



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
ESCUELA DE DANZA

APROXIMACIONES HACIA UNA PROPUESTA DE DANZA DOCUMENTAL,  
A TRAVÉS DEL TRABAJO CON ESCRITOS POLÍTICOS DE GABRIELA  
MISTRAL

Alumna: Escobar Segura, Gabriela Beatriz.

Profesora guía: Retuerto Mendaña, Iria.

Tesis Para Optar Al Grado Bachiller en Danza – Licenciado/a en Danza  
Tesis Para Optar Al Título De Coreógrafa

SANTIAGO, 2020

## **Tabla de contenidos**

1. Introducción	2
2. Planteamiento del problema de investigación	11
3. Marco teórico	16
4. Marco metodológico	74
5. Análisis de resultados	81
6. Conclusiones	106
7. Bibliografía	114
8. Material complementario	117

## 1. Introducción

La presente investigación es un trabajo que se desarrolla bajo el contexto de las asignaturas de Seminario de grado I y Seminario de grado II.

Forma parte del proceso académico para la obtención de título profesional en la carrera de licenciatura en danza, mención de coreografía.

Se ha seleccionado -como universo temático central- para esta investigación: los “escritos políticos” de Gabriela Mistral. Desde estos, y bajo la óptica del “teatro documental”, se perseguirá construir una propuesta reflexiva para abordar dichos contenidos desde el territorio de la danza, aproximándonos a la elaboración de un discurso de danza documental.

Algunas de las razones que motivaron la elección del tema son:

- Poner en valor uno de los perfiles menos conocidos de Gabriela Mistral, ya que detener la mirada en dicho universo de contenidos puede nutrir un espacio en el ejercicio de la revisión histórica para colaborar en la construcción de una memoria histórica respecto de los mismos.
- A su vez estudiar el teatro documental y generar una propuesta a partir de él es colaborar con un ejercicio de politización, desde el territorio de la danza. Esto, profundizando desde la elección de una temática hacia las propuestas de procedimientos con los cuales se aborda dicha temática.
- Además, entramar el teatro documental y danza documental, es también una provocación para la disciplina de la danza, ya que esta generalmente no se apoya concretamente en el estudio de textos-documentos para su creación.

Asimismo la elección de este tema de investigación abre la posibilidad de diálogo entre disciplinas escénicas, lo cual está en sintonía con los paradigmas

del arte contemporáneo que se caracteriza ontológicamente por desdibujar fronteras.

Finalmente esta investigación se construye sobre el supuesto de que la danza colabora en ampliar perspectivas en torno al teatro documental, precisamente respecto al trabajo con documentos.

Gabriela Mistral es una figura destacada, entre los intelectuales latinoamericanos del siglo XX. Desde su reconocimiento internacional con el Premio Nobel de Literatura, en el año 1945, se transforma en una voz que se consolida por su obra artística y por su pensamiento de fuerte preocupación social.

Hace seis años yo mandé a Chile mi primer artículo sobre la reforma agraria en México. Desde entonces, y sin hacer artículos de especialidad que no sé escribir, he dicho, cada vez que he podido, mi aborrecimiento de nuestro feudalismo rural, contando a hombre completo – con suelo, con casa, con educación agrícola, con sensibilidad para la extensión verde- que he encontrado en mi camino, que no hago cantando como creen, si no mirando, hecha entera ojo para los míos, ojo chileno, que ve neto y mira sin pestañeo. (Mistral, 1928, pág. 4)

La cita expuesta corresponde a un fragmento de un artículo que Mistral escribió el año 1928, encontrándose en Francia. Ella, escribe y defiende la idea sobre la imperante necesidad que Chile tenía de iniciar un proceso de reforma agraria, idea que en Chile nunca logró prosperar. Este “recado” de Mistral, es uno entre innumerables escritos que hacen referencia a problemas sociales o políticos que escribió. En la cita recién abordada, ella declara una preocupación constante e infatigable, que la obliga a dirigir una mirada atenta y sin intermitencia sobre álgidos temas de contingencia.

Esta investigación trata de ello, pero no es una síntesis significativa en torno a los escritos políticos de Mistral, sino que pretende estudiar dicho universo para entender la constante preocupación de la intelectual en torno a las

problemáticas sociales. Mistral fue una figura que no adhirió a ningún partido político, pero que desarrolló otro tipo de militancia. Una militancia no partidista. Una militancia de intelectual con sensibilidad social, consternada por el devenir de la humanidad y su integridad.

Esta labor significará estudiar una parte específica de su obra para revelar -a través de ella- uno de sus perfiles menos explorados, y de esta manera poner en valor dicho universo, desde el territorio de la danza.

La metodología utilizada en esta investigación se alinea bajo los estándares de “investigación basada en arte” y corresponde al pilar de desarrollo teórico que tiene vinculación con un proceso creativo práctico, con el cual dialoga y se relaciona, pero con el que también posee autonomía e independencia.

Al hablar de la obra literaria de Gabriela Mistral, debemos agruparla en poesía, prosa y cartas. Pero es necesario diferenciar, su producción creativa artística (escrita en poesía y prosa) de su producción creativa política: desplegada en artículos de opinión, ensayos, material epistolar, etc. El conjunto de todos estos materiales fue denominado por varios de sus investigadores como “recados” de Mistral.

La prosa política es uno de los géneros literarios que Gabriela desarrolló a lo largo de toda su prolífica carrera. Existen innumerables textos dispersos en diarios y revistas, que estudiosos exploraron afanosamente. Entre ellos destacan los investigadores; Roque Esteban Scarpa, Luis Vargas Saavedra, Grinor Rojo (1997, 2007), Pedro Pablo Zegers, Jaime Quezada (1994, 2009), Diego del Pozo (2015), Susana Fababella (1999, 2010), Manuel Jofré y Alejandra Araya, entre otros. Ellos los han investigado para dar vida a valiosas compilaciones de la prosa mistraliana.

Ejemplos de dichas publicaciones son "Prosa escogida", "Prosa religiosa de Gabriela Mistral", "Gabriela Mistral Pasión de enseñar, pensamiento pedagógico" (2017), "Magisterio y Niño" (1979), "Escritos políticos" (1994), "Elogio de las

cosas de la Tierra", "Recados contando a Chile", "Por la humanidad futura" (2015) entre otras. Sin duda, estas recopilaciones condensan parte importante de dicha porción de la literatura dispersa de Gabriela, transformándose en textos apreciables, para las actuales y futuras generaciones.

Asidua a intercambiar correspondencia con amigos, conocidos y desconocidos, Gabriela Mistral hereda un sin fin de cartas, escritas desde Chile, México, España, Brasil y otros países<sup>1</sup>.

Paulatinamente, estas cartas fueron apareciendo públicamente después de su muerte. Cada conjunto de ellas resulta ser un verdadero hallazgo, una pieza importante para reconstruir de alguna forma el rompecabezas<sup>2</sup> de la vida de Gabriela Mistral.

Y en dicho ensamble de perfiles de su vida y obra, el discurso político de Mistral tiene una fuerza que ofrece la posibilidad de fortalecer nuestra mirada del presente.

¿Por qué seleccionar este universo de contenidos?

Uno de los criterios importantes para hacer esta selección, es la vigencia de los textos respecto a la contingencia. La idea no es solo hacer un viaje nostálgico al pasado, sino que –a través de esta investigación- dar cuenta de que hay muchas cosas planteadas por Mistral, que hoy, más de un siglo después, todavía no hemos resuelto a nivel político y social en el país. Son discusiones que están por sobre la superficie histórica.

Esta investigación (y el proyecto creativo con el cual se vincula) no pretende ser una apología a su obra. Esta investigación tiene como principal motor proponer un posicionamiento político. Es porque a partir de su obra (de escritos

---

<sup>1</sup> Cartas dirigidas a Alfonso Reyes, Pedro Prado, Radomiro Tomic, Isolina Barraza, Luis Magallanes Moore y Doris Dana, entre otros.

<sup>2</sup> Si bien existe un amplio desarrollo historiográfico de Gabriela Mistral, durante un largo tiempo muchos asuntos fueron desconocidos respecto a su vida y obra.

políticos) se observa la posibilidad de reflexionar en torno a nuestra memoria histórica y sobre el presente.

Diego del pozo (2015), investigador de Mistral, asevera que la persona que no se ha acercado a su obra, se llevará una gran sorpresa, ya que, a través de ella, se puede reflexionar muy bien para entender el mundo de hoy. Del Pozo reflexiona en torno a la acción de hurgar en la memoria, que permite hacer una relectura que conduzca a nuevas perspectivas. Del Pozo señala que “mientras mayores sean nuestros capitales culturales comunes y más sepamos de nuestro pasado como sociedad, más firme y de todos, será nuestra identidad hoy” (Del Pozo, 2015, pág. 7).

Es necesario describir la visión política de Mistral para iniciar la exploración y profundización de sus escritos políticos. Del Pozo (2015) confirma lo que antes se comentó respecto a que Mistral nunca tuvo una militancia, ni tuvo adhesiones partidistas. La visión de Mistral en torno a la política poseía una perspectiva humanista y pacifista, constitucional y de amplia perspectiva que se inspiraba en una concepción clásica de ella, cercana al imaginario griego. Mistral se iluminaba a partir del referente de la *polis*. Sus cuestionamientos y reflexiones se situaban en torno a interrogantes relativos a la configuración de la sociedad. En palabras de Del Pozo, Mistral se interesaba en “la política que incluye a todas la áreas que conforman la responsabilidad de cada uno de los individuos que conviven en una entidad, ya sea nacional o comunitaria” (Del Pozo, 2015, pág. 8)

Mistral desde temprana edad, hasta su muerte denuncia y reclama. Deja todo esto por escrito, lo plasma en sus libros, sus diarios, cartas y en los periódicos. Pero todo lo que denunció, toda su fuerza disidente, tuvo repercusiones negativas en su vida: desempleo, discriminación, exclusión o exilio fueron algunas de las consecuencias a lo largo de su trayectoria. Zegers (2008) indica, en relación a ello, que Mistral tiene que ir a contra corriente, como respuesta o resistencia.

Gabriela Mistral desde sus inicios adolescentes, tuvo que sobreponerse a discriminaciones por género, por pertenecer a una clase social desfavorecida, por las dificultades que tuvo para concretar su formación académica. Experimentó numerosos cuestionamientos respecto a su quehacer y los cargos que asumió en diversas escuelas. Según Soledad Falabella (2010) Mistral se transforma en una especie de misionera respecto a la importancia de la educación. Es desde ese lugar, desde su vida como maestra que cuestiona la realidad económica, la realidad social circundante y despierta en ella el fuego de la denuncia.

De esta manera, Mistral desarrolla una compleja y problemática relación con la clase política, con la clase dominante y con la clase intelectual de Chile. Configurándose una enemistad -que la historiografía constata- y en la cual se pueden identificar claros hitos que comprueban una fuerte tensión entre su figura y su relación con el Chile institucional.

Mistral en Chile fue rechazada y castigada. El Chile que le tocó vivir, era un país aún más conservador y clasista que el actual. Y Mistral se salió de todos los cánones, con un pensamiento y opinión que no ocultó. Las ideas – especialmente las no católicas- las expresó en sus artículos y ensayos. Todos documentos que además son de fuerte carácter político. Ella aboga por sufragio universal para las mujeres, defiende programas de educación paritaria y demanda por el cumplimiento por los derechos para las mujeres y desfavorecidos. Desde muy temprana edad toma conciencia de cómo el clasismo impacta en el devenir de una sociedad, el cual excluye y margina a más de la mitad de la población. Escribe y reclama por la porción social que no tiene voz en las esferas de la discusión política y pública.

En torno a uno de los primeros artículos que Mistral escribe, titulado “la instrucción de la mujer”<sup>3</sup>, Pedro Pablo Zegerz (2008) comenta que, en él, ella

---

<sup>3</sup> Artículo publicado en “La voz de Elqui, interdiario radical noticioso i de avisos”, el jueves 8 de marzo de 1906.

realiza un llamado a cultivar a la mujer, asegurando que -con ello- ésta será elevada de su condición de bajeza que está viviendo.

Dicho artículo, lo escribe en 1906, a sus 17 años de edad. Radical, concreta y sin evasivas Mistral pone sobre la mesa de discusión pública, uno de los temas que hoy tiene múltiples y complejas vertientes, iniciando así la discusión en torno al feminismo.

Diego del Pozo (2015), a partir de sus estudios, destaca el profundo pensamiento crítico de Mistral. Afirma que los temas que aborda en sus escritos políticos, fueron temas que marcaron pauta en las trascendentales discusiones del siglo XX (ej.: La igualdad de género, equidad social, etc...). Asegura también, esta especie de “visión de avanzada” es un fenómeno propio y característico de las figuras que se transforman en intelectuales ineludibles en la historia.

Con 31 años Mistral, abandona Chile para nunca más volver de manera definitiva. Sólo regresa tres veces en breves visitas. Pero ¿Qué misterio unió a Gabriela con su gente a pesar de la distancia? ¿Qué la motiva constantemente estar atenta a Chile y su continente? Sin duda su vocación social, su sentido de pertenencia geográfica o de arraigo territorial además de su inamovible conciencia de clase, que la hizo abrazar a la clase obrera, la clase campesina, la impulso a situarse en un perfil maternal y reclamar la verdadera democracia. La distancia, respecto a su país y luego de su continente, le brindó perspectiva y las experiencias laborales le otorgaron sabiduría a su juicio. Finalmente pudo contrastar con elocuencia la realidad latinoamericana con la europea y la norteamericana, estableciendo pautas para sus reclamos y exigencias, ante las clases dominantes y gobernantes. Chile en ella tiene una especificidad: Gabriela Mistral recorrió el país y el mundo escribiendo y enseñando, su rol de educadora comienza a ser reconocido. Y en ese ejercicio, nace en su motor para pensar Chile y su necesidad de transformación.

¿Por qué escoger el teatro documental, como herramienta creativa en la lectura de la obra mistraliana?

El teatro documental es una variante del teatro político que surgió durante el siglo XX. En dicha propuesta los temas políticos e históricos son tratados con fines críticos, didácticos y de denuncia. Las obras utilizan documentos para edificar los constructos discursivos y escénicos. A lo largo de su desarrollo, como género teatral, nacen diversas variantes, según épocas o lugares en los que se desplegó.

Lo característico de este tipo de literatura es que retoma datos y documentos, conduciendo el argumento a través de hechos históricos y reales, para actualizar la pregunta sobre el comportamiento de la realidad y la literatura. Ya se ha dicho que con ella se permite reflexionar sobre actitudes socio-políticas actuales presentando hechos históricos pasados, lo que capacita al receptor, para juzgar situaciones parecidas de forma objetiva. (Oliva, 2007, pág. 32)

El llamado teatro documental es un género teatral que nace desde el quehacer dramaturgico, la principal operación que lo distingue es emplear como recurso argumental y como base constructiva la selección de “hechos verdaderos”, amparadas en documentos verídicos.

En él confluyen muchas ramas y formas estéticas: proyectos que se enfocan en cuestiones históricas, políticas, biográficas, fenómenos culturales, reflexión sobre espacios públicos y privados, etc. Algunos directores trabajan únicamente con documentos auténticos, y otros mezclan lo testimonial y ficcional.

Fernández (2002) sostiene que el teatro documental emerge como subgénero dramático en Alemania, identificando a Erwin Piscator como uno de sus principales fundadores, quien en 1929, publica la obra *The Political Theatre*. Esta obra es angular en el desarrollo del teatro documental, ya que en ella, dicho autor expone un capítulo exclusivo sobre las obras documentales, las cuales vincula ineludiblemente con la filosofía del materialismo histórico<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> El materialismo histórico es una concepción desarrollada por Marx y Engels, es un elemento central en la teoría marxista. “Ésta refleja el punto de vista por el cual la estructura económica de la sociedad constituye el fundamento de esa sociedad. Según se desarrollan las fuerzas

Según Piscator, el objetivo – claramente político – de este tipo de teatro es mostrar la relación entre los acontecimientos vistos en escena y las fuerzas activas en la Historia. Para ello no se recurrirá a la ficción dramatizada, sino a las fuentes primarias, documentos políticos reales de donde se extraerán los textos que se pondrán en escena. (Fernández M. , 2002, págs. 1-2)

Es dicho procedimiento: el extraer deliberadamente documentos de la realidad, lo que marca una escisión entre propuestas preliminares<sup>5</sup> del teatro documental y la generación del mismo.

Mientras el drama histórico crea ficción a partir de personajes reales, el teatro documental (...) no permite al público escapar de la verdad. Se habla de historia reciente, pero las fuentes son primarias, no hay invención ni más artificio que el de unos recursos escenográficos heredados directamente de Piscator: narración fragmentada, máxima coherencia, comentarios a través de carteles, paneles, titulares de prensa, etc., proyecciones filmicas, actores que hablan directamente a la audiencia, uso peculiar de la música, etc. (Fernández M. , 2002, págs. 2-3)

Peter Weiss, otro relevante exponente de la corriente, indicó que la “función del arte, era la que servía para la exploración o reconocimiento histórico, para la estructuración de un pensamiento y para vincularse emocional y estéticamente tanto como con el pasado, como con el presente” (Sagüés, 2000, pág. 205). Es necesario recordar que esta manifestación emerge en un siglo agitado y abatido por las grandes guerras y conflictos políticos. Desde dicha perspectiva, es posible entender el impulso con el cual se desarrolla ese tipo de teatro, nace y se desarrolla como una herramienta de expresión y de denuncia.

---

productivas, la estructura económica cambia y con ella cambian a su vez las ideas políticas, legales, morales, religiosas y filosóficas” (Akal, 2004, pág. 286).

<sup>5</sup> Algunas de ellas fueron el “drama histórico”, el “teatro político” o el “teatro épico”, los cuales se inspiraron en acontecimientos históricos, sistematizaron documentos en la construcción de dramas, entre otros procedimientos que son descritos en detalle en el marco teórico.

Los aspectos relevantes de esta propuesta de investigación radican en: seleccionar las esenciales operaciones creativas e ideológicas que caracterizan al teatro documental, el traslado de dichas operaciones a nuevos terrenos disciplinares (la danza) y el universo temático determinado para su desarrollo (escritos políticos de Mistral).

## **2. Planteamiento del problema de investigación**

La problemática de esta investigación se sitúa en la crítica hacia una generalizada visión reduccionista de la obra de Gabriela Mistral. Por otra parte, también existe carencia de ejercicios escénicos que persigan el ejercicio de profundización de su legado escritural.

Hace once años, aconteció un hecho muy singular y relevante en la historia del patrimonio cultural en Chile. El año 2008, el estado chileno recibió la generosa y desinteresada donación de 168 cajas con el legado personal –material e inmaterial- de Gabriela Mistral (Schmidlin, 2007).

Un acontecimiento de dicha envergadura, no sucede con frecuencia. Todo lo contrario. El patrimonio personal de figuras destacadas es -por orden general- administrado y capitalizado por las familias directas que lo heredan.

Gabriela Mistral nace en Chile el año 1889 y fallece 1957 en Estados Unidos, específicamente en la ciudad de Nueva York. Mistral fue una reconocida y destacada intelectual chilena, de prolífica obra literaria. Tuvo una vida errante por labores diplomáticas y por necesidades personales que la alejaban de su tierra natal. Sus biógrafos y editores, describen una relación conflictiva entre ella y la clase política y/o la oligarquía dominante en Chile (Quezada, 1994).

La historiografía comprueba que la vida y obra de Mistral fue enérgicamente disidente, lo cual determinó innumerables asuntos en su vida y posteriormente condicionó muchos aspectos luego de su muerte.

Existe una relación ambigua respecto a la figura de Mistral en Chile. En la actualidad, numerosos liceos, bibliotecas, plazas y centros culturales llevan su

nombre en un sentido de homenaje. Los textos escolares, entregados por el estado para la educación pública en Chile, poseen una cuantiosa alusión a su obra poética. Incluso billetes son diferenciados por llevar protagónicamente su rostro. Pero, es posible aseverar que la referencia a su obra es fragmentada, reducida e incompleta.

Distintos intelectuales han analizado la distancia con la cual se aborda su vida y obra. Éstos han elucubrado sobre la ignorancia que abunda frente a su legado intelectual y han indicado que la razón de dicha distancia radica en la fuerza de su voz crítica y discrepante, que denunció infatigablemente la desigualdad e injusticia social, de manera lacerante y con lúcida elocuencia.

Al fallecer, Mistral lega su patrimonio personal a su pareja y leal confidente Doris Dana. Ésta última, protegió con extrema privacidad dicho patrimonio. Fotografías personales, archivos epistolares, escritos inéditos y pertenencias personales fueron resguardados del dominio público. Al morir Doris Dana, ella lega el patrimonio personal de Mistral a su sobrina Doris Atkinson. Pero Atkinson, consciente del cuantioso valor de dicha herencia, decide entregarla al territorio nativo de Mistral. Dona de esta manera, material angular para comprender en profundidad aspectos íntimos y personales que forman hoy parte de un patrimonio histórico, que es testimonio de parte de nuestra historia.

En la actualidad, el patrimonio personal de Mistral se encuentra custodiado material y políticamente por el estado chileno. Se encuentra protegido en la biblioteca nacional de Santiago, de la dirección de bibliotecas y museos de Chile (DIBAM), específicamente en el archivo del escritor bajo la tutela de Pedro Pablo Zeggens, director de dicha área.

Hay quienes afirman lo complejo realizar interpretaciones contemporáneas, de acontecimientos pasados. Hay quienes afirman que la obra de un artista debe ser abordada sin mención de aspectos biográficos de los creadores.

En la actualidad, es posible desplegar un amplio abanico de variables a la hora de leer la vida y obra de Mistral. Desde cierta perspectiva es posible relativizar la importancia de un acompañamiento biográfico. Vargas (2007) afirma:

A mí me parece que el dato cultural puede banalizar o revalorizar una obra. No me engrandece ni exalta la pintura la pintura impresionista de París a fines del siglo XIX, al ser informado de sus transformaciones urbanísticas ni del progreso de los ferrocarriles. Pero también que el dato socio-económico puede recalcar el logro de un creador. En el caso de Mistral, tasar sus carencias vencidas y abarcar la pobreza de su familia y de su entorno en Montegrande, sin biblioteca pública, electricidad, sin buena escuela, sin estímulo cultural; todas esas trabas superadas agigantan el fenómeno de un genio emocional y verbal emergido de un villorrio menesteroso. (Vargas, 2007)

¿Por qué se escogen los escritos políticos de Mistral como cuerpo central de contenidos para investigar y crear? Los escritos políticos de Mistral se encuentran velados, ignorados u olvidados en un ámbito popular. Además, existe un discurso oficial superficial y caricaturesco, respecto a su figura y obra.

No obstante, la revisión de esta parte de su obra posee una fuerza potencial que podría posibilitar la reflexión social respecto al presente. Ya que, a pesar de la distancia temporal que existe desde el momento de su creación, muchas de las problemáticas que abordan, tienen plena vigencia (o una versión actualizada).

¿Por qué trabajar bajo la óptica de teatro documental? El teatro documental es un tipo de teatro político. Es un tipo de teatro concebido para cuestionar la realidad y construir perspectivas críticas respecto al presente.

Los escritos políticos de Mistral, tienen una cuota importante de vigencia. Y son escritos de denuncia social. Es posible vislumbrar compatibilidad entre ambos universos para sincronizar un mismo horizonte de sentido entre fondo y forma.

¿Por qué vincular la danza con el teatro documental y no solo trabajar desde la óptica documental? No se advierten –en Chile- antecedentes de experiencias (en terreno teórico o práctico) que vinculen ambas áreas de manera interdisciplinar. Existe un elemento constitutivo del teatro documental (técnica, herramienta o procedimiento) que pueden ser directamente fortalecidas en la unión con la danza, entendiendo que la confluencia de ambos universos, generará la transformación o degeneración de ambos (entendidas bajo sus paradigmas de origen). Pero esencialmente, la danza proporcionará un espacio de entendimiento no intelectual, sino sensorial y perceptual en torno a contenidos duros y de alto nivel intertextual.

### **2.1. Pregunta de investigación**

¿Cuáles son los elementos que configuran una propuesta de danza documental, a partir de los escritos políticos de Gabriela Mistral?

### **2.2. Objetivos de la investigación**

- **Objetivo general**

Sistematizar los elementos que configuran una propuesta de danza documental a partir de la revisión y actualización de una selección de escritos políticos de Gabriela Mistral como una posibilidad para construir -desde el territorio de la danza- una estructura de trabajo en el cual dialoguen arte y política, bajo los paradigmas de la danza contemporánea.

- **Objetivos específicos**

1. Identificar los textos de Gabriela Mistral que permiten darle sentido a una propuesta de danza documental actual.
2. Impulsar la apropiación de los textos, la palabra y el discurso de los escritos políticos de Gabriela Mistral en las y los intérpretes.
3. Analizar las propuestas de los intérpretes para la creación de una danza documental.

4. Reflexionar sobre las potencialidades de la danza documental para actualizar contenidos significativos presentes en los escritos políticos de Gabriela Mistral y realizar una revisión crítica de la historia que permita establecer desde la danza el desarrollo de un espacio que estimule cuestionamientos ideológicos.

### **2.3. Justificación**

Es relevante esta investigación porque buscará profundizar en el análisis de un cuerpo de escritos poco conocidos de la prosa política de mistral, realizando una “puesta en valor” desde las artes escénicas.

Esta investigación pretende colaborar en la indagación de propuestas creativas, desde el terreno de la danza pero entablando un trabajo de interdisciplinariedad, específicamente con el género de teatro documental. Esta investigación persigue reflexionar en torno a la mirada del género del teatro documental desde el estudio del cuerpo en movimiento como herramienta constructiva.

A continuación profundizamos en una serie puntos que, sostienen la justificación en relación a la importancia de realizar esta investigación experimental en arte. Esta investigación persigue dirigir y confluir la mirada de tres ejes fundamentales, las aproximaciones concretas de estos tres ejes deben tener un anclaje explicativo-teórico, es relevante iniciar el dibujo de perspectivas en torno a ellas.

En relación a la forma en que este trabajo busca poner en valor, desde las artes escénicas, un cuerpo de escritos -poco conocidos- de la prosa y los escritos políticos de Mistral, pero de suma vigencia para nuestra realidad, implica también un posicionamiento político y la construcción de un discurso de disidencia desde la danza. Se trata de una búsqueda deliberada de un discurso escénico de defienda una postura en relación a nuestra realidad circundante.

Se trata además, de una apuesta que se sitúa en el estudio del género del teatro documental para aproximarnos a una propuesta que pueda ser definida como “danza documental”. Es, por tanto, una apuesta a un trabajo de interdisciplinariedad, específicamente con el género de teatro documental y con el trabajo con textos.

### **3. Marco teórico**

#### **3.1. Perspectivas en torno al cuerpo y la danza**

La danza es una disciplina artística que emplea el cuerpo como primera herramienta. Es decir, la danza es el arte que demanda –desde una perspectiva integral- insumos tanto concretos como sutiles del ser humano.

Si bien a lo largo de la historia, la danza ha gozado de un desarrollo múltiple y diverso -con manifestaciones de divergentes objetivos y postulados-, es la danza el arte que utiliza el cuerpo como protagónico instrumento.

Si existe una certeza humana -desde una dimensión concreta y material- en el infinito misterio de la vida, aquello es el cuerpo. Ya que el cuerpo es el primer y último instrumento en la existencia. Múltiples disciplinas, desde las áreas científicas hasta las humanistas -en el desarrollo del conocimiento- han confluído en comprender el cuerpo como parte de una triada indisoluble que lo conecta con la mente y el espíritu. Es el cuerpo, de esta manera, la herramienta que nos otorga la posibilidad material de acción, de interacción y desarrollo.

Para indagar en la relevancia del cuerpo como medio de expresión en danza, esta investigación abordará las potencialidades del cuerpo como medio de expresión simbólica desarrollada por Monasterio (2016), las nociones de “empatía kinestésica” y “rebeldía del cuerpo” en la eficiencia que ejerce bajo el contexto de la performatividad estudiada por Ponce (2016), se explorará el

valor de las “narrativas corporales” como dispositivo de “creación de sentido”, en el discurso que utiliza la danza como medio de comunicación abordado por Toro & López-Aparicio (2018), se revisarán los postulados de sobre Eukinéica elaborados por Laban y sistematizados por Fernández, Nuñez & Cifuentes (2010) y la noción de “Corposfera” de Finol, estudiada por Caro (2016).

Louppe (2011) afirma que la danza contemporánea tiene la capacidad de expresar perspectivas reflexivas en torno al presente porque ha heredado un cumulo formidable de herramientas teóricas y prácticas desarrolladas a lo largo del siglo XX.

La mirada que sobre el cuerpo plantea la danza contemporánea implica, para Louppe, una “ruptura epistemológica”, entendiendo por esto una nueva manera de comprender al ser humano desde su corporalidad.

El autor plantea que todo el sustrato, que hereda la danza contemporánea posee dos elementos de suma relevancia, que no pueden ser ignorados. Por una parte, una gran base de trabajo corporal, trabajo de danza que permitió emerger el “imaginario del cuerpo” y otorgarle “legibilidad”. Y por otra parte, una base insustituible de ideas que configuraron un pensamiento que fue responsable de una significativa “ruptura epistemológica”, la cual influyó a múltiples corrientes de pensamiento en diversos territorios, tales como el de las ciencias humanas, de la política y de la filosofía. El autor, sin embargo plantea que dicho quiebre aun no es dimensionado por completo y expone:

Ciertamente, esta ruptura epistemológica aportada por la danza contemporánea todavía es mal percibida: pretende, como veremos, que el cuerpo, y sobre todo el cuerpo en movimiento, sea a la vez el sujeto, el objeto y la herramienta de su propio saber. A partir de lo cual pueda surgir otra percepción, otra conciencia del mundo. Y sobre todo una nueva forma de sentir y crear. (Louppe, 2011, pág. 17)

Con lo recién expuesto se pretende plantear el valor del rol que la danza contemporánea juega a la hora de colaborar en el cambio de paradigmas en torno a las reflexiones sobre el cuerpo. Y porque dicho valor no está por

completo percibido o cimentado, es indispensable desarrollar iniciativas prácticas y teóricas para profundizar en dichas reflexiones.

Loupe (2011) explica que el desarrollo de la danza contemporánea responde a las necesidades del sujeto desde una perspectiva contracultural. Para ello el autor recoge planteamientos desarrollados por Foucault en torno a la historia del cuerpo-objeto. Foucault plantea –explicado aquí en una gran síntesis- que el cuerpo no goza<sup>6</sup> de una visibilidad propia ni de expectativas de desarrollo integral en un contexto político social que traduce en espectáculo todos los vínculos sociales de la existencia, desde dimensiones individuales o colectivas. La historia del cuerpo-objeto es un fenómeno que emerge desde la modernidad, en la cual el cuerpo es sistemáticamente reducido en sus posibilidades, es castigado, coartado, sobre higienizado. La medicina secciona el cuerpo disolviendo por completo la idea de un estudio de perspectiva holística, el sistema de producción segmenta y separa la población en clases sociales, en géneros normados, etc. En definitiva la historia de cuerpo-objeto somete el cuerpo para el control total de una sociedad. Se hace referencia al término de espectáculo para describir las dinámicas del tratamiento del cuerpo, porque se entiende que dichas dinámicas representan un montaje deliberado que persigue el sometimiento y manipulación de una sociedad.

Loupe (2011) describe lo planteado por Foucault para evidenciar el papel que la danza contemporánea juega en contraste con la historia del cuerpo como cuerpo-objeto. Utiliza la noción de “fuerza” que Foucault propuso para nominar la opresión social y la regulación disciplinaria sobre el cuerpo-objeto, ya que, es a partir de dicha noción desde la cual el desarrollo de la danza contemporánea apoya su trabajo. De esta manera:

La danza contemporánea convertirá la «fuerza» en un resorte estético fundamental que recubrirá y desbordará el poder de visibilidad del «signo», que proporcionará a la «fuerza» oprimida en el limbo de la no significación su propio acceso a lo simbólico. Habrá sido necesaria la gran máquina opresiva que marca la historia del siglo XIX y las fallas de un cuerpo en

---

<sup>6</sup> De manera progresiva desde el desarrollo de la época moderna.

situación de pérdida, para que se produzca la implosión de lo no visto de la fuerza. (Louppe, 2011, pág. 50)

Es por ello que, desde la filosofía de la danza, esta investigación abordará el valor del cuerpo y sus potencialidades como herramienta de expresión simbólica. En esta investigación la danza establecerá un diálogo directo con el trabajo con los textos, que son además documentos y testimonios de la historia. El trabajo corporal en danza, que surja del estudio e interpretación de dichos materiales escritos buscará entregar, acercar o mediar entre lo intraducible de los textos a través de lo perceptible en la observación de los cuerpos en movimiento expresivo.

Una investigación realizada por Aníbal Monasterio (2016), posicionada desde la aproximación de las ciencias cognitivas y naturalista, plantea argumentos para concebir una filosofía de la danza que plantea que el cuerpo, en la danza, posee una capacidad de expresión simbólica, sosteniendo que la danza es un tipo de arte representativo que no solo construye efectos estéticos, sino que también cognitivos y semánticos.

Monasterio (2016) inicia su reflexión en torno al cuerpo contemplando cuatro concepciones indisociables de su existencia. Por una parte, el cuerpo es definido desde una noción anatómica (estudiada por la ciencia médica), una estructura física, un canal para la codificación semiótica<sup>7</sup> y además el cuerpo otorga la posibilidad de experimentar la ipseidad (o el “sentido del yo”).

Contemplando todos estos aspectos, el autor afirma que el valor del cuerpo radica en que es a partir de él que accedemos a la “realidad física” (Monasterio, 2016, pág. 295) y es por dicha posibilidad de acceso, y por sus cualidades intrínsecas que el ser humano puede vivenciar el fenómeno de “experiencia sentida” (Monasterio, 2016, pág. 295). En ella, el autor asevera que el cuerpo

---

<sup>7</sup> Es decir, el cuerpo es un intermediario para investigar, identificar y ordenar normas en torno al estudio de distintos sistemas de signos que propician la comunicación entre individuos, sus modos de producción, de funcionamiento y de recepción (Akal, 2004).

existe e interactúa siendo usado, representado y genera simultáneamente una propia conciencia de él (Monasterio, 2016).

Monasterio (2016) plantea que el fenómeno de “experiencia sentida” se intensifica mediante la práctica de la danza. La vinculación entre los elementos descritos (uso, representación y conciencia) observados en la danza generan un espiral participativo, otorgando a la danza la posibilidad de aportar desde sus dinámicas escénicas una relación muy fuerte entre obra (y/o intérpretes) y espectadores. Posibilidad que otras disciplinas del arte poseen, pero no con la potencialidad que posee la danza.

Al ver y sentir nuestro propio cuerpo y ver, pero no sentir, el cuerpo de los demás somos capaces de establecer una correspondencia de que el cuerpo que vemos es como el nuestro y, por consiguiente, entender que lo que sentimos nosotros también lo sienten los otros. (Monasterio, 2016, pág. 296)

Monasterio (2016) explica que, en el cuerpo, existe un proceso cíclico de acción y percepción. Dicho proceso es posible porque existe un conjunto especial de neuronas denominadas neuronas espejos (NE). Dichas neuronas tienen la facultad de despertar la acción neuronal de un sujeto, cuando este observa una acción (humana o no humana) conducida hacia un objeto concreto y cuando el individuo que observa realiza la misma acción, produciendo la comprensión neuronal equivalente a si el hiciera la acción. Monasterio expone que, es mediante este tipo de neuronas, que podemos entender y distinguir las intenciones de las acciones y ser capaces de imitarlas (Monasterio, 2016).

Los movimientos del cuerpo de los demás son significativos para nosotros en términos de nuestra capacidad para poder realizarlos. Gracias a las NE la distancia entre el yo y el tú se cubre y como resultado de ser la base neurofisiológica de entender la intencionalidad de las acciones podemos reconocer las emociones, el dolor y ser empáticos. (Monasterio, 2016, pág. 296)

Uno de los aspectos más relevantes de la investigación realizada por Monasterio (2016) es el hacer confluir la filosofía de la danza con un enfoque naturalista con perspectivas de la ciencia cognitiva. Es a partir de lo expuesto

que el autor asevera que el cuerpo además de posibilitar una “experiencia sentida” en la existencia permite que el fenómeno de “cognición encarnada” o “cognición situada” (Monasterio, 2016, pág. 296). Es necesario contemplar que la cognición corresponde al fenómeno del aprendizaje y la generación del conocimiento, para el ser humano, en la cual se reconocen procesos que permiten “conocer por medio de la percepción y los órganos del cerebro” (Akal, 2004, pág. 893).

Esto resulta sumamente interesante, ya que lo planteado, expande las posibilidades que el cuerpo en movimiento posee, ya que “sin el cuerpo no se puede entender la cognición y viceversa” (Monasterio, 2016, pág. 296).

No obstante, el aporte de estos planteamientos crece cuando los procesos cognitivos se vinculan con el ejercicio de la danza. Según Monasterio (2016) la danza entrega una relación directa para abordar “procesos cognitivos de toma de perspectiva, emociones ficticias o empatía” (Monasterio, 2016, pág. 297), ya que en la percepción de movimientos corporales (coordinados y sincronizados) nace una “experiencia mutua” y una “intersubjetividad” respecto a los gestos, emociones y expresiones entre quienes bailan o entre quienes observan la danza. Este aspecto nutre y potencia el cuerpo en la danza como vehículo semiótico de una manera exponencial.

Leyson Ponce (2016), por otra parte, estudia la noción de “rebeldía del cuerpo” y asevera que dicho imaginario ha sido un referente indiscutible en los estudios dramáticos y prácticas performáticas desarrolladas en una novedosa perspectiva estética contemporánea. Ponce estudia el concepto de “rebeldía del cuerpo” elaborada por Julie Bransley (coreógrafa y directora británica) para analizar parte de la realidad concreta de la danza contemporánea en Venezuela.

Ponce (2016) postula que lo propuesto por Bransley “ocupa un puesto privilegiado como herramienta de comprensión y exégesis (explicación o interpretación) en los análisis semióticos y ontológicos del cuerpo y su movimiento en tanto organicidad y nueva sensibilidad” (Ponce, 2016, pág. 335).

Ante la vigencia de la propuesta analizada, Ponce advierte que resulta preciso insistir en la particularidad de una nueva conciencia de cuerpo frente a otros usos e interpretaciones del proceder performativo. El cual es una nueva conciencia del cuerpo en la danza. Para Bransley, según Ponce (2016), la rebeldía del cuerpo es el territorio de la danza contemporánea. Esto implica “abordar la danza desde su núcleo expresivo para validarse como creación en el arte” (Ponce, 2016, pág. 336). Dicho proceso de validación -para Bransley- demandará una reivindicación del cuerpo a partir de su dimensión performativa. Esta labor poseerá dificultades importantes, ya que en la cultura actual el valor de la producción se encuentra por sobre el valor de todo lo demás en el orden social mundial. Además existen diversos soportes para dicho orden, tales como una hegemonía en los medios de comunicación, la sobre mediatización, las vertiginosas dinámicas sociales de consumo y el principio de mercantilización que segrega y margina todas las dinámicas necesarias para un próspero desarrollo del arte.

No obstante, Ponce (2016) cita a Louppe para exponer la efectividad de la danza contemporánea para aterrizar y decantar reflexiones en torno a la cultura contemporánea. Louppe dice: “En las últimas décadas se ha convertido (la danza) en una de las más ejemplares fuerzas de integración y expresión de la conciencia actual” (Ponce, 2016, pág. 336). Ponce (2016) indica que el planteamiento de Bransley entiende que la danza contemporánea y particularmente en su propuesta sobre “el cuerpo en estado de rebeldía”, no existen relaciones directas, sino relaciones dialécticas. Es decir, las relaciones que establece dicho “cuerpo en estado de rebeldía” inmerso en las prácticas de la danza, son relaciones dialogantes y propician la discusión constructiva en la búsqueda de razonamientos y discusiones.

¿Cómo se logran relaciones dialécticas al interior de la práctica de la danza?

Para responder a dicha interrogante Ponce (2016) expone (según la perspectiva de Bransley) que: “La danza no expresa a la realidad tal cual es, sino que la distorsiona para reconocerla en su cara oculta. La danza desdice la realidad porque la atraviesa con el cuerpo horizontal y verticalmente para

mostrarla en su lateralidad” (Ponce, 2016, pág. 336). De esta manera, se genera una fractura en el cuerpo y la danza, que otorga la posibilidad de “reconocer su cualidad estética y su fundamentación artística desde su instrumento más valioso: el cuerpo en estado de rebeldía” (Ponce, 2016, pág. 336). Para Bransley, según Ponce la rebeldía del cuerpo es “un estado de conocimiento (pensamiento) y por ende de significados (imaginación)” (Ponce, 2016, pág. 336).

Es indispensable además concebir, bajo este paradigma la noción de intérprete-creador. Para Bransley, según Ponce es un elemento fundamental. Dicha noción nutre de autonomía y energía propositiva a todo el proceso creativo, y por consecuencia a los resultados creativos. Bajo la concepción de Bransley el desarrollo del intérprete y el ejercicio de la composición para la coreografía deben ser elementos en amalgama y conjugación. Para Bransley “los límites de ambas instancias (interpretación y creación) no representan connotaciones distintas” (Ponce, 2016, pág. 336). Estas deben articular una compleja red que fluctúe entre “el conocimiento y sus significados para generar el sentido de esa condición rebelde de cuerpo y sus correspondientes implicaciones” (Ponce, 2016, pág. 336).

Bransley entiende que el cuerpo despojado de códigos preconcebidos (rebeldía del cuerpo) es un terreno fértil para construir conocimiento. De esta manera, su trabajo no podría ser desarrollado con intérpretes que no posean la autonomía y libertad (en sus cuerpos y mentes), ni tampoco podría dirigir procesos situándose como una creadora que no se identifique como intérprete. El esfuerzo sería inconducente.

Una de las ideas principales postuladas por Bransley según Ponce (2016) es la noción de “liminalidad” presente en las acciones de interpretar y crear. Dicho concepto es extraído a partir de la teoría propuesta por Turner<sup>8</sup>, que desarrolla en su estudio respecto a procedimientos teatrales. El concepto “liminal” es entendido como un espacio de indefinición donde “el cuerpo técnico y el cuerpo creativo interactúan” (Ponce, 2016, pág. 336).

---

<sup>8</sup> Quien publicó en 1982 la obra “*From Ritual to Theatre. The human seriousness of play*” (Ponce, 2016).

Según la Real Academia Española el concepto “liminar” corresponde a un adjetivo “perteneiente o relativo al umbral o a la entrada”. Si bien el concepto está asociado a connotaciones negativas o inestables como la carencia de “algo” y la “ambigüedad”, en la aplicación de dicha noción en el territorio de creación o el ejercicio de la danza se abren posibilidades para construir un conocimiento abierto. Dispuesto a la constante relativización, receptivo al cuestionamiento y por consecuencia al constante hallazgo de nuevas posibilidades.

La “liminalidad”, en este sentido, es un fenómeno de algo o alguien que no se ancla en un territorio específico, sino que se encuentra en constante movilidad o recorrido. Se trata de una interesante metáfora para permanecer con ventanas, puertas y umbrales abiertos, con el deseo de permanecer conscientes respecto de lo que ya no existe, pero que dejó su huella y atentos a lo que pronto aparecerá en nuevos caminos de investigación.

Cornago (como se citó en Ponce, 2016) sostiene que: “se trata de un fenómeno que introduce los espacios y funciones en un proceso de constante redefinición, en la búsqueda de construcción de significados, experimentando con nuevos canales de percepción” (Ponce, 2016, pág. 337)

Otra de las ideas presentes en el trabajo desarrollado por Barnsley corresponde a la noción de que el trabajo corporal supera la “mímesis del movimiento”, el cual es reemplazado por la noción de “psíquica del movimiento”. Esta apela a una la inteligencia corporal, en la cual no se demanda una estructura de conocimientos preestablecidos (técnica), sino que apela a una inteligencia instintiva e intuitiva. “El cuerpo en estado de rebeldía supone un rompimiento con los códigos heredados de la danza clásica y moderna, por ello, los cuerpo oscilan entre la fuerza natural de sus impulsos energéticos intuitivos con los racionales” (Ponce, 2016, pág. 337) De esta manera la propuesta de Barnsley incita a no bailar lo estandarizado para el desarrollo de una libertad creativa. Plantea todo esto a partir de la indicio que “los contextos históricos y sus intereses ideológicos-políticos han afectado la naturaleza humana” (Ponce, 2016) y por consecuencia los objetivos en el desarrollo de las propuestas en el interior de la danza. Bajo esta lógica atender

a una “mímesis del movimiento”, sería ignorar por completo las necesidades de la danza contemporánea que apuntan hacia la reflexión profunda que concibe la mente y el cuerpo como territorios indisociables.

Según Ponce (2016), como importante complemento a las nociones antes expuestas, es necesario agregar que el entendimiento del fenómeno de la “empatía kinestésica” en circunstancias de realización escénica mediante el estudio de codificaciones y des-codificaciones -según lo propuesto por Barnsley- implicará “descodificar los signos heredados de la danza moderna y el ballet clásico” (Ponce, 2016, pág. 338). Es decir, implicará el desmantelamiento de la valoración del conocimiento racional, la supresión de reglas, normas y signos preexistentes. Pero además demandará la instalación de nuevos códigos regidos por un conocimiento no racional, lo cual entiende como un vínculo con lo natural el cual denomina “logos de la naturaleza” (Ponce, 2016, pág. 338).

Alejandra Toro e Isidro López-Aparicio (2018) realizan una investigación que busca dialogar con el territorio de la filosofía, la antropología o la historia para proponer una corriente investigativa pluridisciplinar que busca responder esencialmente a la pregunta ¿Cómo comunica la danza?

Desde un recorrido histórico del surgimiento de la danza contemporánea, esbozan respuestas que establecen (en una conclusión abierta) que “la danza tiene que ver con el cuerpo, la memoria, la emoción, la percepción, la alteridad y con la *creación de sentido*” (Toro & López-Aparicio, 2018, pág. 61).

Toro & López-Aparicio (2018) desarrollaron una investigación en torno al concepto de “narrativa corporal” presente en la danza. Mediante su estudio persiguieron esclarecer elementos significativos que pueden describir lo que se entiende esencialmente por “narrativa corporal” y cómo ésta se plasma en el territorio de la danza contemporánea.

---

<sup>9</sup> Concepto que toman de lo propuesto por Aude Thuries, denominada “lingüística de la danza” (Toro & López-Aparicio, 2018).

Toro & López-Aparicio (2018) explican que el trabajo narrativo –en general- ha estado determinado desde su origen por el lenguaje verbal, no obstante, a lo largo del tiempo, diversos campos han abordado el tratamiento de dicho campo y la danza no ha sido la excepción. Según ellos, para dicha expansión, el desarrollo de la semiología ha tenido un rol de suma importancia, ya que mediante ella el ejercicio de la narrativa expandió su área de estudio “ocupando otros espacios y otros objetos diferentes a los estrictamente verbales” (Toro & López-Aparicio, 2018, pág. 63), tales como la danza.

Toro & López-Aparicio (2018) plantean que la danza es una disciplina que construye un tipo de narrativa a través de “cuerpos encarnados”, los cuales mediante su práctica (danza/cuerpo en movimiento) estructuran un tipo de escritura en el desarrollo de un ejercicio escénico. Para ello se apoyan en que, la danza es un lenguaje que posee estructuras propias y normas en su interior, un lenguaje que no requiere de palabras. De esta manera, ellos sostienen que “la danza funciona como cualquier construcción discursiva, respondiendo a códigos particulares que se basan en lo simbólico” (Toro & López-Aparicio, 2018, pág. 63).

Toro & López-Aparicio (2018) defienden la idea de que la danza -y su existencia desde el fenómeno de la percepción- “pone en valor” al cuerpo como una herramienta de expresión que “genera un sentido”, superando la tradicional estructura de una “historia narrada”<sup>10</sup>.

De esta manera se puede sintetizar, a partir de lo expuesto, que según Toro & López-Aparicio (2018) la danza es un tipo de lenguaje que se articula a partir de “cuerpos encarnados” y que estructuran una narrativa que “genera un sentido”, sin necesitar de palabras, sino que a partir del cuerpo en movimiento.

---

<sup>10</sup> Toro & López-Aparicio (2018) mencionan que la danza contemporánea, en particular, no desarrolla su narrativa de forma tradicional, es decir bajo la estructura de una “historia narrada”.

Dicha narrativa gozará de una estructura no tradicional (no generará la narración de una “historia narrada”) y existirá a partir del fenómeno de la percepción.

Una vez planteado lo recién expuesto, es importante integrar que Toro & López-Aparicio (2018), mediante su estudio, persiguieron realizar una aproximación a las cualidades que poseen las “narrativas corporales” en la danza y las estructuras que permiten su existencia. Según los autores resulta significativo contrastar la perspectiva en torno a la “escritura en danza” que posee la danza contemporánea con perspectivas que la antecedieron. Si bien existieron experiencias desde el campo de la danza que incursionaron en la escritura de la misma, los intereses y objetivos de la danza contemporánea abarcan asuntos que el ballet clásico o la danza moderna no contemplan.

Los autores mencionan al bailarín y coreógrafo Raoul-Auger Feuillet<sup>11</sup> y al maestro y teórico de la danza Rudolf Laban<sup>12</sup> como figuras destacadas en desarrollar propuestas de sistematización teórica en torno a la escritura en danza. El primero publicó, en el año 1713, una obra en la cual su trabajo se abocó a descripciones formales con fines pedagógicos, buscando plasmar -por escrito- pautas para la reproducción de cuadros y coreografías. El segundo publicó, en 1928, un método de notación del movimiento para danza y coreografía, desarrollando un sistema matemático que posibilita codificar en signos abstractos el movimiento corporal en relación con el tiempo y el espacio (Toro & López-Aparicio, 2018). Todo lo antes mencionado es vislumbrado –por los autores- como un importante antecedente en el desarrollo del vínculo entre la danza y la escritura. No obstante el trabajo, hasta dicho instante, se remitía a

---

<sup>11</sup> Raoul-Auger Feuillet (1659-1710). “Publicó, en París, con la editorial Sieur Dezais, Coreografía, o el arte de describir la danza, una obra que propuso un sistema teórico de anotación a través de caracteres, figuras y signos demostrativos” (Toro & López-Aparicio, 2018).

<sup>12</sup> Figura que será abordada con mayor detalle en este mismo capítulo.

un trabajo de notación y descripción formal<sup>13</sup>, existiendo en ello una importante dificultad o límite (Toro & López-Aparicio, 2018). Sin embargo, los autores advierten que según los paradigmas de la danza contemporánea, existen aspectos constitutivos del movimiento que no pueden ser plasmados con el medio escrito:

El movimiento, como expresión del cuerpo humano, se compone de un aspecto tridimensional, imposible de calcar en la “bidimensionalidad” de un pedazo de papel. ¿Cómo plasmar entonces en una hoja la fluidez del movimiento? ¿Su duración? ¿Su intensidad? ¿La trayectoria en el suelo y en el espacio? ¿Cómo describir las variantes de un movimiento, la singularidad del bailarín, la sutileza de un estilo? ¿Cómo finalmente, describir o dibujar la *intensión* del intérprete? (Toro & López-Aparicio, 2018, pág. 65)

Si bien existe una incompatibilidad entre la tridimensionalidad del movimiento y la bidimensionalidad del formato escrito que imposibilita abarcar elementos que son intrínsecamente fenomenológicos en la danza, los autores instalan una serie de interrogantes que permiten reflexionar en torno a la esencia de la danza. Resultando esta inaccesible por medio verbal, pero aprehensible mediante el cuerpo (para intérpretes, creadores y espectadores).

Dos aspectos contemplados en las reflexiones de la investigación de Toro & López-Aparicio (2018) resultan muy relevantes la para esta investigación.

La danza contemporánea, con su propia “narrativa de la danza” (que no adhiere a estructuras tradicionales de “historia narrada”) y con su esencial territorio de existencia tridimensional y fenomenológica, posibilitan que ella goce de una libertad expresiva, que inaugura en la danza la posibilidad de

---

<sup>13</sup> Además de no contemplar –en dicho tipo de escritura– asuntos que trascendieran asuntos técnicos, aún no se contemplaba la escritura en torno a procesos de composición o creación (Toro & López-Aparicio, 2018).

integrar en ella procesos de investigación, experimentación y creación de gran profundidad. Toro & López-Aparicio exponen que los aportes de la danza contemporánea implicaron una gran revolución. La ascendencia de la misma significó un momento revelador para la valorización del cuerpo y aquello produjo cambios en el espacio de su recepción. Con la danza contemporánea, la danza obtiene una “autonomía de escritura absoluta” (Toro & López-Aparicio, 2018, pág. 67) respecto al gesto. Este, en la danza contemporánea, ya no está sujeto a una simbología o un significado. Por ello, la apreciación de la danza se abre en posibilidades de interpretación:

En la escritura de la danza contemporánea no hay una lectura única o inequívoca pues son varios los planos que se abren simultáneamente. Un simple movimiento puede expresar el ser entero. La danza contemporánea constituye un espacio de reivindicación del poder del cuerpo y el movimiento como medios de expresión. (Toro & López-Aparicio, 2018, pág. 67)

Le Breton (como se citó en Toro & López-Aparicio, 2018) asevera que “nunca la danza posee la claridad de un relato, y tal es su fuerza” (Toro & López-Aparicio, 2018). Esto se escoge para sintetizar lo que esta indagación teórica expone, lo cual es de suma relevancia en esta investigación, ya que justifica – en parte- el por qué el cuerpo en movimiento aporta en el trabajo con documentos que persiguen traducir o expresar escritos trascendiendo lo que la escritura puede entregar.

A partir de dicha cita se pretende sintetizar los antecedentes previamente enunciados en conexión con los principios que abordarán el estudio del movimiento corporal, esta vez desde el territorio de la danza. Para ello se introducirá con antecedentes que describan la figura de Rudolf von Laban, para abordar el concepto de “eukinética”.

Rudolf von Laban (1879-1958) es una figura de suma relevancia en el desarrollo de los estudios en torno al movimiento. Su obra aportó conceptos elementales para el análisis del cuerpo en movimiento y en particular para la profundización de técnicas en el desarrollo de la danza. Laban fue un destacado maestro de danza moderna, de origen húngaro, que desarrolló parte importante de su trabajo en Alemania e Inglaterra. Uno de los aspectos más relevantes de su obra, basada en la docencia y la creación, fue la sistematización teórica de un método de notación matemática para documentar el cuerpo en movimiento (poses, pasos y coreografías). Rudolf Laban, a partir del desarrollo de su obra, crea y cimienta el concepto de eukinética. Laban lo construye desde el estudio de los factores del movimiento en vínculo con el espacio. Quien plantea la existencia de dos planos expresados en los sujetos (intérpretes) que experimentan el movimiento; un plano interno y un plano externo (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010). Dicho postulado, significó un importante punto de inflexión en el fortalecimiento de los paradigmas del arte moderno en el territorio de la danza.

Laban, mediante su estudio, vislumbra y sintetiza las variables que intervienen en los movimientos en el espacio. Identifica primeramente a la “dinamosfera” como la estructura que acopia los modos en que se utilizan las dinámicas del movimiento. Plantea que “el estudio del movimiento tiene que ver con la conexión entre el movimiento externo desarrollado en la kinesfera y la actitud interior, actitud que se caracteriza por la elección de distintas cualidades de la dinámica” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 18). Dicha “actitud” no sólo es determinada por la selección de trayectorias o el empleo de puntuales extremidades o zonas del cuerpo, sino que la “actitud” es también determinada por la determinación del “esfuerzo dinámico o dynamic stress” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 18).

A partir de dicho hallazgo, Laban inicia la denominación de la eukinética como el “estudio de las acciones dinámicas en torno al uso de los factores del movimiento en el espacio” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 18). Laban plantea que existe una relación recíproca entre las acciones corporales y los esfuerzos. En dicha correlación, “el esfuerzo es manifestado en las

acciones a través de los elementos peso, tiempo, espacio y flujo” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 19), a partir de los cuales se generan múltiples formas de movimiento.

Es necesario mencionar que los estudios realizados por Laban, a lo largo de su desarrollo, afrontaron la necesidad de dividir el campo de estudio, definiendo como áreas separadas el dominio de la eukinética y la coreútica. Si bien la eukinética y la coreútica son vertientes de investigación que analizan el vínculo del movimiento en el espacio, ambas se diferencian en la noción de “espacio” que cada una aborda.

“La eukinética delimita su análisis a la acción de las cualidades del movimiento de un individuo (el bailarín) en lo que puede llamarse espacio de movimiento, interno o externo. Mientras que la coreútica analiza la relación del movimiento del individuo en el espacio exterior, es decir, la trayectoria, la cual puede considerar a uno o varios individuos a la vez”. (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 21)

Es necesario mencionar que la eukinética detuvo su mirada, desde su origen, en el análisis y la sistematización de las cualidades de movimiento del cuerpo humano. Dicha elección en el campo de su estudio está íntimamente vinculada a su contexto histórico, es decir el “modernismo”. Es precisamente, bajo el contexto moderno en que la disciplina de la danza transforma sus paradigmas y humaniza sus propósitos, destruyendo las estructuras anquilosadas de la danza clásica, pero también extiende su preocupación por el movimiento más allá del territorio de la danza, entendida como tal (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010).

Algunos de los antecedentes teóricos en torno al desarrollo de la eukinética, propuesta por Laban, son sus escritos.. Entre ellos es posible enunciar: “El mundo del bailarín (1920), Coreútica (1938 y 1940), Esfuerzo, economía del movimiento del cuerpo (1947), Danza educativa moderna (1948) y El dominio del movimiento (1950)” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, págs. 41,42).

Es necesario mencionar que la noción de eukinética, en los postulados de Laban, ha experimentado diversas divergencias y matices en su empleo mediante las interpretaciones hechas por sus colaboradores y seguidores. Un ejemplo de ello es la visión desarrollada por Sigurd Leeder (1902-1981), autor alemán que generó un método con su nombre, el cual es relevante para la presente investigación, ya que es el método difundido en Chile<sup>14</sup> (Cámara, 2010).

Es posible evidenciar las divergencias o diferencias, en el interior del estudio de la eukinética, a partir de las distintas denominaciones o clasificaciones que se le ha otorgado al término en distintas épocas y territorios: “nucleation, dinámica, eukinética, esfuerzo (effort) y teoría del esfuerzo forma (effort shape), y corresponden a diversos momentos de desarrollo y enfoques en Inglaterra, Chile o los Estados Unidos” (Cámara, 2010, pág. 3 y 4).

Pero lo esencial y relevante es expresado por Laban en una de sus primeras teorizaciones. En 1921, Laban publica “Die Welt des Taenzers” (El mundo del bailarín), obra en la cual afirma que “la danza es gesto, entendido como la síntesis de tensiones corporales” (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010, pág. 4). A partir de dicho enunciado es posible entrever que Laban “ya había logrado desprender la idea de que la danza se constituye a partir del juego entre diversos elementos interactuantes (tiempo, espacio, energía), factores de la eukinética que se combinan para propiciar infinitos resultados” (Cámara, 2010, pág. 4).

Tiempo, espacio, energía son los elementos transversales susceptibles a ser calificados como categorías de análisis a la hora de analizar el cuerpo en movimiento. Pero es indispensable puntualizar que dichas categorías están intrínsecamente cohesionadas con otra triada que funda la conexión invariable entre “pensamiento, sentimiento y forma, referidas a su vez a: mente, espíritu y

---

<sup>14</sup> Es necesario mencionar que Joan Turner y Patricio Bunster fueron los precursores del desarrollo del Método Leeder en Chile, desde ámbitos pedagógicos y creativos (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 45).

cuerpo, que le confieren al movimiento sus características cualitativas” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 4). Cada uno de los elementos enunciados goza de una interdependencia, mediante la cual cada uno no existe sin el otro. Bajo este paradigma, la manera en que nos movemos está condicionada por lo que se siente y los pensamientos infieren en lo que se siente. Lo relevante de este asunto es que “se trata de un saber del movimiento que conecta las actitudes interiores hacia los requerimientos físicos del movimiento, en este caso puestos al servicio del arte de la danza”. (Cámara, 2010, pág. 4)

El estudio de la eukinética cobra suma relevancia ya que a partir de sus propuestas, el desarrollo de la danza tiene la oportunidad de articular un trabajo en el cual se conecta el pensamiento y el movimiento, ofrece el espacio potencial de articular universos teóricos con universos prácticos, regala un espacio de confluencia entre el conocimiento empírico y el conocimiento conceptual. El método que ofrece el trabajo con la eukinética tiene como desafío encontrar un punto de equilibrio entre conocimientos prácticos y teóricos, con el objetivo de educar y entrenar a bailarines con un elevado estándar de trabajo físico, pero simultáneamente con un alto nivel en habilidades de reflexión, abstracción, conceptualización y creatividad.

La presente investigación, a través del estudio de la eukinética persigue poner en valor la relevancia del cuerpo en movimiento, bajo los paradigmas que dicha materia otorga.

Fernández (2010), por su parte, sistematiza la relevancia del estudio del movimiento en el contexto de la contemporaneidad. Analiza de manera crítica, cómo las estructuras imperantes en la realidad concreta del mundo moderno incrementan una escisión entre lo sustancial de la existencia y la relación con el movimiento del cuerpo, aseverando que:

“El movimiento no es un trazo temporal gratuito en nuestros espacios, sino que construye el ser y, en consecuencia, el darse a ver. La ligereza y la liviandad contemporáneas de nuestros traslados anónimos son propias de

una sociedad en trance, que no se identifica con precisión. El des-dibujo diverso de espesor y peso, descrito como rasgo post-moderno, nos ha puesto a merced de una anomia que imita a gnomos poderosos”. (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 43)

Fernández, ante lo expuesto, sostiene que las disciplinas escénicas –como la danza- otorgan la posibilidad de construir nuevos horizontes de sentido al ejercicio del movimiento. Sostiene la idea que profundizar en el ejercicio del movimiento colaborará en la identificación de los sujetos como personas, propiciará un estado de extrañamiento para lograr una particularidad propia que ayude a fortalecer un fenómeno de desmasificación. De esta manera, poner en valor al movimiento, permitirá el desarrollo de una instrumentalización del cuerpo que aproxime la recuperación de una humanidad con mayores cuotas de libertad.

No obstante, cabe instalar las siguientes interrogantes; ¿cómo la eukinética posibilita un cambio en la perspectiva del estudio del cuerpo en movimiento?

Se ha expuesto que la definición de eukinética corresponde al estudio de las cualidades del movimiento, pero es necesario puntualizar que dicho estudio no se milita a una definición meramente técnica de los factores del movimiento (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010). Como se ha mencionado con anterioridad, el estudio de la eukinética persigue comprender en profundidad el espacio en que mente y cuerpo se conectan. Si bien “en su esencia es una técnica, pero es una técnica expresiva no una técnica funcional solamente”. (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 46)

Respecto a un análisis de eukinética aplicado a un cuerpo en movimiento, es necesario diferenciar las acciones básicas (movimientos) de las cualidades del movimiento. Si bien las acciones básicas, emplean los factores del movimiento<sup>15</sup>, estas forman parte de un campo del movimiento definido por un gesto o una acción determinada que edifica una actitud corporal (Fernández,

---

<sup>15</sup> Tiempo, energía, espacio, peso y flujo (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010).

Núñez, & Cifuentes, 2010). Pero, se debe considerar que las cualidades de movimiento se caracterizan por ser elevadamente nutridas en el empleo de los factores del movimiento. Usualmente abarcan múltiples acciones y están estrechamente vinculadas con la interpretación del movimiento (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010). Es por ello que “pensar y ejecutar en términos de cualidades da más libertad y posibilidades de movimiento en conexión con una interpretación y búsqueda de movimiento, ya sea en planos concretos o abstractos” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 46).

¿Pero cómo la eukinética logra profundizar el trabajo desde una dimensión concreta y penetrar en las dimensiones abstractas en un bailarín?

Volvemos a la triada indisoluble entre mente, cuerpo y espíritu, mencionadas desde un inicio. El cuerpo crece en posibilidades a partir del estímulo de la imaginación y la fantasía. Fernández (2010) expone la importancia de la fantasía en el desarrollo y formación de un bailarín. Sostiene que –para los bailarines- el deseo utópico de lo que se “quiere ser” tiene tanta relevancia como la conciencia de lo que se “es”, en términos concretos. Esto se puede aplicar tanto en periodos formativos como en procesos creativos. Dicho deseo que deambula entre lo que se aspira y lo que se manifiesta en concreto puede ser trasladado a la dinámica entre lo que pretender expresar en un proceso creativo. Ya que “todo crecimiento y logro comienza por un anhelo de llegar más allá de lo que actualmente somos. La fantasía es uno de los aspectos placenteros de la danza y, al mismo tiempo, podemos crecer a través de nuestras fantasías” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 48).

De esta manera es posible aseverar que el estímulo de la fantasía y la imaginación es una herramienta que potencia el trabajo de la representación simbólica. Puesto que:

“Todo el mundo llega a conocerse mejor, ejercitando la libertad imaginativa de ser algo distinto de lo que dicta la realidad. Un actor que un día representa a un rey y al día siguiente a un mendigo, usa partes de sí mismo que posiblemente no son estimuladas a expresarse en su cotidianeidad”. (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 48)

Lo que Fernández (2010) plantea, está enfocado hacia un trabajo pedagógico formativo<sup>16</sup>, no obstante lo postulado puede tener una homologación en el interior de un proceso creativo, esto indudablemente puede nutrir un trabajo coreográfico.

Fernández sostiene que es de suma relevancia conducir al alumno hacia una búsqueda de “identificación” con las cualidades del movimiento. Ante ello, es posible extender lo planteado hacia el caso de bailarines o intérpretes que se encuentren inmersos en procesos creativos en los que son dirigidos. La búsqueda en dicho caso estará enfocada en la identificación de cada bailarín con las cualidades de movimiento co-creados, colectivizados o entregados por el mismo.

Pero, ¿Cuáles son los caminos para estimular dicho proceso de identificación con las cualidades de movimiento?

Los caminos pueden ser múltiples, pero todos apuntarán hacia un mismo objetivo: la conexión con el mundo externo a través del desarrollo de los sentidos y la conciencia.

Según Fernández (2010) algunas de las estrategias pueden ser: un trabajo de exploración corporal mediante el ejercicio de improvisaciones y experimentaciones, un trabajo corporal en la cual se entreguen diversos estímulos externos (sonidos, textos, olores, etc), combinación de ejercicios, etc.

“Se logra a través de un proceso de exploración, conexión con el mundo externo, acercamiento, desarrollo de los sentidos y conciencia, a través de las relaciones con la audición, sonidos, música, tacto-contacto, observación, imágenes externas e internas, sensaciones, emociones, memoria emotiva,

---

<sup>16</sup> En un proceso formativo la búsqueda estará enfocada hacia la investigación personal de las cualidades del movimiento, experimentar y vislumbrar aquellos espacios en los cuales el cuerpo fluye y los espacios en los que el cuerpo enfrenta resistencias para nutrir y liberar progresivamente, si existen dificultades.

improvisaciones, uso de la voz, etc. Descubriendo los factores que componen el movimiento: espacio-tiempo-energía” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 48)

Existen algunas estrategias para poder profundizar el trabajo de dicha búsqueda. Por ejemplo insistir en un hallazgo, en el interior del trabajo con una cualidad determinada y agotar las posibilidades. “Esto quiere decir que (...) uno puede tomar un factor y trabajarlo desde varios puntos de vista, sin perder la esencia de cual eligió para llevar a cabo la experiencia” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 48).

A partir de lo enunciado, es posible extender dicha estrategia hacia un proceso de trabajo creativo, en el cual la insistencia del trabajo sobre una cualidad, producto del hallazgo de un integrante del equipo participante se extienda hacia un trabajo colectivo. Es decir, la estrategia será colectivizar la identificación corporal del estímulo externo (o interno) con el cual se trabaje.

Fernández (2010) afirma que buscar en la esencia de cada factor es de suma relevancia. Alienta a que en dicha búsqueda no se resten las instancias de lo lúdico. Valida la importancia de “la exploración de improvisaciones o incluso juegos, donde importa que todos tienen un tiempo distinto” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 49).

A partir de lo enunciado, es posible extender dicha estrategia hacia un proceso de trabajo creativo, en el cual el trabajo de búsqueda sobre el estudio de cualidades de movimiento persiga integrar dinámicas en donde quepa lo espontáneo, lo lúdico y lo particular de cada integrante participante.

Los diferentes estímulos son ejercicios de identificación y concentración, que son muy importantes, al igual que el uso de la imaginación con relación al quehacer de la danza en general. De ahí parte la semilla de la interpretación. La búsqueda es llegar a darse cuenta de cómo soy y si quiero comunicarme más ampliamente. (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 49)

Detener la mirada en cómo funciona el desarrollo de la técnica en el trabajo con la eukinética otorga la posibilidad de profundizar en la edificación de un camino que permita “llegar a la interpretación de lo que sugieren algunas ideas, emociones o lo impuesto por otra persona” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 49). Adquirir la eukinética como una herramienta de fortalecimiento en el trabajo de la danza impulsará la oportunidad de acrecentar el autoconocimiento, permitirá a cada quien que lo desarrolle “tener experiencias nuevas, adaptarse, saber lo que es salirse de uno mismo, crecer y darse cuenta de aquello” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 49).

A modo de recapitulación es necesario afirmar que “el movimiento está constituido por espacio, tiempo, energía y flujo, que al combinarlos en el espacio tridimensional del cuerpo humano produce una multiplicidad de cualidades de movimiento” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 50). Estos elementos constitutivos del movimiento son identificados por la eukinética como los “factores del movimiento”. Cada factor de movimiento goza de contenidos propios y singulares. La manera en que cada uno opera y cómo en su conjunto se articulan para otorgar existencia a diversas cualidades de movimiento, es la perspectiva que esta investigación persigue en relación con la noción de eukinética.

Los factores del movimiento que contempla la eukinética, bajo el paradigma de las teorías fundadas por Laban y Leeder, corresponden a cinco. Estos son: tiempo, espacio, energía, el factor compuesto peso-gravedad y flujo. A su vez, es necesario mencionar que “la combinación de los elementos de estos factores da también como resultados ocho cualidades básicas<sup>17</sup>” (Fernández, Núñez, & Cifuentes, 2010, pág. 47).

---

<sup>17</sup> El nombre de origen no es particularmente relevante para la presente investigación, no obstante serán enunciados como antecedente (corresponden a las categorías compuestas en idioma alemán). Estos son: “Gleiten” (cualidad originada por los factores central, leve y lento), “Schweben” (cualidad originada por los factores periférico, leve y lento), “Druck” (cualidad originada por los factores central, fuerte y lento), “Zug” (cualidad originada por los factores periférico, fuerte y lento), “Schlottern” (cualidad originada por los factores central, leve y rápido), “Flattern” (cualidad originada por los factores periférico, leve y rápido) , “Stoss” (cualidad

La ejecución de todo movimiento corporal, mediante sus acciones demandará una combinación compleja de éstos factores. El análisis de éstos permitirá figurar y detallar el fenómeno del movimiento. Cada uno de estos factores posee atributos y contenidos singulares. Los cuáles serán expuestos con detalle en la descripción de las categorías de análisis en el capítulo de “análisis de resultados”.

A continuación se indagará en el trabajo de José Enrique Finol (2015), un destacado semiólogo latinoamericano, que desarrolla sus investigaciones en el territorio de la semiótica y el estudio del cuerpo. Dicho autor (que sitúa a su propio trabajo en el terreno de la “antropo-semiótica”) elaboró la noción de “corposfera” para estudiar la relevancia del cuerpo como herramienta de semiotización. Se realizará un seguimiento sus ideas a partir a lo que registra Caro (2017) respecto a sus propuestas. Finol (como se citó en Caro, 2016) concibe la noción de “corposfera” como:

“(…) el conjunto de los lenguajes que se originan, actualizan y realizan gracias al cuerpo, entendido este como un complejo semiótico de numerosas posibilidades que requieren una visión fenomenológica para su mejor comprensión. La corposfera (...) abarcaría todos los signos, códigos y procesos de significación en los que, de modos diversos, el cuerpo está presente, actúa, significa”. (Caro, 2016, pág. 403)

Resulta sumamente interesante para esta investigación la noción de “corposfera” ya que, es posible inferir -a partir de la cita recién expuesta- que su aplicación en el estudio del cuerpo en danza (sobre todo en la danza contemporánea) puede ofrecer altas compatibilidades que generen caminos para responder los intersticios que el análisis del movimiento –hasta el momento- no logra abarcar a cabalidad y a su vez puede colaborar en la realización de indagaciones cada vez más profundas en torno al cuerpo que danza.

---

originada por los factores central, fuerte y rápido) y “Schlag” (cualidad originada por los factores periférico, fuerte y rápido).

Es posible afirmar que la relevancia de los postulados de Finol emerge para dar constancia de que el cuerpo cumple un rol principal para la existencia. Podría parecer un asunto obvio y concreto. Pero desde la semiología significa la identificación de un punto de acceso para el estudio y la construcción del conocimiento. Finol (2015) afirma que el cuerpo es “la primera forma de semiotización del mundo” (Caro, 2016, pág. 401), que es “imposible hablar del sujeto sin hablar de su cuerpo” (Caro, 2016, pág. 401) y que el cuerpo “está siempre significando” (Caro, 2016, pág. 401). De esta manera es posible retomar nuevamente el principio -con el que se inicia este capítulo- en torno a la triada indisoluble que concibe al cuerpo inquebrantablemente ligado a la mente y al espíritu. Finol (como se citó en Caro, 2016), de esta manera entiende al cuerpo como un complejo universo que contiene un “conjunto de significaciones vividas” (Caro, 2016, pág. 401). Esta es una aseveración muy significativa para la danza. Es posible reflexionar en torno a dicho planteamiento y comprender –desde este paradigma- que la investigación y la creación en danza contemporánea no puede ignorar dicho antecedente.

Es necesario mencionar que Finol (como se citó en Caro, 2016), mediante su trabajo, propone el diseño de “cartografías del cuerpo”. A través de ellas persigue abordar la noción del cuerpo desde su dimensión concreta, tangible y elemental, para luego profundizar el estudio del mismo, con aproximaciones semióticas. Establece, de esta manera, dos conceptos para denominar al cuerpo en acción (el cuerpo en su existencia), postulando las nociones de “cuerpo en-sí” y “cuerpo para-sí” (Caro, 2016). Finol (como se citó en Caro, 2016), describe la noción de “cuerpo en-sí” como la dimensión “elemental y visible” (Caro, 2016, pág. 402) y la noción de “cuerpo para-sí” como el espacio en que el cuerpo se despliega como una figura principal de territorios semióticos (Caro, 2016).

A partir de lo expuesto es posible entender –bajo el paradigma de la corposfera- que la danza -todo tipo de danza- necesitará ineludiblemente el entendimiento de un “cuerpo en-sí”, en cambio el desarrollo de la danza contemporánea no solo requerirá la comprensión de “cuerpo en-sí”, sino que

además imprescindiblemente la danza contemporánea demandará el entendimiento de un “cuerpo para-sí”.

Finol (2015), desde su enfoque disciplinar, elabora una estructura para el estudio minucioso del cuerpo humano, para realizar un énfasis o jerarquías en las partes que cargan (según cada caso) mayores elementos que significan. Finol (2015) establece la distinción de tres niveles (Caro, 2016, pág. 402), estos son expuestos a continuación:

El primer nivel, es el lugar en donde la actividad semiótica contempla primeramente el rostro, la boca y el pelo. Por extensión, es necesario mencionar que la “mirada” es un elemento muy importante a considerar. Según Finol (2015) ella es concebida como un mecanismo de “complejo proceso semiótico” (Caro, 2016, pág. 402). El segundo nivel o “nivel medio” es el lugar en el cual la actividad semiótica se concentra en las manos, el ombligo y el torso (Caro, 2016). El tercer nivel o “nivel bajo” es el lugar en el cual la actividad semiótica se concentra en las caderas, las piernas, los pies y los traseros (Caro, 2016). Mención aparte tienen los genitales (el pene y la vagina) en el marco de la “corposfera” postulada por Finol, ya que ellos, por construcción cultural, poseen una relevante importancia que los distingue frente a los niveles recién descritos (Caro, 2016).

A partir de lo expuesto es posible afirmar que para Finol (como se citó en Caro, 2016) el cuerpo humano constituye “un formidable complejo sígnico visto en situación, un objeto siempre en acto de significar y comunicar, una potencia semiótica realizada y siempre realizándose” (Caro, 2016, pág. 402)

Además Finol (2015) identifica la complejidad que envuelve la “incardinación orgánico-semiótica” presente intrínsecamente en el origen de la corposfera, indicando que:

“Organización anatómica y jerarquía semiótica se articulan, desde su origen, para crear niveles significacionales y comunicativos de una gran complejidad; ambas dimensiones se unen en umbrales móviles donde lo

dominante no es la separación sino el tránsito, la fluidez y la interacción”.  
(Caro, 2016, pág. 402)

A partir de lo expuesto, es importante comenzar una capitulación de esta indagación teórica con uno de los asuntos más relevantes para esta investigación: Esto es que el trabajo con el cuerpo demandará siempre una visión fenomenológica. Dicha visión fenomenológica, planteada por Finol, permitirá un trabajo que transite desde lo anatómico a lo cultural, vinculando lo real (el contexto y la materia) con la perspectiva de los hechos, considerando siempre que “cultura y cuerpo son inseparables, ellos articulan y rearticulan, sin cesar, los sentidos del mundo y su semiosis” (Caro, 2016, pág. 403).

Es necesario puntualizar que en el estudio de Finol (2015) la mirada se concentra en fenómenos culturales y sociales<sup>18</sup>. La semiótica<sup>19</sup> corresponde a la “teoría de los signos” (Akal, 2004, pág. 964), la cual trabaja en el análisis de diversas estructuras de signos que permiten la comunicación entre individuos, estudia cómo éstos emergen, cómo estos funcionan, se sostienen y cómo éstos arriban en los sujetos de una cultura o sociedad determinada. No obstante, esta investigación pretende vincular lo postulado por Finol con el estudio del cuerpo en la danza, porque se considera que el cuerpo, bajo los paradigmas de la danza contemporánea (como se mencionó con anterioridad) existe como un espacio exponencial de comunicación en relación con los fenómenos que caracterizan a la posmodernidad.

---

<sup>18</sup> Finol (2015) dirige su mirada a fenómenos presentes en los medios de comunicación, “concursos de belleza, los rituales de toda índole, los duelos funerarios o la pornografía y el erotismo” (Caro, 2016, pág. 402).

<sup>19</sup> Es un término que “fue introducido por Locke para la ciencia de los signos y la significación” (Akal, 2004).

### 3.2. Teatro documental

Como se enunció en la instrucción de esta investigación, el teatro documental es una propuesta política. Sin embargo a la hora de definir y describir movimientos artísticos a lo largo de la historia, no es posible visualizarlos como depositarios de contenidos estáticos, fijos, inamovibles y desprovistos de variantes en su interior, y el universo del género del teatro documental no es la excepción<sup>20</sup>.

Según De Vicente (2016) existen cuatro elementos fundamentales que describen al teatro documental en sus orígenes. Estas son; la dimisión a la ficción, un posicionamiento radical respecto a la historicidad de su discurso, la organización científica de sus elementos y la convicción para edificar una versión de la realidad (De Vicente, 2016).

Erwin Piscator y Peter Weiss fueron los principales exponentes en desarrollar las primeras teorizaciones y prácticas teatrales, definiendo al teatro documental como una vertiente en el interior del género del teatro político (De Vicente, 2016).

Oliva (2007) plantea que el teatro documental (o también llamado drama documental) es una variante del teatro -y la dramaturgia- que se desarrolla con

---

<sup>20</sup> Es necesario mencionar que, en el cambio de siglo XX al XXI, dramaturgas han recogido el testigo de las corrientes documentalistas antes mencionadas, desarrollando el llamado *teatro testimonial*. Algunas de sus exponentes son Emily Mann, Eve Ensler, Ana Deavere Smith y Heather Raffo. El teatro testimonial cultiva una forma dramática afirmada en rescatar las voces silenciadas de la historia y proveer oídos atentos para que se escuchen experiencias veladas o silenciadas y se pueda aprender de ellas (Fernández M. , 2012). El nacimiento del teatro testimonial, hereda y se nutre del teatro documental, pero no constituye el objeto de esta investigación. Es indispensable hacer su referencia para completar el desarrollo en perspectiva del teatro documental, su alcance y bifurcaciones.

plenitud y apogeo durante la década de los sesenta y sesenta, en el siglo XX. No obstante, como se mencionó, el germen que posibilita su definitiva eclosión, inicia su proceso desde finales del siglo XIX e inicios del XX, tanto en Europa como en América (Oliva, 2007).

### **Antecedentes que posibilitan la emergencia del teatro documental**

Gary Fisher Dawson esquematiza tres grandes fases en la historia del teatro documental (Fernández M. , 2012, pág. 145):

- El movimiento de la Nueva Objetividad en Alemania de los años veinte.
- Las propuestas del Federal Theatre Project en EE.UU., durante los treinta.
- El renacimiento del estilo con Piscator en los años sesenta.

No obstante, es necesario mencionar que la síntesis cronológica –recién expuesta- no contempla el desarrollo de la vertiente, bajo el contexto de la posmodernidad.

A lo largo de su desarrollo -como se señaló- se pueden identificar divergencias en su entendimiento, planteamiento y práctica. Diferentes autores clasificaran distintos periodos en su interior.

Por ejemplo De Vicente (2016) identifica un “teatro documento moderno” y un “teatro documento posmoderno”. Bravo (2016) identifica un desarrollo particular de la vertiente en suelo latinoamericano -en contexto posmoderno-, definiéndola como “Nuevo teatro documento hispanoamericano”, al cual Roland Brus llamará “Neo-Teatro documental”.

Oliva (2017) expone que el teatro documental es sucesor de un conjunto de vertientes y que hereda elementos significativos de corrientes que lo anteceden, afirmando que posee tres principales influencias, estas son; el drama histórico, el teatro político y el teatro épico (Oliva, 2007).

A continuación se expone una tabla con autores y corrientes, con su determinada datación. Para luego profundizar aspectos en cada una de ellas.

Tabla 1

*Antecedentes del teatro documental* (Oliva, 2007).

---

Autor	Datación	Corriente de influencia/ Aporte
Friedrich Schiller	1759 – 1805	Drama histórico.
George Büchner	1813 – 1837	Introducción del documento en dramas.
Karl Kraus	1874 – 1936	Sistematización del documento en dramas.
Erwin Piscator	1893 – 1966	Teatro Político – Proto Teatro Documental.
Bertolt Brech	1898 – 1956	Teatro Épico.

---

Conjunto de autores y las corrientes que desarrollaron con su obra que forman parte de los antecedentes del Teatro Documental.

---

El drama histórico se advierte como un ineludible antecedente del teatro documental. Friedrich Schiller se identifica como su principal representante en Alemania (Oliva, 2007).

El teatro documental es el heredero del drama histórico, ya que este inicia un posicionamiento ideológico, oponiéndose a un teatro de pura ficción. Dicha oposición nace de la crítica hacia un teatro tradicional que considera demasiado idealista y apolítico. El drama histórico se rebela contra la manipulación de los hechos manipulándolos por su parte con fines partidistas. (Oliva, 2007, pág. 31)

Oliva (2007) evidencia las diferencias que existen entre el drama documental y las obras creadas por Schiller. Éstas últimas tenían una funcionalidad, perseguían utilizar la historia como materia sustancial de creación. Es decir que, el drama histórico emplea la historia para revestir el conflicto dramático tradicional, en cambio, “el teatro documental dirige su atención en el proceso histórico en sí, para construir un discurso al respecto” (Oliva, 2007, pág. 31).

También se menciona (en el recuadro expuesto) la figura de George Büchner<sup>21</sup> como un referente significativo, ya que éste es responsable de incorporar documentos en sus trabajos teatrales, los cuales “se erigen en modelos para explicar y acelerar acontecimientos en el presente” (Oliva, 2007, pág. 32).

Oliva (2007) también señala a Karl Kraus<sup>22</sup>, como otra figura que –con su trabajo creativo- propicia el inicio de la corriente documental. Es necesario tener en cuenta que el desarrollo de su obra se encuentra muy distanciado en términos temporales, respecto de quienes la continuarán más adelante. Pero, ¿Por qué Kraus, con su obra, es vinculado con la génesis del teatro documental?

En su obra *Die letzten tage der Menschheit* (Los últimos días de la humanidad, 1926) el autor instala el documento en el interior de la ficción no de forma aislada, sino metódica, colmando su drama de partículas de realidad con función informativa (Oliva, 2007, pág. 32).

Oliva (2007) finalmente menciona que son las figuras de Erwin Piscator y Bertolt Brecht las que den un último y determinante aliento a la futura configuración de la línea del teatro documental.

De los aspectos anteriormente señalados, como elemento transversal a todos ellos, se identifica que el posicionamiento ideológico de los creadores será de radical importancia para la constitución del fondo y la forma elemental de la corriente documental.

Oliva (2007) asevera concluyentemente que tanto Piscator como Brecht “opinan que el arte ha de unirse a los problemas sociales de cada momento, ayudando así a superarlos” (Oliva, 2007, pág. 32), transformando a la escena

---

<sup>21</sup> Fue un dramaturgo alemán, que tiene una obra muy estimada en Alemania. Fallece a muy temprana edad, pero su obra es valorada.

<sup>22</sup> Kraus fue un destacado escritor y periodista austriaco, conocido como ensayista, aforista, dramaturgo y poeta. Es considerado un importante escritor satírico por su crítica ingeniosa de la prensa, la cultura y la política alemanas y austriacas.

en un epicentro de creación y militancia, territorio fértil para el desarrollo del teatro documental.

Es necesario mencionar, para reforzar el posicionamiento ideológico y creativo de Piscator y Brecht que:

Piscator dirigirá sus esfuerzos, hacia los años 20 del siglo XX, a contribuir en la transformación del sistema socioeconómico con su trabajo de adaptador teatral y director de escena. Mientras que Brecht –en una similar sintonía– elaborará una íntegra teoría dramática llevada a la práctica en sus propias obras de creación. (Oliva, 2007, pág. 32)

Algunos teóricos aseveran que el teatro documento es un tipo de teatro “que sólo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionadas y «montonados» en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo” (Pavis citado por Oliva, 2007, pág. 31).

Lo recién mencionado es una posibilidad, pero no la única. La reciente enunciación es considerada por otros teóricos como una definición demasiado escueta. Ya que se debe considerar que “la dramaturgia nunca crea nada *ex nihilo*, sino que la dramaturgia recurre sistemáticamente a fuentes (mitos, leyendas, sucesos, acontecimientos históricos) para sus creaciones. De esta manera es posible aseverar que toda composición dramática comporta una parte documental” (Oliva, 2007, pág. 31). Y por otra parte, además de lo que argumenta Herrer (2007), Pavis no tiene una perspectiva ampliada del movimiento según su transcurso y desarrollo en el tiempo, no distingue el teatro documental moderno del posmoderno.

Si históricamente los movimientos artísticos surgen definiendo una cierta complejización o contradicción con movimientos anteriores<sup>23</sup> ¿Cómo surge el

---

<sup>23</sup> La historia del arte, a lo largo de su desarrollo ha realizado el ejercicio de categorizar, parcelar y calificar las manifestaciones artísticas, contrastando corrientes y movimientos según épocas, diferenciando variantes en las manifestaciones artísticas según autores, etapas de creación en el interior de la trayectoria de un artista o colectivo. Una regla generalizada, pero no totalizante, es entender que un movimiento surge en oposición al anterior. Dicho aspecto

interés del teatro documental a renunciar a la creación constituida íntegramente por la ficción? ¿Por qué el teatro documental le otorga un valor protagónico al documento?

La historiografía se refiere al siglo XX, como un periodo en el cual acontecieron innumerables acontecimientos que cambiaron de manera radical el devenir de la sociedad, de manera trascendental, por lo menos en el mundo de occidente<sup>24</sup>; Primera Guerra Mundial, Segunda Guerra Mundial, Guerra Fría. Producto de las grandes convulsiones concretas e ideológicas situadas en todos los territorios (sociales e intelectuales), es que desde el teatro documental (teatro político) se determina dar protagonismo a los acontecimientos de la realidad mediante el tratamiento escénico de hechos reales, como una estrategia para subvertir la realidad.

¿Cuáles son los rasgos generales o cual es la esencia del teatro documental? De Vicente (2016) expone que Piscator -en su libro “El teatro político” (1930)- establece tres rasgos generales para señalar al teatro documento. Estos elementos son:

1. El teatro documento desarrolla un trabajo con la realidad y no sobre la realidad, renunciando deliberadamente a la invención de una ficción. Dicho posicionamiento es influenciado por la filosofía de Marx, quien señala la

---

contiene una cuota de verdad, pero también es un aspecto puede ser relativizado, según diferentes criterios, ya que siempre una propuesta –por muy disímil que sea a la que la precede- habrá sido posibilitada a favor o en contra de las ya existentes con anterioridad. Como un sistema de infinitas referencias e influencias.

<sup>24</sup> Guerra, revoluciones, cataclismos sociales, grandes migraciones y automatización se han sucedido por un ritmo tan asombroso, que el hombre del siglo XX le ha sido muy difícil no quedar a la zaga (...) La culminación de la Revolución industrial, el progreso de la tecnología electrónica y la necesidad de especialización han fragmentado aún más su visión. Para él choque y discordia son más corrientes que discordia (...) El siglo XIX en alguna forma pudo contener en un equilibrio precario las fuerzas de libertad y autoridad, democracia y dictadura, individualismo y colectivismo, libre empresa y monopolio económico, avances científicos y creencias religiosas ortodoxas, libertad de pensamiento y tendencias antiintelectuales. El siglo XX ha contemplado cómo estos antagonismos latentes han estallado en abierto conflicto. (Fleming, 1986, pág. 333)

necesidad de realizar un trabajo para “no interpretar el mundo sino transformarlo” (De Vicente, 2016, pág. 36). Esto conduce a conjugar nuevos elementos en materia teatral; “la verdad (y no la verosimilitud), la historicidad (y no la ilusión o recreación de una época) y una metodología materialista, generalmente designada por Piscator y Brecht como dramaturgia sociológica (y no idealista)” (De Vicente, 2016, pág. 36).

2. El teatro documento no tiene como propósito imitar la realidad (como lo concebía el naturalismo o el realismo burgués) considerando dicho propósito un objetivo flojo y sin pretensión.

Tampoco busca manifestar la subjetividad y la significación “espiritual” de la realidad como elemento protagónico de creación teatral (tal como lo concebía el expresionismo o el simbolismo), sino que “se funda en el conocimiento que nos da sobre el mundo y en la capacidad emotiva e intelectual que nos entrega para cambiarlo” (De Vicente, 2016, pág. 36).

3. Manifiesta que el teatro documento demanda, por los dos puntos antes expuestos, una particular estructura para la creación dramática e instituye como “condición de producción” el requerimiento y la necesidad –en líneas generales- de un “trabajo colectivo”. Estos tres elementos que De Vicente (2016) identifica, pueden entregar una descripción detallada respecto a lo esencial del teatro documento a partir de su origen. Para ello estudió la obra *Trotz alledem* (¡A pesar de todo) estrenada el año 1925 creada por Felix Gasbarra y Erwin Piscator, además del texto “El teatro político” (Piscator). Dicho texto fue escrito y publicado unos años después de esa creación escénica, precisamente en el año 1929. En él, Piscator, es el primero en teorizar respecto al “drama documental”.

El primer elemento identificado, como se mencionó, es la dimisión deliberada por la invención, o la renuncia consiente por la ficción. Según De Vicente (2016) dicha decisión impulsó la práctica de trabajar “no sobre la realidad sino con la realidad” (De Vicente, 2016, pág. 35). El autor vincula este primer elemento con paradigmas ideológicos marxistas. Desde dicha perspectiva el

trabajo teatral de corte documental renunció a la práctica propia de la ficción de generar fábulas inspiradas en la realidad para proponer más bien la transformación de la misma con el contexto de contingencia.

De Vicente (2016) sostiene que, ante lo expuesto, la propuesta documental necesariamente debe saber articular la noción de “verdad” (y distinguirla de la noción de credibilidad), la “historicidad” (y separarse de la recreación de un momento histórico) y crear una “metodología materialista”.

Ésta última noción, según De Vicente, es categorizada por Piscator y Brecht como “dramaturgia sociológica” y no como “dramaturgia idealista” (De Vicente, 2016).

Todo lo mencionado, según De Vicente (2016) obliga a la creación teatral de corte documental a cambiar el objetivo fundante respecto a la creación ficcional, que la precede. Ya que en las obras ficcionales únicamente se exige un vínculo efectivo entre las categorías referenciales (respecto a referencias históricas o citas) y la elaboración dramática, mientras que en las obras de teatro documental es imprescindible que “el referente esté fuera del texto y pueda ser controlado por el espectador” (De Vicente, 2016, pág. 36).

¿Por qué dicha exigencia? Porque dicha operación es explicada, por De Vicente, como la herramienta que permitirá la característica “productiva” del teatro documental en su inmersión con la realidad social, lo cual permitirá increpar, destruir o construir socialmente a ésta misma. De manera concreta y no simbólica.

El segundo elemento, evidenciado por De Vicente (2016), es que el importe de la obra del teatro documental persigue entregar un conocimiento sobre la realidad -o la historia real- para generar la habilidad emocional e intelectual en el espectador para cambiar o transformar ésta misma. De Vicente (2016) compara el aporte que propone el teatro documental frente a movimientos que se iniciaron antes de él. Evidencia que antes del teatro documental distintas tendencias en el teatro (y el arte) buscaban imitar la realidad, en movimientos

artísticos como el naturalismo o el realismo. Otras expresiones perseguían manifestar la subjetividad y la significación “espiritual” como eje central del trabajo escénico, en movimientos tales como el expresionismo o el simbolismo. Es importante aclarar que el ejercicio de comparación que realiza De Vicente (2016) no persigue establecer jerarquías o realizar juicios de valor. De Vicente establece comparaciones para distinguir y establecer categorías respecto a lo que separa las propuestas del teatro documental con movimientos que nacieron antes de él y vislumbrar el nuevo aporte que éste significó.

El tercer elemento, enunciado, nace en directa consecuencia con los otros dos elementos antes mencionados. De Vicente sostiene que el teatro documento demanda, por las antes distinciones expuestas, una forma particular en el trabajo de su dramaturgia. Requiriendo “condiciones de producción, que, en la mayoría de los casos, necesita un trabajo colectivo” (De Vicente, 2016, pág. 36).

### **En tono al origen del teatro documento**

De Vicente (2016) hace referencia al estudio que hace Luis Acosta (El teatro documental alemán, Salamanca: Universidad de Salamanca. 1982) pero indica que su estudio corresponde a una crítica filológica y que no considera en la descripción del origen de dicha dramaturgia un antecedente importante de origen soviético desarrollado entre 1917 y 1924, que se halla en el teatro *agit-prop* soviético y que fue denominado específicamente como *agitsud* (*Agit-Trials*) y *zhivaia gazeta* (*Living Newspapers, Teatro periodístico*).

De Vicente (2016) describe dicha manifestación como “formas de trabajo escénico que son investigaciones, denuncias o explicaciones sobre los acontecimientos que se están viviendo durante la revolución y los conflictos que se dan en la vida cotidiana” (De Vicente, 2016, pág. 36).

Según De Vicente (2016) en el *agitsud* (*Agit-Trials*) se recurrió a las estructuras de los procesos judiciales para intentar objetivar los hechos, y afrontar los contenidos desde una perspectiva analítica para propiciar una “resolución colectiva” en torno a ellos. El autor manifiesta que las fuentes y/o pruebas

cobran un papel protagónico en ésta propuesta, dado que emplea documentos y declaraciones reales para construir la dramaturgia. En el caso de *zhivaia gazeta (Living Newspapers, Teatro periodístico)*, según De Vicente (2016), la exposición de noticias contingentes perseguían la discusión y reflexión de los acontecimientos sociales. Se trata de una puesta en escena que dialoga entre las estrategias de formación y debate.

Ambas manifestaciones fueron cruciales para el desarrollo del teatro documental y su consolidación como género. De Vicente (2016) indica que la estructura de *zhivaia gazeta o Living Newspapers* (Teatro periodístico) fue desarrollada prolíficamente en Estados Unidos, durante la década del treinta (del pasado siglo) por las agrupación llamada *Federal Project Theatre* (Proyecto de Teatro Federal). Dicha agrupación era dirigida por Hallie Flanagan. De Vicente (2016) destaca un conjunto de obras teatrales<sup>25</sup> que fueron supervisadas o creadas por el dramaturgo Arthur Arent. De Vicente (2016) indica que en estas creaciones los documentos trabajados dialogan con la ficción, estableciendo una mezcla (híbrida) con las normas de la dramaturgia aristotélica (o dramaturgia tradicional occidental) y menciona que las propuestas escénicas, en términos estéticos, gozaban de diversidad. También menciona que el creador latinoamericano, Augusto Boal, recoge las fórmulas de dicha tendencia en su desarrollo de las “Técnicas latinoamericanas de Teatro popular” (De Vicente, 2016).

El autor señala que en la década del sesenta (siglo XIX) emerge una generación de destacados dramaturgos<sup>26</sup> que crearon obras teatrales a partir del trabajo con documentos históricos, caracterizados por un manejo preciso de dichos materiales. Señala además que algunos de ellos incluso versionaron las formas de expresión del género del teatro documento, recurriendo a la estructura de “drama de tribunales”.

---

<sup>25</sup> Los títulos de las obras señaladas por De Vicente (2016) son: *Ethiopia, Triple-A Plowed Under* (Triple-A Debajo el arado), *1935, Injunction Granted* (Mandato otorgado), *Power* (Poder) y *One-Third of a Nation* (Un tercio de una nación).

<sup>26</sup> Algunos de ellos fueron: Heinar Kiphardt, Rolf Hochhuth, Peter Weiss, Günter Grass, Tankred Dorst.

A partir de dicho fenómeno, la crítica teatral inicia la categorización estética del teatro documental. De Vicente (2016) señala que la consecuencia de dicha emergencia de manifestaciones creativas por una parte y el intento de categorización por otra, “fue un terreno sumamente indefinido que sirvió más a la confusión que al esclarecimiento” (De Vicente, 2016, pág. 37), en la definición del género en cuestión.

Es necesario considerar que el fenómeno enunciado por De Vicente (2016), se ancla temporalmente en un momento histórico diferente al de inicios de siglo (siglo XIX). El teatro documental es una de las manifestaciones representativas de la modernidad. El desarrollo del arte, sus manifestaciones y la articulación de los movimientos artísticos se ven influenciados por la decadencia de la modernidad. Las manifestaciones artísticas, al igual que todos los ámbitos de la cultura ya no siguen los patrones estructurados por los ismos de inicio de inicios de siglo. Las disciplinas se cuestionan sus paradigmas de manera transversal. La formulación de “La nueva historia” en el terreno de las ciencias sociales, pueden ser un claro ejemplo de ello.

De Vicente (2016) señala a Peter Weiss como el artista -que con su ejercicio creativo- colaboró sustancialmente en la consolidación del género, y que fue el autor que desarrollo una teorización -valiosa y consistente- respecto al mismo, retomando lo aportado por Piscator y escribiendo dos obras<sup>27</sup> fundamentales para la dramaturgia del teatro documental.

### **Distinciones teóricas en torno al teatro documental moderno**

De Vicente (2016) plantea tres vectores importantes para comprender el fenómeno del teatro documental moderno. En una síntesis, éstas son:

- El autor plantea que existen dos matrices de la cuales nace el teatro documento y que cada una de ellas se distingue por ofrecer distintos modelos de producción.

---

<sup>27</sup> Estas fueron: *Gesam vom Lusitanischen Popanz* (Canto del fantecho Lusitano) y *Diskurs über Vietnam* (Discurso sobre Vietman).

- Por otra parte, señala que éste género teatral entiende “el documento”<sup>28</sup> como el insumo elemental para su caracterización, haciendo uso de uno pre existente o construyendo uno para la creación.
- Finalmente expone que el teatro documento, como vertiente del teatro político, posee una vocación social de crítica y denuncia.

En torno al primer vector enunciado, De Vicente (2016) identifica como primera matriz el teatro político y la segunda le asigna una raíz más historicista, con raíz positivista que entiende la historia como un acontecer final y acumulativo, tendiente al progreso.

El teatro documental como vertiente de teatro político fue creado y trabajado por Erwin Piscator en la década de los veinte y por Peter Weiss a partir de la década de los sesenta del siglo XIX. Según De Vicente (2016), “su expresión teórica más completa es el texto de Weiss “Notizen zum dokumentarischen Theater” (“Notas sobre el Teatro documento”), publicado en 1968 en la revista *Theater heute*” (De Vicente, 2016, pág. 38). La segunda vertiente -que De Vicente (2016) señala como un teatro documental de corte historicista- proviene de una sección del teatro realista moderno. Ésta entiende que la representación escénica nace de un material documental que persigue una fidelidad con la realidad citada.

De Vicente (2016) asegura además que las creaciones engendradas por ambas vertientes no pueden ser estudiadas bajo paradigmas de “formas puras”. El autor sostiene que cada una de ellas “siempre están amalgamadas con otros elementos de distinta procedencia” (De Vicente, 2016, pág. 38). Es decir, siempre las creaciones serán resultados de complejos procedimientos híbridos.

De esta manera la clasificación señalada por De Vicente (2016) es útil para distinguir la generación de creaciones que sostienen su justificación y

---

<sup>28</sup> Entendiendo documento como un “material” diverso (texto, fotografía, objetos, registro audiovisual, etc).

argumentación en lo histórico o en la historia. Diferenciando lo enunciado con lo entendido como “drama histórico”, el cual se caracteriza por:

Tener protagonistas históricos, un lugar de la acción histórico, una acción histórica y una relación entre los sucesos ofrecidos y el tiempo presente en que se realiza la obra. Histórico significa aquí a) que sucedió realmente; b) que fue registrado como hecho y acontecimiento relevante para la humanidad; c) que existe como una macro-narración. (De Vicente, 2016, pág. 38)

Es por ello que en los “dramas históricos” los guiones, los vínculos entre personajes y los acontecimientos son una fábula. En cambio, en el teatro documento, el elemento protagónico para la producción de lo antes señalado es deponer la fabulación para trabajar a partir de una reconstrucción.

Existen otras manifestaciones con las que De Vicente (2016) contrasta el teatro documento. El autor señala que la diferencia entre el teatro documento y las creaciones de “collage posmoderno de citas” radica en que este último no trabaja bajo una lógica materialista en relación a la administración de materiales documentales y vínculo con el texto teatral.

Por otra parte, señala que las creaciones escénicas que pretenden “integración de lo real<sup>29</sup>” (como el teatro testimonial y el teatro antropológico, etc.) a diferencia del teatro documental “se fundan en la ilusión de transparencia y el principio del saber inmediato” (De Vicente, 2016, pág. 39) .

Según De Vicente (2016), a diferencia del “drama histórico”, del “collage posmoderno de citas” y las obras de “integración de lo real”, el teatro documento contribuye con un conjunto de contenidos estudiados y modulados con objetividad.

Lo que aporta el documento es una información objetivada y articulada (y no sólo un dato), es decir un modo de conocer el mundo; y es por ello que lo que se juega en el teatro documental es una forma de contrapoder, de

---

<sup>29</sup> Estas manifestaciones utilizan procedimientos constructivos a partir de grabaciones testimoniales a-históricas, es decir la declaración de vivencias experimentadas, entre otras operaciones (De Vicente, 2016).

resistencia, de denuncia, vinculadas con la realidad y la verdad. (De Vicente, 2016)

En torno al segundo vector señalado:

Respecto al uso o la producción del documento que caracteriza al trabajo del teatro documental y que según De Vicente (2016) constituye un elemento básico de su trabajo, éste señala que:

1. El documento con el que se trabaja consigna directamente a una época (el cual consta de datación) y a su realidad (la cual está vinculada con la coyuntura de su tiempo).
2. El documento posee un valor social, político o económico. De Vicente lo identifica como un “valor explicativo”.
3. El documento niega o bloquea la fábula, demandando al trabajo dramático de éste una serie de limitaciones en el proceso creativo.

Ante lo mencionado, De Vicente (2016) indica que es imprescindible diferenciar la operación de producir el documento y de usar un documento en el interior de procesos creativos. Lo segundo implica una integración del mismo y de su contexto histórico que es lo que le da valor y sentido. Por otra parte, usar el documento demandará entender el material y su contenido por sí mismo. Se considerará que los hechos hablan de la misma manera que un testimonio, un testigo e incluso considera al individuo también como un documento (De Vicente, 2016).

Finalmente, respecto al tercer vector expuesto, De Vicente (2016) plantea que el teatro documento, en el terreno del teatro político, posee una “función pública” y que el teatro documento, en el terreno teatral historicista, posee una “función expositiva”.

La función pública del teatro documento cuestiona el encubrimiento o el falseamiento de la realidad, mediante la investigación de hechos sociales y sus interpretaciones a lo largo de la historia. En tanto que la función expositiva del teatro documento, representa hechos de la realidad sin la intervención de la

ficción para propiciar una aproximación a los acontecimientos reales mediante su escenificación. Un ejemplo de éste es el teatro de tribunales, en la cual la estructura política trasciende la esfera jurídica (De Vicente, 2016).

De Vicente (2016) afirma que el trabajo de dramaturgia que emplea el teatro documental, opera desde la selección de un hecho como procedimiento elemental. A partir de la selección de dicho hecho, el drama documental puede concentrar su mirada en las consecuencias que el hecho produjo, puede también interrogar sobre los antecedentes que lo propiciaron y a través de aquello decantar sobre su genealogía. De dicho procedimiento surgirán innumerables “tramas”, las cuales podrán evidenciar una amplia visión respecto al hecho histórico con el cual se trabaja “mediante el uso exclusivo de los documentos históricos (actas, testimonios, cartas, proyectos, fotografías, etc.)” (De Vicente, 2016, pág. 39).

A partir de dicho material documental, que se constituye como matriz, se emplearán un conjunto de operaciones científicas que provienen desde las disciplinas de la sociología y la historia para el desarrollo de un trabajo dramático (De Vicente, 2016). Algunas de estas operaciones, según De Vicente, consisten en:

a) La síntesis, contracción y/o compendio del material con el objetivo de realizar una “saturación de la información”. La técnica de “saturación de información” o también entendida como “reducción de datos” corresponde a un criterio propio de la investigación cualitativa de la rama de la sociología<sup>30</sup>. El procedimiento de la saturación de la información o de datos, permitirá otorgar un valor cualitativo de los documentos (materiales).

---

<sup>30</sup> Según el paradigma de la “Teoría fundamentada”, el criterio de “saturación de información” es uno de los componentes que distinguen a su metodología además de ser el procedimiento que propicia la creación de teorías. Dicho criterio corresponde a la etapa de trabajo en la cual se ha acopiado el material de estudio, ya que la indagación deja de entregar nuevos contenidos. Acaba el proceso de acopio de información. (<http://sociologianecesaria.blogspot.com/2013/07/saturacion-informacion-cualitativa.html>)

b) Ordenar y componer los documentos (materiales), teniendo como importante referente una de las técnicas de montaje creada por Sergei Eisenstein, la cual denominó “montaje por yuxtaposición” o “montaje por choque de planos”.

c) Aplicar en los contenidos investigados y trabajados la técnica de compendio y síntesis (procedimiento de condensación), en la cual los datos se unifican en función de lo central.

d) Emplear el principio de contradicción o principio contradictorio como metodología de trabajo. Este principio deriva de la disciplina del derecho, específicamente del derecho procesal. Corresponde a un elemento jurídico fundamental del proceso judicial moderno. Consiste en requerir por lo menos dos partes que argumenten posicionamientos jurídicos opuestos, para enfrentarlos entre sí. Esto permite que el tribunal responsable del caso pueda indagar en cada postura, pero no instalar un lugar en el litigio, siendo restringido a juzgar de manera objetiva los propósitos y demandas de cada parte.

e) Utilización del principio de la causalidad dialéctica. Dicho principio o teoría fue propuesto por el materialismo dialéctico el cual consiste en entender que los fenómenos tienen una causa.

Cada elemento, circunstancia social o natural está condicionado por una causa definida, significa que cada elemento o circunstancia surge como respuesta o consecuencia de otras cosas.

f) Aplicar una refutación de un material a través de otro contrastante (contraejemplo). Esto es emplear el principio de falsabilidad que proviene de la corriente epistemológica del racionalismo crítico creada por Karl Popper<sup>31</sup>.

El empleo de todas estas operaciones desde un paradigma claramente científicista, permite crear desde la indagación directa de los documentos, sin

---

<sup>31</sup> 1902-1994.

necesariamente seguir una linealidad, sino que “se aplican simultaneidades, escenas homólogas de tiempos diferentes, etc” (De Vicente, 2016, pág. 40).

Es importante señalar que, se plantea que el teatro documental propone un cambio en la figura del receptor. De Vicente (2016) expone que el teatro documento genera una innovadora situación de recepción y por ende inaugura un nuevo perfil de público.

El teatro documental no sólo produce una construcción teatral, sino que crea una producción que al estar generada a partir de diversos materiales (u objetos) de la realidad, proponen una perspectiva de la realidad (o la producción de una realidad). Dichos materiales no solo pueden gozar de multiplicidad o diversidad, sino que también pueden ser abordados de manera simultánea.

A partir de este punto, se consolida la deliberada dimisión que el teatro documento realiza respecto a la ficción, afirmando que “la renuncia expresa a la ficción es una condición de producción” (De Vicente, 2016, pág. 40).

No obstante, dicha aseveración no imposibilita la generación de obras de carácter híbrido (en las cuales dialogan o chocan ficción y documento), las cuales –a través de su mixtura- puedan instalar conjeturas argumentadas (o no), ejercicios de proyección o reconstrucción de acontecimientos poco conocidos o divulgados.

Es importante mencionar que la diferencia entre el teatro dramático y el teatro documental, es que éste último propicia una existencia humana situada en determinada historicidad. Mientras que el teatro dramático sugiere una humanidad de carácter universal

Esa idea de seres históricos procede de ser seres “documentados”, que conocemos (epistemología) a través de la verdad (control). Así la idea de teatro documental, en tanto que concepto, describe el funcionamiento discursivo de este tipo de teatro, no tanto de que material se use. (De Vicente, 2016, pág. 40)

### **Distinciones teóricas en torno al teatro documento posmoderno**

La posmodernidad, como fenómeno histórico, presenta ante el teatro documento un problema respecto a su objeto estudio. La posmodernidad hace desaparecer el objeto (documento) con el cual el teatro documento produce una realidad documental no ficcional (o híbrida) (De Vicente, 2016).

La manera en que se estructura lo social -en la posmodernidad- se crea desde un territorio inmaterial. La realidad se configura mediante realidades virtuales, realidades ilusorias de identidad y se generan patologías de la ausencia. El problema radica en que antes de la modernidad, lo realidad concreta (la materialidad) era la realidad (De Vicente, 2016).

Algunos exponentes que estudian este fenómeno de desmaterialización, desde el terreno de las ciencias sociales son; Debord<sup>32</sup> y su planteamiento respecto a *La sociedad del espectáculo*<sup>33</sup> y Bauman<sup>34</sup> con la perspectiva que ofrece con su *Modernidad líquida*<sup>35</sup>.

Se trata de un fenómeno en que las certezas propias de la modernidad se diluyen, siendo la significación, la forma, los referentes de la cultura y el arte los que sostienen la visión de la realidad. Este fenómeno de la posmodernidad puede ser descrito como un momento en que la realidad –como se entendía hasta dicho periodo- se diluye hasta desaparecer, lo cual genera que los vínculos y entramados sociales estén completamente subordinadas a las imágenes y que los referentes provengan únicamente desde la cultura (De Vicente, 2016).

En otras palabras, el conflicto teatral de la representación del objeto es cambiado por la problemática de poder abarcar el vano de la representación, o la problemática de poder proveer un discurso sobre la ahora realidad inmaterial, ya que por sobre todas las diferencias (realidad material *versus* la realidad virtual) “la realidad siempre está” (De Vicente, 2016, pág. 42).

---

<sup>32</sup> Guy Debord (1931-1994).

<sup>33</sup> 1967.

<sup>34</sup> Zygmunt Buman (1925-2017)

<sup>35</sup> 2000.

Ante dicho conflicto, propio de la posmodernidad, De Vicente (2016) expone que el panorama se vuelve complejo para las operaciones que utiliza el teatro documento. Ya que, para éste el objeto de trabajo (o realidad documental) estaba articulado desde un objeto concreto o material. “Su pérdida es, por ello, la pérdida de la historia (como ya anunció el historiador Francis Fukuyama con los términos “el fin de la historia”)” (De Vicente, 2016, pág. 42).

El teatro documento se reformula y surge un teatro documento posmoderno, el cual ejecuta cambios críticos en dos orientaciones relevantes: Primero, se propone restituir la realidad; luego propicia el ejercicio de restituir la historia, defendiendo al ser humano histórico por encima de la idea diluida de la posmodernidad.

Los cambios a los cuales debe responder el teatro documento, son cambios que invaden de manera transversal las disciplinas de las ciencias sociales.

De Vicente (2016) cita a Haraway (1995) para ejemplificar el principio del relativismo como un elemento de reflexión en torno al fenómeno de la posmodernidad:

El relativismo es una manera de no estar en ningún sitio mientras se pretende estar en todas partes (...) el relativismo es el perfecto espejo gemelo de la totalización en las ideologías de la objetividad (...) la moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva. (De Vicente, 2016, págs. 42-43)

El teatro documento necesita, bajo el contexto posmoderno, un nuevo tipo de documento. Éste nuevo documento se caracteriza por realizar mediante sus contenidos un “retorno de lo reprimido”.

Es decir, el teatro documento posmoderno estudia instancias en las cuales la realidad y la historia (de actores u hechos) fueron oprimidas, censuradas o suprimidas. El teatro documento, entonces, perseguirá la producción escénica de un nuevo documento (material reprimido), debido a que la historicidad (elementos concretos de la realidad, considerando causas y efectos) son

elementos intrínsecos de la naturaleza social y siempre, de una manera u otra se develan (De Vicente, 2016).

Ante esto De Vicente (2016) expone que éste nuevo documento que trabaja el teatro documental acciona sobre los sujetos no de manera directa sino que a partir de estructuras sintomáticas; señales, indicios, signos, etc.. “El *otro* es ahora el documento que representa la objetivación de las relaciones sociales” (De Vicente, 2016, pág. 43).

Como se mencionó con anterioridad, el teatro documental, bajo el contexto de la posmodernidad, instaló su desarrollo a partir de dos recursos; En primera instancia propone restaurar el objeto documental y en segunda instancia propone el trabajo escénico que devuelve lo oprimido u ocultado (De Vicente, 2016).

A partir de esto es posible aseverar que se pueden vislumbrar dos raíces de creación que provienen de las antes señaladas. Estas son: Entregar un documento nuevo a los procesos creativos y destruir la unidad fija y acabada de la obra (De Vicente, 2016).

A partir de esto, el teatro documento posmoderno utiliza variadas operaciones para sus procesos de producción. Algunos de estos, según De Vicente (2016) son:

a) El sujeto (el individuo) puede ser el objeto (documento). Mediante ello es posible incorporar a la creación la voz, las experiencias de personas reales.

b) El trabajo dramaturgico adopta la forma de una asamblea. Entendiendo esta dinámica como un espacio performático útil para propiciar audiencia y debate.

c) El lugar creativo (escénico/ dramático) puede ser la realidad sin la consideración de un montaje o artilugio escénico.

Shakespeare dijo que el mundo es el teatro. Pues vamos a verlo sin el filtro de los mensajeros, sin actores que llevan los textos de autores y que actúan como puertas de seguridad frente al mundo”<sup>36</sup> (De Vicente, 2016, pág. 43).

---

<sup>36</sup> Cita de entrevista, realizada por Stefan Kaegi a Justo Barranco (2011).

d) Es posible establecer el territorio escénico (teatro) como un espacio que propicie vínculos, experiencias relacionales. Es posible entender el territorio escénico como un lugar de confluencia (encuentro), en el cual se ha borrado la línea que separa al espectador del ejecutante. Desaparece la distancia entre el actor y el público)<sup>37</sup>.

e) Es posible proponer una “situación teatralizada” en el cual su desarrollo se sustenta a partir de un documento verídico (real) que sufre desorientación o desvirtuación en su máxima expresión (Un ejemplo; Teatro civil/ Konkret).

Por otra parte, el teatro documento destruye la unidad fija y acabada de la obra, se desprende de un carácter cerrado, ya que en el contexto de la posmodernidad impera una oposición a los “grandes relatos de las ciencias en beneficio de lo local” (De Vicente, 2016, pág. 44). Éste rechazo vuelve irreproducible cada pieza teatral, haciendo que cada representación sea siempre provisional. Esta deberá adaptarse en cada oportunidad que se presente, en cada representación. Por ende, “se suspende la uni-versalidad (el carácter humanista del teatro moderno) por la di-versidad o la pluri-versidad” (De Vicente, 2016, pág. 43).

Ante lo expuesto De Vicente (2016) plantea que el teatro documental posmoderno no se dejará cercar por los principios epistemológicos del racionalismo moderno. Para ello necesitará recurrir a un “meta-documento” en el que puedan integrarse principios ideológicos, valores sociales y discursos transversales en cada creación (desde su trabajo dramaturgico y escénico).

El meta-documento será “un documento convertido en un análisis del lugar de enunciación antes de material escénico. Un documento fronterizo que condense lo mítico, lo racional, lo emocional, lo imaginario, etc” (De Vicente, 2016, pág. 44)

Un teatro de la memoria, un teatro testimonial, sólo pasa a ser teatro documento cuando ese testimonio está atravesado por todos los controles estéticos y filosóficos de la sociología y del materialismo histórico. Ningún

---

<sup>37</sup> Un ejemplo homologante puede ser el teatro invisible de Boal.

material dice solamente por sí mismo la verdad. La verdad sale del trabajo con esos materiales. (De Vicente, 2016, pág. 44)

### **Actualización del teatro documental**

De Vicente (2016) enuncia que a partir de las últimas dos décadas<sup>38</sup>, en relación al presente, se ha desarrollado un fenómeno que define como una “actualización del teatro documento” (De Vicente, 2016, pág. 37). Indica que hay un formato de creación, en el interior del género, que ha gozado de particular desarrollo, especialmente en Inglaterra. Dicho formato es denominado *Verbatim Theatre*, cuyo nombre hace referencia –según De Vicente- a las operaciones constructivas de dichas obras teatrales.

De Vicente cita a Will Hammond y Dan Steward para describir algunas de las significativas operaciones del *Verbatim Theatre*, exponiendo que en él “las palabras de personas reales son grabadas o transcritas por un dramaturgista durante una entrevista o un proceso de investigación, o son recogidas de grabaciones existentes, tales como las transcripciones de una investigación oficial (...) después, son editadas, arregladas o recontextualizadas para formar una presentación dramática” (De Vicente, 2016, pág. 37).

De Vicente (2016) plantea que las obras documentales, bajo el prisma contemporáneo, han conservado un procedimiento ideológico (propio del origen del género) al perseguir el desmantelamiento de los hegemónicos discursos de poder.

Pero bajo los paradigmas contemporáneos, dichos procedimientos reorientan la acción hacia un cuestionamiento del fenómeno del neocolonialismo. Mediante la exposición de documentos de escaso manejo público o vinculando documentos históricos con acontecimientos producidos en la contingencia, se pretende evidenciar las relaciones de dominación que operan de manera

---

<sup>38</sup> Específicamente a partir de 1996 aproximadamente.

transversal en el mundo, bajo el alero de las políticas de la economía neoliberal.

Es necesario mencionar que la necesidad de concientizar sobre diversas problemáticas sociales ha generado que propuestas teatrales escojan el formato documental, ya que éste es efectivo por su modalidad didáctica. De esta manera es posible encontrar ejemplos en obras que abordan como contenido enfermedades como el SIDA, u obras que denuncien violación a los derechos humanos en lugares marginales y desfavorecidos, en las cuales el teatro opera como canal de contra información del periodismo dominante e invisibilizador<sup>39</sup>.

### 3.4. Mistral y sus escritos políticos

Gabriela Mistral fue creadora de una obra poética<sup>40</sup> fundamental y trascendente en la literatura chilena e hispanoamericana del siglo XX. Gabriela Mistral (1888 – 1957) fue el seudónimo que utilizó Lucila Godoy Alcayaga para su vida profesional y personal.

Nace en el valle de Elqui, ubicado en la IV región de Chile, y con su obra escrita expande su pensamiento al mundo. Fue una mujer de resuelta identidad y en su obra se plasmó un visionario compromiso con la realidad contingente, a lo largo de su existencia.

---

<sup>39</sup> De Vicente señala en relación a lo mencionado, la obra *Rwanda 94* de la compañía Belga Groupov, el cual se ha convertido en la obra más consistente respecto al genocidio de dicho país africano. Además indica la pieza documental titulada *Fuego en la piedra* (2009), obra creada por Konkret que denuncia el genocidio en Palestina.

<sup>40</sup> Cuatro son sus poemarios publicados en vida; *Desolación* (1922), *Ternura* (1924), *Tala* (1938), *Lagar* (1954), editados en Estados Unidos, España, Argentina y Chile, respectivamente. A ello se suman las ediciones póstumas, *El Poema de Chile* (1957), edición a cargo de Doris Dana y *Lagar II* (1991), texto editado por la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos. *Almácigo* (2008) es otro poemario póstumo, a cargo de Luis Vargas Saavedra, creado con una serie de manuscritos de Gabriela, los cuales llegan a Chile en calidad de donación por Doris Atkinson en 2007.

Es necesario subrayar que, si bien, desarrolló su obra fundante en el terreno de la poesía, el esencial pilar de su trabajo fue su labor en materias de educación y política, asumiendo a lo largo de su vida diversos cargos diplomáticos y consulares (Quezada, 1994).

Gracias al acceso relativamente reciente de su legado heredado al estado de Chile (2010) y los últimos aportes de investigaciones desarrollados esta última década, se ha podido abordar de manera más amplia su obra publicada en vida, sus escritos políticos, en conjunto con textos inéditos y póstumos.

Esta investigación detiene su mirada en el conjunto de escritos políticos elaborados por Gabriela Mistral. Si bien, dicha materia no es muy divulgada, la escritora desde temprana edad comenzó a plasmar una mirada ideológica respecto a la realidad circundante mediante un conjunto de ensayos, artículos, reflexiones, reseñas, cartas públicas y privadas, conferencias, etc.

Escribió de esta manera reflexiones en torno a la realidad de Chile, explorando aspectos históricos, noticias de contingencia o reflexiones en torno a su identidad. Escribió ensayos y reflexiones en torno a figuras históricas destacadas de la sociedad y la política chilena y latinoamericana, tales como: Camilo Henríquez, José Manuel Balmaceda, Pedro Aguirre Cerda, Arturo Alessandri Palma, Simón Bolívar, José Martí, Sandino, Obregón, Vasconcellos entre otros. También escribió artículos en torno a los derechos humanos, en torno a la realidad latinoamericana y en torno a ideas sociales. Escribió sobre asuntos políticos como el sufragio femenino, reformas agrarias, democracia y organización obrera.

Algunos de los aportes más significativos respecto a las investigaciones de su escritura política fueron las realizadas por los investigadores Jaime Quezada (1994) y Diego del Pozo (2015). Quezada (1994) afirma que Mistral se distinguió por poseer y exponer una viva conciencia de una época, en la cual resumió –mediante en sus recados y ensayos- “el ritmo vital de Chile y la faena de una América que crece en desequilibrio, a través una sensible e ideológica visión del mundo” (Quezada, 1994, pág. 25).

Mistral escribió constantemente para revistas y periódicos, ganó –con su trabajo- el espacio para manifestarse en diversas tribunas internacionales y en innumerables espacios universitarios (Rodríguez, 1990). En ellas expresó su pensamiento sin titubeo, denunciando hacia todos los frentes posibles, la injusticia social. La virtud de su trabajo en letras, la dotó de una poética removedora y conmovedora, que nutrió su postura disidente de una fuerza poderosa. Siempre siguiendo una línea antimilitarista, pacifista y con una urgencia infatigable por las necesidades sociales. Existen varios hitos biográficos con los cuales se puede afirmar que el arrojo de su escritura política no tuvo concesiones (Pozo, 2015).

Existe un antecedente muy relevante en la vida de Mistral en torno a su denuncia escrita, respecto a temas políticos. Desde muy temprana edad Gabriela Mistral, comienza a colaborar con poesías y artículos de opinión en periódicos y revistas de su región. En ese entonces aún no adquiere el pseudónimo de Mistral que la distinguirá –desde que lo asume- por sobre toda su prolífica carrera. En 1906, colabora con el periódico “La voz de Elqui” con el artículo titulado “La instrucción de la mujer”. Dicha colaboración es destacada en esta investigación ya que en ella, con 17 años de edad, sostiene una perspectiva no convencional respecto al conservadurismo de la época y además no convencional respecto a su contexto, regional y rural. En el artículo expone –en grandes rasgos- que la paridad entre hombres y mujeres es indispensable para poder proyectar una sociedad justa. Para que esa paridad se cumpla, señala se necesita una educación equitativa. Mistral, en dicho escrito, critica la construcción social que indica lo que “debe” ser una mujer. Sostiene que la maternidad y el hogar deben ser una opción, no una obligación, entre otros asuntos tales como:

Se ha dicho que la mujer no necesita sino de una mediana instrucción; ¡ es que hay quienes ven en ella al ser capaz solo de gobernar el hogar. La instrucción suya, es una obra magna que lleva en sí la reforma de todo un sexo. Porque la mujer instruida deja de ser esa fanática ridícula. (Mistral, 1906)

Mistral, en dicho artículo, sostiene afirmaciones, que en su contexto, generaron un gran escándalo. Es posible entrever que artículos como éste comenzaron a modelar su perfil e incluso causaron repercusiones en su vida. En su historiografía se menciona un episodio en el que ella postula para ingresar a la escuela normal femenina en La Serena. Una vez los exámenes de ingreso aprobados y la adquisición de los materiales solicitados, el capellán de la institución no permitió su ingreso, aseverando que por “sus ideas”, no aceptaba su incorporación (Quezada, 1994). No obstante ella no dejó de escribir y colaborar en periódicos, a lo largo de toda su vida.

Otro antecedente relevante en la historia de su escritura política acontece 1928. Ella se encontraba en París, momento en que forma parte del Consejo de la sociedad de las naciones, trabajando en un cargo administrativo.

Dicho año ella escribe y publica el artículo “El voto femenino”<sup>41</sup>. En el ella expone su posicionamiento respecto al sufragio femenino y denuncia el rechazo que Francia emite sobre dicho derecho. Con éste escrito Mistral arriesga su cargo laboral, no obstante no se detiene al compartir lo que observa y piensa respecto de su contingencia.

El origen de Gabriela Mistral fue humilde. La trayectoria que tuvo que sortear para convertirse en la desatacada figura, que distinguimos hoy, estuvo llena de adversidades. En torno a ello Soledad Falabella (2010) destaca la plasticidad que Mistral tuvo para moverse e ir evolucionando en el tiempo: en su personalidad, en el desarrollo de su obra y en el desarrollo de su afectividad ligada a su vida y su escritura (Falabella, 2010).

Su vida transcurrió en una constante itinerancia (Alegría, 1966). Vivió en diferentes ciudades de Chile y el mundo. Residió en México, Francia, Portugal, Brasil y Estados Unidos, entre otros países. Cabe mencionar que su residencia permanente en Chile no fue extensa. En 1922 ella es convocada a participar de un programa de educación rural en México, y desde dicha fecha ella emprende un viaje sin retorno definitivo.

---

<sup>41</sup> Artículo publicado en Chile por El Mercurio, el 17 de junio de 1928.

El viaje se constituye como un elemento fundamental en su vida, según biógrafos y estudiosos, esto contribuyó a crear una imagen de la escritora como una figura “errante”, “apátrida” o “extranjera” (Quezada, 1994), determinante para el enriquecimiento de su perspectiva política.

Antes de partir a México, ella tuvo la oportunidad de conocer ampliamente su país. Realizó múltiples viajes y residencias en el interior de Chile: trabajando en Antofagasta, Temuco, Los Andes, Punta Arenas, Santiago, entre otros lugares, ejerciendo todas las labores del escalafón educativo (Del Pozo, 2015).

A partir de lo enunciado y considerando sus residencias extranjeras, es posible inferir que todos esos recorridos y trayectorias fueron cruciales para forjar su visión de mundo. A través de esta característica biográfica, es posible especular sobre un terreno fértil en el cual pudo comparar, contrastar y establecer juicios respecto a la realidad político social en Chile. Es posible deducir, a partir de esto que la continua experimentación de diferentes realidades (sociales, territoriales, políticas) en ella, ensanchó su conciencia ideológica y sus posicionamientos (Quezada, 1994).

A pesar de su vida extranjera y errante, nunca permaneció ajena a los acontecimientos políticos, sociales, educacionales, religiosos e ideológicos que le tocó observar en su presente (Del Pozo, 2015). Mistral no dejó de escribir para revistas y periódicos, tanto nacionales como internacionales y ganando espacio también en el ámbito académico (Rodríguez, 1990). Fue una escritora directa en estos ámbitos, sin titubeo, clara en sus convicciones, denunciando hacia todos los frentes posibles, la injusticia social. Además, hay que considerar su participación en espacios internacionales, con cargo diplomático (Pozo, 2015).

La virtud de su trabajo en letras, la dotó de una poética removedora y conmovedora, que nutrió su postura disidente de una fuerza poderosa. Siempre siguiendo una línea antimilitarista, pacifista y con una urgencia infatigable por las necesidades sociales.

María Elena Wood<sup>42</sup> (2010) realiza un énfasis en la lectura biográfica de Mistral a partir de su primer viaje a México. A partir de ese momento, según Wood, por primera vez le ofrecen un trabajo importante y es en el extranjero. Por primera vez comienzan a tratarla como una gran artista y como una gran educadora.

Debió partir de Europa en el momento en que detona la segunda guerra mundial. Desde Europa parte con una visión muy amplia, el desarrollo de su vida se encuentra en una etapa madura y además por su desempeño laboral logra establecer muchos contactos. Trabajo y se vinculó profesional y personalmente con intelectuales y personalidades de diversas procedencias (Pozo, 2015). Pero el motivo de su partida, no es deliberado. Mistral debe partir de Europa, el choque de la guerra y el fascismo es muy grande y desolador (Zegers, 2008).

Como se mencionó con anterioridad, ella tuvo en el desarrollo de su carrera una residencia definitiva en Chile. Sin embargo, no cesan sus escrituras en torno a Chile. Recibe al respecto muchísimas críticas desde Chile. Porque, desde una dimensión concreta, considerando que ella no es parte de realidad en este país. Esa es una de las grandes críticas que permanentemente recibe - a lo largo de su vida- por parte de la clase intelectual y política en Chile.

Como se mencionó en la introducción de esta investigación Gabriela Mistral, desarrolla desde el inicio de su carrera una relación muy tensa con la clase intelectual y con la clase política en Chile. Es criticada y sus habilidades son cuestionadas (Quezada, 1994).

Manuel Jofré (1999) constata dicho mal trato social de Chile hacia ella. Pero, sin embargo, era vista como chilena en todas partes del mundo. Revelándose así una enorme contradicción porque el país que más la excluyó, era su país de origen con el cual nunca cesó de vincularse.

---

<sup>42</sup> Cineasta y directora del documental "Locas mujeres" (2010). "Locas Mujeres" es un largometraje documental que explora el mundo interior de la poeta chilena Gabriela Mistral y su relación amorosa con la norteamericana Doris Dana.

Recibió el Premio Nobel de literatura en el año 1945, por el desarrollo de su obra, la cual reflejaba su resuelta identidad social y su visionario compromiso con las realidades contingentes. Cabe destacar que fue la primera escritora latinoamericana en recibir dicha distinción universal (Del Pozo, 2015).

Se puede deducir que hasta que recibe el Premio Nobel hubo un poco de rechazo y desconocimiento en torno a su figura. Un hecho constitutivo es que sus publicaciones, no estaban circulando en Chile (para antes de esa época). Tampoco se deja participar en los círculos literarios (Pozo, 2015).

Otro hito biográfico que complementa lo expuesto, es que Chile le otorga el Premio Nacional de literatura, recién el año 1951, varios años después del Nobel.

Mención aparte merece la prosa epistolar de Mistral, cuyas ediciones se han multiplicado a lo largo de los años. Hija de su tiempo, en momentos en donde no existía la expandida virtualidad: fueron las cartas, la palabra escrita y enviada lo que sostuvo su diálogo con el mundo. Las inflexiones de su prosa epistolar se mueven por una amplia gama de matices, actitudes, espontaneidades y reservas. “Sus epístolas muestran cómo estaba plena y viva en cada carta que redactaba con su letra angular, filosa y rápida, con tachaduras y orlas, marginales aclaraciones y escolios” (Barcia, 2010, pág. LXXIV).

Adolfo Castañón (2010) señala que los primeros escritos que de ella se guardan se remontan a 1902, teniendo trece años de edad. Se trata de un par de poemas: “A Lola” y “Los suspiros”, trabajos que reflejaron reflexiones del inicio de su adolescencia. En el año 1904, precisamente el 30 de agosto, Mistral publica su primera prosa, «La muerte del poeta», en “El Coquimbo”. A esta la siguieron en este y otros periódicos regionales, tales como; “Idea”, “La Voz de Elqui” y “La Reforma”. Entonces se dio en ella el despuntar de su “menester segundo”, su apetencia de escritora, más allá de su vocación docente. Lo que ella denominó “el oficio lateral”. Castañón indica que dicho oficio, una vez descubierto, corresponde a un momento de iluminación de la vida; “El instante en el que uno sabe para siempre quien es, dijera Borges”, y la

escritura pasará a lo central en la vida de Mistral” (Barcia, 2010, pág. LXX). Pronto alrededor de 1905, cuando cuenta entre quince y dieciséis años empezará a colaborar en las revistas y diarios de la región. Desde ese momento, nunca dejaría de trabajar y colaborar en las páginas de los diarios, y el periodismo se transformó para ella en una “cantera que le permitiría conocerse y darse a conocer, compartir ideas y lecturas, escribir y ser leída” (Castañón, 2010, pág. XXXV).

Pedro Luis Barcia (2010) asevera que Mistral colaboró en periódicos, desde el año 1904 y hasta su muerte en 1957. Fueron publicaciones periódicas de diversa índole de Hispanoamérica y España, con algunas esporádicas contribuciones en revistas europeas o norteamericanas de divulgación internacional. “Ese vastísimo conjunto de prosa quedó disperso en más de cuatro decenas de diarios y revistas” (Barcia, 2010, pág. LXX). La historiografía afirma que, “en precisas etapas de su vida, sus trabajos periodísticos fueron la base primordial de su sustento, ya que fue el sueldo estable que le dio seguridad de sustento” (Barcia, 2010, pág. LXX).

En forma tentativa, es posible proponer una periodización y hablar de tres momentos en la obra de Gabriela Mistral:

- I. Desde los comienzos de 1904 a 1922, año de *Desolación* (prosa poética, poemas en prosa, cuentos, estampas, elogios, motivos, etc.)
- II. Desde 1922, con su asentamiento en México, a 1934, la etapa del periodismo y el ensayismo con reflexiones e ideas en todos los campos de su interés, a partir de sus viajes a Europa e Hispanoamérica.
- III. Desde 1934 a su muerte, en 1957, arranca con el lanzamiento de los recados en prosa, luego en verso, y una activa y madura producción de ensayos sobre temas axiales para la meditación hispanoamericana.

Para Mistral el trabajador intelectual tiene un compromiso con la sociedad y esta idea la plasmó en su obra poética, en sus escritos sobre la educación y sus denuncias de carácter político. Cabe mencionar que sus principales

universos temáticos fueron la educación, la igualdad, el feminismo y la democracia (Pozo, 2015).

En el año 1956, un año antes de su muerte, en archivos epistolares es posible encontrar, pronunciamientos como la siguiente:

Ni el escritor, ni el artista, ni el sabio, ni el estudiante pueden cumplir su misión en ensanchar las fronteras del espíritu si sobre ellos pesa la amenaza de las fuerzas armadas, del Estado gendarme que pretende dirigirlos. El trabajador intelectual no puede permanecer indiferente a la suerte de los pueblos, al derecho que tienen de expresar sus dudas y sus anhelos. América en su historia no representa sino la lucha pasada y presente de un mundo que busca en la libertad el triunfo del espíritu. Nuestro siglo no puede rebajarse de la libertad a la servidumbre. Se sirve mejor al campesino, al obrero, al estudiante, enseñándole a ser libre, porque se le respeta su dignidad. (Quezada, 1994, pág. 18)

Para el desarrollo de esta investigación se seleccionaron dos artículos, categorizadas como escritos políticos de la escritora. Estos son: “Menos cóndor y más huemul” escrito en 1926 y “Agrarismo en Chile” escrito en 1928, ambos publicados en Chile por el periódico El Mercurio.

Estos serán descritos y trabajados en el capítulo de análisis.

#### 4. Marco metodológico

El marco metodológico, se refiere a el “diseño que estructura las condiciones de producción y análisis de los datos en el interior de una investigación” (Canales, 2006, pág. 11).

En esta presente investigación, dicha estructura se define bajo el paradigma de la “investigación basada en arte” (arts-based research), la cual persigue “comprender e interrogar la experiencia del investigador y de los sujetos de estudio, mediante el uso sistemático de los recursos y procedimientos emanados de los procesos artísticos” (Ferreiro, 2016, pág. 21)

#### Enfoque

Por enfoque de investigación se entiende la mirada general, epistemológica, desde la cual se organiza la investigación<sup>43</sup>.

El enfoque, en síntesis, es el “conjunto de distinciones y selecciones con las que el investigador construye su perspectiva y su plan, su métrica y su método” (Canales, 2006, pág. 12).

Se distinguen tres enfoques metodológicos; el enfoque cuantitativo, el enfoque cualitativo y el enfoque dialectico o reflexivo (Canales, 2006, pág. 12). Enfoques diversos y hasta lejanos por el desarrollo de sus prácticas y técnicas.

Los tres pueden ser descritos con una misma sintaxis básica, que articula la definición de criterios y operaciones para la construcción de (1) la muestra, (2) el instrumento de observación, y (3) el análisis. La homología, sin embargo es solo formal: en cada caso, la definición de la muestra, el instrumento y el análisis, corresponden a lógicas no traducibles entre sí, ni siquiera fácilmente acumulables o combinables. (Canales, 2006, pág. 12)

Cada enfoque tiene su origen en un paradigma epistemológico.

---

<sup>43</sup> En el diseño de una investigación cabe identificar dos momentos. “El primero construye el objeto, dando razón a un propósito y planificación de objetivos de investigación. Este primer momento es el espacio de las preguntas ¿Qué? y ¿Para qué se investiga?. El segundo, por su parte, define las condiciones de producción de datos de la investigación. Corresponde al espacio de la interrogante ¿Cómo se investiga?, y constituye propiamente el momento metodológico” (Canales, 2006, pág. 11).

El enfoque que la presente investigación corresponde a un enfoque cualitativo, el cual posee un paradigma comprensivo. Situando el tipo de investigación en la categoría llamada “investigación basada en arte”

Ferreiro (2016) afirma que las artes son -en la actualidad- “un género de la investigación cualitativa en plena expansión y valorado por su capacidad para producir conocimiento social y humanamente significativo” (Ferreiro, 2016, pág. 21)

La *Investigación basada en arte* es un tipo de investigación artística basada en la práctica. Se propone en la actualidad como una nueva vía de práctica académica (Sánchez, 2013).

La investigación basada en artes es la que realizan solo aquellos profesionales cuya dedicación principal es la práctica artística. No se debe confundir con la investigación sobre arte o con el arte, las cuales refieren a prácticas investigativas concernientes a la historia, la historia del arte en particular o la crítica.

Según Ferreiro (2016) esta perspectiva de la investigación:

Ha generado procedimientos que muestran su capacidad para atrapar la experiencia y socializarla de modo empático. El intento sistemático por comprender la experiencia humana ha llevado a los practicantes de esta modalidad a desafiar los límites disciplinarios y generar prácticas ínter y transdisciplinarias. (Ferreiro, 2016, pág. 21)

Existen variadas posturas que reflexionan en torno a la investigación en arte. Juan Carlos Arias (2010) plantea un debate en el interior de la materia, en el cual entiende las múltiples posturas sobre la “investigación en arte” a partir de la identificación de una tendencia común que reconoce “el trabajo de producción artística y las cuestiones históricas y teóricas que dicho trabajo suscita” (Arias, 2010, pág. 5). Observa a ambos elementos como componentes estructurales de la investigación en arte, pero el autor relativiza la posibilidad

de conexión o el esfuerzo de establecer relaciones dialogantes entre ambas partes. Proponiendo que la polaridad –la dualidad- entre ambos componentes no existe. Plantea, en cambio, la deconstrucción del precepto que define a dichos elementos como unidades separadas.

Asimismo expone como posible solución a la problemática de separación –por él instalada-, la comprensión de la escritura en el arte, como un proceso común de interconexión de diversos ámbitos, la cual no exista como una instancia preliminar o posterior al proceso creativo, sino que sea parte del mismo proceso y que -en dicha práctica- se revele el pathos que compone “el hacer” de los artistas-investigadores.

Arias (2010) propone el texto como una producción paralela. El autor propone la generación de texto como una “réplica” de la lógica intrínseca de la creación. Dicha perspectiva se instala desde la hipótesis que afirma una relación de resonancia entre creación e investigación, en la cual ambos elementos coexisten. Sosteniendo que los procesos de creación e investigación no son caminos que se acompañan, sino que existen sin jerarquías, sin supeditación o subordinación.

El texto no es simplemente una producción paralela en la que se da cuenta, de una u otra manera, de la creación artística. El texto es una réplica de la lógica misma de dicha creación. Funciona como una relación de resonancia a la manera en que dos cuerdas se mueven gracias al mismo impulso por una especie de continuidad del movimiento, haciendo imposible discernir cuál mueve a cuál. (Arias, 2010, pág. 6 y 7)

Arias (2010) realiza vínculos y ejemplificaciones que aluden a artistas que han sido capaces de desarrollar el tipo de escritura a la cual hace referencia, pero no es posible ignorar que estos gozan de una vasta trayectoria artística. Lo cual es posible vincular con la coherencia y la eficiencia de la perspectiva que no disocia la teoría de la práctica creativa.

Arias (2010) además expone una metáfora muy sensible que ilustra su planteamiento respecto al “propósito de coexistencia” entre los procesos de

creación e investigación. No obstante la dinámica inmersa en la metáfora forma parte de la esfera práctica, no escritural.

En música, la noción de coloratura podría relacionarse con este tipo de relación. La coloratura se refiere a un uso de la voz distinto a una función silábica. La voz se usa como un instrumento más que como la enunciación de un texto que acompaña o es acompañado por la instrumentación. Lo interesante de esta noción es que hace de la voz una función cromática que puede llegar, en muchos casos, a confundirse con los otros instrumentos sin llegar a perder, sin embargo, su singularidad. La relación entre voz e instrumento es de réplica, sin que ninguno llegue a subordinar al otro. (Arias, 2010, pág. 7)

Los parámetros que establece Arias (2010) para que un artista pueda desarrollar procesos de investigación en resonancia con el desarrollo de procesos creativos, demandan del artista ejecutante un elevado y consistente despliegue filosófico en su práctica. Sin duda, dicha demanda puede ser la aspiración y propósito en permanente e infinito desarrollo en la trayectoria de cada sujeto creador. No obstante, es necesario mencionar que dicha empresa implicará un largo y firme camino, lo cual invita hacia el cuestionamiento respecto a la compatibilidad o eficiencia del método planteado por el autor en el interior de procesos de “investigación en arte” insertos en procesos académicos.

Es necesario mencionar que este cuestionamiento tiene un propósito reflexivo, no impedirá el desarrollo de un tipo de investigación bajo la modalidad expuesta.

¿Por qué este enfoque coincide con la investigación?

La investigación basada en arte posee la particularidad de ser una propuesta que valora el proceso a favor de un propósito que persiga la construcción de conocimiento, o hacia la aproximación de dicha construcción. Es decir que “la práctica artística es concebida como algo temporal. Algo que no es estático, sino dinámico; Algo que no es simultáneo, sino procesual” (Sánchez, 2013,

pág. 38). Lo cual es favorable y coincidente con los objetivos de esta investigación.

Es importante considerar que lo que generalmente “se presenta como resultado (una obra de arte, una conferencia, una pieza de danza) es siempre un corte tras un proceso de crecimiento, articulación, selección y eliminación. Lo que se elimina, lo que no se articula, también forma parte del proceso de investigación, tiene incidencia en la construcción del saber” (Sánchez, 2013, pág. 38)

Un resultado (obra de arte o conferencia, etc...) nunca puede contener y dar cuenta de todos los aspectos del proceso, no pueden ofrecer todo el conocimiento y mucho menos todo el saber en su mera formalización o realización. Todos los aspectos son parte del proceso, incluso el ejercicio de la presentación puede ser considerado como parte de la investigación, siempre que sea una presentación viva (siempre que sea una articulación en tiempo presente) (Sánchez, 2013, pág. 38)

La investigación en arte propone entender que el desarrollo de esta no persigue “resultados puntuales”, sino valorar un recorrido o proceso de búsqueda; dirigir la mirada de manera protagónica en la generación de conocimiento mediante el desarrollo de una práctica y acrecentar la dimensión en la cual los investigadores se desenvuelven, puesto que los terrenos disciplinares no son los únicos espacios en los cuales una investigación en arte se puede desplegar (Sánchez, 2013).

### **Unidad de estudio**

La unidad corresponde al objetivo central de estudio. Es decir, la identificación del foco de los elementos específicos a investigar.

En la presente investigación las unidades de estudio serán:

- El movimiento y el cuerpo a través de la sensibilización , improvisación y experimentación guiada)
- Empleo de la palabra.

## **Definición y justificación de la muestra**

- Universo: La población total específica con la que se trabajará es un conjunto de 5 intérpretes, estudiantes de danza en proceso de formación profesional. Intérpretes de nacionalidad chilena o con prolongada residencia en Chile.
- Muestra: El número específico que se elegirá trabajar para la investigación será representado por una selección de 4 intérpretes, estudiantes de danza en proceso de formación profesional.
- Criterios de muestra: Los criterios serán aleatorios, ya que no se buscan características específicas más allá de las propias del universo con el que se trabajará.

## **Técnica de recolección de datos – Laboratorio coreográfico**

El laboratorio coreográfico es una metodología con la cual se buscará plasmar en el cuerpo y movimiento de los intérpretes del proyecto de investigación los conceptos presentes en la materia de estudio, es decir la selección de un conjunto de escritos políticos de Gabriela Mistral.

El conjunto de laboratorios poseerán una misma metodología, pero los conceptos y contenidos variarán según selección de escritos.

- Se elaborarán consignas que permitirán abordar los conceptos y contenidos en el cuerpo de los participantes.
- Se perseguirá vincular una selección significativa de escritos políticos de Gabriela Mistral con la investigación corporal.
- Se seleccionará un conjunto sustancial de la obra política de Mistral, que sintetice y plasme su voz de manera significativa.
- Se indagará, investigará y compondrá un constructo danzado, a partir de material sustancial de la prosa política de Mistral.
- Se investigará y estudiará el teatro documental, específicamente sus metodologías y estrategias creativas.
- Se aplicarán metodologías y estrategias creativas del teatro documental en proceso de material creativo en danza.
- Se interpretará y revelará una lectura personal y subjetiva de la prosa política de Mistral mediante la composición de material danzado

### **¿Cuántas sesiones?**

Se realizara un total de dos sesiones con registro audiovisual y elaboración notas de campo y bitácora

### **Técnica de análisis del movimiento**

El análisis de datos implicará tres acciones fundamentales:

- Reducir la cantidad de datos
- Ordenar los datos (bajo criterios coherente con la investigación)
- Interpretar los datos (en relación con las teorías con las que se trabaja)

## **5. Análisis de resultados**

La presente investigación, como se mencionó en la introducción y se describió en el desarrollo del marco metodológico, se concibe bajo el paradigma de la “investigación basada en arte” (arts-based research), la cual persigue “comprender e interrogar la experiencia del investigador y de los sujetos de estudio, mediante el uso sistemático de los recursos y procedimientos emanados de los procesos artísticos” (Ferreiro, 2016, pág. 21).

El recurso utilizado fue la modalidad de laboratorios coreográficos. Se realizaron dos laboratorios. Éstos fueron la matriz de todos los procedimientos ejecutados y su elaboración contempló el diseño, la realización, el estudio y análisis de los mismos.

El objetivo principal en su ejecución fue responder a la pregunta de investigación de este estudio; ¿Cuáles son los elementos que configuran una propuesta de danza documental, a partir de los escritos de Gabriela Mistral?

### **Descripción de laboratorios coreográficos**

Se desarrollaron dos laboratorios coreográficos ejecutados en 3 sesiones de trabajo.

Las sesiones fueron realizadas en las siguientes fechas: El primer laboratorio se realizó el día viernes 16 de agosto del presente año (2019). La primera sesión del segundo laboratorio fue efectuada el día viernes 23 de agosto y la segunda sesión fue ejecutada el viernes 30 de agosto del año 2019.

Es necesario mencionar que el equipo de intérpretes participantes, experimentó previamente un proceso de cinco meses de trabajo, en el cual se les introdujo en el universo de los contenidos a trabajar.

Los materiales trabajados en cada laboratorio no eran materiales nuevos para el equipo. La aproximación a ellos tuvo un largo recorrido. Se realizaron lecturas individuales y colectivas, foros de discusión, se revisó material

audiovisual (documentales) y se trabajó material danzario en torno a los mismos.

En el laboratorio coreográfico N°1 participaron cinco intérpretes, éste fue el número de participantes en total. Cada laboratorio contó con un preámbulo de apresto corporal: sensibilización corporal individual (reconocimiento y activación), sensibilización corporal vinculante respecto al equipo participante, respecto al espacio y al contexto.

En él, el grupo de intérpretes fue expuesto a un conjunto de documentos en formato de audio. Cada documento expuso un fragmento significativo del material original (documento real). Era indispensable sintetizar y condensar los documentos y contenidos, además de exponerlos de una manera distinta a la lectura tradicional.

Los audios correspondieron a personificaciones de los documentos, lo cual perseguía distanciar el material de la experiencia de una relectura y acercar a los intérpretes a la experiencia de escuchar un testimonio en primera persona. Después de escuchar cada documento-audio dos o tres veces (según la necesidad del grupo), se le indicó a cada intérprete recordar y seleccionar “palabras, frases o conceptos significativos” a modo personal (uno o dos), respecto al material expuesto. Posteriormente se les invitó a construir una lista de manera colectiva, sobre un papelógrafo. Una vez expuestos seis documentos-audio y construidas seis listas de “palabra-conceptos”. Se le indicó a cada intérprete que escogiera –de cada lista- una “palabra-concepto” para desarrollar improvisación corporal a partir de ella y de lo experimentado. La selección podría abarcar cualquier concepto de cada lista, cada uno podía escoger conceptos escritos por ellos mismos o por sus compañeros.

Los documentos (grabaciones) seleccionados para la realización del laboratorio coreográfico N°1 fueron:

1. Extracto de una entrevista televisiva al periodista y escritor Jorge Baradit<sup>44</sup> realizada por el periodista Ignacio Franzani<sup>45</sup>. Dicho material (grabación) fue

---

<sup>44</sup> Jorge Baradit (1969), escritor chileno, autor de la trilogía *Historia secreta de Chile*.

extraído del registro audiovisual de un programa de televisión llamado “Mentiras verdaderas”, realizado con el canal “La red” en el año 2015. Se justifica selección de este material, ya que apunta hacia una de las actualizaciones contemporáneas que revisa la figura de Mistral respecto a su posicionamiento político.

2. Extracto de artículo de Gabriela Mistral, escrito en 1906, titulado “La instrucción de la mujer”. Fue publicado en el periódico “La voz de Elqui”. Se justifica esta selección, porque sitúa el inicio de su voz disidente respecto al rol de la mujer en la sociedad.

3. Extracto de escrito de Gabriela Mistral, escrito en el año 1928, titulado “El voto femenino”. Se justifica la selección de este material porque expone el posicionamiento de Mistral respecto al sufragio femenino. En él, Mistral denuncia el rechazo que Francia emite respecto al voto femenino, en momentos en que forma parte del Consejo de la Sociedad de las Naciones, en un cargo administrativo. Ella es una activa defensora del derecho a sufragio femenino en Chile y el mundo.

4. Extracto de escrito de Gabriela Mistral, escrito en el año 1932, titulado “El sufragio femenino”. Este es un documento que afirma su posicionamiento respecto al voto femenino y proyecta dicho derecho para su legislación en Chile.

5. Extracto de escrito de Gabriela Mistral, titulado “El grito”. Fue publicado en el año 1922 por la revista Repertorio Americano. Coincide con el año en que deja por primera vez Chile y se justifica la selección de este documento porque expone uno de sus principales posicionamientos ideológicos de obra, su consigna latinoamericanista.

6. Extracto de escrito de Gabriela Mistral, escrito en el año 1956, titulado “Imagen y palabra en la educación”. Se justifica la selección de este material,

---

<sup>45</sup> Ignacio Franzani (1979), periodista, locutor radial y presentador de televisión chileno.

ya que en él divulga su posicionamiento respecto al valor de la educación. Es necesario recordar que uno de los pilares más gruesos de su obra intelectual gira en torno a la pedagogía y el magisterio.

Por otra parte, el laboratorio coreográfico N°2 fue ejecutado en dos sesiones, como antes se mencionó. Con dos fechas distintas cada cual, pero construyendo una continuidad. En la primera sesión se preparó el material y se desarrolló un apresto para la conclusión de la segunda sesión de dicho laboratorio. En él, participaron cuatro intérpretes del equipo total.

La primera sesión del laboratorio fue desarrollada en cuatro etapas, que se describen a continuación. Primero se proyectó -ante los intérpretes- un conjunto de fotografías en las cuales se expusieron hitos de un viaje (trabajo de campo) realizado por la responsable de esta investigación. Dicho viaje perseguía acceder a parte significativa del patrimonio material e inmaterial de la figura de Mistral, acudiendo a ellas como fuente directa.

En dicho trabajo de campo (trabajo de terreno) se acudió al pueblo de su nacimiento, distintas casas en las cuales residió y ejerció su labor pedagógica; localidades en las cuales, creció y desarrolló parte importante del inicio de su vida. Se viajó a la “Casa museo Gabriela Mistral” ubicada en la ciudad de la Serena, el “Museo Gabriela Mistral de Vicuña”, ubicado en la ciudad de Vicuña y a la localidad de Monte Grande y sus alrededores. Mediante la exposición de un registro fotográfico<sup>46</sup>, se explicó cada una de las visitas, se compartió la experiencia de dicho trabajo de terreno y se abrió el espacio para reflexiones en torno al material expuesto, generando un foro. Se justifica éste procedimiento como una herramienta para profundizar en el material documental, contextualizar y actualizar respecto a los materiales.

A continuación, se proyectaron dos documentos escaneados, que corresponden a la copia de documentos originales escritos por Gabriela Mistral.

---

<sup>46</sup> Para explorar el esquema de la presentación del registro fotográfico realizado en la sesión N°1 del laboratorio coreográfico N°2, revisar anexo N°2.

Se trata de dos artículos –escritos por ella- que fueron publicados por el diario El Mercurio. Ambos forman parte del ejercicio de condensación (muestra) de los documentos con los cuales se trabajó en el desarrollo del proceso creativo que se vincula a esta investigación.

Los documentos seleccionados para la realización del laboratorio coreográfico N°2 fueron:

El primer documento expuesto fue el artículo “Menos cóndor y más huemul”, publicado el 11 de junio del año 1926. Se justifica la selección de este material, ya que en él se plasman dos de los principios ideológicos importantes que caracterizaron su discurso político; el antimilitarismo y el pacifismo. Dichos principios son acompañados de una férrea empatía hacia el mundo natural (mundo animal y vegetal) que también forma parte de su elemental paradigma.

El segundo fue el artículo “Agrarismo en Chile”, publicado el 23 de septiembre del año 1928. En él Mistral vuelca una de sus principales preocupaciones en torno a la cuestión social. Denuncia las aberraciones respecto a la inequidad social, culpa a ello (entre otras cosas) al latifundismo heredado desde la Colonia y realiza una arenga para la legislación –en Chile- por una reforma agraria. Este documento evidencia su posicionamiento político de Mistral respecto a la justicia y la democracia.

Dichos documentos fueron extraídos del departamento de documentación de archivos y revistas, de la sección de hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Chile.

Nuevamente se explicó cada uno de los documentos y se abrió el espacio para reflexiones en torno al material expuesto. Dicha instancia significó la aproximación material (visual) hacia la fuente directa de los documentos, los cuales habían sido trabajados durante todo el proceso de investigación y trabajo colectivo.

En tercera instancia se expuso, de manera impresa, una selección de fragmentos de los documentos<sup>47</sup> antes mencionados. El grupo de intérpretes tuvo tiempo para recorrer individualmente el material, mediante la lectura de dichos documentos y se les indicó la selección<sup>48</sup> de uno o más fragmento para la posterior grabación individual de la lectura de ellos. Esto tenía el objetivo de profundizar en los documentos y perseguir una síntesis de ellos, de manera más acuciosa y de manera colectiva. Dicha segunda selección involucró de manera directa al equipo de intérpretes participantes y propició una profundización en el desarrollo de la apropiación del material.

Finalmente se grabaron los fragmentos seleccionados por los intérpretes. Cada uno de ellos, grabó personalmente mediante la lectura de su selección. Dicho material (grabaciones), se transformó en un nuevo documento y con ellos se desarrolló la segunda sesión del laboratorio coreográfico N°2.

En la segunda sesión del laboratorio N°2, participaron cuatro intérpretes del equipo total. Este fue desarrollado en tres etapas, que se describen a continuación. En primera instancia se desarrolló un trabajo de apresto corporal, el cual consistió en ejercicios de experimentación e improvisación guiada. Se trabajó de manera individual y se condujo el apresto para concluir en un trabajo en pareja. Luego, ante el grupo de intérpretes, se reprodujeron el conjunto de documentos en formato de audio, grabados por ellos mismos en sesión anterior. Dichos registros correspondieron a la grabación de la selección de fragmentos de escritos que –personalmente- cada intérprete realizó.

Finalmente, a partir de cada audio expuesto se desarrolla una improvisación corporal en dúo a partir de ello. Se decidió que el trabajo de improvisación corporal en el laboratorio coreográfico N°2 fuese un proceso de dúo (a

---

<sup>47</sup> Para explorar los fragmentos de los documentos expuestos al equipo de intérpretes en sesión N°1 del laboratorio coreográfico N°2, revisar anexo N°2.

<sup>48</sup> Para consulta el resultado de la selección de fragmentos realizado por cada intérprete. Material que fue grabado por cada uno de ellos en sesión N°1 de laboratorio coreográfico N°2, revisar anexo N° 2.

diferencia del laboratorio coreográfico N°2), para enriquecer la instancia desde una perspectiva colectiva. Elemento de suma relevancia para la producción creativa en el género del teatro documental.

La transcripción de los documentos enunciado en el trabajo de los laboratorio coreográfico N°1 y N°2 pueden ser revisados en el anexo adjunto<sup>49</sup>.

### **Descripción de las categorías de análisis aplicadas en los laboratorios coreográficos**

Las categorías seleccionadas para el análisis de los laboratorios coreográficos provienen de dos universos disciplinares. Por una parte, se escogieron categorías propias del estudio del movimiento y por otra se escogió como categoría una herramienta que corresponde a una metodología de investigación en el terreno de las ciencias sociales. Estas son:

#### 1. Procedimiento de condensación<sup>50</sup>.

El procedimiento de condensación, como categoría en esta investigación, es entendido como una herramienta para abordar los contenidos investigados y trabajados una técnica de compendio y síntesis, en la cual los datos se unifican en función de lo central.

#### 2. Categorías establecidas por Rudolf Laban para el estudio de las cualidades del movimiento, denominado Eukinética. Estas son; tiempo, espacio, energía, peso-gravedad y flujo.

Como se mencionó en el capítulo en torno al cuerpo (danza y movimiento), del marco teórico de la presente investigación, es necesario recordar que todas las categorías enunciadas constituyen los factores del movimiento, bajo el

---

<sup>49</sup> Revisar Anexo N°1 y N°2.

<sup>50</sup> Como se mencionó en el capítulo en torno al teatro documento, presente en el marco teórico de esta investigación, dicho género emplea un conjunto de operaciones científicas que provienen desde las disciplinas de la sociología y la historia (De Vicente, 2016).

paradigma de las teorías elaboradas por Laban y Leeder (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010).

La ejecución de todo movimiento corporal, mediante sus acciones demandará una combinación compleja de estos factores. El análisis de éstos permitirá figurar y detallar el fenómeno del movimiento.

Cada uno de estos factores que, en la presente investigación, se transforman en categorías de análisis, posee atributos y contenidos singulares, los cuáles serán expuestos a continuación.

#### Categoría tiempo

El factor tiempo, vinculado con el movimiento, como categoría en ésta investigación, se entenderá como un elemento relativo, subjetivo y condicionado por la emocionalidad.

Este factor posee una cualidad relativa, ya que está determinado por las condiciones físicas y energéticas del individuo que lo experimente (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010). Incluso éste factor variará, es decir, se expresará de manera distinta a lo largo de la vida del sujeto que lo experimente.

Por ejemplo, acciones como caminar, correr o saltar presentarán un tiempo particular si el sujeto –en cuestión- se encuentra en la etapa de vejez, adolescencia o si se encuentra en el periodo de primera infancia, entre otras fases del ciclo vital. Por tanto es necesario integrar a esta descripción las variables subjetivas y emocionales, a la hora de realizar un análisis de ésta categoría. El tiempo, como factor generador de cualidades de movimiento en el ser humano, debe considerar que existe un “ritmo interior” (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010). El sujeto que experimente el factor tiempo, será dominado por circunstancias emocionales y elementos subjetivos que determinarán la manera en que se experimente el tiempo. Un ejemplo de esto, es la experiencia del tiempo cuando se vive un momento agradable (“el tiempo vuela”) o cuando se vivencia una situación de peligro (“el tiempo se suspende o detiene”).

Existen variables en el interior del factor del movimiento tiempo. Estas variables son definidas por cuatro elementos (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010).

1. Opuestos en su consideración (rápido-lento)

2. La velocidad (aceleración y desaceleración)
3. El ritmo (estructuras en su interior)
4. La pausa

#### Categoría espacio

El factor espacio, vinculado al movimiento, como categoría en esta investigación, es entendida como un elemento que es determinado por el binario “central-periférico” (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010). Este binario define los puntos opuestos en los cuales se conecta el espacio del sujeto -que ejecuta un movimiento- en relación con su propio cuerpo y con el espacio (espacio interno y espacio externo). Esta relación contempla, por una parte, un “espacio corporal” que es activado por la energía que se dirige a diferentes partes del cuerpo (desde el centro o desde extremos de éste mismo) y su proyección con el espacio exterior. Se distinguen -a partir de la acción del cuerpo, en el cuerpo- puntos en los cuales se inicia el movimiento y partes en las cuales se desarrolla una conducción del movimiento.

También, bajo el mismo principio de acción, se identifican variables de movimientos; directos, indirectos, flexibles y ondulantes (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010).

Asimismo, la categoría del espacio unida a la noción de foco (dirección de la mirada) propiciará la profundización en las cualidades del movimiento, generando movimientos de tensión simultánea (en los cuales el movimiento y el foco son unísonas en dirección) y movimientos de doble tensión (en los cuales el movimiento y el foco están disociadas).

#### Categoría energía

El factor energía, vinculado al movimiento, como categoría en esta investigación, es entendida como un elemento que es determinado por el binario “fuerte-leve” (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010). Estos opuestos están vinculados con el principio de peso, lo que implica que el movimiento se encuentra en entrega (a favor) o en oposición (resistencia) a la gravedad.

Dicha distinción se construye a partir de la energía o fuerza que se utiliza en la ejecución del movimiento.

Por su parte, la energía o fuerza que se utilice para la ejecución de un movimiento estará estructurada a partir de los extremos; tensión y relajación (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010).

La tensión será definida por los grados de resistencia al principio de gravedad, en cambio la relajación será definida por los grados de entrega hacia el mismo principio.

Se utilizan los siguientes términos para establecer el vínculo o diálogo con la gravedad; “vencer, negar, luchar, usar y entregarse a la gravedad” (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010, pág. 58).

#### Categoría peso-gravedad

El factor peso-gravedad, vinculado al movimiento, como categoría en esta investigación, es entendida como un elemento que es determinado por el binomio “liviano-pesado” y está intrínsecamente vinculado con el uso de la energía (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010).

El binomio “liviano-pesado” interactúa el binomio “fuerte-leve” (proveniente del factor energía), pero en este caso el elemento protagónico es la gravedad. Cuando se estudia el factor de la energía no se considera la fuerza de la gravedad, ni el peso del propio cuerpo ejecutante, sino que únicamente se considera la fuerza del cuerpo en relación con la gravedad.

En el caso opuesto, el factor peso gravedad compone las cualidades de los movimientos a partir de la mixtura entre la fuerza de la gravedad, el peso del cuerpo y la administración de la energía en el cuerpo de quien ejecuta el movimiento.

#### Categoría flujo

El factor flujo, vinculado al movimiento, como categoría en esta investigación, es entendido como un elemento que es determinado por el binomio “libertad-control”. Se considera un elemento transversal al resto de los factores del movimiento y se vincula con la noción de progresión (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010).

El factor del flujo es dominado por el sistema nervioso central, al responder a estímulos que son intrínsecos y extrínsecos. Por lo general, la articulación de

los flujos en el movimiento con complejos y se superponen y/o se complementan, enriqueciendo las observaciones que se pueden realizar en torno a él. Se vincula constantemente con el resto de los factores del movimiento. Se distinguen cuatro subcategorías (Fernández, Nuñez, & Cifuentes, 2010).

1. Flujo interno y externo (nace de la relación con el espacio del cuerpo y de la relación del cuerpo con el espacio)
2. Flujo libre y contenido (nace del control o la liberación de la energía)
3. Flujo secuencial y simultáneo
4. Flujo discontinuo e intermitente

### **Análisis de resultados de los laboratorios coreográficos**

Análisis del trabajo de laboratorio coreográfico N°1, según los principios de condensación y el análisis de la eukinética.

En el primer laboratorio coreográfico realizado, como se explicó con anterioridad, se expuso ante el equipo de intérpretes un conjunto de seis documentos en formato de audio, los cuales correspondían a fragmentos de cinco textos escritos por Mistral (que ofrecieron una síntesis respecto a su posicionamiento personal e ideológico en general) y un fragmento de una revisión de corte periodístico/historiográfico en torno a su figura y obra; con el objetivo de contextualizar el material respecto a la contingencia actual.

Cada intérprete, seleccionó una palabra o concepto a partir de la escucha de cada audio-documento, para posteriormente elaborar una lista colectiva que generara un universo transversal para el grupo, considerando la selección de uno o más palabras o conceptos.

De esta manera la interiorización y la síntesis de los contenidos para su entendimiento, fue construida de manera colectiva y horizontal.

Una vez elaborada la lista, cada intérprete eligió libremente un concepto con el cual desarrolló una exploración e improvisación corporal en torno al mismo.

Dicha segunda selección consideraba abordar palabras o conceptos escritos por cada intérprete o la apropiación de un elemento escrito por otro integrante del equipo, colaborando con la desintegración de un encauce unilateral del material.

El presente análisis consideró la selección de sólo tres audio-documentos, trabajados en el primer laboratorio. Estos fueron:

1. Fragmento de documento “La instrucción de la mujer”, datado en 1906 (correspondiente al audio-documento N°2).
2. Fragmento de documento “El sufragio femenino”, datado en 1932 (correspondiente al audio-documento N°4).
3. Fragmento de documento “El grito”, datado en 1922 (correspondiente al audio-documento N°5).

A continuación se expone el análisis de los resultados de la elaboración de la lista creada colectivamente para cada uno de los documentos seleccionados y mencionados.

La lista colectiva elaborada con el primer documento seleccionado, es decir generada a partir del documento N°2 (fragmento de “La instrucción de la mujer”<sup>51</sup>, datado en 1906) arrojó los siguientes conceptos o palabras en lista colectiva: “virtud”, “magna”, “digna”, “mendiga de protección”, “fanática ridícula”, “reforma completa de todo un sexo”, “hogar”, “mediana”, “sacrificio” y “felicidad”.

La lista colectiva elaborada con el segundo documento seleccionado, es decir generada a partir del documento N°4 (fragmento de “El sufragio femenino”<sup>52</sup>, datado en 1932) arrojó los siguientes conceptos o palabras en lista colectiva: “dulcemente taradas”, “derecho masculino”, “monopolio de inteligencia viril”, “zoología”, “relegadas”, “de lo tangible a lo factible”, “desvalidas”, “criatura” y “pertrechada”.

---

<sup>51</sup> Para consultar fragmento de documento transcrito, revisar anexo N°1.

<sup>52</sup> Para consultar fragmento de documento transcrito, revisar anexo N°1.

La lista colectiva elaborada con el tercer documento seleccionado, es decir generada a partir del documento N°5 (fragmento de “El grito”<sup>53</sup>, datado en 1922) arrojó los siguientes conceptos o palabras en lista colectiva: “agudo garfio de entendimiento”, “estupendas”, “describe tu América”, “no seas un ebrio de Europa”, “ensueño”, “dilo todo de América”, “divulgar”, “mestiza pobre”, “pampa”, y “territorio”.

Respecto al análisis de los conceptos que integran las listas colectivas, es posible aseverar que el conjunto de conceptos seleccionados por el equipo de intérpretes apunta hacia la materia neurálgica del documento abordado. Representan los énfasis que el equipo señaló en torno a los contenidos y formularon una síntesis conceptual para el trabajo corporal.

Este procedimiento se vincula con las estrategias señaladas por Fernández (2010), en el marco teórico, respecto a los caminos para construir la búsqueda de identificación con las cualidades de movimiento expresivo.

A continuación se exponen los resultados de la observación y análisis del trabajo corporal desarrollados por solo dos intérpretes de los cinco participantes del laboratorio coreográfico N°1. Estos fueron: intérpretes N°1 y N°4.

El análisis se ejecutará sobre tres de los seis documentos trabajados en el laboratorio coreográfico N°1.

1. Fragmento de documento “La instrucción de la mujer”, datado en 1906 (correspondiente al audio-documento N°2).

El intérprete N°1, trabajo corporalmente con la selección de concepto “Hogar”, obtenida de la lista de elaboración colectiva respecto al audio-documento.

Cada exploración corporal fue registrada, y de dicho material se seleccionó un fragmento (precisamente 00.00 a 2.00 min. del video<sup>54</sup>).

---

<sup>53</sup> Para consultar fragmento de documento transcrito, revisar anexo N°1.

<sup>54</sup> Revisar anexo N°6: Video: 16.08.19 (VI).

Citas de observación:

Los movimientos del intérprete están subordinados a la utilización de parte de su ropa. Este utilizó su polerón para encerrar su cuerpo a nivel bajo, ocultando sus extremidades superiores y parcialmente sus extremidades inferiores.

La observación de su cuerpo es una observación indirecta, se ha percibido su silueta y su cuerpo a través de la construcción de un volumen.

La conjugación de los factores de sus movimientos se sintetizan en las siguientes cualidades: central, leve y lento (gleiten), central, leve y rápido (schlottern) y central, fuerte y lento (druck).

Se pudo observar que respecto a la categoría “tiempo” como categoría para el estudio de las cualidades de movimiento el intérprete N°1 desarrolló “movimientos protagónicamente lentos, con cualidades sostenidas y prolongadas. No obstante existen movimientos moderadamente rápidos.

Respecto a la categoría “espacio”, se observan movimientos mayoritariamente centrales. Por breves momentos una o las dos extremidades inferiores presentan movimientos periféricos (por breves segundos) y en un ámbito general se manejan movimiento de una periferia moderada. Existe una tendencia de movimientos que permanecen en un nivel bajo constante.

Respecto a la categoría “energía”, se observan movimientos que modulan entre energía leve y fuerte.

Respecto a la categoría “ peso-gravedad ” , se observan movimientos mayoritariamente a favor de la gravedad con cualidades sostenidamente fuertes.

Respecto a la categoría “flujo”, se observan movimientos de flujo contenido y secuencial. Mayoritariamente los movimientos son de un flujo continuo, con breves alternancias a lo discontinuo.

El intérprete N°4, trabajo corporalmente con la selección de concepto “Magna”, obtenida de la lista de elaboración colectiva respecto al audio-documento.

Cada exploración corporal fue registrada, y de dicho material se seleccionó un fragmento (precisamente 00.00 a 1.05 min. del video<sup>55</sup>).

Citas de observación:

Se observa que la conjugación de los factores de los movimientos del intérprete transitan en todas las cualidades de movimiento que contemplan la eukinética, pero ninguno de ellos es llevado a su extremo.

Uno de los aspectos más relevantes en esta observación es la alternancia de niveles, que conduce la propuesta corporal y el ágil cambio entre cualidad y cualidad. Respecto a la categoría “tiempo”, se observan movimientos tanto rápidos como lentos, pero ambos de manera moderada. Respecto a la categoría “espacio”, se observa una modulación entre movimientos periféricos y centrales (ambos en grados moderados, no extremos). Un asunto relevante es la alternancia ágil entre el uso de niveles alto, medio y bajo. Respecto a la categoría “energía”, se observa la mutación de energía fuerte y leve (ambas en grados moderados, no extremos). Respecto a la categoría “peso-gravedad”, se observan movimientos mayoritariamente en contra de la gravedad. Se observa la variación o alternancia entre el uso de peso fuerte y ligero (ambas en grados moderados, no extremos). Respecto a la categoría “flujo”, se observan movimientos mayoritariamente continuos y moderadamente discontinuos. Se observan movimientos mayoritariamente secuenciales y moderadamente disociados. Se observa una tendencia hacia movimientos contenidos.

2. Fragmento de documento “El sufragio femenino”, datado en 1932 (correspondiente al audio-documento N°4).

El intérprete N°1, trabajo corporalmente con la selección de concepto “Relegadas”, obtenida de la lista de elaboración colectiva respecto al audio-documento. La exploración corporal fue registrada, y de dicho material se seleccionó un fragmento (precisamente 00.00 a 1.32 min. del video<sup>56</sup>).

---

<sup>55</sup> Revisar anexo N°6: Video: 16.08.19 (VI).

<sup>56</sup> Revisar anexo N°7: video: 16.08.19 (VIII)

Citas de observación:

Se observa que la conjugación de las cualidades de sus movimientos se sintetizan en las siguientes cualidades: periférico, leve y lento (schweben), central, fuerte y lento (druck), central, leve y rápido (schlottern), central, fuerte y rápido (stoss). Respecto a la categoría “tiempo”, se observan movimientos predominantemente lentos con breves momentos de aceleración (fuerte muy moderado). Respecto a la categoría “espacio”, se observan movimientos que inician periféricos y terminan centrales. Se observan movimientos que inician de nivel medio a bajo, la propuesta corporal es progresiva y desarrolla distintas variante de frente y disposición. Respecto a la categoría “energía”, se observa que los movimientos inician de manera leve y acaban con incrementación de energía (moderadamente fuerte). Respecto a la categoría “peso-gravedad”, se observan movimientos que se desarrollan a favor de la gravedad. Se despliega una modulación de movimientos ligeros a fuertes moderados. Respecto a la categoría “flujo”, se observan movimientos que modulan desde un flujo continuo a discontinuo. Se observan la tendencia de movimientos secuenciales y contenidos.

El intérprete N°4, trabajo corporalmente con la selección de concepto “Desvalidas”, obtenida de la lista de elaboración colectiva respecto al audio-documento. La exploración corporal fue registrada, y de dicho material se seleccionó un fragmento (precisamente 1.34 a 1.45 seg. del video<sup>57</sup>).

Citas de observación:

Se identifica que la conjugación de las cualidades de sus movimientos se sintetizan en las siguientes cualidades: central, leve y lento (gleiten), central, fuerte y lento (druck), central, leve y rápido (schlottern).

Respecto a la categoría “tiempo”, se observan movimientos que inician lentos y sufren aceleración hacia rápido muy moderado. Respecto a la categoría “espacio”, se observan movimientos inician centrales y que acrecientan su centralidad. La graduación de la centralidad aumenta. Además se observan movimientos que inician en nivel medio y terminan en nivel bajo moderado.

---

<sup>57</sup> Revisar anexo N°7: video: 16.08.19 (VIII).

Respecto a la categoría “energía”, se observan movimientos que inician con energía leve y mutan a fuerte moderado. Respecto a la categoría “peso-gravedad”, se observan movimientos que inician a favor de la gravedad y finalizan en contra de la gravedad. Se observa una cualidad fuerte respecto al peso. Respecto a la categoría “flujo”, se observan movimientos secuenciales, contenidos y discontinuos.

3. Fragmento de documento “El grito”, datado en 1922 (correspondiente al audio-documento N°5).

El intérprete N°1, trabajo corporalmente con la selección de concepto “Dilo todo de América”, obtenida de la lista de elaboración colectiva respecto al audio-documento. La exploración corporal fue registrada, y de dicho material se seleccionó un fragmento (precisamente 00.00 a 1.20 min. del video<sup>58</sup>).

Citas de observación:

Se observa que las cualidades de los movimientos del intérprete son flexibles a los cambios. Algunos de los movimientos que tienen frecuente reiteración son: dar golpecitos y sacudir extremidades, además de una sistemática disociación entre tren superior e inferior. La utilización de su cabeza para el inicio de los movimientos (motor de movimiento) es una tendencia recurrente. Respecto a la categoría “tiempo”, se observa una preponderancia de movimientos rápidos, con súbitos y repentinos cambios. Respecto a la categoría “espacio”, se observa una ágil alternancia de movimientos centrales y periféricos y un protagonismo de movimientos directos. El intérprete realiza la secuencia de sus movimientos mayoritariamente en nivel medio y bajo. Respecto a la categoría “energía”, se observa una ágil alternancia de movimientos: periférico fuerte y rápido (*schlag*), central, leve y rápido (*schlottern*) y central, fuerte y rápido (*flattern*). Respecto a la categoría “peso-gravedad”, se observa una modulación entre fuerte y ligero. Respecto a la categoría “flujo”, se observa la alternancia de movimientos discontinuos, secuenciales y contenidos.

---

<sup>58</sup> Revisar anexo N°8: video: 16.08.19 (IX)

El intérprete N°4, trabajo corporalmente con la selección de concepto “Agudo garfio de entendimiento”, obtenida de la lista de elaboración colectiva respecto al audio-documento. La exploración corporal fue registrada, y de dicho material se seleccionó un fragmento (precisamente 1.16 a 2.16 min del video<sup>59</sup>).

Citas de observación:

Respecto a la categoría “tiempo”, se observan protagónicamente movimientos lentos, sostenidos y prolongados. Respecto a la categoría “espacio”, se observan movimientos que modulan una relación de alternancia entre central y periférico. El intérprete realiza la secuencia de sus movimientos mayoritariamente en nivel alto y medio. Respecto a la categoría “energía”, se observan movimientos: periférico, leve y lento (schweben), central, leve y lento (gleiten), central, fuerte y lento (druck), periférico, fuerte y lento (zug), además de breves momentos de movimientos centrales, leves y rápidos (schlottern).

Respecto a la categoría “peso-gravedad”, se observa la alternancia entre movimientos firmes (sólidos) y ligeros (livianos, suaves, leve). Respecto a la categoría “flujo”, se observa una preponderancia entre movimientos continuos y contenidos. Además de breves momentos de movimientos levemente discontinuo.

Se observa en el conjunto de movimientos señalados, que el intérprete flota y suspende su peso de manera sostenida. Algunos movimientos preponderantes son presionar y empujar con extremidades de manera central y periférica. El intérprete exprime, retuerce y/o estrujar su torso, distanciando centro de peso con centro liviano de peso.

Hay un protagonismo de gestos en los cuales desliza, acaricia y/o aplanar con sus extremidades.

Análisis del trabajo colectivo en laboratorio coreográfico N°2, según los principios de análisis de la eukinética.

A continuación se exponen los resultados de la observación y análisis del trabajo corporal desarrollados por solo dos intérpretes de los cuatro

---

<sup>59</sup> Revisar anexo N°8: video: 16.08.19 (IX).

participantes del laboratorio coreográfico N°2. Estos fueron los intérpretes N°3 y N°4, que trabajaron en pareja.

El análisis se ejecutará sobre tres de los siete documentos trabajados en el laboratorio coreográfico N°2 (sesión II).

1. Fragmento de documento “Agrarismo en Chile”, datado en 1928. (correspondiente al audio-documento N° 3 del laboratorio coreográfico N°2, sesión II)

El dúo de intérpretes N°3 y N°4, trabajaron corporalmente con el audio-documento N°3; seleccionado y grabado por intérprete N°3.

La exploración corporal fue registrada, y de dicho material se seleccionó un fragmento (precisamente 2:03 a 3:13 min. del video<sup>60</sup>).

Citas de observación:

Respecto a la categoría “tiempo” se observa que en los movimientos de los intérpretes predominan acciones lentas, con breves momentos de aceleración.

Se observa un ritmo similar en ambos intérpretes. Ambos utilizan la pausa para dialogar de manera intermitente, en el cual cada uno propone al otro, cambios en relación al manejo del tiempo.

Respecto a la categoría “espacio”, se observa que los intérpretes vehiculan sus movimientos en relación directa con su compañero, centrando el foco de sus movimientos en dirección del otro. Predominan de esta manera, los movimientos centrales, alternando movimientos de tensión simultánea con movimientos de doble tensión. Predomina la utilización del nivel medio.

Respecto a la categoría “energía”, se observa en los movimientos de los intérpretes, acciones en las cuales predominan movimientos fuertes. Cada uno de ellos, ejerce una fuerza opuesta, entregando un porcentaje importante de su peso al otro, cuando se encuentran en contacto. Prevalecen movimientos de tensión, los cuales conviven con breves momentos de entrega. Respecto a la categoría “peso-gravedad”, se observa en los movimientos de los intérpretes, el

---

<sup>60</sup> Revisar anexo N°9: video: 30.08.19 (XII).

predominio de lo pesado, por sobre lo liviano. El elemento protagónico es la tensión entre ambos cuerpos, en contacto. Respecto a la categoría “flujo”, se observa en el movimiento de los intérpretes el predominio del elemento de control, por sobre la libertad, en sus acciones. Se reconoce un flujo interno, contenido. Se observan movimientos tanto secuenciales como simultáneos. Se evidencia un flujo discontinuo.

En líneas generales, se observa que los soportes de ambos intérpretes, están en constante semi flexión. Permitiendo, de esta manera habilitar los movimientos y traslados para un diálogo corporal atento y sensible a lo que propone cada interactuante. La atención (el foco) entre ambos jamás se desconecta, aún en los breves momentos de separación corporal.

Cada intérprete conduce al compañero y propone diferentes direcciones en el espacio. Esto acontece con rapidez, en su alternancia. El centro de peso, en cada uno de los cuerpos, permanece en un nivel bajo (controlado), nunca se utiliza el recurso de la suspensión.

2. Fragmento de documento “Menos cóndor y más huemul”, datado en 1926. (correspondiente al audio-documento N° 5 del laboratorio corográfico N°2, sesión II)

El dúo de intérpretes N°3 y N°4, trabajaron corporalmente con el audio-documento N°5; seleccionado y grabado por intérprete N°5.

La exploración corporal fue registrada, y de dicho material se seleccionó un fragmento (precisamente 3:49 a 4:20 min. del video<sup>61</sup>).

Citas de observación:

Respecto a la categoría “tiempo”, se observa en el movimiento de los intérpretes el predominio de acciones lentas. No se utilizan aceleraciones. Los movimientos presentan un ritmo continuo, sin pausas en su estructura. Respecto a la categoría “espacio”, se observa en el movimiento de los intérpretes el predominio total de acciones centrales. Nuevamente el foco de

---

<sup>61</sup> Revisar anexo N°9: video: 30.08.19 (XII).

ambos es construido directamente en relación al otro. Nunca desconectan la mirada. Los cuerpos no se separan. Se alternan los niveles. Primero mientras uno se encuentra en nivel bajo, el otro se encuentra en nivel medio. Luego mientras uno se intercambian los roles, en conjunto con sus niveles. Finalmente ambos se incorporan, pero nunca ninguno de los dos intérpretes trabaja a nivel alto (extremo o superior). Respecto a la categoría “energía”, se observa que el movimiento de los intérpretes la combinación de acciones fuertes y leves. Se identifican tres instancias en su interacción: en la primera uno de ellos sostiene al otro, luego intercambian los roles, para finalmente un equilibrio y desequilibrio simultáneo. En la primera instancia, quien sostiene realiza movimientos fuertes. En la segunda instancia, quien es sostenido, ejecuta movimientos fuertes (por que cuelga del otro) y finalmente se combinan movimientos fuertes (equilibrio) para romper con movimientos leves (soltar el equilibrio construido). Respecto a la categoría “peso-gravedad”, se observa en el movimiento de ambos intérpretes el predominio del elemento pesado, por sobre el liviano. En la primera instancia, antes descrita, ambos intérpretes resisten la gravedad. En la segunda instancia, quien se encuentra en nivel bajo, cede por completo y se entrega (cuelga del compañero) mientras que el otro resiste la gravedad y sostiene ambos cuerpos. Finalmente ambos se incorporan y se oponen a la gravedad. El manejo del factor es fluctuante, mayoritariamente alternado. Respecto a la categoría “flujo”, se observa en el movimiento de ambos intérpretes el predominio de acciones controladas. En ellos dialoga un flujo interno que al contacto con el otro cuerpo se proyecta el movimiento hacia un flujo externo (cualidad moderada). Los movimientos son contenidos y existe un protagonismo de movimientos simultáneos.

En líneas generales, se identifican tres instancias importantes en la interacción de los intérpretes, a partir de las cuales desarrollan tres variables para trabajar mayoritariamente el factor de espacio y peso. Los factores de energía, tiempo y flujo son funcionales a el trabajo protagónico en torno al espacio y peso.

3. Fragmento de documento “ Agrarismo en Chile ” , datado en 1928. (correspondiente al audio-documento N° 1 del laboratorio corográfico N°2, sesión II).

El dúo de intérpretes N°3 y N°4, trabajaron corporalmente con el audio-documento N°1; seleccionado y grabado por intérprete N°3.

La exploración corporal fue registrada, y de dicho material se seleccionó un fragmento (precisamente 7:09 a 7:40 min. del video<sup>62</sup>).

Citas de observación:

Respecto a la categoría “tiempo”, se observa en el movimiento de ambos intérpretes el predominio de tiempo lento, con breves instancias de rapidez.

En la secuencia de movimientos observados, persiste un ritmo continuo de un patrón, se repite un movimiento (desvanecimiento de un cuerpo por sobre otro).

La repetición del patrón de movimientos es alternado por pequeña pausa expresiva. El patrón de movimiento ejecutado inicia con una leve aceleración y finaliza desacelerando hasta generar una pausa. Respecto a la categoría “espacio”, se observa en el patrón de los movimientos, un cuerpo que sostiene y otro que se desvanece y es sostenido. El intérprete que cumple el rol de sostener maneja un foco moderadamente periférico, concentrando su mirada en quien sostiene o central (interno). El intérprete que se desvanece maneja un foco periférico. Pierde el contacto visual con su compañero.

Respecto a la categoría “energía”, se observa en el intérprete que cumple el rol de sostener, movimientos de cualidad fuerte. Mientras que en el intérprete que cumple el rol de ser sostenido, se observan movimientos de cualidad leve.

El intérprete que cumple el rol de sostener usa su fuerza, su energía, para resistir a la gravedad y al peso de su compañero generando movimientos de tensión. El intérprete que cumple el rol de ser sostenido utiliza el peso corporal en relajación generando movimientos a favor de la gravedad (entrega su peso).

Respecto a la categoría de “peso-gravedad”, se observa en el intérprete que cumple el rol de sostener, movimientos de cualidad pesada. Mientras que en el intérprete que cumple el rol de ser sostenido, se observan movimientos de

---

<sup>62</sup> Revisar anexo N°9: video: 30.08.19 (XII).

calidad liviano y pesado. Respecto a la categoría “flujo”, se observa en los movimientos, de ambos intérpretes cualidades en los que predomina fuertemente el control. El intérprete que cumple el rol de ser sostenido, presenta breves momentos de moderada libertad en sus movimientos. Este genera movimientos en los cuales predomina el flujo externo y moderadamente interno, flujo contenido y moderadamente libre. Presenta movimientos simultáneos y continuos. El intérprete que cumple el rol de sostener genera movimientos en los cuales predomina el flujo interno, el flujo contenido, presenta movimientos simultáneos y continuos.

En líneas generales se identifican en los movimientos de los intérpretes dos roles en sus acciones; uno utiliza movimientos pasivos, el otro utiliza movimientos moderadamente pasivos.

Un elemento protagónico a considerar para el análisis de las cualidades de los movimientos es que el principal estímulo para la generación del material corporal fue un estímulo externo.

Fragmentar los documentos, que en su conjunto representan una síntesis del universo de contenidos que esta investigación aborda en relación a la perspectiva ideológica de los escritos políticos de Gabriela Mistral, fue una estrategia para potenciar un proceso de exploración respecto de los mismos.

La eukinética, como se explicó en el marco teórico, plantea la existencia de dos planos que experimenta el sujeto en acción expresiva.

En el caso particular de este estudio la aproximación hacia el desarrollo del plano interno, tuvo como punto de inicio el desarrollo de un plano externo.

Los resultados corporales de los intérpretes, en el proceso de búsqueda de “identificación” con los contenidos como referentes constructivos fueron conducidos por un camino en el cual se potenció el desarrollo de los sentidos y conciencia. Mediante la instalación de imágenes externas se llevó hacia la construcción de imágenes internas que luego fueron corporeizadas.

Para continuar con el análisis de los laboratorios coreográficos realizados, es necesario explicar los procedimientos propios del teatro documental, aplicados en las metodologías de trabajo de la presente investigación.

1. Trabajo colectivo<sup>63</sup> como condición de producción.
2. Herramientas de las ciencias sociales para dar inicio a la elaboración de un trabajo discursivo; “saturación de la información” y “procedimiento de condensación”.
3. Producir/usar un documento como metodología de trabajo.

Iniciando una finalización de éste capítulo, retomamos la principal pregunta de investigación, la cual persigue responder el presente análisis; ¿Cuáles son los elementos que configuran una propuesta de danza documental, a partir de los escritos políticos de Gabriela Mistral?

Se expresarán empleando como principal medio el cuerpo humano en movimiento. Pero será indispensable que aquel conjunto de bailarines conciba la noción de “cuerpo” (y de “cuerpo en movimiento”) como un universo en el cual este se entienda como “sujeto”, “objeto” y “herramienta” de su propio saber.

Afirmando la noción de que el “cuerpo” es un medio de codificación semiótica (Monasterio, 2016).

---

<sup>63</sup> El trabajo colectivo de laboratorio coreográfico N°1 forma parte de la metodología, en esta investigación para los procesos entendidos como procedimientos para la “elaboración o producción del documento”. Como se mencionó, en el marco teórico (específicamente en el capítulo en torno al teatro documental), el tercer rasgo general que De Vicente (2016) enuncia para caracterizar la esencia de dicho género es que éste necesitó elaborar una particular estructura de creación dramática para su desarrollo. Estableciendo el “trabajo colectivo” como un indispensable requerimiento en sus procesos de producción. De esta manera se explican las principales operaciones desarrolladas en los dos laboratorios coreográficos realizados en esta investigación.

Lo enunciado se alinea con lo que Louppe (2011) explica como la “ruptura epistemológica” que ha otorgado el desarrollo de la danza contemporánea. Louppe asevera que mediante dicha ruptura, con su entendimiento y aplicación, es posible que surjan nuevas percepciones y conciencias respecto al mundo. Pero sobre todo “una nueva forma de sentir y crear” (Louppe, 2011, pág. 17).

¿Por qué escoger la danza (cuerpo en movimiento) para trabajar con documentos?

En completo desmedro del desarrollo social y cultural, individual y colectivo, la modernidad y la posmodernidad han instalado sobre el “cuerpo” una serie de castigos, los cuales han derivado en una gran reducción de sus posibilidades e instalando sobre él, la noción de “cuerpo-objeto”. Dicha conceptualización fue acuñada por Foucault, el cual propuso que la opresión social y la regulación disciplinaria (entre otras) son controladas por una “fuerza” que opera desde dimensiones jerárquicas y completamente planificadas.

A partir de lo expuesto, es posible plantear que aquella “fuerza” que opera sobre el sujeto a partir del contexto de la modernidad puede ser utilizada como un “resorte estético” para el cuerpo en la danza contemporánea ya que este le otorgará un “poder de visibilidad del signo” para generar un “acceso a lo simbólico”. De esta manera el cuerpo en “situación de pérdida” ganará valor expresivo y comunicacional.

Todo lo antes mencionado es postulado a partir de las elaboraciones teóricas de Laurence Louppe, en su escrito “Poética de la danza contemporánea” (2011).

Por otra parte, la danza, a diferencia de la mayoría de las manifestaciones artísticas, o disciplinas otorga al documento una “visión fenomenológica”.

## 6. Conclusiones

Abordar la materia neurálgica de esta investigación, es decir, la perspectiva ideológica de Gabriela Mistral a través de sus escritos políticos, bajo el paradigma del teatro documental, para generar una propuesta documental desde el territorio de la danza, es una operación deliberada.

Lo que propone esta investigación es plantear un camino de búsqueda en torno a la danza documental.

Como se enunció, el teatro documental es una propuesta política en el interior de la historia del arte. Su objetivo es, desde sus inicios, desarrollar un ejercicio crítico, de denuncia y a la vez ofrecer una estrategia didáctica para el manejo de documentos e información, con el propósito comunicar y concientizar sobre material histórico y generar un debate en torno a ello.

La mayoría de las preocupaciones políticas que Gabriela Mistral expone a lo largo de toda su vida (mediante un conjunto de recados, ensayos y cartas de perfil político), poseen una palpable vigencia respecto a la contingencia actual. En ellos, Mistral denuncia con mucha elocuencia las desigualdades económicas, la inequidad respecto a problemáticas de género, la violencia de las fuerzas armadas, la corrupción de la clase política. Abogó -a su vez- por principios antimilitaristas, por el valor de la paz y por una confraternidad latinoamericana, entre muchos otros temas de dominante relevancia actual.

Abordar este universo de contenidos, bajo el paradigma del teatro documental para iniciar un camino hacia la danza documental, otorgó a esta investigación la posibilidad de trabajar en la construcción de una propuesta en el territorio de la danza que dialogue con discursos políticos en el arte.

Para iniciar un proceso de capitulación de la presente investigación, se revisarán los aspectos importantes de la estructura teórica compilada, las metodologías formuladas y aplicadas, además del análisis de los laboratorios coreográficos ejecutados.

Como se mencionó en el marco teórico el teatro documental posee cuatro elementos fundamentales, que lo distinguen en esencia, respecto a otros géneros teatrales, desde su génesis (De Vicente, 2016). A continuación cada uno de ellos, será revisado en vínculo con los otros antecedentes y resultados de la investigación, para el entendimiento de un esbozo hacia lo que se podría definir como danza documental.

### **1. Dimisión de la ficción.**

El teatro documento, desde sus orígenes, se propuso “trabajar con la realidad” y no describir una realidad. Afirmando que su objetivo artístico/creativo apuntaba hacia la generación de cambios y transformaciones, por sobre el mero objetivo de solo interpretar la realidad. La danza documental homologa dichas objetivos, pero cambia el vehículo para usar o producir el documento.

Dicha intención, en términos teóricos, puede percibirse como un propósito ambicioso e inconmensurable. No obstante, tanto el teatro documento como la propuesta de danza documental, utilizan un documento verídico, real y constatable y por sus características didácticas, informativas y pedagógicas, entregan la posibilidad a quien lo observa (espectador) de conocer una versión de la realidad y asumir un rol activo como sujeto situado en la historia.

En el caso de esta investigación, los documentos que se utilizaron como matriz de estudio fueron dos textos escritos hace 92 y 94 años atrás. Ambos fueron escritos de denuncia social y de perspectiva crítica, de una destacada intelectual chilena, analizando la perspectiva cultural, social y económica de Chile. Hoy, con la distancia que otorga la perspectiva histórica, es posible establecer fuertes vínculos que permiten actualizar dichas denuncias y abrir el debate respecto a su actual vigencia.

En “Menos cóndor y más huemul” (1926), Gabriela Mistral utiliza la icónica imagen del escudo nacional como una lúcida metáfora que revela el devenir

político y el accionar de las fuerzas armadas en Chile, la cual se traduce en una trayectoria que ha estado cargada de episodios de abusos y opresiones.

Tanto ha abusado la heráldica de las aves rapaces, hay tanta águila, tanto milano en divisas de guerra, que ya dice poco, a fuerza de repetición, el pico ganchudo y la garra metálica (...) Mucho hemos lucido el cóndor en nuestros hechos, y yo estoy por que ahora luzcamos otras cosas que también tenemos (...) Algunos héroes nacionales pertenecen a los que llamaríamos el orden del cóndor; el huemul tiene, paralelamente, los suyos, y el momento es bueno para destacar éstos. (Mistral, 1926, pág. 5)

Asimismo en “Agrarismo en Chile” (1928), Mistral es una de las primeras intelectuales del país en inaugurar la necesidad social de la instauración de un proceso de reforma agraria, la cual colaboraría -con su desarrollo- en cimentar un programa político que pudo haber construido esfuerzos de equidad en términos económicos en el Chile de inicios de siglo XX, y por consecuencia pudo haber otorgado mejoras en términos sociales y culturales. Ella increpa críticamente el constructo del latifundio, como uno de los principales responsables de establecer una democracia falsa e inconsistente. Hoy la figura del latifundio aparece trasnochada o velada por estructuras económicas que tienen otras denominaciones, pero que operan en un sentido similar. El capitalismo, la deliberada protección (y ensanchamiento) de la propiedad privada por sobre las estructuras sociales básicas y la mezquindad de la clase dominante/gobernante por sobre las políticas públicas pueden encontrar en la antigua demanda e incumplida promesa de una reforma agraria, la génesis de la desigualdad social.

Comienza a hablarse en Chile de la subdivisión de la propiedad agrícola, una de las pocas cosas esenciales para que una democracia exista, se toque como carne y hueso, eche sombra, ande y convenza de sí misma (...) Chile angustiado de suelo, mitad roca volcánica, un tercio de desierto, sin más tierra verdadera que el llano central, no puede seguir viviendo el latifundismo sino como despreocupación inconcebible o como amparo de régimen bárbaro. (Mistral, 1928, pág. 4)

## **2. Posicionamiento radical respecto a la historicidad de su discurso.**

El trabajo sustancial de la danza documental (principio heredado del teatro documento), opera a partir de la selección de un hecho como procedimiento elemental. Tal como esta investigación escogió el núcleo de contenidos a abordar, elegir los escritos políticos de Mistral como matriz de investigación y producción, significó abordar un universo de contenidos que posibilitaron establecer vínculos entre el hecho seleccionado (y los documentos que lo amparan) con las consecuencias que este mismo produjo desde el origen de su existencia. Es decir, que las demandas sociales que Mistral proclama eran ignoradas e invisibilidades por los intereses político-económicos dominantes.

También abordar el mismo hecho (y los documentos que lo amparan) colabora a la interrogación respecto a los antecedentes que lo propiciaron y mediante ello articular una genealogía. A partir de ello es posible aseverar que las operaciones ideológicas que imperan en la política oficial en el Chile de inicios del siglo pasado permanecen y perviven de manera sistemática, solo se actualizan según las condiciones de cada época.

Abordar un hecho histórico, mediante el empleo exclusivo de documentos históricos (actas, testimonios, cartas, registros, etc.) permitirá que -a partir de dicho procedimiento- emerjan una urdimbre que posibilite evidenciar una visión respecto al mismo, la cual será nutrida y ampliada en cada revisión o utilización del antes mencionado procedimiento.

En éste caso puntual, la investigación respecto a los documentos en cuestión, ha sido alimentada a partir de la transformación del documento escrito hacia la producción del documento a partir del cuerpo.

## **3. Organización sistemática de sus elementos**

Se ha expuesto en el desarrollo teórico de la presente investigación que la organización científica de los elementos, en el interior de un trabajo con documentos, es requisito fundamental para la estructuración de una propuesta desde este género.

Este tipo de organización responde a una lógica materialista<sup>64</sup> de trabajo y permite articular uno de los principios que fundamentan la propuesta: es decir, trabajar desde prismas de autenticidad en la dimisión de la ficción.

La presente investigación, que postula un trabajo de danza documental, utilizó un conjunto de estas herramientas que serán profundizadas a continuación.

En primer lugar, una de las herramientas fundamentales fue el ejercicio de la “saturación de información. Esto se realizó el ejercicio de la síntesis o compendio/contracción del material. Como se explicó en el desarrollo teórico, esta herramienta, mediante la reducción de datos, permite otorgar un “valor cualitativo” de los documentos trabajados. Dicho valor cualitativo, en la presente investigación, se tradujo en la selección de dos escritos significativos de Mistral (“Menos cóndor y más huemul” y “Agrarismo en Chile”) los cuales no sólo gozan de particularidad y excepcionalidad a partir de sus contenidos, sino que también contrastados con el universo de los escritos políticos de Mistral, abordan los tópicos fundamentales de su pensamiento ideológico.

Por otra parte la herramienta de compendio o síntesis, también conocida como “procedimiento de condensación”, la cual permite que los datos se unifiquen en función de lo central, otorgó a la presente investigación la posibilidad de aunar criterios y perspectivas en torno a los contenidos abordados.

#### **4. Convicción para edificar una versión de la realidad.**

La danza documental, que esta investigación propone, es una manifestación que (al igual que el teatro documento) no persigue una mera representación de la realidad. Más bien es una manifestación que intenta posicionarse “en la

---

<sup>64</sup> Esto hace referencia al “materialismo dialéctico”. El materialismo dialéctico es la teoría que estudia las relaciones entre la conciencia y el mundo material objetivo (Akal, 2004, pág. 286). En el caso particular del teatro documental y la danza documental, el materialismo dialéctico está presente en el trabajo con fuentes susceptibles a la comprobación y a su manejo sistemático y comprobable respecto de los mismos.

realidad” para aportar en la construcción de la misma. La danza documental (heredera del teatro documento) busca igualar a los discursos que edifican la realidad, por ello el hecho de que esta investigación busque su motor en fragmentos de la historia en el suelo del cual provienen todos los participantes de esta investigación no es un elemento azaroso. Todo lo contrario, es un mecanismo que otorga fuerza a la territorialidad de la propuesta. Esta investigación puede ser planteada desde diferente anclaje territorial, pero los resultados serían transversalmente distintos. Los cuerpos del equipo que constituye el objeto de este estudio son en sí mismo suministro y estructura, de la materia a investigar. Los cuerpos del equipo que constituyen esta investigación, mediante la misma, se transforman en documentos.

### **Reflexión en torno al valor del sujeto histórico y la relevancia de trabajar con un documento**

Esta investigación que trabaja un significativo conjunto de escritos políticos de Mistral para proponer una mirada hacia la propuesta de danza documental, recoge y elabora el cambio que realiza el teatro documental respecto a la figura del espectador.

Como se mencionó en el tratamiento teórico de esta investigación, el teatro documental concibe una innovadora situación de recepción, inaugurando un nuevo perfil de público (De Vicente, 2016). El teatro documental, mediante la producción de un constructo escénico, que a estar generada a partir de diversos materiales u objetos de la realidad, plantea una perspectiva de la realidad o la producción de una realidad. La proyección de la idea de danza documental, homologa nuevamente esta operación y asume también este principio, el cual solo es posible mediante la dimisión de la ficción, renunciando expresamente a ella como una condición de producción.

A partir de lo expuesto, es posible desarrollar –mediante la producción de un constructo escénico- el ejercicio de proyección o reconstrucción de acontecimientos poco conocidos o poco divulgados (De Vicente, 2016).

Para poder profundizar en la idea planteada, respecto a la generación de un nuevo perfil de público, es necesario partir de las siguientes premisas; el sistema social es estructurado por ideologías y que dicha estructuración genera diversos tipos de sujetos. En el caso de que este sujeto (engendrado por el sistema social) elabore una realidad documental mediante la creación de un constructo escénico de género documental, éste tiene la posibilidad (mediante el ejercicio creativo/escénico) de increpar y cuestionar una ideología hegemónica y colaborar en la generación de un nuevo sujeto, es decir de un sujeto histórico.

De esta manera tanto el teatro documental, como la danza documental –como aquí se propone- tienen la posibilidad, mediante el ejercicio de su práctica documental, de situar o resituar al espectador en un territorio en el cual el receptor se enfrente a su realidad histórica.

Lo relevante en esta investigación, puntualmente, no es exclusivamente la figura de Mistral y la puesta en valor de su pensamiento político. Mistral, con su vida y obra, no fue la única intelectual de su época en denunciar y disidir respecto a la realidad contingente. Tampoco fue la intelectual que gozó de las posturas más radicales. Abordar la mirada ideológica de Mistral, mediante la propuesta de una danza documental no persigue una apología en torno a sus escritos políticos. El elemento más importante en la presente investigación es el hecho de que a través de sus documentos abordados puntualmente en esta investigación, tanto creadores, intérpretes como receptores obtienen la posibilidad de situarse críticamente en la revisión de la historia local de Chile y profundizar en la noción de ser sujetos históricos.

### **El cuerpo como una respuesta hacia para la problemática de la desmaterialización en un contexto posmoderno del trabajo con documentos**

Bajo el contexto de la posmodernidad, como se expuso en el desarrollo teórico de esta investigación, acontecen fenómenos como la desmaterialización y el relativismo que trastocan diversas dimensiones en la realidad concreta y la realidad inmaterial.

El fenómeno de la desmaterialización impone, al trabajo con documentos, la dificultad de asir sustancialmente los documentos desde la realidad concreta. Ante dicha problemática, el trabajo con documentos propone un cambio crítico en las operaciones y procedimientos que utiliza. Dicho cambio contempla dos orientaciones fundamentales; por una parte “restituir la realidad” y por otra parte “restituir la historia”. (De Vicente, 2016)

El fenómeno del relativismo cuestiona los horizontes de sentidos que se sostienen desde la unilateralidad, planteando que la multiplicidad de perspectivas parciales en un conjunto, es uno de los caminos que posibilitan establecer territorios de objetividad, ya que –bajo el contexto de la posmodernidad- ya no existe una visión única y total.

No obstante, por sobre los fenómenos de la posmodernidad, la humanidad pervive en su existencia desde una radicalidad histórica. Por lo tanto, permanecen en ella los síntomas que producen determinadas estructuras. La problemática es que éstas, bajo el contexto de la posmodernidad- no son directamente accesibles como en las épocas que la anteceden.

La presente investigación, que postula un trabajo de danza documental, propone un tipo de respuesta para la antes mencionada problemática de inaccesibilidad al documento cerrado, concreto y material. Dicha respuesta reside en la potencialidad que ofrece la corporalidad como territorio significativo.

El trabajo con documentos, bajo el contexto de posmodernidad, necesita de un nuevo tipo de documento, que mediante sus contenidos aborde un “retorno de lo reprimido” (De Vicente, 2016).

El teatro documental, bajo el contexto de la posmodernidad, elabora estrategias y procedimientos para responder a los fenómenos que la caracterizan. Pero, la presente investigación que plantea un tipo de danza documental, bajo el contexto de la posmodernidad, ofrece que la utilización y producción del documento (elemento trascendental del género documental) opere desde la transformación del cuerpo (en movimiento) en un nuevo tipo de documento.

## 7. Bibliografía

- Araya, A. (2015). Secuestro Mistral . [Re]vuelta Mistral. Universidad de Chile, 53-63.
- Arias, J. C. (Julio - Diciembre de 2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el "método". Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, 5(2), 5-8.
- Cámara, E. (2010). Prólogo. En R. Fernández, R. Núñez, & M. J. Cifuentes, Eukinética. Profundizando en las cualidades del movimiento. Santiago, Chile: La vieja ciudad.
- Canales, M. (2006). Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios. Santiago: LOM Ediciones.
- Caro, A. (2016). Reseña: La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo. Chasqui 130, 401-403.
- De Vicente, C. (2016). El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento. Revista Artescena, 34-35.
- Del Pozo, D. (2015). Por la humanidad futura. Antología política de Gabriela Mistral. Santiago: La pollera ediciones.
- Falabella, S. (2010). Poema de Chile, sus manuscritos y la valoración del legado de Gabriela Mistral. Estudios Filológicos 46, 43-57.
- Fernández, M. (2002). ¿Hacia dónde va el teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el teatro norteamericano. Oviedo, España: Universidad de Oviedo.
- Fernández, R., Nuñez, R., & Cifuentes, M. (2010). Eukinética, profundizando las cualidades del movimiento. Santiago: La Vieja Ciudad.

- Fernández, R., Núñez, R., & Cifuentes, M. J. (2010). Eukinética. Profundizando las cualidades del movimiento. Santiago, Chile: La Vieja Ciudad.
- Ferreiro, A. (2016). Una mirada a la investigación cualitativa desde las artes. Algunos aportes metodológicos y conceptuales de las artes escénicas. Societarts. Revistas de Artes - Facultad de Artes UABC.
- Finol, J. (2015). La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo. Quito, Ecuador: CIESPAL.
- Jofré, M. (1999). Geografía de Chile, por Gabriel Mistral y Pablo Neruda. Santiago: Universidad de Chile y DIBAM.
- Loupe, L. (2011). Poética de la danza contemporánea. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mistral, G. (11 de Julio de 1926). Menos cóndor y más huemul. El Mercurio, pág. 5.
- Mistral, G. (23 de Septiembre de 1928). Agrarismo en Chile. El Mercurio, pág. 4.
- Monasterio, A. (2016). Filosofía de la danza: Cuerpo y expresion simbólica. Daimon. Revista Internacional de Filosofía., Suplemento 5, 295-305.
- Oliva, M. d. (2007). Drama y narración: El teatro documental de Peter Weiss. Valladolid: Univeridad de Valladolid.
- Ospina, H. (2015). La experiencia artística como fuente de investigación. Revista de lenguas modernas, 421-427.
- Ponce, L. (2016). Julie Barnsley: La empatia kinestésica en la rebeldía del cuerpo y su performatividad. Daimon. Revista Internacional de Filosofía, 335-345.

- Pozo, D. d. (2015). Por la humanidad futura, antología política de Gabriela Mistral. Santiago: La Pollera Ediciones.
- Quezada, J. (1994). Gabriela Mistral, escritos políticos. Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Quezada, J. (1994). Gabriela Mistral, escritos políticos. Fondo de cultura económica.
- Sagüés, J. (2000). La función del arte en "La estética de la resistencia" de Peter Weiss. Revista de la filología alemana, 8, 201-215.
- Sánchez, J. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. Artes La Revista, 36-51.
- Schmidlin, H. (Domingo 16 de Diciembre de 2007). Mistral prefería los rascacielos a las pirámides. El Mercurio, pág. A27.
- Toro, A., & López-Aparicio, I. (2018). Narrativas corporales: la danza como creación de sentido. Vivat Academia. Revista de Comunicación. , 61-84.
- Vargas, L. (Domingo 28 de Octubre de 2007). Gabriela Mistral: Toda obra es autobiográfica, pero no de la manera que ustedes creen. El Mercurio, pág. E.
- Zegers, P. P. (2008). Mil años esperaron que naciera. Patrimonio Cultural, 4.

## 8. Material complementario

Anexo N°1:

Laboratorio coreográfico n°1 - Viernes 16 de Agosto, 2019

Cinco intérpretes participantes: Verónica Pérez (N°1), Luna Carrasco (N°2), Ignacio Núñez (N°3), Marahui Cárdenas (N°4) y Gabriela Quiñonez (N°5).

Descripción de laboratorio:

- Ante el grupo de intérpretes se expone un conjunto de documentos en formato de audio. Cada documento exhibe un fragmento significativo del material original.
- Después de escuchar cada documento-audio dos o tres veces (según la necesidad), cada intérprete recuerda y selecciona “palabras, frases o conceptos significativos” a modo personal (uno o dos), respecto al material. Y se construye –colectivamente- una lista.
- Una vez expuestos 6 documentos-audio y construidas 6 listas de “palabra-conceptos”.

De cada lista, cada intérprete escoge una “palabra-concepto” (siendo suya o no) para desarrollar improvisación corporal a partir de ella y de lo experimentado.

1. Audio N°1: “Mistral subversiva”.

Documento original: Fragmento de entrevista a Jorge Baradit realizada por Ignacio Franzani.

Programa de televisión “Mentiras verdaderas” – La Red (2015).

Transcripción audio N°1
“Franzani: ¿Quiénes han intentado silenciar el patrimonio real de la Mistral? ¿A quiénes les incomoda la Mistral? A la Iglesia, al conservadurismo, a la derecha? Baradit: Yo creo que en general tiene que ver con esta tesis que hemos estado levantando en este programa sobre la necesidad de mantener orden y

estabilidad en nuestro país, como un principio que está por encima de cualquier otro. Te recuerdo de nuevo, la declaración de un alcalde que dijo que el orden estaba por encima de los derechos humanos. El derecho al orden, estaba por encima de los derechos humanos por el caso de estos globitos con cámara que vigilan una comuna de Santiago. Yo creo que, no es que alguien... No hay una conspiración detrás. Son los deseos perversos de una suma de poderes que acallan la inestabilidad, acallan la subversión, acallan la movilidad, acallan la diversidad en una búsqueda de homogeneidad, de orden y de estabilidad mal entendida. Sigue siendo el llamado peso de la noche portaliano, que busca que Chile sea chato, plano, aplastado... que no se mueva... porque así está bien, así así funciona el país, así nos movemos hacia adelante, un hacia adelante que le conviene a unos pocos. No?

Entonces Gabriela Mistral está desactivada porque era una mina subversiva. Es cosa de leer sus textos.

<b>Elaboración de lista colectiva a partir de audio N°1</b>	
1	Incomodidad
2	Subversivo
3	Homogeneidad
4	Orden
5	Inestabilidad
6	Real
7	Perversos
8	Acallan
9	Noche

<b>Selección de conceptos a partir de audio N°1</b>		
	<b>INTÉRPRETE</b>	<b>CONCEPTOS</b>
1	Intérprete N°3	Perversos
2	Intérprete N°5	Homogeneidad
3	Intérprete N°4	Noche
4	Intérprete N°1	Orden

5	Intérprete N°2	Acallar
---	----------------	---------

2. Audio N°2: “La instrucción de la mujer”.

Documento original: “La instrucción de la mujer” (1906) – (Fragmento).

Publicado por el periódico “La voz de Elqui”.

<b>Transcripción de audio N°2</b>	
<p>Se ha dicho que la mujer no necesita sino de una mediana instrucción. Y es que aún hay quienes ven en ella al ser capaz de sólo de gobernar el hogar. La instrucción suya es una obra magna que lleva en si la reforma completa de todo un sexo. Porque la mujer instruida deja de ser esa fanática ridícula. Instruir a la mujer, es hacerla digna y hay que levantarla. Abrirle un campo más basto de porvenir, es arrancar a la degradación, muchas de sus víctimas. Es preciso que la mujer deje de ser la mendiga de protección y pueda vivir sin que tenga que sacrificar su felicidad con uno de los repugnantes matrimonios modernos o su virtud con la venta indigna de su honra.</p>	

<b>Elaboración de lista colectiva a partir de audio n°2</b>	
1	Virtud
2	Magna
3	Digna
4	Mendiga de protección
5	Fanática ridícula
6	Reforma completa de todo un sexo
7	Hogar
8	Mediana
9	Sacrificio
10	Felicidad

<b>Selección de conceptos a partir de audio N°2</b>		
	<b>Intérprete</b>	<b>Conceptos</b>
1	Intérprete	Reforma completa de todo

	Nº3	un sexo
2	Intérprete Nº5	Mendiga de protección
3	Intérprete Nº4	Magna
4	Intérprete Nº1	Hogar
5	Intérprete Nº2	Fanática ridícula

3. Audio Nº3: “El Voto Femenino”.

Documento original: “Voto femenino” (1928) - (fragmento).

#### Transcripción audio Nº3

Socialistas y radicales han nacido a la vida de combate electoral con la afirmación de la igualdad de los sexos en la boca. Pero un buen día fueron gobierno, como en Francia. Y se les vino encima el pánico de perder el usufructo tan deleitoso siempre de la presa.

#### Elaboración de lista colectiva a partir de audio Nº3

1	Deleitoso
2	Igualdad de los sexos en la boca
3	Pánico
4	Presa
5	Francia
6	Afirmaciones

#### Selección de conceptos a partir de audio Nº3

	Intérprete	Conceptos
1	Intérprete Nº3	Presa
2	Intérprete	Pánico

	Nº5	
3	Intérprete Nº4	En la boca
4	Intérprete Nº1	Igualdad de los sexos en la boca
5	Intérprete Nº2	Deleitoso

4. Audio Nº4: “El sufragio femenino”.

Documento original: “El sufragio femenino” (1932) - (Fragmento).

#### Transcripción audio Nº4

Ahora ya no le damos un amén servil a ese pregonado monopolio de la inteligencia viril. Hemos constatado tantos casos de mujeres a la par o por encima de varones reconocidamente ponderados, que ya no se nos puede tratar como a criaturas desvalidas o dulcemente taradas con el seso a medio desarrollar. Prueba de ello es que nos han otorgado el derecho masculino a votar, que yo siempre consideré que era nuestro, por zoología. Pertrechadas en grande iremos a las elecciones, no en mero papel de votantes, sino además... de candidatas. Si votamos, pero sólo por hombres seguiremos relegadas. Codo a codo y en pro a una patria concebida como un hogar grande para sus hijos y los hijos de sus compañeras, las mujeres completaran la empresa política, en la cual falta más economía, mucha economía, acaso sólo economía. Porque nosotras partimos y llegamos de la tierra a la mesa de lo tangible a lo factible. Sin embriagarnos en teorías, ni perdernos en dédalos de discusión ideológica. Por eso, algún día Chile elegirá a una mujer para la presidencia de la república.

#### Elaboración de lista colectiva a partir de audio Nº4

1	Dulcemente taradas
2	Derecho masculino
3	Monopolio de inteligencia viril

4	Zoología
5	Relegadas
6	De lo tangible a lo factible
7	Desvalidas
8	Criatura
9	Pertrechada

<b>Selección de conceptos a partir de audio</b>		
<b>Nº4</b>		
	<b>Intérprete</b>	<b>Conceptos</b>
1	Intérprete Nº3	Monopolio de inteligencia viril
2	Intérprete Nº5	Dulcemente taradas
3	Intérprete Nº4	Desvalidas
4	Intérprete Nº1	Relegadas
5	Intérprete Nº2	Criatura

5. Audio Nº5: "El grito".

Documento original: "El grito" (1922) – (Fragmento).

Revista Repertorio Americano

<b>Transcripción audio Nº5</b>
<p>Maestro, enseña en tu clase el ensueño de Bolívar. El vidente primero. Clávalo en el alma de tus discípulos con agudo garfio de entendimiento. Divulga a la América su Sarmiento, su Bello, su Lastarria, su Martí. No seas un ebrio de Europa. Describe tu América. Haz amar la luminosa meseta mexicana, la verde estepa de Venezuela, la selva negra austral. Dilo todo de tu América. Di como se canta en la pampa argentina, como se arranca la perla en el Caribe. Dirijamos toda nuestra actividad como una flecha a este futuro ineludible. La</p>

América española una. Unificada por dos cosas estupendas, la lengua que le dio Dios y el dolor que le da la del norte.

**Elaboración de lista colectiva a partir de audio N°5**

1	Agudo garfio de entendimiento
2	Estupendas
3	Describe tu américa
4	No seas un ebrio de Europa
5	Ensueño
6	Dilo todo de América
7	Divulgar
8	Mestiza pobre
9	Pampa
10	Territorio

**Selección de conceptos a partir de audio N°5**

	<b>Intérprete</b>	<b>Conceptos</b>
1	Intérprete N°3	Territorio
2	Intérprete N°5	Describe tu América
3	Intérprete N°4	Agudo garfio de entendimiento
4	Intérprete N°1	Dilo todo de América
5	Intérprete N°2	Entendimiento

6. Audio N°6: “Imagen y palabra en la educación”.

Documento original: Imagen y palabra en la educación (1956) – (Fragmento).

### Transcripción audio N°6

Toda la primera infancia nos aparece dotada de imaginación. Pero son muchos los padres y los maestros que la desdeñan torpemente y hasta la combaten. Y cuando se dice a esos tapiados que la fantasía en su niño es un bien. Que inventando él se cuenta historias a sí mismo y que algunas de estas historias suelen ser también el cuerpo infantil de los descubrimientos mayores, dudan o no creen.

### Elaboración de lista colectiva a partir de audio

#### N°6

1	Primera infancia
2	Desdeñan
3	Imaginación
4	La fantasía de un/a ninx es un bien
5	Dudan o no creen
6	Cuerpo infantil
7	Cuentos

### Selección de conceptos a partir de audio N°6

	Intérprete	Conceptos
1	Intérprete N°3	La fantasía de un/a ninx es un bien
2	Intérprete N°5	Dudan o no creen
3	Intérprete N°4	El cuerpo infantil
4	Intérprete N°1	Imaginación
5	Intérprete N°2	Primera infancia

Anexo N°2:

Laboratorio coreográfico (Sesión I)

Viernes 23 de Agosto 2019

Cinco intérpretes participantes: Intérpretes N°1, N°3, N4 y N°5.

Descripción de laboratorio:

- Proyección de fotografías – Registro de Viaje
- Proyección de documentos escaneados – Documentación de archivos y revistas, sección hemeroteca de Biblioteca Nacional.
- Exposición y selección de fragmentos de los documentos
- Grabación de la lectura de fragmentos seleccionados

1. Proyección de fotografías – Registro de Viaje

<b>REGISTRO DE VIAJE</b>	
Fecha	Realizado del jueves 4 de Julio a Lunes 8 de Julio, 2019 (Vacaciones de Invierno)
Destino	La Serena y Valle de Elqui (Vicuña, Monte grande, Pisco Elqui (Unión) y
Hitos	Viaje diurno y en avión Fotografía de cordón montañoso (cordillera) y mineras desde las alturas.
	Visita a “Casa Museo Gabriela Mistral” y Biblioteca regional Gabriela Mistral – La Serena Testimonio del proyecto de “Escuela Granja de Mistral (1925). Dir.: Avenida Francisco de Aguirre #300, La Serena
	Visita a Museo Gabriela Mistral de Vicuña – Valle de Elqui Testimonio de su legado Cartas, publicaciones... Diario original de “La voz de Elqui”, artículo “La instrucción de la mujer”

	Bolsa de tierra Replica de casa original. Dir.: Gabriela Mistral #759, Vicuña
Observaciones	El valle de Elqui es un territorio seco y hostil, dominado por la industria del pisco. Las comunidades no tienen acceso al río del valle. Se desarrolla un turismo despiadado, superficial, mercantilista, devorador, abusivo y grotescamente elitista.

2. Proyección de documentos escaneados – Documentación de archivos y revistas, sección hemeroteca de Biblioteca Nacional.

	FUENTE	TÍTULO DEL DOCUMENTO	FECHA
1	Diario El Mercurio	“Menos cóndor y más huemul”	Domingo 11 de Julio 1926
2	Diario El Mercurio	“Agrarismo en Chile”	Domingo 23 de Septiembre 1928

3. Exposición de fragmentos de los documentos

FRAGMENTOS - “AGRARISMO EN CHILE” – 1928	
1	Comienza a hablarse en Chile de la subdivisión de la propiedad agrícola, unas de las pocas cosas esenciales para que una democracia exista, se toque como carne y hueso, eche sombra, ande y convenza de sí misma. Mucho necesitaba ya la democracia manca que es la nuestra (...) volver la cara hacia el campesino, darse cuenta de él y agrarizarse un poco.
2	El salitre se ha de ir, tarde o temprano; las minas ya ralean (...) La tierra,

	<p>en cambio, es la lealtad misma; yo no sé darle (...) mejor nombre que leal. Porque nosotros poseemos un mínimo del enorme reparto forestal que es la América (...)</p> <p>(...) Chile angustiado de suelo, mitad roca volcánica, un tercio desierto, sin más tierra verdadera que el llano central, no puede seguir viviendo el latifundismo sino como despreocupación inconcebible o como amparo deliberado de un régimen bárbaro.</p>
3	<p>Europa decapita el feudo, lo hostiga, y lo cerca como un jabalí; parcela y riega a la vez; abre los bancos y las cajas agrarias, oye al campesino en su exigencia de poseer el suelo, tan natural como el gozo de la respiración o de la marcha.</p> <p>Cuando esta gente de ojos abiertos nos llama bárbaros, porque no estudiamos latín o porque no bebemos té, no tiene razón; la tienen, ¡y de qué tamaño! Cuando se ríen de nuestras democracias (...) Yo me reiría con ellos si no tuviera que oírlos con el corazón mordido de cólera, porque dicen primarias verdades.</p>
4	<p>Escribirme contándome que mi madre se ha puesto joven y fuerte no me llenaría de mayor complacencia. El contarme que ha brotado petróleo a lo largo del país, a cada diez kilómetros de la costa, me exaltaría menos. Porque un pozo de nafta brota porque sí, por antojo de la geología, y una ley agraria nace cuando en un pueblo madura la conciencia, se permea de equidad, se enmiela y se abre como la granada noble.</p>
5	<p>(...) sin hacer artículos de especialidad que no sé escribir, he dicho, cada vez que he podido, mi aborrecimiento de nuestro feudalismo rural, contando a QUIEN HE encontrado en mi camino, que no hago cantando como creen, si no mirando, hecha entera ojo para los míos, ojo chileno,</p>

	que ve neto y mira sin pestañeo.
6	<p>Yo he mirado siempre como cosa sobrenatural la paciencia campesina en la América.</p> <p>(...) Pero un Estado no puede contar con lo sobrenatural como con una "naturaleza", él que es laico (...)</p> <p>Si el campesino chileno nada pide es porque no sabe que él pertenece a una familia humana que cada país posee como un tuétano vital (...)</p> <p>El líder se ha callado sobre esa y otras cosas, por adulo al obrero industrial, cuya suerte quiere servir antes,</p> <p>Pero (...) van a contárselo, tarde o temprano. (...)</p> <p>Entonces él va a moverse. A su manera, a la chilena, que los patrones parecen no conocer todavía. De un solo empujón y mortal.</p>
7	<p>Es la ocasión de que un país de América legisle sin anticipo de sangre, y sin urgencia caliente de revuelta, sobre el problema perversamente postergado, de la propiedad rural.</p> <p>Que no vengan los discursos de la Cámara y los artículos de periódico a decir en país sin información de este orden, miedecillos vestidos de derecho, defendiendo con ello intereses abusivos.</p>
8	<p>En una reforma agraria sin sangre, el campesino chileno puede descansar; dormirá tranquilo; se pondrá al trabajo de su parcela sin voltear la cabeza a todos lados husmeando el riesgo; recibirá, ya con razón de ser, la instrucción agrícola que le falta, para el cultivo intenso; cuidará con celo de dueño sus cooperativas y se comprometerá, sin temor del día siguiente, en la compra de su maquinaria moderna.</p>

9	<p>Y si Chile resulta capaz de finiquitar una reforma verdadera (con “verdadera” quiero decir de gran aliento y no miedosa, que sirva para cincuenta años y no para cinco) (...)</p> <p>(...) Será una obra maestra de labor civil: una América con su clase campesina al fin desagraviada y su democracia legítima (...) traerá honra a cada uno, así, a cada uno de nosotros, y a la América una honra adulta que nos permita hablar de ella sin que se nos enrede la lengua en su elogio, como suele enredársenos cuando damos el dato sano y escondemos astutamente los castrosos y feos: los de su fabuloso latifundismo.</p>
---	--

<b>FRAGMENTOS – “MENOS CÓNDOR Y MÁS HUEMUL” – 1926</b>	
1	<p>Yo confieso mi escaso amor del cóndor, que, al fin, es solamente un hermoso buitre. Sin embargo, yo le he visto el más limpio vuelo sobre la Cordillera. Me rompe la emoción el acordarme de que su gran parábola no tiene más causa que la carroña tendida en una quebrada.</p>
2	<p>El maestro de escuela explica a sus niños: "El cóndor significa el dominio de una raza fuerte; enseña el orgullo justo del fuerte. Su vuelo es una de las cosas más esplendorosas de la tierra". Tanto ha abusado la heráldica de las aves rapaces, hay tanta águila, tanto milano en divisas de guerra, que ya dice poco, a fuerza de repetición, el pico ganchudo y la garra metálica.</p>

3	<p>Me quedo con ese ciervo, (...) con el huemul no explicado por los pedagogos (...) El huemul es una bestezuela sensible y menuda; (...) Su fuerza está en su agilidad. Lo defiende la finura de sus sentidos: el oído delicado, el ojo de agua atenta, el olfato agudo (...) se salva a menudo sin combate, con la inteligencia, que se le vuelve un poder inefable. (...) En él se olvida la bestia...</p>
4	<p>El cóndor, para ser hermoso, tiene que planear en la altura, liberándose enteramente del valle; el huemul es perfecto con sólo el cuello inclinado sobre el agua o con el cuello en alto, espiando un ruido. Entre (...) el picotazo sobre el lomo del caballo, y la defensa indirecta del que se libra del enemigo porque lo ha olfateado a cien pasos, yo prefiero ésta. Mejor es el ojo emocionado que observa detrás de unas cañas, que el ojo sanguinoso que domina sólo desde arriba.</p>
5	<p>Si el símbolo quedara reducido al huemul, y no sirviera, por unilateral, para expresión de un pueblo (...) En este caso, que el huemul sea como el primer plano de nuestro espíritu, como nuestro pulso natural... y que el otro sea el latido de la urgencia. Pacíficos de toda paz en los buenos días, suaves de semblante, de palabra y de pensamiento, y cóndores solamente para volar, sobre el despeñadero del gran peligro.</p>
6	<p>Mucho se ha insistido, lo mismo en las escuelas que en los discursos gritones, en el sentido del cóndor, y se ha dicho poco de su compañero heráldico (...) apenas ubicado geográficamente. (...) Los profesores de Zoología dicen siempre (...) sobre el huemul: una especie desaparecida</p>

	del ciervo. No importa la extinción de la fina bestia en tal zona geográfica; lo que importa es que el orden de la gacela haya existido y siga existiendo en la gente chilena.
--	--

#### 4. Selección y grabación de fragmentos

	INTÉRPRETE	FRAGMENTO SELECCIONADO Y GRABADO	DOCUMENTO
1	Intérprete N°4	<p>El salitre se ha de ir, tarde o temprano; las minas ya ralean (...) La tierra, en cambio, es la lealtad misma; yo no sé darle (...) mejor nombre que leal.</p> <p>Porque nosotros poseemos un mínimo del enorme reparto forestal que es la América (...)</p> <p>(...) Chile angustiado de suelo, mitad roca volcánica, un tercio desierto, sin más tierra verdadera que el llano central, no puede seguir viviendo el latifundismo sino como despreocupación inconcebible o como amparo deliberado de un régimen bárbaro.</p>	“Agrarismo en Chile” - 1928
2	Intérprete N°5	<p>Escribirme contándome que mi madre se ha puesto joven y fuerte no me llenaría de mayor complacencia. El contarme que ha brotado petróleo a lo largo del país, a cada diez kilómetros de la costa, me exaltaría menos. Porque un pozo de nafta brota porque sí, por antojo de la geología, y una</p>	“Agrarismo en Chile” - 1928

		<p>ley agraria nace cuando en un pueblo madura la conciencia, se permea de equidad, se enmiela y se abre como la granada noble.</p>	
3	Intérprete N°3	<p>Y si Chile resulta capaz de finiquitar una reforma verdadera (con “verdadera” quiero decir de gran aliento y no miedosa, que sirva para cincuenta años y no para cinco) (...)</p> <p>(...) Será una obra maestra de labor civil: una América con su clase campesina al fin desagraviada y su democracia legítima (...)</p> <p>traerá honra a cada uno, así, a cada uno de nosotros, y a la América una honra adulta que nos permita hablar de ella sin que se nos enrede la lengua en su elogio, como suele enredársenos cuando damos el dato sano y escondemos astutamente los castrosos y feos: los de su fabuloso latifundismo.</p>	<p>“Agrarismo en Chile” - 1928</p>
4	Intérprete N°1	<p>Europa decapita el feudo, lo hostiga, y lo cerca como un jabalí; parcela y riega a la vez; abre los bancos y las cajas agrarias, oye al campesino en su exigencia de poseer el suelo, tan natural como el gozo de la respiración o de la marcha.</p> <p>Cuando esta gente de ojos abiertos nos llama bárbaros, porque no estudiamos latín o porque no bebemos té, no tiene</p>	<p>“Agrarismo en Chile” - 1928</p>

		<p>razón; la tienen, ¡y de qué tamaño! Cuando se ríen de nuestras democracias (...) Yo me reiría con ellos si no tuviera que oírlos con el corazón mordido de cólera, porque dicen primarias verdades.</p>	
5	Intérprete N°5	<p>El cóndor, para ser hermoso, tiene que planear en la altura, liberándose enteramente del valle; el huemul es perfecto con sólo el cuello inclinado sobre el agua o con el cuello en alto, espiando un ruido. Entre (...) el picotazo sobre el lomo del caballo, y la defensa indirecta del que se libra del enemigo porque lo ha olfateado a cien pasos, yo prefiero ésta. Mejor es el ojo emocionado que observa detrás de unas cañas, que el ojo sanguinoso que domina sólo desde arriba.</p>	<p>“Menos cóndor y más huemul” - 1926</p>
6	Intérprete N°1	<p>Me quedo con ese ciervo, (...) con el huemul no explicado por los pedagogos (...) El huemul es una bestezuela sensible y menuda; (...) Su fuerza está en su agilidad. Lo defiende la finura de sus sentidos: el oído delicado, el ojo de agua atenta, el olfato agudo (...) se salva a menudo sin combate, con la inteligencia, que se le vuelve un poder infame. (...) En</p>	<p>“Menos cóndor y más huemul” - 1926</p>

		él se olvida la bestia...	
7	Intérprete N°4	El maestro de escuela explica a sus niños: "El cóndor significa el dominio de una raza fuerte; enseña el orgullo justo del fuerte. Su vuelo es una de las cosas más esplendorosas de la tierra". Tanto ha abusado la heráldica de las aves rapaces, hay tanta águila, tanto milano en divisas de guerra, que ya dice poco, a fuerza de repetición, el pico ganchudo y la garra metálica.	"Menos cóndor y más huemul" - 1926

Anexo N°3:

### Laboratorio coreográfico (Sesión II)

Viernes 30 de Agosto, 2019

Cuatro intérpretes participantes: Intérprete N°2, N°3, N°4 y N°5.

Descripción de laboratorio:

- Trabajo de apresto corporal. Experimentación e improvisación guiada. Trabajo en pareja. (Descripción pendiente - Vínculo)
- Ante el grupo de intérpretes se expone un conjunto de documentos en formato de audio grabados por ellos mismos en laboratorio anterior. Corresponde al registro de la selección personal de cada intérprete.
- A partir de cada audio expuesto se desarrolla improvisación corporal en dúo (libre, dialogante) a partir de ello.

SELECCIÓN DE FRAGMENTOS GRABADOS POR INTÉRPRETES			
	Intérprete	Fragmento seleccionado y grabado	Documento
1	Intérprete N°4	<p>El salitre se ha de ir, tarde o temprano; las minas ya ralean (...) La tierra, en cambio, es la lealtad misma; yo no sé darle (...) mejor nombre que leal.</p> <p>Porque nosotros poseemos un mínimo del enorme reparto forestal que es la América (...) (...) Chile angustiado de suelo, mitad roca volcánica, un tercio desierto, sin más tierra verdadera que el llano central, no puede seguir viviendo el latifundismo sino como despreocupación inconcebible o como amparo deliberado de un régimen bárbaro.</p>	“Agrarismo en Chile” - 1928

2	Intérprete Nº5	Escribirme contándome que mi madre se ha puesto joven y fuerte no me llenaría de mayor complacencia. El contarme que ha brotado petróleo a lo largo del país, a cada diez kilómetros de la costa, me exaltaría menos. Porque un pozo de nafta brota porque sí, por antojo de la geología, y una ley agraria nace cuando en un pueblo madura la conciencia, se permea de equidad, se enmiela y se abre como la granada noble.	“Agrarismo en Chile” - 1928
3	Intérprete Nº3	Y si Chile resulta capaz de finiquitar una reforma verdadera (con “verdadera” quiero decir de gran aliento y no miedosa, que sirva para cincuenta años y no para cinco) (...) (...) Será una obra maestra de labor civil: una América con su clase campesina al fin desagraviada y su democracia legítima (...) traerá honra a cada uno, así, a cada uno de nosotros, y a la América una honra adulta que nos permita hablar de ella sin que se nos enrede la lengua en su elogio, como suele enredársenos cuando damos el dato sano y escondemos astutamente los castrosos y feos: los de su fabuloso latifundismo.	“Agrarismo en Chile” - 1928
4	Intérprete Nº1	Europa decapita el feudo, lo hostiga, y lo cerca como un jabalí; parcela y riega a la vez; abre los bancos y las cajas agrarias, oye al campesino en su exigencia de poseer el suelo, tan natural como el gozo de la respiración o de la marcha.	“Agrarismo en Chile” - 1928

		<p>Cuando esta gente de ojos abiertos nos llama bárbaros, porque no estudiamos latín o porque no bebemos té, no tiene razón; la tienen, ¡y de qué tamaño! Cuando se ríen de nuestras democracias (...) Yo me reiría con ellos si no tuviera que oírlos con el corazón mordido de cólera, porque dicen primarias verdades.</p>	
5	Intérprete N°5	<p>El cóndor, para ser hermoso, tiene que planear en la altura, liberándose enteramente del valle; el huemul es perfecto con sólo el cuello inclinado sobre el agua o con el cuello en alto, espiando un ruido. Entre (...) el picotazo sobre el lomo del caballo, y la defensa indirecta del que se libra del enemigo porque lo ha olfateado a cien pasos, yo prefiero ésta. Mejor es el ojo emocionado que observa detrás de unas cañas, que el ojo sanguinoso que domina sólo desde arriba.</p>	<p>“Menos cóndor y más huemul” - 1926</p>
6	Intérprete N°1	<p>Me quedo con ese ciervo, (...) con el huemul no explicado por los pedagogos (...) El huemul es una bestezuela sensible y menuda; (...) Su fuerza está en su agilidad. Lo defiende la finura de sus sentidos: el oído delicado, el ojo de agua atenta, el olfato agudo (...) se salva a menudo sin combate, con la inteligencia, que se le vuelve un poder inefable. (...) En él se olvida la bestia...</p>	<p>“Menos cóndor y más huemul” - 1926</p>

7	Intérprete Nº4	El maestro de escuela explica a sus niños: "El cóndor significa el dominio de una raza fuerte; enseña el orgullo justo del fuerte. Su vuelo es una de las cosas más esplendorosas de la tierra". Tanto ha abusado la heráldica de las aves rapaces, hay tanta águila, tanto milano en divisas de guerra, que ya dice poco, a fuerza de repetición, el pico ganchudo y la garra metálica.	"Menos cóndor y más huemul" - 1926
---	-------------------	--	---------------------------------------

Anexo N°4:

Categorización I

Laboratorio coreográfico N°1 - Viernes 16 de agosto

A continuación se desarrolla el ejercicio de categorización sobre tres de los seis documentos trabajados en el laboratorio coreográfico N°1.

Se seleccionaron dos intérpretes, para el desarrollo de observación y posterior ejercicio de categorización.

1. Ejercicio de categorización

Audio documento N°2 (Laboratorio coreográfico N°1)

Fragmento - "La instrucción de la mujer" (1906)

Categorización realizada con observación de intérpretes N°1 y N°4

<b>Categorización de intérprete N°1</b>			
Nombre archivo de video: 16.08.19 (VI)			
<b>Categorías</b>		<b>Momento temporal</b>	<b>Descripción</b>
1	Tiempo	00.00 a 2.00 min.	Se observan movimientos protagónicamente lentos, con cualidades sostenidas y prolongadas. No obstante existen movimientos moderadamente rápidos.
2	Espacio	00.00 a 2.00 min.	Se observan mayoritariamente movimientos centrales. Por breves momentos una o las dos extremidades inferiores presentan movimientos periféricos es por breves segundos y manejan

			una periferia moderada. Los movimientos permanecen en un nivel bajo constante.
3	Energía	00.00 a 2.00 min.	Se observan movimientos que modulan entre energía leve y fuerte.
4	Peso-gravedad	00.00 a 2.00 min.	Se observan movimientos mayoritariamente a favor de la gravedad con cualidades sostenidamente fuertes.
5	Flujo	00.00 a 2.00 min.	Se observan movimientos de flujo contenido y secuencial. Mayoritariamente son de flujo continuo, con breves alternancias a lo discontinuo.
<b>Observaciones</b>		<p>Los movimientos del intérprete están subordinados a la utilización de parte de su ropa. Este utilizó su polerón para encerrar su cuerpo a nivel bajo, ocultando sus extremidades superiores y parcialmente sus extremidades inferiores.</p> <p>La observación de su cuerpo es una observación indirecta, se ha observado su silueta y su cuerpo a través de la construcción de un volumen.</p> <p>La conjugación de los factores de sus movimientos se sintetizan en las siguientes cualidades:</p> <p>Central, leve y lento (gleiten) Central, leve y rápido (schlottern) Central, fuerte y lento (druck)</p>	

Selección de concepto de la lista de elaboración colectiva	“Hogar”
--	---------

<b>Categorización de intérprete N°4</b>			
Nombre archivo de video: 16.08.19 (VI)			
<b>Categorías</b>		<b>Momento temporal</b>	<b>Descripción</b>
1	Tiempo	00.00 a 1.05 min.	Se observan movimientos tanto rápidos como lentos, pero ambos de manera moderada.
2	Espacio	00.00 a 1.05 min.	Se observa una modulación entre movimientos periféricos y centrales (ambos en grados moderados, no extremos). Un asunto relevante es la alternancia ágil entre el uso de niveles alto, medio y bajo.
3	Energía	00.00 a 1.05 min.	Se observa la mutación de energía fuerte y leve (ambas en grados moderados, no extremos).
4	Peso-gravedad	00.00 a 1.05 min.	Se observan movimientos mayoritariamente en contra de la gravedad. Se observa la variación o alternancia entre el uso de peso fuerte y ligero

			(ambas en grados moderados, no extremos).
5	Flujo	00.00 a 1.05 min.	Se observan movimientos mayoritariamente continuos y moderadamente discontinuos. Se observan movimientos mayoritariamente secuenciales y moderadamente disociados. Se observan movimientos contenidos.
<b>Observaciones</b>		<p>La conjugación de los factores de sus movimientos transitan en todas las cualidades de movimiento que contemplan la eukinética, pero ninguno de ellos es llevado a su extremo. Estos son:</p> <p>Central, leve y lento (gleiten) Periférico, leve y lento (schweben) Central, fuerte y lento (druck) Periférico, fuerte y lento (Zug) Central, leve y rápido (schlottern) Periférico, leve y rápido (flattern) Central, fuerte y rápido (stoss) Periférico, fuerte y rápido (schlag)</p> <p>Uno de los aspectos más relevantes en esta observación es la alternancia de niveles, que conduce la propuesta corporal y el ágil cambio entre cualidad y cualidad.</p>	
Selección de concepto de la lista de elaboración colectiva		"Magna"	

## 2. Ejercicio de categorización

Audio documento N°4 (Laboratorio coreográfico N°1)

Documento original: "El sufragio femenino" (1932) – (fragmento)

Categorización con intérpretes N°1 y N°4

<b>Categorización de intérprete N°1</b>			
Nombre archivo de video: 16.08.19 (VIII)			
<b>Categorías</b>		<b>Momento temporal</b>	<b>Descripción</b>
1	Tiempo	00.00 a 1.32 min	Se observan predominantemente movimientos lentos con breves momentos de aceleración (fuerte muy moderado).
2	Espacio	00.00 a 1.32 min	Se observan movimientos que inician periféricos y terminan centrales. Se observan movimientos que inician de nivel medio a bajo, la propuesta corporal es progresiva y desarrolla distintas variante de frente y disposición.
3	Energía	00.00 a 1.32 min	La energía de los movimientos inician de manera leve y acaban con incrementación de energía (moderadamente fuerte).
4	Peso-gravedad	00.00 a 1.32 min	Los movimientos se desarrollan a favor de la gravedad.

			Se desarrolla una modulación de movimientos ligeros a fuertes moderados.
5	Flujo	00.00 a 1.32 min	Los movimientos modulan desde un flujo continuo a discontinuo. Se observan movimientos secuenciales y contenidos.
<b>Observaciones</b>		La conjugación de los factores de sus movimientos se sintetizan en las siguientes cualidades: Periférico, leve y lento (schweben) Central, fuerte y lento (druck) Central, leve y rápido (schlottern) Central, fuerte y rápido (stoss)	
Selección de concepto de la lista de elaboración colectiva		"Relegadas"	

#### Categorización de intérprete Nº4

Nombre archivo de video: 16.08.19 (VIII)

<b>Categorías</b>		<b>Momento temporal</b>	<b>Descripción</b>
1	Tiempo	1.34 a 1.45 seg.	Se observan movimientos que inician lentos y sufren aceleración hacia rápido muy moderado.

2	Espacio	1.34 a 1.45 seg.	Se observan movimientos inician en centrales y acrecienta su centralidad. La graduación de la centralidad aumenta. Se observan movimientos que inician en nivel medio y terminan en nivel bajo moderado.
3	Energía	1.34 a 1.45 seg.	Se observan movimientos que inician con energía leve y mutan a fuerte moderado.
4	Peso-gravedad	1.34 a 1.45 seg.	Los movimientos ejecutados inician a favor de la gravedad y finalizan en contra de la gravedad. Se observa una cualidad fuerte respecto al peso.
5	Flujo	1.34 a 1.45 seg.	Los movimientos son secuenciales, contenidos y discontinuos.
<b>Observaciones</b>		La conjugación de los factores de sus movimientos se sintetizan en las siguientes cualidades: Central, leve y lento (gleiten) Central, fuerte y lento (druck) Central, leve y rápido (schlottern)	
Selección de concepto de la lista de elaboración colectiva		"Desvalidas"	

### 3. Ejercicio de categorización

Audio documento N°5 (Laboratorio coreográfico N°1)

Documento original: "El grito" (1922) - (Fragmento)

Categorización con intérpretes N°1 y N°4

Categorización de intérprete N°1			
Nombre archivo de video: 16.08.19 (IX)			
Categorías		Momento temporal	Descripción
1	Tiempo	00.00 a 1.20 min.	Se observa una preponderancia de movimientos rápidos, con súbitos y repentinos cambios ( <i>quick suden</i> ).
2	Espacio	00.00 a 1.20 min.	Se observa una ágil alternancia de movimientos centrales y periféricos. Se observa un protagonismo de movimientos directos. El intérprete realiza la secuencia de sus movimientos mayoritariamente en nivel medio y bajo.
3	Energía	00.00 a 1.20 min.	Se observa una ágil alternancia de movimientos: Periférico fuerte y rápido ( <i>schlag</i> ) Central, leve y rápido ( <i>schlottern</i> ) Central, fuerte y rápido ( <i>flattern</i> )
4	Peso-gravedad	00.00 a 1.20 min.	Modulación entre fuerte y ligero
5	Flujo	00.00 a 1.20 min.	Se observa la alternancia de movimientos discontinuos,

			secuenciales y contenidos.
<b>Observaciones</b>	<p>La cualidad de los movimientos del intérprete se observan flexibles. Flexibles a los cambios.</p> <p>Algunos de los movimientos que tienen frecuente reiteración son: dar golpecitos y sacudir extremidades, además de una sistemática disociación entre tren superior e inferior.</p> <p>La utilización de su cabeza para el inicio de los movimientos (motor de movimiento es algo recurrente.</p>		
Selección de concepto de la lista de elaboración colectiva	"Dilo todo de América"		

<b>Categorización de intérprete N°4</b>			
Nombre archivo de video: 16.08.19 (IX)			
<b>Categorías</b>		<b>Momento temporal</b>	<b>Descripción</b>
1	Tiempo	1.16 a 2.16 min	Se observan protagónicamente movimientos lentos, sostenidos y prolongados ( <i>slow sustain</i> ).
2	Espacio	1.16 a 2.16 min	Se observan movimientos que modulan una relación de alternancia entre central y periférico. El intérprete realiza la secuencia de sus movimientos mayoritariamente

			en nivel alto y medio.
3	Energía	1.16 a 2.16 min	Se observan movimientos: Periférico, leve y lento (schweben) Central, leve y lento (gleiten) Central, fuerte y lento (druck) periférico, fuerte y lento (zug)  Además de breves momentos de movimientos centrales, leves y rápidos (schlottern)
4	Peso-gravedad	1.16 a 2.16 min	Se observa la alternancia entre movimientos firmes (sólidos) y ligeros (livianos, suaves, leve)
5	Flujo	1.16 a 2.16 min	Se observa una preponderancia entre movimientos continuos y contenidos. Además de breves momentos de movimientos levemente discontinuo.
<b>Observaciones</b>		<p>Se observa en el conjunto de movimientos señalados, que el intérprete flota y suspende su peso de manera sostenida.</p> <p>Algunos movimientos preponderantes son presiona y empuja con extremidades de manera central y periférica.</p> <p>Exprime, retuerce y/o estrujar su torso, distanciando centro de peso con centro liviano de peso.</p> <p>Hay un protagonismo de gestos en los cuales desliza, acaricia y/o aplanar con sus extremidades.</p>	

Selección de concepto de la lista de elaboración colectiva	“Agudo garfio de entendimiento”

## Anexo N°5:

### Categorización II

Laboratorio coreográfico N°2 (sesión II) - Viernes 30 de agosto

A continuación se desarrolla el ejercicio de categorización sobre tres de los siete documentos emanados del laboratorio coreográfico N°2.

Se seleccionaron dos intérpretes que trabajaron en pareja, para el desarrollo de observación y posterior ejercicio de categorización.

#### 1. Ejercicio de categorización

Audio documento N° 3 (Fragmento seleccionado y grabado por intérprete N°3).

Documento original: "Agrarismo en Chile" (1928) – (fragmento)

Categorización realizada con observación de intérpretes N°3 y N°4

<b>Categorización de intérpretes (Dúo) N°3 y N°4</b>			
Nombre archivo de video: 30.08.19 (XII)			
<b>Categorías</b>		<b>Momento temporal</b>	<b>Descripción</b>
1	Tiempo	2:03 a 3:13 min.	En los movimientos de los intérpretes predominan acciones lentas, con breves momentos de aceleración. Se observa un ritmo similar en ambos intérpretes. Utilizan la pausa para dialogar de manera intermitente, en el cual cada uno propone al otro cambios en relación al manejo del tiempo.
2	Espacio	2:03 a 3:13 min.	Se observa que los intérpretes vehiculan sus movimientos en relación directa con su compañero, centrando el foco de sus movimientos en dirección del otro. Predominan de esta manera, los movimientos centrales, alternando movimientos de tensión simultánea con movimientos de doble tensión.

			Predomina la utilización del nivel medio.
3	Energía	2:03 a 3:13 min.	Se observa en los movimientos de los intérpretes, acciones en las cuales predominan movimientos fuertes. Cada uno de ellos, ejerce una fuerza opuesta, entregando un porcentaje importante de su peso al otro, cuando se encuentran en contacto. Prevalecen movimientos de tensión, los cuales conviven con breves momentos de entrega.
4	Peso-gravedad	2:03 a 3:13 min.	Se observa en los movimientos de los intérpretes, el predominio de lo pesado, por sobre lo liviano. El elemento protagónico es la tensión entre ambos cuerpos, en contacto.
5	Flujo	2:03 a 3:13 min.	Se observa en el movimiento de los intérpretes el predominio del elemento de control, por sobre la libertad, en sus acciones. Se reconoce un flujo interno, contenido. Se observan movimientos tanto secuenciales como simultáneos. Se evidencia un flujo discontinuo.
<b>Observaciones</b>	<p>Se observa que los soportes de ambos intérpretes, están en constante semi flexión. Permitiendo, de esta manera habilitar los movimientos y traslados para un diálogo corporal atento y sensible a lo que propone cada interactuante.</p> <p>La atención (el foco) entre ambos jamás se desconecta, aún en los breves momentos de separación corporal.</p> <p>Cada intérprete conduce al compañero y propone diferentes direcciones en el espacio. Esto acontece con rapidez, en su alternancia.</p> <p>El centro de peso, en cada uno de los cuerpos, permanece en un nivel bajo (controlado), nunca se utiliza el recurso de la suspensión.</p>		

## 2. Ejercicio de categorización

Audio documento N° 5 (Fragmento seleccionado y grabado por intérprete N°5).

Documento original: "Menos cóndor y más huemul" (1926) – (Fragmento)

Categorización realizada con observación de intérpretes N°3 y N°4

<b>Categorización de intérpretes (Dúo) N°3 y N°4</b>			
Nombre archivo de video: 30.08.19 (XII)			
<b>Categorías</b>		<b>Momento temporal</b>	<b>Descripción</b>
1	Tiempo	3:49 a 4:20 min.	Se observa en el movimiento de los intérpretes acciones lentas. No se utilizan aceleraciones. Los movimientos presentan un ritmo continuo, sin pausas en su estructura
2	Espacio	3:49 a 4:20 min.	Se observa en el movimiento de los intérpretes el predominio total de acciones centrales. Nuevamente el foco de ambos es construido directamente en relación al otro. Nunca desconectan la mirada. Los cuerpos no se separan. Se alternan los niveles. Primero mientras uno se encuentra en nivel bajo, el otro se encuentra en nivel medio. Luego mientras uno se intercambian los roles, en conjunto con sus niveles. Finalmente ambos se incorporan, pero nunca ninguno de los dos intérpretes trabaja a nivel alto (extremo o superior).
3	Energía	3:49 a 4:20 min.	Se observa que el movimiento de los intérpretes la combinación de acciones fuertes y leves. Se identifican tres instancias: en la primera

			<p>uno de ellos sostiene al otro, luego intercambian los roles, para finalmente un equilibrio y desequilibrio simultáneo.</p> <p>En la primera instancia, quien sostiene realiza movimientos fuertes. En la segunda instancia, quien es sostenido, ejecuta movimientos fuertes (por que cuelga del otro) y finalmente se combinan movimientos fuertes (equilibrio) para romper con movimientos leves (soltar el equilibrio construido).</p>
4	Peso-gravedad	3:49 a 4:20 min.	<p>Se observa en el movimiento de ambos intérpretes el predominio del elemento pesado, por sobre el liviano.</p> <p>En la primera instancia, antes descrita, ambos intérpretes resisten la gravedad. En la segunda instancia, quien se encuentra en nivel bajo, cede por completo y se entrega (cuelga del compañero) mientras que el otro resiste la gravedad y sostiene ambos cuerpos. Finalmente ambos se incorporan y se oponen a la gravedad. El manejo del factor es fluctuante, mayoritariamente alternado.</p>
5	Flujo	3:49 a 4:20 min.	<p>Se observa en el movimiento de ambos intérpretes el predominio de acciones controladas.</p> <p>En ellos dialoga un flujo interno que al contacto con el otro cuerpo se proyecta el movimiento hacia un flujo externo (cualidad moderada).</p> <p>Los movimientos son contenidos y existe un protagonismo de movimientos simultáneos.</p>

<b>Observaciones</b>	Se identifican tres instancias importantes en la interacción de los intérpretes, a partir de las cuales desarrollan tres variables para trabajar mayoritariamente el factor de espacio y peso. Los factores de energía, tiempo y flujo son funcionales a el trabajo protagónico en torno al espacio y peso.
----------------------	---

### 3. Ejercicio de categorización

Audio documento N°1 (Fragmento seleccionado y grabado por intérprete N°3).

Documento original: “Agrarismo en Chile” (1928) – (fragmento)

Categorización realizada con observación de intérpretes N°3 y N°4

<b>Categorización de intérpretes (Dúo) N°3 y N°4</b>			
Nombre archivo de video: 30.08.19 (XII)			
<b>Categorías</b>		<b>Momento temporal</b>	<b>Descripción</b>
1	Tiempo	7:09 a 7:40 min.	Se observa en el movimiento de ambos intérpretes el predominio de tiempo lento, con breves instancias de rapidez. En la secuencia de movimientos observados, persiste un ritmo continuo de un patrón, se repite un movimiento (desvanecimiento de un cuerpo por sobre otro).  La repetición del patrón de movimientos es alternado por pequeña pausa expresiva.  El patrón de movimiento ejecutado inicia con una leve aceleración y finaliza desacelerando (pausa).
2	Espacio	7:09 a 7:40 min.	Se observa en el patrón de los movimientos, un cuerpo que sostiene y otro que se desvanece y es sostenido.

			<p>El intérprete que cumple el rol de sostener maneja un foco moderadamente periférico, concentrando su mirada en quien sostiene o central (interno).</p> <p>El intérprete que se desvanece maneja un foco periférico. Pierde el contacto visual con su compañero.</p>
3	Energía	7:09 a 7:40 min.	<p>Se observa en el intérprete que cumple el rol de sostener, movimientos de cualidad fuerte. Mientras que en el intérprete que cumple el rol de ser sostenido, se observan movimientos de cualidad leve.</p> <p>El intérprete que cumple el rol de sostener usa su fuerza, su energía, para resistir a la gravedad y al peso de su compañero generando movimientos de tensión.</p> <p>El intérprete que cumple el rol de ser sostenido utiliza el peso corporal en relajación generando movimientos a favor de la gravedad (entrega su peso).</p>
4	Peso-gravedad	7:09 a 7:40 min.	<p>Se observa en el intérprete que cumple el rol de sostener, movimientos de cualidad pesada. Mientras que en el intérprete que cumple el rol de ser sostenido, se observan movimientos de cualidad liviano y pesado.</p>
5	Flujo	7:09 a 7:40 min.	<p>Se observa en los movimientos, de ambos intérpretes cualidades en los que predomina fuertemente el control.</p> <p>El intérprete que cumple el rol de ser</p>

			<p>sostenido, presenta breves momentos de moderada libertad en sus movimientos.</p> <p>El intérprete que cumple el rol de ser sostenido genera movimientos en los cuales predomina el flujo externo y moderadamente interno, flujo contenido y moderadamente libre. Presenta movimientos simultáneos y continuos.</p> <p>El intérprete que cumple el rol de sostener genera movimientos en los cuales predomina el flujo interno, el flujo contenido, presenta movimientos simultáneos y continuos.</p>
<p><b>Observaciones</b></p>	<p>Se identifican en los movimientos de los intérpretes dos roles en sus acciones; uno utiliza movimientos pasivos, el otro utiliza movimientos moderadamente pasivos.</p>		

Anexo N°6: Video 16.08.19 (VI)

Anexo N°7: Video 16.08.19 (VIII)

Anexo N°8: Video 16.08.19 (IX)

Anexo N°9: Video 30.08.19 (XII)