, uno es súper tímido acá, pero por alguna razón vas a la escena, donde te ven muchas personas y quedas igual de expuesto, de alguna u otra manera siempre te quedas expuesto, entonces la pregunta tenía que ver con, bueno ¿Qué pasa con ese individuo? Entonces ahí es donde yo me atrapo y me quedo atrapada durante muchos años y creo que eso es lo interesante, el poder desplegar esa investigación que tiene que ver con que esa persona que se pone ahí, tiene todo un mundo y poder desplegar ese mundo... porque al mismo tiempo yo como espectador o yo como coreógrafo, lo que me pasa cuando veo un cuerpo en escena, es que me identifico, de alguna manera somos, hay una situación que tiene que ver con la identidad y tiene que ver con el reflejo, entonces el otro siempre va a producir

una impresión de algún tipo, porque siempre el otro va a ser más interesante de lo que uno puede llegar a esperar.

Entonces, cuando uno entiende que tiene seres humanos ahí, lo que uno, lo que yo empecé a hacer fue extraer. Lo más interesante según yo digamos, extraer algo que tuviera que ver con su propia manera de ver el mundo, con su conciencia y no conciencia, con su estar y no estar. O sea, con esa idea de jugar con el soy/no soy, que tiene que ver con la representación. O sea cuando uno habla de cuerpo estamos siempre hablando de sujeto, no podemos no. O sea, cuerpo es un sujeto, entonces claro, lo que uno hace es desplegar esa subjetividad, pero la subjetividad está amarrada a una cierta conciencia igual, gestual, hay una especie de cómo de percepción corporal que es independiente de todo mí. Y ahí entonces aparece otra subjetividad que tiene que ver con cómo reacciona corporalmente esa subjetividad, pero en el fondo es desplazar el imaginario, lo fantasmal. Entonces, hay toda una especie de movimientos psíquicos y emocionales que yo empecé a descubrir en esta manera de trabajar estos cuerpos intérpretes, como tú dices, que no pasa por lo técnico, o sea igual también se transforma en una técnica finalmente, puede que se transforme en una técnica pero en el fondo no es la clásica técnica, más bien es entrar a otros lugares corporales y que sean trabajados de otra manera.

Esa metodología que empiezas a inventar para desplegar ese inconsciente/consiente de los sujetos intérpretes, ¿Cómo se va desplegando?

Hacia rato ya que yo estaba tratando de probar, yo creo que por eso me puse a trabajar con actores, porque con los bailarines estaba tratando de probar hacer acciones... no acciones... hay una obra que se llama "Los cuerpos febriles" de ahí es donde empezó todo, que en el fondo yo empecé a darme cuenta que los gestos febriles tenían que ver con los trabajos de fábrica y había una serie gestual que uno permanentemente a la cual uno permanentemente recurre como ser humano, o sea yo tengo un montón de posturas, tengo un montón de gestos

a los que siempre estoy, en los que siempre estoy basándome para poder estar ahí en el lugar donde tengo que estar.

Entonces, esos complejos gestuales de alguna manera empezaron a hablar, empezaron a hablar más que el discurso digamos del espacio y el tiempo. Empezaron a hablar más bien como... o sea empezó más que el espacio y el tiempo empezó a influir mucho que le pasa a este cuerpo, sujeto y que como este era capaz de representarse a si mismo. Entonces, los complejos gestuales empezaron a aparecer y eso se empezó a trabajar como una unidad mínima, o sea igual siempre como quitándole un poco o desplazando la, la semántica para acá, digamos, para este lado.

¿Por qué la semántica? Porque fue súper claro el discurso, la cosa de los significantes, los significados, fue claro porque uno no tiene metodología, uno no tiene manejo de cómo poder, sobre todo en ese momento, de cómo poder identificar eso que, ese sistema que uno estaba tratando de encontrar, como poner la palabra y como poner el concepto. Entonces, yo de verdad no fue muy casual, o sea no creo que haya sido tan casual, pero me encuentro con estos ordenamientos y con estas, sobre todo con la idea de las unidades mínimas, o de los códigos, y ahí empiezo a entender, claro, a identificar ciertos como patrones que empiezan a pasar. Entonces ahí me empiezo a dar cuenta que en el fondo, los desplazamientos me sirven para meterme en la persona, que eso era lo que me costaba, con los bailarines cuesta mucho meterse dentro. O sea, no sé si dentro sea la palabra pero cuesta mucho como de alguna manera hacer más bien lo simple, que es el gesto.

Entonces, tenía un grupo yo como de cinco bailarinas súper bonitas y se terminó ese grupo y me dediqué a trabajar con una bailarina que, que no es de formación bailarina pero que es bailarina, aunque ha hecho otras cosas también, y un actor; y ahí entendí que el actor tiene menos problemas de estar en escena. O sea, los problemas del actor son otros, de hecho, hay un cuerpo mucho más real los bailarines tenemos cuerpos irreales y eso es lo bonito del bailarín digamos, un cuerpo súper etéreo.

Ese desplazamiento ideológico que haces en relación a la concepción 'tradicional' de bailarín, el que se opondrá por decirlo de alguna manera a tu propuesta de cuerpo-interprete, la que considerará primero que nada que ese cuerpo, es un sujeto, y lo que interesa es desplegar esa subjetividad....

Carlos Lepe con su performance de los cuerpos puestos ahí, él está haciendo danza antes que nosotras, él está poniendo en un lugar súper extremo el cuerpo, yo no entendía nada pero yo sabía que eso iba para allá, a un lugar que no tenía mucho que ver con la danza tradicional eso yo creo, se me ocurre a mí, digamos, acá pero en el fondo lo hizo la Pina en el '70. La Pina es la primera que transforma el bailarín en sujeto, es la primera y la única que los hace con más conciencia.

¿Ese cambio es igualmente una posición política?

Claro, uno no lo piensa así pero en el fondo lo es, porque en el fondo yo no me igualo a nadie pero no es con ese afán, si no un poco (**político estético**) donde yo puedo hacer lo que más o menos sé hacer, es ahí donde se coloca esa impronta, pero en el fondo tiene que por una necesidad egótica de poder desplazar o desplegar lo que uno contiene, sobre todo porque lo que hay en el espacio a uno no le interesa. O sea, **dancinicamente** hablando, en general, lo que ha habido en el espacio no ha sido interesante, para uno digamos. Hay cosas interesantes donde se pongan en juego más cosas, no es tan así, no sé pienso en la Nuri Gutes cuando tenía la pequeña compañía, pienso en el Eduardo cuando tenía la séptima compañía eran cosas súper interesantes y se acabó eso. Y cuando se acaba eso uno queda como en un terreno de nadie, como no hay nada en el espacio que acoja la obligación de uno es empezar hacer crear y si a nadie le interesa, entonces produces.

Yo creo que así partió todo, en el fondo.

¿De qué manera crees que empiezas, -en relación a esto que estás diciendo-, a poner en tensión las estructuras narrativas existentes?, y ¿de qué manera, se reinstalan en las

posibilidades discursivas en cuanto a tu concepto metodológico de concepción de cuerpo, de concebir el quehacer coreográfico, la necesidad de elaborar discurso desde la práctica?

Lo que pasa es lo que te acabo de decir, un poco, no sé si tendrá un nexo, por un lado está cuando yo decido hacer mis propios ejercicios coreográficos, mis propios trabajos, ejercicios ahora son ejercicios, ahora está de moda el ejercicio, yo partí justamente por eso, estaba la Nuri, estaba el Eduardo, hacían cosas como estupendas, estaba La Vitrina, La Vitrina era una agrupación distinta no sé cómo debe haberse llamado que era Nelson y otros dos, el Alejandro no me acuerdo cómo se llamaban, estaba la Marisol, tenía más materialidad, había más concepto, había, por ejemplo, estéticamente era mucho más bello, había un cuento con la ironía, con lo cómico.

Eduardo tenía mucho de la Pina, era hecho acá, era muy bonito pero tenía más materialidad, más bello cuando era en ese contexto y yo quiero hacer algo distinto, obvio no me voy a poner hacer algo que no era mi estilo, entonces cuando uno piensa en hacer algo distinto yo parto por el cuerpo y ahí está la huella de lo que, me estoy repitiendo, se me olvida pero el primer trabajo que hizo se llamaba El Cuerpo que mancha, es un texto de Eugenio Dittborn, lo escribió el marido de Pina Bausch que era un filósofo muy importante, fue súper significativo, un montón de cosas que ellos hicieron en dictadura, en plena dictadura, entonces él escribe ese texto y yo me encuentro con este texto porque mis hermanos tenían los libritos de las exposiciones y todo.

Y es lo que me pasa con el cuerpo, con la performance del Carlos Lepe que pone el cuerpo en otro lugar, no en lugar de lo estético, de lo bonito, de lo reconocible, lo pone realmente en otro lugar, tiene fluidos, el cuerpo habla por sí solo antes de la palabra por los fluidos, por la saliva, por la sangre, por el corazón. Hay una cosa buena y otra cosa que tiene que ver con lo feo, que tiene que ver con los orificios del cuerpo, lo feo que ahí aparece, ese es como la gran posibilidad que tengo yo que la cuestión puede ser por otro lado, me resuena así, digamos, en el fondo esas dos cosas se aparean como trabajar juntos y la cuestión metodológica aparece.

Justamente me demoro muchos años en encontrar una metodología en que, yo creo se logra un resultado interesante, porque no sabía muy bien, por eso entonces lo que estamos ahora, no sabía cómo articular todo esto, cómo desplazar los conceptos, cómo le pongo nombre, cómo explico lo que yo creo que tiene que ser, entonces cuando yo decía lo de los complejos textuales te decía, como por ejemplo, el tratamiento corporal de la Marcela, una de las bailarinas, de mezclar a partir de un trauma, tuvo un súper accidente se acordaba que había estado vendada, entonces la vendamos y empezó a recordar un montón de sensaciones de esta vivencia y empezamos a desplazarla a otras partes del cuerpo, entonces empieza a modificar otro, empieza a armar otras estrategias, entonces ahí iba yo a entender qué experiencias, empiezo a entender que metodológicamente se pueden encontrar otras cosas, es como hacer una investigación, bueno esa es una experiencia. Si no me da más por ahí busco cómo asaltar al otro, cómo puedo lo puedo impactar y si lo impacto el otro va a desbordarse. Ahí me empiezo a encontrar con el psicoanálisis y las maneras cómo empiezan a desplazarse lo imaginario de lo real, yo del súper yo como la estructura psíquica está como enlazada en la estructura emocional, cómo empiezan a pasar otras cosas, se refleja en el cuerpo. Ese proceso metodológico que yo me empiezo a dar cuenta, no toda la gente, no todos los artistas, bueno cada uno tiene su sistema, yo me doy cuenta que es un sistema que está atacando directamente a la metodología y al intérprete del coreógrafo, como de alguna manera lo está atravesando constantemente y eso a mí me parece curioso.

¿Y esos lineamientos políticos estéticos se siguen trabajando, investigando actualmente?

Sí, lo que pasa que yo necesito más gente porque estéticamente no lo tengo tan claro, tengo mucho más claro el tratamiento del uso del cuerpo del intérprete, lo tengo súper claro y me cuesta mucho que aparezca lo otro, claramente hay una estética, la estética que tiene que ver con los cuerpos reales especialmente, o sea cuerpos imaginarios pero no soy capaz de concebir un gran mundo, es un mundo súper particular y no íntimo, lo que logro armar, aparecer entonces por eso ocurre que trabajamos con más personas y también otro sistema.

¿Y esa metodología cómo podríamos constituirla?, ¿qué abarca? Pareciera haber un nuevo tratamiento con el intérprete, una concepción nueva del sujeto y sus posibilidades de ser, de relacionarse y constituirse en un ser de mayor complejidad, que considera un contexto social y cultural, su aspecto biográfico. Esta nueva concepción pareciera no estar tan arraigada hoy en día en el paradigma danzario.

¿En qué momento se empieza a plasmar, y cómo se va instando?, ¿de qué manera se irrumpe con los paradigmas instituidos? En relación a la puesta en escena que presenta tu propuesta pareciera ser que no es la primera preocupación dentro de tu trabajo a diferencia de como se dará en el caso de la construcción de los cuerpos-intérpretes y en la constitución de lenguaje, ¿podemos hablar acerca de esto?

Lo que pasa que como preguntas tú, cómo lo formulas no es el discusión habitual igual de dos personas que hablan de danza, es súper divertido porque es súper necesario la identidad, la mezcla, que las cosas se crucen de múltiples maneras, lo que pasa que me voy a repetir, pero en el fondo lo que más yo voy un poco pobre en lo puesto en escena. Es el impacto de poner un cuerpo ahí. Cómo hacer conciencia de eso, soy súper lenta, es como que tengo que poner al ser humano ahí, verlo bien en todas sus dimensiones. Cuando uno ve las coreografías de uno, a mí me da un poco de pena porque en el fondo lo que aparece ahí no es ni danza, no es teatro. Digamos que hay un concepto de puesta en escena que tiene que ver con la puesta en escena que tiene que ver con una especie de realidad alterada. Uno ve cuerpos que de alguna manera son identificables pero se mueven de una manera que el ser humano no se mueve, es como sobre satura su estado representacional, sobre satura su propia presentación, esa exageración en la que a mí me impacta siempre y así como realmente el acontecimiento ocurre cuando realmente el otro deja un espacio real, deja de ser lo que es y aparece eso otro.

Cuando aparece ese cuerpo, que ya ha costado mucho reconocerlo. Y yo quisiera que el que está ahí, yo me identifico con ese, ese es el juego que a mí me seduce como el espectador que se pierde, no es que se pierda, si no es que hay límites, no hay un espacio que separe lo de allá

con lo de acá, más bien se deja penetrar pero con ese pudor, no me interesa que lo entienda o que no lo entienda, si no que lo que pasa es que con una coreografía que nosotros hicimos que en el lugar del otro que es la primera donde se arma un lenguaje diferente y de algún momento es significativo.

Porque viendo lo que pasa ahí no es tan claro para el espectador, como es tan claro para el espectador lo que le pasaba es que el espectador se quedaba sin respirar, yo la arreglo pero también la vi muchas veces porque en el elenco no estaba yo, como un año, y todo ese primer año la bailamos mucho, mucho, yo creo que la bailamos todo el año y a mí me impactaba mucho como el público dejaba de respirar y había un minuto que había nada; era un silencio del espectador que estaba, porque lo que estaba sucediendo impactaba mucho, claro, el cuerpo ahí desaparecía, el cuerpo real estaba todo en el lugar del escenario. Yo nunca la he podido repetir, reproducir, pienso en el fondo que tiene que ver como con no sé... pasan cosas súper reales, a mí me encantaría que sucediera...

¿Cómo aparece ahí lo representacional?

Como análisis del espectáculo no entiendo muy bien cuál es el resultado, lo que sí entiendo cuando acontece. Recuerdo que hay una coreografía que se llamó "Lo que Acontece"; aquí no encontré nunca en rigor pero lo pasamos súper bien, porque ahí como realmente se sistematizó un tipo de lenguaje, nosotros hacemos en una misma función un lugar del deseo y lo que acontece 9 ó 8 años. Que entre uno y otro porque en una era como el inicio y el otro como todo el desarrollo del lenguaje, en uno que apareció acá no aparece, justamente la ida deja lo que así aparece realmente, lo que pasa que la palabra acontecimiento o el concepto acontecimiento tiene que ver con lo que ahí sucede realmente la cosa, como aparece lo otro es más representacional, aún como que la representación representa es como una hiper saturación que está saturada, que llega a ser irreal.

Es como el objetivo general de la puesta en escena lograr que el otro, en rigor, tanta consciencia de sí mismo se pueda desprender de sí mismo, y logre verse también como objeto.

Hemos hablado nosotros afuera, tiene que ver con que yo puedo hacerme cargo de algo en la medida que me distancio y cuando uno logra ver el objeto, como el que va entrar ahora.

Siguiendo con la pregunta en relación al sujeto, el inconsciente, y en relación a lo que qué rol jugaría lo femenino- masculino, todo esos constructores de imágenes, ¿cómo se va trabajando eso?

Lo que pasa es que en “Lo que acontece” aparecen claramente, porque un lugar a lo anterior estamos todavía trabajando con los seres bien específicos, como el mismo elenco...

Aparece como lo básico primero, que se instala como del deseo, como que eso representado en general es por la falta del otro. O como que darnos cuenta que el lugar del deseo y en el ser tocado lo son las dos coreografías que tienen esa impronta, es que claro, uno nunca se hace cargo. Pero por lo menos uno se da cuenta que siempre está en función de la falta del otro porque siempre esta cosa como la insatisfacción pero sobre todo es como nunca otro va a poder compensar, y ahí es como se despliega el deseo, pero a partir de lo que acontece con varios mismos intérpretes, empieza a suceder, acontecer una cuestión de género, los hombres y las mujeres que se empiezan a relacionar les pasan más cosas que la cuestión emotiva y afectiva y el lazo clásico del hombre y la mujer empieza como de alguna manera a ser intervenido.

Entonces, aparece este otro género, aparece el problema del género, y cómo no tenemos, y no somos tampoco grandes teóricos tratamos en el fondo abarcar el problema del género. Desde lo que le pasa a cada individuo y lo que le pasa a cada individuo con esa cuestión es muy gracioso, porque en el fondo pasan varias cosas y ahí uno se da cuenta que la cuestión de género, es una cuestión social. Uno se da cuenta que la construcción y que nosotros podemos poner elementos y nos hemos dado cuenta sobre todo en la coreografía, de lo que estamos haciendo último, que mientras tú colocas un juego cómico también u objetual que te permite poder desplegar ese juego del género con mayor o menor ímpetu, tiene que ver con una posición social y que uno puede hacerle el juego a eso, no sé si hacerle el juego pero por lo

menos hacerlo presente. No es que yo me dedique a hablar del género, no es como que yo sea puntúa en eso y diga; yo como hago el juego tú eres mujer y quién es el hombre, no tiene que ver tampoco con transgredir tampoco el género.

Es realmente una pregunta para mí también tiene que ver con una gran conmoción que una provoca a mí la cuestión del género, el género está atravesado por múltiples posibilidades. Entonces, cuando se es hombre, cuando se es mujer, cuando se tiene síntomas femenino, síntomas masculinos, cuanto se representa una cosa en relación a qué y porqué, sobre todo porque uno está educando en una cuestión muy clásica, muy tradicional, entonces las cosas empiezan a desdibujarse y no tiene que ver con ser más o menos, finalmente las experiencias son las que nos llevan en un camino.

En general el género con la metodología que utilizas como intérprete pareciera como disolver los binomios de hombre-mujer o bailarín, sujeto, podría tener que ver con la semántica que se trasladada, con el psicoanálisis que despliegas, como que profundiza aparece un sujeto mucho más simbólico, profundo, de lo que uno se extrañaría, pareciera extrañarse o sorprenderse.

No es que lo imponga yo, aparece porque son los que son, no es que yo traiga a un hombre. Me imagino yo como si quisiera 'discursar' realmente con el género tendría que optar y decir bueno, hombre juega con la homosexualidad, con la hetero..., jugar con eso realmente pero no es mi sentido tampoco porque no es para eso que tenemos la vida, lo interesante acá es que aparece porque son las personas que están, y siempre una agrupación es interesante por eso, no solo yo llamo a las personas que me parecen atractivas, en algún momento de la vida, bueno sí ocurre eso pero sobre todo es como si la gente se junta por alguna extraña razón y creo que los que están ahí tienen ese sentido, que a pesar mío, es a pesar de uno.

Y en relación a esto ¿cómo piensas que se instala tu discurso artístico con respecto a las políticas instituidas actualmente?,

¿De qué manera se interpelaría el concepto genero a través de tu lenguaje?

¿De qué manera se interpelan las políticas instituidas de la danza?

Lo que pasa es que en el fondo tiene que ver con el lenguaje y lo que dice el encabezado, la Villarroel, tiene que ver con el lenguaje si no uno se hace cargo de lo que hay que hacerse cargo de que hay un lenguaje, en el fondo el tratamiento que a uno le asigna a los intérpretes tiene que ver con el desarrollo del lenguaje, la manera de producir, la manera, cuando yo dije de producir lo que se genera ahí es una especie de entendimiento por lo tanto hay algo que no queda vacío si no que se genera esta idea del feedback sobre todo con el coreógrafo y el intérprete. Lo que pasa es que además el lenguaje que nosotros generamos tiene que ver como que su característica es que los que están allá tiene que relacionarse y eso es una gran diferencia con lo que hay y con lo que se instala como tradicionalmente.

La coreografía tiene que ver con que nosotros instalamos una manera de desplegarse corporalmente, los cuerpos se despliegan corporalmente con una gestualidad especial, con una movilidad de cuerpo distinta y además de ello tener que interpretar; tiene que relacionarse con los otros para poder interpretar esta tercera cosa que aparece que podría ser uno u otro, entonces los intérpretes además de ese... ese es el lenguaje, ahí se arma el sistema, ahí se produce, ese es un lugar significativo de diferencia porque, si yo veo coreografías de mis amigos creo que el problema de la relación es fundamental en sus coreografías, a veces ocurre y otras veces no ocurre.

Tiene que ver en considerar en su particularidad al sujeto y el traslado de bailarín a sujeto y hacerse cargo de eso.

En este caso nosotros lo veríamos de una manera porque hablamos del lenguaje en intérprete tiene que ocurrir, cuando no hay lenguaje no se sabe de lo que se está hablando, ni tampoco cómo se está hablando. Yo creo que la pérdida, en general, tiene que ver con eso, no se tiene claridad del lenguaje. Nosotros sabemos que hay un lenguaje como cuando 'lenguajeamos', sabemos que nos podemos hacer cargo porque hay un lenguaje porque hay y un lenguaje eso

solo se logra porque hay un sistema, una metodología de producción infinita de investigación sobre ese punto y yo creo que hay claridad en eso.

El lenguaje no tiene que ver con que yo pueda designar ciertas cosas que van a designar ciertas cosas, si no cuando yo produzco algo aparece, muy a pesar mío algo aparece sí o sí, porque este intérprete extraño con su propia visión del mundo, pero como es un sistema y como hay un trabajo de alguna manera eso ha encontrado a otro que la puede reciclar. O sea, yo creo que eso es la estrategia de nosotros en la medida en que nos vamos relacionar hay un para afuera, hay un todo que está adentro, también existe el para afuera y lo que le pasa al mundo de la danza en general es eso que no se ha encontrado el vínculo de cómo hacerlo, cómo exteriorizar, cómo hacer afuera, como ser yo y creo que tiene que ver porque no se separa y es muy difícil ser bailarín. Porque hay un cuerpo vagando que está sucediendo.

Cuando yo hago un seminario de composición coreográfica siempre les dije a los chicos: – ustedes traigan su coreografía para que sea un objeto y ustedes desde afuera puedan dirigir. Pero, cada vez uno se da cuenta de que tienen que ellos, sobre todo si es su primer trabajo, tienen que bailar no pueden no bailar porque todo eso imaginario tiene que ser desplegado en algún minuto porque si no lo despliegas no entiendo lo que hago porque está muy enredado, está el cuerpo muy enredado, todo esta subjetividad, todo lo imaginario y simbólico, todo enredado, entonces no logras hacer un objeto de eso, no logro distanciar, me he dado cuenta que uno tiene que vivenciar para entender algo, yo creo que se logra entender cuando uno o dos en una interacción y eso es lo que nosotros hacemos y descubrimos. Yo creo que la gente en general no ha hecho ese clic o ese traspaso.

¿De qué manera entra el intérprete en la reflexión dentro del proceso creativo o la dialógica que se establece entre coreógrafo e intérprete?

Lo que pasa es que en el fondo yo cuando los hago trabajar lo que más me preocupa es el impacto, o sea, el gran hoyo, el gran hueco que les puedo dejar, de alguna manera ya empieza a probar ciertas cosas y es ese el momento que yo digo: ah!, ya caché. Dónde puedo meterme

y cuando yo haga ver esa realidad en el otro, ahí el otro, en este caso, el intérprete me devuelve el impacto porque lo que empieza hacer ya está fuera de mí, ya no depende de mí hasta que yo no entiendo lo que le pasa al otro, ahora no lo entiendo solo porque el otro me da su material, en el fondo yo soy una “chupa sangre” una vampira.

Hemos hecho bastantes seminarios de interpretación y el problema que siempre nos surge con respecto a eso, el primer problema que se nos aparece es cuando tenemos un montaje, cómo se responsabiliza, cómo se hace cargo el intérprete, cómo el intérprete se responsabiliza de ser intérprete, un intérprete toma decisiones, entrar y salir, en este caso como que claramente y eso es lo contemporáneo de nosotros.

La autoría no tiene que ver solamente conmigo, no tiene que ver con que el director sobre lo que hace, por lo tanto su coreografía es solo de él, tiene que ver con que el director sabe lo que hace por lo tanto su coreografía es solo de él, tiene que ver con que hay un compartir en el sentido de compartir roles. Yo tengo súper claro como trae la metodología pero llega un minuto que los intérpretes, no son intérpretes, como que acatan lo que uno hace, si no que son intérpretes autores, en la medida que son interpretes autores porque además ellos inventan su propio lenguaje, cada uno saca su materialidad a partir de sus propias posibilidades, una cosa no es parecida a la otra, cada cosa tiene su independencia. Cada uno tiene su manera de entrar y estar en este espacio unos son más bailarines, otros son cortados, otros son más tensos, entonces ahí empiezan a aparecer estos que dice la Maca que tiene que ver con un poco la personalidad que uno está. Evidentemente hay un reflejo de la realidad puesta ahí, eso es lo bonito como representación es una sobre saturación y a veces es un sarcasmo.

Y en ese sentido es cómo uno toma la libertad de asumirse y asumir cosas que nunca podrían asumir, en el fondo porque ahí tenía la vinculación con la realidad del mundo que uno vive, que tu visión del género, la danza o lo que pasa en la vida, uno se da el permiso, en el fondo ahí donde se hace cargo dice la Paulina, se responsabiliza con lo que uno hace y esas determinaciones hace que esos cuerpos también puedan ir a los límites, puedan salirse,

puedan pensar, mientras hacen, mientras se despliegan hasta el máximo, también están pensando y no sabe lo que está haciendo.

Anexo II (Entrevista 1.2)

Entrevista escrita de profundización sobre la primera entrevista

Las problemáticas que se instalan en la danza contemporánea nacional parecieran aludir a la crisis y fractura de las estructuras discursivas instituidas, evidenciado, desde una perspectiva política⁶⁴, una fragilidad argumentativa y debilidad en la construcción de lenguaje. Profundizar en estas problemáticas puede ser una oportunidad para que la danza se re-piense a sí misma como arte escénico y amplíe sus posibilidades discursivas en sus distintos planos y significaciones⁶⁵. Recurriendo a estas problemáticas considerándolas como dispositivos de interrogación para poner en cuestión el sentido y significancia y avanzar en la construcción de nuevos conocimientos y propuestas artísticas.

¿Cuáles son las problemáticas que nos plantea Paulina Mellado en sus propuestas coreográficas?

¿Qué problemáticas visualiza en la danza contemporánea chilena? ¿Son éstas constructoras de discursos? Estas y otras interrogantes nos permitirán abrir un diálogo con esta coreógrafa y develar nuevas experiencias y conocimientos en torno a lo que nos ocupa.

Interrogantes

⁶⁴ Entendemos *lo político* de una propuesta artística, según nos propone Alicia Villarreal al considerar, por una parte, que su construcción emerge desde el lenguaje y a su vez desde la alteridad de distintas narrativas sobre la vida en común, apelando al significado; por otro lado, me parece de gran relevancia lo que señala en relación a tomar conciencia y “hacernos cargo” del poder que porta el lenguaje, que a su vez al significar, sería capaz de intervenir y producir realidades desde espacios simbólicos..” (Oyarzun, Richard y Zaldívar editores. 2005)

⁶⁵ Entenderemos que la danza se trata de una realidad compleja y que es necesario entrar a ella considerando las múltiples significaciones sociológicas, estéticas y políticas como nos sugiere el teórico Carlos Pérez. (Carlos Pérez S. 2008. *Proposiciones entorno a la historia de la danza*. Ed. LOM, Santiago.)

¿Bajo qué improntas se despliega e instala su discurso artístico hoy en día?

La marca que se reproduce constantemente tiene que ver con la historia política y cultural de los años 80, es decir, los artistas visuales de esa época que en rigor para mi era parte de mi pubertad por que sin vivirla con intensidad, asistía a ciertos eventos que ahora me doy cuenta han marcado una manera de ver la relación que tengo con mi trabajo, que tiene que ver con una investigación permanente sobre el estado de las cosas en la danza. Además de eso está el vínculo con el teatro de Alfredo Castro en los 90. Creo que son ambas instancias, que además de los propios discursos tienen que ver con la entrega hacia el estudio, la profundización y con la seriedad con que se asumía el trabajo. Además en esa época creo que los lazos entre los artistas estaban más cruzados que ahora. O quizás el medio y sus características les permite a los artistas visuales ser más capaces de entrar en otros temas. Eso debe aprender la danza, a ampliar sus márgenes. Entonces mi impronta tiene que ver con los discursos realizados en la mixtura de la teoría y la práctica, para develar una, se debe entrar en el misterio de la otra. Para pensar la danza hay que tratarla desde o como un objeto de estudio.

¿Cuál es la concepción de cuerpo-intérprete que tiene?

La danza y sus posibilidades devela para mi seres puestos ahí para ser vistos, más allá de sus talentos que por lo demás se agradece porque son provocadores, se ven seres humanos identificables, en el fondo es un reflejo, un cuerpo puesto en escena es mi propio cuerpo, una identificación, ese ser-cuerpo de allá tiene que ver con lo que está de este lado. Se genera como realidad una proyección, como directora de coreografías lo que más me gusta ver es lo que le puede llegar a pasar al otro. Lo que tiene de interesante el otro es su propia capacidad de colocar y hacer aparecer mundos y además sostenerlos para generar acontecimientos. El juego de la conciencia o no conciencia con que se hacen las cosas, los gestos, los movimientos. Esa mezcla de ser y no ser, de estar y no estar.

¿Cuáles son los procesos metodológicos utilizados, Cómo se va trabajando y construyendo el cuerpo-interprete dentro del proceso de creación?

Eso ha ido cambiando ya que en un inicio se trabaja desde las posibilidades físicas del cuerpo, resistencia y fluidez eran característicos en la movilidad. De esa experiencia se pasa a la de entrar a un espacio más afectivo, en el sentido de buscar un cuerpo más particular, exacerbando sus propias características, como la de los gestos y posturas recurrentes. El mecanismo era articular una serie de esos gestos y transformarlos en despliegue corporal atravesados por vivencias que se desplazan. El trabajo en el cuerpo y desde él, implicaba comenzar a buscar otros procedimientos que lo modificaran. Para eso se encontró un método, entrar en el cuerpo imaginario, es decir, hablar del cuerpo desde la imagen corporal, la que tiene de sí mismo que se arma en relación con el otro. Movilización de una materia específica que era el cuerpo, su musculatura, su piel, a partir, de la imagen, de la idea que uno tiene de sí mismo. El afán es encontrar la movilidad de un sujeto particular, cómo se mueve ese cuerpo-sujeto que está sujeto a su subjetividad y que al desplegar un mundo es capaz de convencer a otro. La idea es que hay una imagen que se desprende de su propio cuerpo que aparece desde un dolor, como una tensión o una ubicación específica de él, una vez que se ubica el lugar, “lugar de anclaje”⁶⁶, entra en una práctica continua, repetitiva y que sufre diversas alteraciones hasta que se desprende y multiplica los relatos en la medida que ese cuerpo entra en relación con él mismo y con los demás. El mundo al que accede el intérprete es muy particular, ya que es un encuentro con movimientos que le pertenecen y que hablan más allá del lenguaje, es como si fueran traducidos por sí mismos desde sus propias elecciones y ocurre muy a pesar de ellos mismos. Son hablados por el movimiento propio desde un lugar muy particular. Al ser así creo que ellos entran en la categoría de intérpretes-autores, ya que son ellos los que elijen y se responsabilizan del material, de los encuentros y de la obra.

¿Desde dónde se instala el coreógrafo para que la obra se despliegue en su totalidad?

Como coreógrafa pienso en la escena desde el lenguaje corporal, mi primera preocupación son los cuerpos como “la” materialidad que despliega sentido y es por ello que mi obsesión es siempre la misma, trabajar la idea de cuerpo, de los movimientos particulares, siempre en el

contexto de lo imaginario, el desprender y fantasear. La obra se ocupa de encontrar una realidad dispuesta por la intensidad de estos seres puestos ahí, en relación con los otros seres y con lo otro. Creo que una de las características de nuestras propuestas son las relaciones que se establecen entre los intérpretes, esas relaciones, esos encuentros instalan contexto. Son cuerpos narrativos.

Anexo III

Entrevista II

1- ¿cómo ha sido el desplazamiento que ha ido sufriendo lo político dentro de tu experiencia artística de los años 80, 90 y en la actualidad? ¿Cuáles son los lugares que ha ocupado lo político y de qué manera?

Más que tener tanta conciencia de qué es lo político, en el fondo uno como creadora se pregunta más bien por problemas que tienen más que ver con el propio qué hacer. De todas maneras la influencia de mi generación, tiene que ver con lo que pasó en los 80 y 90 como con la escena de avanzada, las artes visuales. Que de alguna manera eran rupturistas en dos sentidos, porque por un lado era como la lucha política como la manera de hacer política...digamos, la manera de enfrentarse al gobierno desde el lugar del arte. Y eso lo hacía doblemente interesante porque era un discurso que saltaba dos veces a la vista me parece. Digamos que ese es el enganche que yo he hecho siempre que lo político en este caso sería *hablar de la propia especificidad.*

En relación a los cuerpos y a tu trabajo, puedes identificar el tratamiento que has hecho en relación al intérprete como ejecutor sino que aparece la idea de sujeto.¿ Eso tiene algo de relación con lo político de tu discurso, dentro de la especificidad de la danza?

Sí, hay una doble mirada que tiene que ver con la ficción, que lo entiendo ahora, o por lo menos le puedo poner nombre ahora más que antes, hay como una idea con la ficción que plantea o un tipo de ficción que plantea Alfredo Castro, para mí no tanto con “la Manzana de

Adán” que son bien espectaculares, para mí con lo que salta en ese momento es con la historia de la sangre, que hay un relato de cuerpos muy fundamental, eso me parece que eso hace un antes y un después en relación al teatro. Cuál es el discurso del teatro que pareciera por lo menos para mí, que fue crear la conciencia que por primera vez salta el actor, o sea por primera vez se ve el intérprete, se ve el intérprete, se ve el intérprete y además se hace conciencia de que es el cuerpo del actor el que es obra. Entonces, de alguna manera ahí yo entiendo, me doy cuenta (o sea lo entiendo ahora) de cuál es esa relación. Cuando me doy cuenta que eso se relaciona conmigo, porque cuando yo empiezo a bailar antes de hacer coreografías, tengo una fuerza interna que no tiene que ver con hacer el despliegue estético de la danza, sino más bien tiene que ver con una energía mucho más impulsiva menos consiente también, más crítica, entonces me doy cuenta que hay un desfase entre mi historia como el contexto artístico de la danza en relación a la necesidad que yo veía que teníamos varios bailarines en ese momento de bailar desde un lugar otro.

Entonces, creo que de alguna manera se juntan esas dos fuerzas, una que es más impulsiva que tiene que ver más con lo ancestral que tiene que ver con otra cuestión...más que ancestral tendría que ver con estos primeros impulsos más extraños y por el otro lado como de generar cuerpos reales, frente a esta idea de ficción sobre saturada que propone me parece a mí el Alfredo o esa tendencia.

O sea, lo político en este caso estaría marcado tanto por la auto-reflexividad de los propios recursos del arte y a su vez considerar r al cuerpo como sujeto real.

O sea, tomar al cuerpo como sujeto real, o sea como apariencia real, sometida a la escena, como que el cuerpo es obra. Cuerpo con biografía ahí está la idea de sujeto y su creación de mundo propio, como que en el fondo no es solo lo que estamos acostumbrados a lo que nos pidan que hagan si no en el fondo era como traducir o sea cómo llegar al otro para que pueda emerger del otro. Esa idea de sujeto puesto en un mundo determinado.

¿Por qué piensas tú que la danza contemporánea sea considerada como objeto de estudio hoy en día?

De alguna manera ya no es el baile...o sea ya no estamos contando historia, como que aparentemente. Las historias empiezan a aparecer los relatos de lo escénico, de la danza, de lo teatral tienen que ver con los sujetos, como con estos intérpretes en general, digo intérpretes pero en el fondo son....están los intérpretes a los que uno dirige pero en el fondo siempre se está una relación con el espectador o sea uno trabaja al intérprete porque en el fondo estamos trabajando al espectador.

Porque ahora hay un juego mucho más espectacular, más perverso y más complejo de múltiples miradas o múltiples problemas que están dentro de la escena, o sea lo contemporáneo en la danza no tiene que ver con que sea de puta o avanzada si no en realidad es capaz de hablar de la historia o sea tiene que tener mucho más claro de por qué es lo que es, más que antes digamos, porque tiene esa capacidad de ver la historia de la memoria, de la identidad, aglutina todo como en un mismo lugar, y por que la diversidad es mayor, es mayor la responsabilidad también de saber desde donde viene y hacia dónde va, digamos, es muchos más la variedad eso me parece a mí , no apunta a un solo objetivo es posible de mirarse de muchos lugares o hacerse muchos relatos.

Y esto en relación a tu proceso metodológico utilizado ¿Cuales serian los elementos, los ámbitos y dimensiones que conforman tu metodología?

Uno lee, se relaciona con otros, escucha a otros y en esa relación yo me he ido dando cuenta que por la experiencia también de hacer clases también por trabajar en los seminarios de trabajar con el propio grupo. Cuando uno se da cuenta que lo que hay que mirar es la propia especificidad, digamos que hay un momento en que la Lara Hubner nos dice en un seminario pero bueno, ¿cuál es la especificidad de la danza?. Entonces uno dice ah, en realidad no es tan importante saber o reconocer eso, porque en un momento si lo era. En el fondo uno empieza a entender que lo que hay ahí es lo que hay que mirar. Y también ahora yo lo entiendo, digamos,

lo que yo primero miré fueron los cuerpos y esos son los que te dan todos los datos, todos los elementos, todas las dimensiones, aparecen porque uno puede hacer aparecer un cuerpo en un determinado lugar.

Ahora, cada cuerpo propone un lugar desde donde proyectarse, y eso es lo interesante, en mi clases de composición y eso tienen que ver con eso, están muy ligadas a la interpretación también, o la interpretación está muy ligada a la composición coreográfica, porque tiene que ver siempre con que en los elementos los propios procedimientos tienen que ver única y exclusivamente con lo que es el movimiento, lo que es el cuerpo en movimiento.

En relación a los distintos ámbitos que conforman tu metodología en específico, ¿cómo parte el tratamiento con los cuerpos?

Tiene que ver con la terapia, es bien terapéutico, pero en el fondo no se va hacia allá, es terapéutico en el fondo porque uno, filtra los cuerpos, de alguna manera uno pide que las experiencias radiquen en el cuerpo fisiológico bajo la premisa de que lo somático tiene que ver con lo psíquico, entonces al mover el soma al mover el cuerpo aparece esa dimensión que tiene que ver con lo síquico, que tiene que ver con lo otro. Entonces ese anclaje digamos de meterse para dentro en lo físico, dejarlo en el lugar físico, es decir, en una parte del cuerpo dentro, hace que el cuerpo se ponga en una manera determinada entonces ocurren dos cosas una es que conscientemente yo estoy usando mi propia manera de mover ese cuerpo porque si lo anclo hacia dentro o sea si registro una parte de mi cuerpo al apretarla o al tener la conciencia de que ese lugar existe, el cuerpo inmediatamente se coloca en una estructura otra. Eso por un lado, y por otro lado al mover ese lugar empieza a aparecer esta especie de movimiento histórico involuntario donde aparece el imaginario como desplegado o sea empiezan como aparecer esta historia o esta identidad. O sea, el cuerpo es movido desde que somos pequeños, primero somos movidos por otros y eso hace que la musculatura y la postura se vayan constituyendo de una manera, en el fondo por eso digo que tiene que ver con lo que

hay, o sea si uno trabaja lo que hay; aquí hay un cuerpo, esa es la primera materialidad. Ya! metámonos en ese cuerpo. Y nos metemos de esa manera “haciéndolo sangrar”.

En ese sentido tiene que ver con los anclajes y que la cuestión quede dentro un rato largo y eso va produciendo ficción, va produciendo relato va produciendo fantasmas que se despliega que sale para afuera y que finalmente cuando se convierte en obra es porque uno es capaz de distanciarse de esa cuestión digamos. Y por eso no es terapéutico porque uno hace obra uno lo convierte en una producción creativa no en una tontera de quedarse ensimismado para siempre.

¿Cómo se llaga a la elección de ese lugar de ‘anclaje’?

Eso si es terapéutico, porque hay unos libros de la Elina Matoso, ella es una terapeuta que trabaja con terapias grupales y trabaja mucho con el psicoanálisis, es dramaturgia terapéutica, hace que se pongan como personajes, está mezclado con Jung, hay unos enredos extraños, pero a mí de eso lo que me sirvió justamente fue ese como concepto Lacaniano que tiene que ver con la palabra, que en que uno es hablado por la palabra, aquí la sensación es o el trabajo en rigor el trabajo es hablado por el movimiento en este caso el movimientos o la gestualidad o la estructura a uno lo traiciona, uno es hablado por esa manera de moverse, por eso entendí y pude meterme en los cuerpos. Y ahí y por eso se establece una gran diferencia en construcción de obra como con la mirada general digamos, de la vida.

¿En qué radica el concepto mismo de anclaje? ¿radica en escoger una zona específica del cuerpo?

Claro, uno trabaja siempre como con lo que no te gusta o que parte del cuerpo te gusta o que parte del cuerpo tiene dolor, que además esa imagen corporal va siempre cambiando depende de la historia, depende del contexto, depende de lo que se valla viviendo en ese minuto. Y entonces ahí uno dice, tiene que ver con lo que está pasando como ahora, pero siempre está anclado en otra idea original. Entonces, en general uno trabaja, y a varios no les gusta, a las

mujeres es súper común que no les guste las guatas por ejemplo, pero guata es diferente, entonces el anclaje tiene que ver con eso, con una cuestión más básica.

¿Y desde ahí nace todo el desarrollo de la metodología en relación a ese anclaje inicial?

Si, de ahí se desprende todo. Yo siempre me demoro mucho, hay veces que me demoro cuatro meses, tres meses... depende de la intensidad también la "largura" del tiempo. Generalmente cuando hago producción o cuando hacemos seminario; no son menos de cuatro meses, y mi producción creativa duran por lo menos un año, porque el anclaje se mueve mucho, o sea uno tiene que inventar infinitos ejercicios, infinitas maneras de que ese anclaje de alguna manera encuentre una vía de desplazamiento, tiene que salir.

El anclaje en algún minuto deja de ser anclaje, o sea uno lo ubica y trabaja con eso pero tiene que buscar la manera de drenar, y eso es lo bonito. Ese proceso de cómo drene, en cada cuerpo es distinto, a pesar de que uno usa metodologías parecidas, siempre en cada cuerpo es distinto. Y no existe una técnica en rigor, es como una manera de hacer y que va siempre fluctuando con los grupos, con la gente, con cómo está uno también. Pero la idea es que ese anclaje drene.

Y si lo pudiéramos poner en una imagen. ¿Qué simbolizaría en tu metodología el anclaje?

El anclaje siempre tiene que ver con la historia, con la historia biográfica, con la memoria y con la identidad. Digamos que eso sería, me parece a mí, el recorrido.

El asumir la tensión de género dentro de tu trabajo metodológico con los intérpretes y en la puesta en escena ¿Establece alguna relación con lo político de tu discurso?

Yo siento que no hago mucho esfuerzo. Es solo traer un grupito de gente y hacer que hagan lo que son. Desplegar en ellos.... A ver.... En general, lo que cruza la historia personal tiene que ver con la gran pregunta sobre el ser, como ¿Quiénes somos? ¿Dónde vamos? ¿Por qué somos lo que somos? Bueno, fundamentalmente eso que tiene que ver con cómo se construye el ser

humano, como se construye el hombre, la mujer, las relaciones. Siempre me ha parecido que es muy complejo ese tema, en términos de identidad, de que es lo que es. Un poco como la movida que los cuerpos se arman digamos, más allá de que haya una sociedad que te construye y un mundo donde tú llegas. Es esa insondable pregunta de que “bueno, claro hay una sociedad”, pero también hay un “UNO” digamos, hay un “YO” que claramente es por su historia personal y se construye de tal manera. Pero siempre, siempre aparece tan atractivo ese momento en que está como el misterio... el misterio del ¿Por qué? ¿Qué lo hace ser lo que es? Y en el fondo eso es lo que yo hago, no es que me pregunte o diga “voy a hablar de la pobreza” o “voy a hablar del género”, no es una pregunta que me haga, sale naturalmente porque son otras las preguntas que uno se hace. Entonces en “Los cuerpos febriles”, que es el primer lugar donde aparece un cuerpo relatándose de otra manera, ya no como en el bonito fraseo, empieza como a despertarse una cuestión que tiene que ver con la relación, la relación de los seres humanos. En “Los cuerpos febriles” una de las grandes diferencias de esa obra con las obras en general tiene que ver con eso, con el profundo impacto que aparece cuando dos seres se relacionan. Sobre todo si los haces aparecer en dimensiones completamente distintas, donde son alteradas las realidades y tienen que aparecer otra realidad que solo es posible de conformar cuando aparece un tercero, o lo tercero. Ese impacto es el que me conmueve.

Está todo ahí. Cómo lograr que se despliegue, cómo lograr que ellos armen; que las personas, en este caso los intérpretes tengan herramientas desde su propio cuerpo, desde su propia materialidad. Y lo otro es la relación, y que hacen con eso, como miran al otro.

Una constante que ha ido apareciendo en tu trabajo, a partir de “Los cuerpos febriles” es el desplazamiento de los fraseos como estructura clásica hacia las ‘unidades mínimas’ y ‘complejos gestuales’...

Claro, la reducción hacia las unidades mínimas. Yo tengo unos hermanos que de alguna manera han influenciado, o sea, siempre hay una referencia a ellos y “Los cuerpos febriles” salió a partir

de una coreografía que hacíamos antes con la Sato que efectivamente teníamos unos complejos gestuales muy pequeños, o sea que eran un par de gestos, tres, cuatro gestos. Y era como el “lei motiv” de esa coreografía que se llamaba “Sato” y que también ganó premios y también fue un impacto porque estábamos súper bonitas y bien vestidas y éramos como iguales. Entonces, también se armó como estéticamente una propuesta muy distinta y eso fue como el 90, muy tempranamente. También quiebra algo.

En conversaciones que tuve con uno de mis hermanos que él hablaba sobre la repetición; de que en el fondo la técnica, en donde esta cuestión de la serialidad y de la especificidad de la danza que tenía que ver con lo bello y con esta reproducción como estético, pulcro, que tenía que ver con la belleza, como un cuerpo desde la dominación de su propio cuerpo puede lograr lo que logra digamos, la capacidad que tienen los bailarines clásicos o contemporáneo pero que trabajan desde la técnica o los gimnastas olímpicos. Entonces ahí uno dice: ahí hay una especificidad, una locura que tiene que ver con un tratamiento de sometimiento muy extraño frente a una idea de cuerpo, una idea también de producción también de generar algo ahí.

Entonces, yo me rayé con ese tema en términos de que me empecé a dar cuenta que había una cosa media minimalista y media oriental pero que no tiene que ver con eso, tiene que ver con todo lo contrario, es como el “gesto” traduce, el gesto es la representación. Entonces, ya no está como el gran fraseo y la continuidad per se sino que en verdad a sembrar ese gran relato y eso me pareció que empezaba a marcar la diferencia. Entonces “Los cuerpos febriles” tiene que ver con trabajos de máquinas pero en el fondo era el desplazamiento o el símil de que uno es capaz de armar pequeños complejos gestuales. Y en el fondo es como la unidad mínima como la literatura o como la semántica, de cómo se estructura el lenguaje un poco, de cómo una letra o una vocal con otra arma una palabra o el ordenamiento de las palabras dice otra cuestión y no dice esto. “Los cuerpos febriles” parten de ahí, de hacer el desplazamiento de lo semántico o sea, ni siquiera lo semántico sino que la idea de la unidad mínima que puede ser infinita, entonces “Los cuerpos febriles” eran dos personas que hablaba del gesto mínimo, del gesto cotidiano; de sacarse la pelusa, del gesto hacia mí, del gesto hacia el otro. Entonces, eso

fue una relación compleja porque en el fondo ya que dos se miren en danza era raro, que dos se miren y se toquen era más raro todavía y eso acompañado del dispositivo del movimiento digamos, del dispositivo corporal, ¿cómo? Como el cuerpo genera discurso, o sea el gesto o sea puede ser cualquier cosa; eso es lo choro. El punto es que no puede ser puesta cualquier cosa en un lugar, o sea, tiene que haber un poco más de responsabilidad frente a eso.

¿Los complejos gestuales de qué manera responden frente al fraseo?, ¿en oposición?

Bueno yo siempre fui rebelde. Yo creo que tiene que ver con que los fraseos, o sea, fue una crítica que siempre hice digamos, por qué poner los mismos fraseos en distintas coreografías, que eso es como lo convencional eso es la danza moderna, la danza clásica y me parece que el contemporáneo cada vez lo hace menos o si lo hace es haciendo una referencia a, pero es como raro. Cómo voy a usar el mismo texto o discurso digamos, aunque en general uno lo hace; pero me parecía eso.

Por qué todas las coreografías que veíamos de ciertas personas eran los mismos fraseos si las obras trataban de cosas distintas, en teoría. Después entendí que en el fondo a lo que uno le pasa es que se repite, o sea que uno es obsesivo y se repite siempre el mismo tema el problema es que hay que buscar variaciones. Yo no estaba acostumbrada a ser fraseos en verdad, entonces cuando empecé a trabajar esta idea de las unidades mínimas me reprodujo súper bien en términos de búsqueda de lenguaje eso.

Anexo IV

Registro audiovisual sobre la propuesta artística de Paulina Mellado.

