



ESCUELA DE DANZA

FACULTAD DE ARTES

MI PROCESO DE FORMACIÓN COMO BAILARINA.

DESCUBRIENDO MI CAMINO INTERPRETATIVO

Alumna: Valdovinos Urrutia, Josefina Amanda

Profesora Guía: Bravo de la Sotta, Carolina

Memoria para optar al Título Intérprete en Danza
Memoria para optar al Grado Licenciatura en Danza

Santiago, 2015

Agradecimientos:

A mi familia, pololo, compañeros y profesores.

ÍNDICE

Introducción	4
Advertencia	6
Mi comprensión sobre la Danza	7
Puesta en valor de la Cultura, la Educación Artística y la Danza para las personas y la sociedad	46
Bibliografía	59

MI PROCESO DE FORMACIÓN COMO BAILARINA: DESCUBRIENDO MI CAMINO INTERPRETATIVO

Introducción

¿Qué involucra para un intérprete el ser *profesional* de la danza? ¿Qué elementos son esencialmente pertinentes a ésta? ¿Se trata de un entrenamiento corporal de qué tipo? ¿Hasta dónde se puede expresar con el movimiento? Todavía no consigo responder éstas ni otras tantas preguntas, pero hasta el momento me repito a mí misma: "si quieres ser una intérprete estudia tu cuerpo, Josefina, muy atentamente". Con lo cual me refiero a una amplia gama de posibilidades y acciones, ya que en este proceso de formación realmente existen muchas facetas desarrollables.

En mi proceso de *auto-identificación* como bailarina he explorado en diferentes fuentes artísticas, técnicas, espirituales, sociales, etc.; aspectos del cuerpo y de mí misma que amplían el material sobre el cual trabajar a la hora de *interpretar* o crear.

Por esto, mi tema de reflexión se desarrolla a partir de la pregunta sobre cómo he ido entendiendo la danza a lo largo de mi proceso de formación, lo que finalmente es lo que se ha incorporado a mi identidad interpretativa.

Esto me ha llevado a intentar construir un relato sobre cómo se fueron dando la serie de descubrimientos corporales que han sido relevantes para mí y que han ido completando mis ideas sobre la técnica, la expresión y la creatividad.

Creo que ningún proceso de enseñanza-aprendizaje artístico puede ser igual a otro; por lo mismo, lo escrito en este documento debe leerse como una selección subjetiva de mi proceso y se ha construido como un relato que se expone abiertamente como una definición personal, cuestionable y abierta al diálogo; sobretodo, caótica y conflictuada consigo misma.

Finalmente, apoyándome en las palabras de ciertas personalidades de la difusión cultural y la educación artística, pongo en valor la transmisión del conocimiento y práctica de la danza para la sociedad.

Parecerá un apéndice de mi escrito, pero estas ideas realmente envuelven todo lo demás, pues ubican dentro de un contexto social todo el aporte que significa la danza; en especial, porque escuchar y conocer el propio cuerpo es una manera de respetar y amar la singularidad así como comprender y relacionarse con la veta más humana de la humanidad.

Advertencia: "Escribir es abolir la temporalidad de la vida" Vargas Llosa

MI COMPRENSIÓN SOBRE LA DANZA

I

Ya egresada de la Escuela, continúo buscando experiencias que nutran mi entendimiento de 'todo'. A través de las preguntas que me hago a mí misma también consigo respuestas sobre lo humano y, si bien al plasmar estas reflexiones en la danza, no se logra dar a entender al público ninguna idea exacta, se consiguen conceptos abstractos que pueden ser experimentadas por el espectador y ser comprendidos perceptivamente.

Actualmente, además de otras actividades relacionadas a la carrera -como hacer clases- bailo y formo parte de la producción de la compañía de danza contemporánea Cía. Rasgos. Este es el principal espacio de investigación coreográfica que me ha permitido aplicar y poner a prueba mi identidad interpretativa. Este espacio busca lo real, es ambicioso, introvertido, busquilla, creativo, verdadero y explosivo.

II

Meses después de terminado el colegio, desencadenó en mí una reacción de angustia y profunda pena, pues sentía que postergaba algo que había

deseado hacer hacía mucho tiempo. Al darme cuenta de que probablemente tampoco lo haría en los siguientes seis años, mi organismo se manifestó rebelándose de su desagradable condición, exigiéndole a mi razón a remediar ese estado.

Ya había cumplido dieciocho años, entrado a la universidad y mi carencia estaba en no haber explorado en el mundo creativo y mágico de las artes escénicas. Intentando restituir este vacío –y luego de varias cavilaciones y conversaciones con mis padres, decidí entrar a la Licenciatura en Danza.

Si bien mi decisión fue muy meditada, no estoy segura de si realmente medito cuando digo que lo hago; es decir, qué difícil ubicar este tipo de pensamiento en la cosmovisión occidental, ¿no? ¿Realmente medité sobre lo que significaría estudiar danza? Al menos, en cuanto a las dificultades relacionadas al trabajo remunerado, sí pensé mucho y hasta el momento –ocho años después- no me he encontrado con nada inesperado.

Otra cosa en la que pensé fue en la imagen de vitalidad y gran placer de sumergirme en experiencias creativas, lo cual, cada vez que he participado de nuevos procesos llenos de inspiración, necesidad expresiva y desinhibición, me complace testimoniar que es una exquisita dimensión humana.

Sin embargo, sobre la danza en sí, al entrar a la carrera no sabía con qué me encontraría y casi todo lo que había supuesto sobre la formación de bailarina, era otra cosa. De partida, desconocía la cantidad de escuelas y academias que desarrollaban la danza formativa, más allá de las carreras en las distintas universidades cuyas peculiaridades tampoco me constaban.

Entendía que la danza era una manera de expresión que me gustaba, sobretodo, cuando lo hacía libremente; pero como rama artística, no tenía idea qué significaba. Sólo sabía que tenía 'algo' del entrenamiento del circo y la gimnasia y 'algo' expresivo del teatro y que, por supuesto, sería musical y no verbal. 'Algo' sabía que poseía variadas corrientes.

Mis antecedentes, de forma sintética, fueron: cuando niña siempre demostré interés por las artes escénicas y luego, en el colegio, participé de cada actividad extraprogramática que estuviera ligada a aquello. En la media, me fui a un colegio con menos posibilidades, por lo que tomé clases de jazz dance, tela y biodanza por mi cuenta.

¿Por qué quería estudiar danza? ¿Qué era la danza? Creo que en el fondo lo que quería alcanzar estudiando la carrera era entrar en la 'magia del teatro'-entendiéndolo por la 'teatralidad'- pues mucha idea de lo que era una clase de danza, no la tenía. Ansiaba restituir este vacío -ya lo dije- y fin. La

necesidad fue meditada esencialmente desde la intuición; 'todo mi ser' deseaba estudiar danza, pensé.

Y bueno, en el camino se sumaron otros referentes, otros puntos de vista y también otros deseos sobre qué alcanzar y aspirar como bailarina; sobretodo, se sumó un gran mundo corporal que desconocía y que poco a poco dejaría de ser un terreno de estudio incierto o inmanejable.

III

Creo que lo principal de ser un intérprete/bailarín es que hay que tener un **cuerpo dispuesto** a la creatividad –y para todas las artes escénicas. Estar presente en él significa el *habitarlo* lo más completamente posible, confluyendo varias dimensiones del mismo.

En la dimensión **física**, tener el cuerpo 'a tono' o 'en forma' implica tener la capacidad motriz real de poder 'hacer y deshacer' en el movimiento: llegar a todos los espacios, kinéticas, modulaciones, amplitudes y potencias imaginadas. Cuando el cuerpo no está a tono, no puede decir tanto como le gustaría y eso no me gusta; si el cuerpo piensa en una sensación es genial cuando esta ocurre, lograr vivir la experiencia real, sorprender a los sentidos y estar tan alerta que ante cualquier efecto impredecible, reaccionar.

Mi cuerpo me ha sido difícil de abordar a través de la danza, es lo que creo personalmente y si bien muchos me han dicho que tiene cualidades muy envidiables, a mí me ha costado tremendamente acomodarme. Sobre todo, hay cosas de la técnica moderna que son para mí un 'karma' y para qué decir de la técnica clásica.

En la dimensión **espiritual**, no sé, porque cuando digo espíritu no lo defino pero involucro una gran confusión entre emociones, estados, voluntad, trance, biografía, referentes, etc. Me referiré a los ensayos.

Primero que todo, se debe tener la voluntad de 'querer entrar' en el *estado creativo*. La creatividad –no me interesa definirla sino dar cuenta de cómo se percibe en el cuerpo a diferencia de otras cogniciones- se siente como un fluir de conciencia que, prodigiosamente, puede ser discutido colectivamente en un ensayo, a pesar de no contar con 'códigos comunicativos' exactos.

¿Por qué yo improviso? "Porque sí, se responde a sí misma Josefina". Es bueno en sí mismo. Es valioso y deseable en sí mismo. Yo improviso porque la *imaginación* no es una esfera individual y solitaria; transmitir y compartir sensaciones, imágenes, es decir sucesos 'reales' pero no verbalizables, es descubrir que uno se las va arreglando para materializar, lo más posible, cada

pensamiento en 'algo', siendo que no es mi objetivo llegar a poner en control las ideas ni llegar a afirmaciones irrevocables.

Compartir lo que se siente y percibe con toda la potencia de 'lo real' puede además volar mucho más allá gracias a otro compañero o a un espectador.

Es además comunicarse trayendo al presente situaciones 'fuera de lugar', intencionadamente autogeneradas: un ensayo es improvisar *sobre la experiencia de la bulimia; sobre el esfuerzo por ser aceptada como especialista de mi oficio; sobre el tratar con la 'otredad' discriminada; sobre diseñar formas geométricas en el espacio; etc.*

Se instala una idea, los intérpretes improvisan en movimiento y comienza el juego de llegar lo más lejos posible en propuestas, para acercarse lo más posible a un mensaje estético, autónomo de la realidad y libre de toda explicación, listo para que el espectador 'comprenda' o más bien 'absorba' y se completen todos sus escepticismos sobre la farsa que tiene adelante; esa 'magia del teatro'.

Otra dimensión de la espiritualidad de la danza es la **percepción**. Cuando me concentro en este tipo de consciencia me siento más sensitiva, omnipresente, más adentro de la piel y fuera en el cosmos; que logro captar la

dinámica y sentido de todo mi organismo y cómo éste se compone de los mismos elementos del exterior; parece que se fusiona la naturaleza individual al todo y simplemente 'escucho' el cuerpo. Esta dimensión es deliciosa y encierra gran sabiduría, parece como que al tomar consciencia del propio palpito vital, se están reproduciendo el ritmo de ríos, montañas, mares y cometas.

Otro tema que dejo entre lo espiritual es la adrenalina de presentarse a un público. La escena es un foro, una tribuna, un micrófono, un sitio aventajado en la relación comunicativa; es raro, pero el público es el mundo que hace un gran silencio y espera que tú, sujeto anónimo y *homo sapiens* adaptativo, digas lo que tengas que decir. Se detiene el planeta y tu voz aparece como un grito y todo lo que esté vertido en esa escena, será visto, pensado y juzgado.

Es por esto que las emociones y las sensaciones están tan ligadas a la biografía y son el rico material coreográfico y el irremediable, indefectible, irremisible, inexorable material de aprendizaje dancístico: El horror y el paraíso que el cuerpo provee a mi proceso de formación como bailarina.

IV

La danza que en primera instancia me interesó realizar fue una danza gestual, narrativa y muy comprensible, cercana al teatro físico o a la danza

teatro; algo así como *'una persona vistiéndose con una música intensa y sublime tan protagonista como el cuerpo en escena, situado en un espacio escenográfico que simula un dormitorio pequeño y un poco destartado'*; un lirismo visual de *'la pequeñez y grandeza humanas'*.

Quizás lo que en primer lugar imaginé por lo que yo quería desarrollar en la danza, sería mejor descrito como una obra muda con ideas estéticas clásicas de las tablas y del cine, entre Chaplin, Marcel Marceau, Mayúmana y los payasos del Cirque du Soleil.

Así es que al llegar a las clases de la carrera, no tenía idea realmente de lo que me iba a encontrar. Yo imaginaba un tipo de entrenamiento de alto rendimiento, gimnástico, que las dificultades de movimiento en las clases técnicas exigirían cuerpos muy flexibles, potentes y con gran agilidad.

Sin embargo, me encontré con las clases de técnica moderna y de suelo de primer año: No poseía conocimientos y no entendía nada de lo que hacíamos. ¿Pero qué pasaba con aquello que yo entendía por danza, no iba a estar incluido en la Escuela? ¿Cuál era el potencial de todo el material de coréutica y eukinética en un cuerpo poco hábil como el mío? ¿Cómo yo, que nunca había realizado ni aprendido ningún salto ni giro iba a crear todo un

lenguaje de movimiento sólo por saber las posiciones del icosaedro? ¿Serían necesarios, entonces, tantos años para aprender estos contenidos?

Se me hizo muy difícil conectar las ideas y reconocer lo que estábamos estudiando. Sin embargo, sabía que en alguna parte encontraría los fundamentos técnicos, los principios de la danza... ¿Qué involucra para un intérprete el ser profesional de la danza? ¿Qué elementos son esencialmente pertinentes a ésta? ¿Se trata de un entrenamiento corporal de qué tipo? ¿Y hasta dónde puede expresar?

V

Entonces conocí las clases de la maestra Viktoriya Shatkivska. Para mí, conocer esta técnica –con ella y a través de su metodología- fue entender de manera acabada los fundamentos posturales y de movilidad de esta forma de danza. Me permitió entrar en un proceso de aprendizaje que desarrolla una ‘nueva’ inteligencia, cuya lógica es completamente distinta a lo que conocía; corresponde a una vía de aprendizaje ligada a la propiocepción, al ‘ensayo y error’ y, sobretodo, a la acumulación de resultados que me permitieron estar más presente en mi cuerpo y sentirme más empoderada del mismo.

Gracias a estas primeras 'clases magistrales' de técnica clásica, conocí una veta de la danza donde los conocimientos poseen una **contundencia** en la cual puedo sumergirme y apasionarme practicando, investigando y creciendo tanto en mis habilidades motrices como sensoperceptivas; por otro lado, evolucionar hacia un desarrollo corporal en el cual poder hacerme nuevas preguntas.

Por esto, se convirtió en un gran placer como estudiante y luego, también, en una leve obsesión, pues si bien para mí la técnica académica fue y es una herramienta de entrenamiento para manejar posibilidades corporales potentes - equilibrio, extensiones y flexiones, saltos enérgicos, control, etc.- también me acercó a referentes del ballet y la danza neoclásica cuyas habilidades estaban, y aún están, a una distancia abismal de mis propias capacidades. Esto significa también a un conflicto personal con mi idea de 'ser bailarina' y con la visión de la Escuela.

VI

Las clases que tienen un alto contenido de **información anatómica**, me gustan. Permiten un detenimiento para observarme a mí misma y a los demás compañeros, aprendiendo del error y buscando mejorar. Realmente entiendo mejor qué estoy haciendo y aquello me ofrece herramientas concretas sobre las

cuales basar mi observación y mi trabajo, pues la transmisión de mensajes corporales involucra muuuuucha búsqueda.

El manejo consciente es uno de los conocimientos de la danza que más atesoro y me ha permitido crear una especie de 'sentido común' para absorber más clara y rápidamente los fundamentos corporales de otras técnicas que suelen contener bases comunes, pero que se refieren a estas en otros términos.

VIII

¿Qué era lo que en el fondo estábamos aprendiendo en cada fraseo de la Escuela? ¿Cuáles eran los contenidos fundamentales de las clases?

Las preguntas y respuestas nunca deben darse por hecho ni ser subvaloradas; cada una de estas las he llevado a cada clase y se presentan cada día de mi carrera. Así he ido constituyendo mi 'majamama' sobre los cuales fundamento el movimiento.

IX

El método de integrar imágenes y la práctica mental para conseguir mejores maneras de coordinar las partes del cuerpo, como un trabajo sinérgico

de la musculatura interna y suavizando las tensiones innecesarias, que el cuerpo funciona de manera global y flexible.

A través de líneas imaginarias que recorren nuestro cuerpo, alinear estas partes como un todo y lograr equilibrar nuestra energía para suspendernos del piso, realizando los gestos de cada ejercicio con amplitud.

Equilibrar las fuerzas entre las partes del cuerpo en relación a su eje; coordinar líneas de proyección para alargar el tronco a través de la columna; la corriente que conecta piernas, brazos, columna y cabeza; la presencia energética y la ilusión de liviandad-densidad-pesadez-etc.; la rotación de caderas, el relevé, la amortiguación de los saltos... y la importancia de hacerlo saludablemente – un ‘darse cuenta’ de cómo hacerlo.

X

Quiero hacer hincapié en mi absoluta ignorancia sobre la danza al inicio de la carrera; por ello, toda esta palabrería de cómo conectar el cuerpo de forma ‘inteligente’, todo lo que se ha escuchado mil veces en clases y que he escrito aquí, **realmente me sorprende**. Lo he entendido y por eso lo dejo escrito en mi memoria. Además, este no llegó a mí gracias a un solo profesor, sino por

la recolección de comentarios y correcciones que fui tomando y dejando para, finalmente, adecuar aquello por lo que *yo entiendo* y que a *mí me sirve*.

No es menor el conocimiento técnico para un intérprete... ¡¡¡Es clave!!!
Personalmente, estas dudas despiertan grandes inquietudes sobre mí misma, llegando a pensar, en ciertas ocasiones, que por mi personalidad no sería nunca capaz de tener buenas notas.

Tener pocos referentes de lenguaje de movimiento, la incapacidad de reconocer un movimiento mejor logrado que otro, la inconsciencia propioceptiva, etc. impide a los estudiantes de danza a confiar en sí mismos, impidiendo que puedan tomar decisiones sobre, por ejemplo, su creatividad.

XI

Cuando se trata de un asunto de enseñanza/aprendizaje, los profesores juegan un rol protagónico y la metodología de entrega de los contenidos debe ser clara y permitir que los estudiantes incrementen sus herramientas. El cuerpo cambia, su coordinación, fuerza y flexibilidad evoluciona e involuciona según la práctica.

XII

Si dejas de practicar durante meses, debes retomar con dificultad o desde lo más básico.

Pero la mirada cambia: El cuerpo dejó de tonificarse u obedecer los patrones anteriores, pero se alimentó de otras experiencias. El acondicionamiento físico lo desmotivó y, a cambio, descansó, engordo, vivió plenamente el sedentarismo y el vínculo con otras personas; emergiendo otra etapa de este ciclo llamado vida –del intérprete, en este caso.

A veces uno se aburre y se aleja, pero al retomar el entrenamiento o la creación, el cuerpo contiene una nueva memoria que suma a la esencia del intérprete.

¿Qué pasará con el tiempo, el cuerpo y la danza?

XIII

En segundo año, conocí las artes del Entrenamiento Psicofísico - perteneciente a la corriente teatral Grotowskyana. En ésta el cuerpo esencialmente se estructura conectando el centro con el suelo, la columna con su eje y la mente con el cuerpo. El entrenamiento es intenso pero el cansancio

se vence gracias a la implacable concentración del intérprete/actor cuyo ritmo lo conducen la respiración grupal y la intención de los ejercicios de movimiento.

Desde mi punto de vista -que ya estaba familiarizada con esta edificación corporal gracias a la danza, el teatro físico apunta a 'escuchar' el movimiento y 'despertar' sentimientos potentes y diversos, mientras que la danza de nuestra Escuela busca 'escuchar' el cuerpo y 'dejar fluir' movimientos sin enfatizar tanto en su dimensión emocional –en general.

Ninguna es mejor ni peor, poseen objetivos distintos y son muy eficaces en los resultados que se proponen: el primero, un cuerpo expresivo; el segundo, un cuerpo perceptivo.

En este espacio trabajamos comunicando discursos a través del teatro, con una narrativa completamente ligada a un guión que buscaba 'ser entendido' por el público y 'hacerle pensar'. Esto fue importante para mi formación, fue el primer y último lugar –no el único- donde vertí mi visión política; hice 'teatro político callejero' y esto fue toda una rama por la cual pude decantar este gran brazo de mis intereses.

XIV

#Creía que, a los dieciocho años, no había tiempo que perder y que me esperaba un no tan largo proceso con riquísimos resultados. #Que podía ser una bailarina seca. #primer año de Pilates con la Roxi. #primer año de suelo con Natacha Torres. #seminarios de técnica contemporánea con Gianina Hernández, Martín Andrade, Alejandro Cáceres y Paulina Vielma. #clases de técnica moderna con Raymond Hilbert. #'Umbilical' con Marcos Matus. #seminario de Brumachon. #Coreografía con la bruja Elizabeth y fracaso. #drama. #egreso. #clases de Ana Luis Baquedano y Tai Chi con Miguel Sabaj.

XV

Con los años comprendí al fin que la danza consiste en preparar el cuerpo para ser bien sostenido, bien soportado, manejado... Mi expresividad siempre tendió más a sacarme del control, a caerse, lanzarse, arrojarse, perderse...

Cero intención de controlar el movimiento, cero intención de tener equilibrio; cero posibilidad de tener más fuerza, pues la energía parte desde el suelo al resto del cuerpo (Tai Chi).

Por eso: Mis 'soportes' son un tema para mí.

XVI

LOS SOPORTES

La energía debe pasar entre el dedo gordo y el segundo orjeo del pie, proyectando un vector que lleva el tendón de Aquiles hacia el maléolo. Con esta imagen se logra armar y estabilizar el arco del pie.

En palabras de Alfredo Gurquel, se debe “enviar energía *desde* el calcáneo *hacia* los dedos por debajo de los flexores brevis. (...) Al sentir que se envía energía desde el talón hacia los dedos, la planta del pie se transforma en una fuente de energía que facilita el resto del trabajo corporal. El pie se adhiere al piso como una ventosa” (Gurquel, 2011, pp. 20-22).

Una imagen útil que permite mantener la estabilidad es imaginar que los dedos gordos se alejan del pie, “creciendo” varios centímetros a ras de piso¹.

A esto se agrega que el arco del pie debe “alargarse” tanto en la pierna de gesto como en el soporte²; los arcos se alejan y desde éstos se inicia el movimiento para dibujar los *releve lent*, *rond de jambe*, *tendu*, *jete*, *pique*, *releve*, etc. De esta manera, ambos pies están actuando de forma simultánea,

¹ Comentario de la maestra Rita Caride en Domus Danza, luego de ver mi indeciso tobillo y desenraizado pie.

² Comentario del maestro Leandro Ferreira en Domus Danza para explicar cómo proyectar líneas de energía excéntricas y opuestas entre sí para mantener el equilibrio de fuerzas en todo el cuerpo.

activos y conscientes de su simetría, ampliando el espacio en las articulaciones de cadera que permiten un mayor rango de movimiento y logrando proyectar direcciones que equilibran la estructura del cuerpo y el esfuerzo.

Finalmente, al hacer *releve*, se debe “sentir la *energía* entre el maléolo interno y el talón de Aquiles para fortalecer el tobillo y evitar caídas, torceduras y derrames sinoviales. (...) enviando la energía al dedo en lugar de *estar sobre* el dedo. **Para recalcar:** para hacer relevé no tendríamos que levantar primero el talón haciendo fuerza con el empeine, sino que deberíamos hacerlo con la elongación y presión de los flexores, abductores y aductores (planta del pie), así el talón quedará mucho más alto” (Gurquel, 2011, p. 24)

XVII

“¿Qué es la danza?”

“Siempre digo lo siguiente: para mí el concepto de danza clásica es el arte de la direccionalidad de las energías. El hecho de aprender direcciones de energías hace que realmente una bailarina/un bailarín, baile totalmente diferente. Y cuando uno saca justamente a flor de piel esas energías, te convences que danza es disfrutar y no algo tedioso.” (Totto, 2011)

Como el maestro argentino Alejandro Totto³ explicaba en sus largas y espectaculares clases, otra forma de referirse a la direccionalidad de las energías es la idea de generar movimientos con “amplitud”, es decir, que las partes del cuerpo se separen entre sí, consiguiendo que el cuerpo se vuelva más fuerte y flexible en la práctica; incluso esto puede aplicarse al momento de realizar elongaciones que sean más sanas y menos impactantes de acuerdo al método aplicado por la maestra Nadia Freedom⁴.

Las caderas se van rotando hacia su máxima capacidad de movimiento, intentando *mostrar la planta de la zapatilla* en la pierna del gesto, y realizando la acción equivalente en la pierna de soporte. Los aductores también deben estar largos, rotados y proyectando, así puedo relajar los glúteos y mejorar la eficiencia de este grupo muscular.

³ “Maestro de ballet, repositor, ensayista, asistente coreográfico y de dirección, coreógrafo. Maestro de técnica clásica y técnica de partenaire. Maestro de ballet de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea de la Argentina. Ex primer bailarín del Teatro Colón. Maestro de ballet, repositor y ensayista del Teatro Colón, durante 2007. Director artístico del Ballet Oficial de la Provincia de Córdoba, Argentina, en 2009”. (Domus Danza, 2011)

⁴ “Nadia Freedom es bailarina, coreógrafa, maestra de técnica clásica y de elongación por biomecánica. Su formación clásica proviene de destacados maestros: Wasil Tupine, Gloria Kazda, Aída Amicón, Beatriz Moscheni, Alfredo Gurquel, Rita Caride, Alejandro Totto, Mabel Silvera, Serguei Smirnov, Alexander Ananiev, Patrik France. Profundiza su formación clásica con estudios de metodología de la técnica Vaganova y se especializa en la enseñanza de técnica de puntas junto a Teresa Kulka. Actualmente y desde hace años, Nadia Freedom prepara a alumnos para el ingreso al Instituto de Arte del Teatro Colón, muchos de los cuales hoy pertenecen a compañías nacionales e internacionales.” (Domus Danza, 2011)

Nunca se debe abandonar la sensación de los aductores separándose ni la relación de suspensión y contraposición energética de los bloques del cuerpo.

Esto da una sensación de rotación dinámica, mezcla de *an dehors* y empuje del piso. Como ya se indicó más arriba, para cualquier gesto de la pierna, la clave será alejar la pierna desde el arco, para realizar o mantener abducciones.

Además se debe buscar la máxima expresividad en los *port-de-bras*, en la amplitud de la espalda, en los gestos del pie que amplifiquen la flexibilidad de los empeines y en los movimientos de piernas como el *rond-de-jambe an l'air* o en los *penches* -sobre este último, partiendo del *retire* se lleva la zona alta del muslo hacia arriba mientras mantengo juntas la base de la espalda con la pierna. De esta manera, se consigue entrenar de forma minuciosa el cuerpo y conseguir una capacidad de control corporal extraordinaria.

La relación hueso pélvico y caderas es muy importante para realizar desplazamientos sin perder el eje y la estabilidad. La pelvis debe estar bien colocada y se deben siempre “conectar” los isquiones y caderas con el “arco de energía” del pie.

Se deben mantener las espinas iliacas “altas” y no “bajas” con la pelvis retraída hacia atrás (no retroversión). Al pasar por posiciones de nivel bajo en *plies* por posiciones como la gran cuarta de pies, existe una sensación de anteversión de la cadera que es correcta; no debe intentar de “corregirse” pues resulta todo lo contrario⁵.

No debemos permitir que los isquiones pierdan la conexión con el suelo, pues justo después de esa gran cuarta puede venir un gran desplazamiento o un giro, y si no se evita esa natural acomodación de la pelvis hacia la retroversión, se pierde contacto del ‘centro’ con el suelo y disminuye la fuerza de apoyo.

En otras palabras, es clave manejar el ‘centro de peso’ en detalles como éste para asegurar la potencia de movimiento que da un logrado ‘enraizamiento’. Esta consciencia da la posibilidad de moverse con más libertad al variar en los niveles y permite dar paso además a una mayor gestualidad en el tren superior.

El ‘centro del cuerpo’ debe moverse en relación al desplazamiento, siempre buscando conectar los isquiones con el suelo y si se requiere ampliar la

⁵ Todo el mundo lo dice, pero cuando realmente comprobé la diferencia de hacerlo y no hacerlo fue con Anabella Tuliano en Domus Danza.

huella, bajar su nivel; es decir, acercarse más los isquiones al piso como “succionados” por la gravedad.

XVIII

La plasticidad del lenguaje Leeder es bella de ver y exquisita de hacer; pero no tengo favoritos todavía.

XIX

En primer año de técnica moderna, se me hizo muy difícil conectar las ideas y reconocer lo que estábamos estudiando. De verdad quería conseguir lenguajes más sofisticados, y también bailar con pequeños gestos; **no estaba tranquila con mis posibilidades.**

Cristian, Marcos, Karen, Constanza, Catalinas, Viviana, Katherine, Francisca, Manuel, Daniela, Fernanda, Claudia, Gema, Yves, Natalia, Carla, María José, Isadora, Mara Belén... recuerdo que bailaban maravilloso, ellos sí que sabían crear.

XX

#Técnica Moderna #flujo ligado #grandes desplazamientos por el espacio
#disociación de ambos centros–pesado y liviano- #colapsos y contracciones
#giros y saltos a partir de éstos #diseño corporal #cualidades de movimiento
#trayectoria espacial. #foco dentro y fuera y dentro #la tridimensionalidad
#niveles #“pisadas” como el paralelo, diagonal, an dehors #planos diagonales

XXI

Creo que la técnica Leeder -y en general las técnicas modernas, **son difíciles**; sin duda requieren un manejo corporal bien interiorizado.

XXII

Yo creía que **no existían términos medios para la técnica dancística**, y he aquí un gran descubrimiento en mi formación: ‘la **técnica**’ se supone que tiene un sentido funcional, por lo que la **metodología de cada profesor** busca generar mejores resultados de movilidad; si estos no trascienden en conseguir resultados y en una efectiva ampliación de posibilidades, **cabe preguntarse por qué y cuestionarla**.

Un ejemplo: Mi “enraizamiento”. El ‘aplomo’ que permite tener un buen equilibrio y manejo en movimientos dinámicos, se logra *sin tensiones extra y*

alineando pelvis/pies, tomando el centro y apoyando toda la planta abierta contra el suelo.

Bueno, todo esto me ‘sonaba’ muy significativo, pero para ‘efectos prácticos’, terminó siendo un vacío absoluto.

La coordinación de los soportes en relación a los cambios de peso, involucran una pierna compleja: Cada una de sus pequeñitas y grandes articulaciones se mueven para todos lados y tambalean. **Estos micromovimientos existen**, y si se opta por simular que no están ahí, tampoco funciona.

Mi soporte es complejo, sobretodo mis pies. Éstos no tenían idea qué hacer frente al desequilibrio y solo se ponían en paralelo, *an de hors* o diagonal, de acuerdo a lo indicado en cada clase, haciendo su máximo esfuerzo para sostener la postura y el peso; tensándose; relajándose; empujando hacia abajo; no botando los arcos; alineno las tibias; apoyándose en todas las zonas de la planta posibles; etc.

XXIII

En el TaiChi, los pies pueden llegar a rotarse e hiperextenderse en todas direcciones y la demarcación está dada por la posibilidad articular de cada persona, no como una forma fija, establecida ni limitada.

Por cierto que los chinos aman elongar, su cuerpo es tejido conectivo maleable con tres grandes canales energéticos, y comprenden todo lo transformable que pueden llegar a ser.

Osea que la flexibilidad del tobillo determinará la posición del pie, pudiendo ser de mucha o poca rotación, respetando la acción del *DanTien* y las alineaciones del cuerpo. Esto es más libre y óptimo para mí, ya no me estorban las posiciones ni hay nada malo en mis supuestos 'pies chuecos', sino que veo más potencial.

COORDINACIÓN PIE-DANTIEN:

El impulso del movimiento comienza desde abajo hacia arriba y regresa hacia abajo SIEMPRE, con sucesivas aperturas y cierres de los gestos (*yin yan*). En términos del TaiChi, *se toma energía desde la tierra*; o el movimiento se inicia desde los pies SIEMPRE: El peso está en ambos pies y el movimiento de traspaso de peso se inicia desde un pie al otro; el pie empuja el suelo, recorre el centro y es dirigido al *DanTien*; el *DanTien* redirecciona la corriente

de movimiento hacia las extremidades; la corriente baja nuevamente al centro y al pie; el pie inicia el siguiente movimiento...

La estructura corporal del TaiChi posee una organizacdad relacionada a un estado sensorial más profundo, ligado al **tejido conectivo** y con **flujos de energía más sutiles**; aquí se han conectado ideas de sinergia corporal manejados desde la cantidad de energía aplicada más la flexibilidad de las articulaciones.

XXIV

Con esta nueva idea sobre la importancia de la flexibilidad, entré a las clases de técnica moderna y técnica clásica de la maestra Ana Luisa Baquedano. Sus clases tienen el objetivo de formar bailarines profesionales desde los fundamentos más básicos y **exigirles** mejorar sus condiciones de flexibilidad, tono, resistencia y potencia.

De esta manera compartí con compañeros ambiciosos y muy exigentes en cuanto a estos aspectos y fue muy nutritivo tanto para mi entrenamiento corporal como por el aprendizaje que me dejó sobre maneras y métodos de trabajar el cuerpo para alcanzar un **mayor rendimiento**.

Pude reconocer las capacidades de movilidad que da la **elongación**, aumentando mi rango de movimiento y desafiando los límites de la flexibilidad “cómoda” o “respetuosa del dolor” así como los de la **resistencia** y **potencia** que puede generarse.

Algo que destaco de esta mirada metodológica es que me permitió **conocer mis límites**. Este tipo de clases en la cual el **cuerpo es altamente exigido** permite ver cómo cambia el rendimiento: Tan diferente fue la potencia que gané en este mes y medio, que podía extender mi actividad de entrenamiento a más horas en el día; comenzó a aumentar mi capacidad pulmonar –por ejemplo, sentía que era capaz de cantar mientras lanzaba los *grand battements*, elevar los grandes saltos y aumentar mis aperturas de pierna.

XXV

“(…) Se consigue el bienestar corporal, una respiración adecuada, oxigenación de cada movimiento, se mejora también la circulación sanguínea y nuestra mente, hasta alcanzar la realización de ejercicios que nunca antes habríamos pensado que podíamos hacer.” (Gurquel, 2006)

XXVI

Al tomar clases en Buenos Aires con los maestros del Teatro Colón, reconocí una construcción más acabada de **cómo el flujo de energía debe recorrer el pie.**

XXVII

La Escuela me entregó una forma de pensar la creación artística como una comunidad de trabajo creativo, donde todos sus miembros cumplen roles imprescindibles y más de uno. Esta esencia colectivista, me permitió aprender de otras ramas de las artes escénicas como la gestión, la producción o la prepración técnica de un teatro.

Antes de egresar, deseé ser capaz de reproducir esta filosofía como una atmósfera que me tocaría instalar en cada proyecto en el cual me integrara; una forma de trabajar que siempre resultó exitosa y que todavía surte efecto fuera del contexto universitario.

Crucial.

BUENOS AIRES, MON AMOUR

La experiencia de vivir y conocer Buenos Aires durante un mes marcó un hito en mi perspectiva de perfeccionamiento profesional.

El motivo de mi viaje fue el deseo de probar otros espacios de desarrollo y conocer nuevos límites en relación a mí y la danza. Sabía por diferentes conocidos, que la vida artística de esa ciudad era mucho mayor que la santiaguina; pero nunca habría imaginado que tanto.

No una oxigenación: ¡Una tormenta de viento, un tifón! Ahí estaba finalmente, a una hora y media de vuelo, la capacidad de extender mi horizonte artístico y profundizar en esta vida.

Me sorprendí del papel protagónico que ocupa la cultura en el tiempo de esparcimiento de las personas. ¡Como nunca antes vi, se producían filas de espectadores agotando las entradas a espectáculos teatrales que serían en varios días más!

Además, no solo están los espacios de difusión oficiales -subvencionados por entidades de gobierno fueran estatales, municipales, de fundaciones, etc.;

también existen centenares de centros culturales barriales, independientes y autogestionados, consistentes en pequeñas salas de teatro en cuyas funciones jamás se suspendió una función por falta de público.

Ya he elucubrado varias teorías sobre las razones por las que se deberán estas enormes diferencias con Santiago; de todas maneras, Buenos Aires es un ambiente mucho más favorable para el crecimiento de un bailarín y de cualquier artista, por su estimulante ambiente creativo y energía, apoyados por la gran cantidad de subvenciones que recibe este departamento.

Por otro lado, están las condiciones de formación muy distintas a las chilenas, sobretodo porque su enseñanza, de incalculable excelencia, es accesible a todos los interesados.

XXIX

Luego del mes de entrenamiento en Buenos Aires –clases de técnica académica con distintos maestros; de elongación por biomecánica; algo de *jazz dance*, técnica Graham y *release*- me sucedió que al volver a Chile mi forma de moverme cambió.

El mantenerme “enraizada” al suelo y el movimiento bajo control, por esta vez, resultó espontáneo.

Mientras el resto de mí se movía proponiendo infinitas formas, logré sentir, de manera muy material, cómo un flujo de energía iba recorriendo columna, piernas, brazos, cabeza, etc.

Logré conectar mis piernas con el suelo y éstos supieron comportarse como **soportes**, utilizando la gravedad de acuerdo a su necesidad; más como ‘*tomar Qi desde la tierra*’, conducirlo a través del cuerpo, recorrer cada célula de increíble camino.

La espontánea inteligencia corporal que emergió en esa sesión de ensayo con Cía. Rasgos, me permitió coordinar gestos pequeños con otros grandes y velocidades diferentes, resultando una dinámica elástica y generadora de muchísimas posibilidades sin interrupciones –giros lábiles, desplazamientos por distintos niveles, saltos y deslizamientos fluidos, gesticulaciones con las manos, brazos, troncos, etc.-; mientras decidía instintivamente cómo ecualizar y dirigir esta corriente de energía.

Al menos en esa ocasión, rocé aquello que imagino como “libertad de movimiento”, favorable a mi creatividad.

XXX

En el CELCIT de Buenos Aires tomé un seminario intensivo de teatro. Duraba cinco días, semana en la cual debí escoger un texto -entre algunos ya establecidos, y desarrollar una obra unipersonal siguiendo mis propios impulsos para la puesta en escena; sobre esta, me apoyaban las observaciones y consejos de mis compañeros y profesor⁶, quienes resultaron poseer una tremenda experiencia y mayor humildad.

Me sentí muy cómoda al proponer cómo encarnar este texto, a pesar de que era la primera vez que trabajaba de esta manera.

Como Keith Johnstone señala en su libro, el desplante de la creatividad artística se logra cuando la persona conecta con su ingenuidad y disfruta sin juicios que interrumpan su gozo; es el juego de manipular lo conocido de forma espontánea, es un crecimiento dinámico y un constante perfeccionamiento hacia la travesura, donde sus cómplices avanzan cada vez más lejos de la realidad y más cerca del desquicio, gracias a una genuina falta de pretensiones.

Si bien la creatividad es algo tan simple, es tremendamente vulnerable y hay muchas maneras de lastimar su autoestima. Es muy característico como

⁶ “El Baúl del Juglar” por Rubén Pagura en el CELCIT de Buenos Aires.

adultos bloquear nuestra capacidad de jugar. En el entorno artístico 'sano', en cambio, prima un ambiente acogedor a las múltiples jugarretas de sus participantes.

Algo que también es muy destacable de este seminario, fue el nivel logrado por cada participante. En tan poco tiempo y entre personas tan heterogéneas –tanto a nivel teatral como en edades, nacionalidades y trabajos-, logramos un ambiente de confianza que permitió un desplante muy interesante de propuestas así como de opiniones vertidas.

El ambiente de confianza entre los estudiantes es clave para canalizar, aprovechar y hacer crecer nuestra imaginación; la desinhibición mental del intérprete contiene una fuerza oculta muy poderosa.

XXXI

CUERPO EXPRESIVO

Reconocí la importancia de la voz para el actor así como de la plasticidad del cuerpo; en esto último, yo poseía una herramienta riquísima que pude aprovechar para mi puesta en escena.

Pero la corporalidad teatral es diferente a la dancística: No persigue un diseño acabado del movimiento –como en un ballet o en danzas de alta precisión; sino más bien consiste en poner el cuerpo del actor en función de la ‘verdad’ de su personaje; las reglas más reconocidas, inamovibles y relacionadas a la composición, son las de ser ‘económicos’ de movimiento, evitar los desplazamientos ‘falsos’ y la de los ‘tres intentos’.

Sí que existen corrientes en el teatro, y todas me gustan, por suerte. Cada cual enfatiza diferentes temas humanos: Lo grotesco, el realismo, el teatro de la crueldad, etc.

Existe también una idea del actor que trabaja sobre sí mismo para perfeccionarse todo el tiempo. Se establece desde el principio un respeto colectivo por el espacio de práctica y ensayo; suele apoyarse en la generación de atmósferas rituales para exacerbar la sensación de entrega de los intérpretes, y trabaja mucho con los flujos de la energía grupal.

De esta manera, se prepara el contexto para que aparezcan, sin tapujos, los pensamientos inconscientes, silenciando el juicio y despertando la espontaneidad y la escucha; dejar hablar al cuerpo en una combinación de movimiento y emociones.

Esto es muy interesante para los intérpretes en general, pues desarrolla su presencia escénica y su conexión grupal. Revelan una comprensión del cuerpo donde se enfatiza el cuerpo como un 'cuerpo expresivo', que expresa emociones y estados, en movimiento.

XXXII

Existen términos muy útiles que son capaces de aprehender y transmitir excelentes ideas respecto a la teatralidad: la "energía extracotidiana", el "gesto extracotidiano", el "impulso detenido en el tiempo" y las "oposiciones en el cuerpo".

Lo que me llama la atención de estos conceptos, es que todos refieren a formas de conquistar la mirada del público. Su intención es proyectar toda la información visible y escondida del personaje hasta la última fila de espectadores. Esta es una excelente herramienta interpretativa.

XXXIII

He comprendido el placer que me produce crear a partir de guiones dramáticos y explorar en personajes que expresen ideas cercanas y concretas de la vida cotidiana. Este medio de expresión posee una fuerza especial al

buscar ser entendida desde la palabra y en términos explicativos muy detallistas a los cuales la danza no es capaz ni quiere llegar.

Por su parte, me doy cuenta que la fuerza de la danza recae en su capacidad de expresar, llegando a veces a niveles muy profundos, ideas que las palabras no alcanzan a nombrar.

Para quienes están muy acostumbrados a la hipersensibilidad táctil de la danza, como los bailarines, quizás es aburrido y reiterativo este efecto; pero para un actor o una persona normal, la transmisión de estos temas no verbales, puede ser hipnótico.

Me parece que al comprender y distinguir bien la capacidad de cada arte, puedo trabajar en términos interpretativos más certeros.

XXXIV

Mi viaje de un mes a Buenos Aires fue un *viaje a la semilla*, un descubrimiento de aquello que me hace sentir bien, de lo que me gusta y lo que opino.

El factor 'novedad' -conocer por primera vez la ciudad- y mi posición incógnita -porque realmente nadie me conocía-, influyeron en mi optimismo y

permeabilidad, en la desinhibición de mi *yo artista* y en la autovalidación de mis impulsos sobre cómo actuar, sin preguntar si lo hacía correctamente.

Voy dándome cuenta que cada manera de trabajar o lenguaje que disfruto, debo validarlo para conseguir mi libertad creativa; necesito respetar, aceptar, amar, entrenar y defender todas y cada una de las posibilidades que me atraen del arte, así como lo que yo expongo a todas estas.

Poner *mi identidad* es lo que busco desarrollar, emanciparme de lo que se entiende como danza 'buena', 'correcta', 'inteligente' o 'espectacular'; *convertirme* en movimiento.

XXXV

La danza, el circo y el teatro se aman -y también se envidian-; forman una hermandad que intercambian herramientas unas con otras.

El **teatro** me encanta, pues busca ser entendido y disfrutado por el espectador; entrega mensajes claros fusionando la palabra, el cuerpo y la imagen.

El **circo** quiere ser espectacular, sorprender y arrancar exclamaciones de admiración entre el público; me gusta su extrema dedicación y su respeto

venerador hacia el escenario, amando también cada espacio de mostrarse frente a otros.

La **danza** a veces decide rehuir de ser explícita: ¿Por qué debe ser tan forzadamente incomprensible, a veces? O al revés, ¿por qué la danza busca ser forzadamente comprensible, en otras? También evita ser espectacular, a veces. ¿Por qué evitar a toda costa hacer movimientos espectaculares? O al contrario, ¿por qué basarse sólo en la conocida espectacularidad de la técnica? Estas son algunas de las típicas encerronas creativas.

Las opiniones mezquinas y los comentarios encasilladores sólo restan posibilidad de acción a los bailarines y son poco sanos para la coreografía. Pienso que no son estos los parámetros que deben importunar la mirada al construir una obra -o al observar la obra de otro.

La siguiente cita de César Brie⁷ contiene una visión que para mí se muestra mucho más interesante, que no aprisiona la creatividad: **“Nada me aburre más cuando escribo, que tratar de dar forma a lo que ya sé. Prefiero descubrir, a través de la escritura, lo que no sé que sé”** (Los Orígenes de Artes Andes Américas, 2007).

⁷ Dramaturgo y director argentino famoso por sus obras de teatro político y su trabajo con la compañía boliviana Teatro de los Andes.

En vez de “transformar, edulcorar, banalizar” cualquier discurso impostor con el fin de entregar un mensaje exacto y comprensible para el público –o al revés, es decir, todo lo contrario-, querer dar testimonio de ‘lo real’ y confrontarse a éste materialmente, permite plasmar, a través de diferentes elementos estéticos que formen parte de la obra, “verdad en sus estados más puros”.

Esto implica una claridad de parte del creador y la presencia energética del intérprete, que permita que lo sucedido en escena sea a la vez sofisticado/artificial/estético y verdadero/vívido/fresco, sea lo que sea lo transmitido en la obra.

XXXVI

Me queda mucho por contradecir todavía, pero esta memoria debe ser entregada.

XXXVII

PUESTA EN VALOR DE LA CULTURA, LA EDUCACIÓN
ARTÍSTICA Y LA DANZA PARA LAS PERSONAS Y LA SOCIEDAD

La mirada que reflejan los teóricos aquí desplegados –de conservación del patrimonio cultural, de la escuela como fomento del crecimiento humano y la necesidad del perfeccionamiento en el arte para alcanzar tal objetivo- contienen en esencia el convencimiento de que lo que se busca finalmente, es integrar al ser humano con su grupo social, “y de éste a la vigencia de su historia”. (de Anda, 2011, p. 10)

Así y todo, la cultura posee un lugar desfavorecido o difuso en el sistema económico. El trabajo de profesores, artistas y trabajadores del patrimonio, genera muchos cuestionamientos sobre su utilidad y se encuentra en una baja validación social.

El tipo de sociedad y hegemonía cultural que se ha instalado desde los medios de comunicación, la educación tradicional y la escasez de políticas transformadoras, es justamente aquella que no se reconoce en ningún bien colectivo, desinteresada de su propia reflexividad y autocensurada en su pensamiento y expresión; para cualquier persona es simplemente degenerativo.

La cultura está ligada a la movilización de voluntades, entrega herramientas que permiten a los sujetos conocerse a sí mismos, reconocer a su grupo y sus capacidades de ejercicio social. La danza entrega una noción despejada de la realidad, concretamente permite una mayor conexión con las

capacidades sensoriales y propioceptivas del cuerpo, amplificando la inteligencia a otras dimensiones sensibles así como es una válvula de escape de la fuerza emocional interna.

Como trabajadores de la danza sabemos de qué se perderían las personas si nuestra sociedad abandonara el mundo corporal por el virtual. Es perturbador imaginar las consecuencias que esta desconexión a nivel masivo podría traer tanto para el ser humano individual como para la humanidad global.

La danza es entonces un patrimonio que debe transmitirse y conservarse, ocupando un espacio mucho mayor en la educación formal y permitiendo a sus artistas reflejar las reflexiones de su época a través de este lenguaje.

XXXVIII

CULTURA

“La cultura es una condición básica de la humanidad” (Caraballo, 2014) y cuando nos referimos a ella, sabemos que su definición registra la infinita actividad humana. Sabemos que se compone de toda la experiencia presente y pasada, y se desarrolla paralelamente en cada rincón del planeta, caracterizándole su naturaleza dinámica.

La población de una localidad valora ciertos bienes culturales que provienen de sus experiencias personales, lo cual muchas veces traspasa a un gran número de personas, convirtiendo a éstos en bienes culturales de “significación extraordinaria” (Caraballo, 2014).

El reconocimiento dentro de una nación -o por organismos internacionales- de un bien cultural como patrimonial, se funda en la intención de reconocer en ellos un rasgo de identidad importante que es bueno conservar para la posteridad, protegiendo a estos objetos culturales del desgaste y su desaparición con el paso del tiempo.

Ciro Caraballo, gestor patrimonial de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) señala en una entrevista a la Radio Universidad de Chile, que desde hace quince años este organismo internacional se ha “enfocado a tratar de entender cuál es ese imaginario colectivo que está detrás del bien cultural, y muchas veces hay bienes culturales que los especialistas valoramos por sus razones estéticas, históricas, constructivas o las que queramos, pero la comunidad tiene sus propios valores.” (Caraballo, 2014)

La expresión de cultura en cada comunidad o sociedad es muy prolífera, por lo que muchos bienes culturales que sí son valorados de forma colectiva no

se reconocen de forma oficial. Por un lado, en una ciudad tan grande como Santiago es difícil reconocer valores culturales colectivos, pues sus habitantes nos relacionamos con lugares y personas más bien de forma pasajera. En general, en los puestos de trabajo -actividades obligatorias que absorben la mayor cantidad de tiempo de la vida cotidiana-, priman las relaciones prácticas, el desconocimiento de la personalidad del otro y la actitud individualista. Son excepcionales los sectores laborales en los cuales pueden verse expresiones de comunidad.

Por otro lado, desde el punto de vista de estudios sobre el comportamiento de los habitantes de nuestra ciudad, la población santiaguina es conservadora en su forma de actuar y pensar. Está marcada por la fuerte influencia de los medios de comunicación masiva que llenan los espacios de reflexión sobre nuestra identidad -o más bien los vacían- diseñando gustos personales y opinión pública.

Los rasgos culturales implícitos en los mensajes de los medios de comunicación masiva imprimen una ideología materialista y a-histórica que promueve una forma de vida basada en la capacidad de compra de los individuos. El nivel de su programación es de una calidad cultural extremadamente baja -*chatarra*, pero sus editores pasan por alto toda ética y

simplemente refuerzan entre la sociedad esta actitud superficial y mantienen en la ignorancia, de tantos otros bienes culturales, a la mayoría de la población.

Aparentemente, la cosmovisión consumista que difunden con tanto éxito representaría la ideología e identidad santiaguina. Sin embargo, el punto de vista de Ciro Caraballo propone reflejar las múltiples interpretaciones de los habitantes de una comunidad para conseguir una mejor comprensión de lo que éstos valoran como patrimonio, a través de la siguiente pregunta: “¿Qué de lo que usted tiene y vive -de comidas, fiestas, edificios, paseos, tradiciones- quisiera que sus nietos vieran cuando sean grandes?” (Caraballo, 2014).

Es importante que una sociedad reconozca y valore sus bienes culturales. La UNESCO advierte que “el deterioro o la desaparición de un bien del patrimonio cultural y natural constituye un empobrecimiento nefasto del patrimonio de todos los pueblos del mundo”.⁸ De esta manera, la hegemonía cultural que ejercen los medios de comunicación y los rasgos culturales que instalan, han determinado un “empobrecimiento patrimonial” para la mayoría de sus habitantes.

A pesar de la fuerte influencia mediática, existen muchos esfuerzos por crear instituciones culturales estatales, de gobiernos regionales e

⁸ (Caraballo, 2011)

independientes donde se difunda parte de los otros patrimonios de nuestra sociedad. Desarrollar y difundir posiciones contraculturales; reunir y crear lazos en las localidades; mejorar las condiciones de vida; etc.; son todas formas de influir en el medio y acrecentar las potencialidades humanas en colectivo.

Cada uno de estos proyectos contiene la certeza de que es importante y valioso “contribuir a la variedad de la vida” (Read, 1955, p. 31), que es más interesante influir en el *statu quo* que no hacerlo y que las herramientas culturales son fundamentales en estos procesos.

Tras el reconocimiento de los valores culturales reside un factor social fundamental: puede ser el factor determinante de la capacidad de desarrollo –o la incapacidad- de una población. Para concretar exitosamente proyectos de mejora en la calidad de vida se requiere el compromiso de todos los individuos con su conjunto.

Según la experiencia de Ciro Caraballo en proyectos gestionados por la UNESCO, el nivel de éxito en los programas de desarrollo que se pueden alcanzar, depende de la cohesión de los sujetos en una sociedad, y es enfático al decir que la creación de autoestima es “el primer elemento básico en una comunidad para generar condiciones de gobernabilidad y de desarrollo”; de esta misma manera, “una población sin autoestima es muy difícil de incorporar

en proyectos, de cualquier tipo, y mucho menos de ser una comunidad con gobernabilidad.” (Caraballo, 2014)

Compartir cultura es integrar una esfera nueva para el individuo que se puede trabajar y llegar a traducir en la mejora de la autoestima personal y colectiva. Cuando se consolida la “apropiación colectiva del bien y sus valores” (Caraballo, 2011, p. 18), los sujetos demuestran un sentimiento de identidad y orgullo de sí mismos, un sentimiento de pertenencia y compromiso con su entorno. La puesta en valor de los bienes culturales de una localidad, relaciona a cada sujeto con sus pares y su espacio, le otorgan la capacidad de generar proyectos comunes e influir en el desarrollo de su medio; las políticas de gestión cultural adecuadas podrían contribuir al éxito de otros diversos proyectos de desarrollo social.

Frente al nuevo contexto cultural en que los medios de comunicación globalizantes están imprimiendo su influencia en todo el planeta, es importante readecuar los puntos de vista en cuanto a aquellos bienes culturales que serán denominados patrimoniales, especialmente porque actividades que fueron por muchas generaciones practicadas van perdiendo vigencia en los últimos tiempos.

Por un lado, al apoyar el desarrollo de una comunidad deben comprenderse los gustos e intereses que las personas de estas poblaciones poseen, y ponerlos en valor colectivamente.

Por otro lado, la conservación y resguardo de la permanencia de ciertos bienes culturales no debe recluirse de su entorno, pues es éste el que le da sentido de existencia; es más, “el patrimonio no se conserva si no hay una relación de la población, en general, con el valor del objeto” (Caraballo, 2014).

En este sentido, una esfera típicamente asociada a la cultura es el arte, cuyas actuales fórmulas de relación con la sociedad no son muy exitosas: galerías y museos vacíos, teatros sin público, baja programación en televisión, etc.; la danza teatral comparte esta especie de realidad marginal.

En el caso de la cultura de la danza teatral, la “comunidad de la danza” se ha encargado de difundir, desarrollar y transmitir su patrimonio, conservándolo en una dinámica viva y vigente el cual incluye la enseñanza, la actualización de conocimientos, la programación de obras coreográficas, etc. Existe un esfuerzo permanente por mejorar la calidad de esta actividad; pero así y todo, parece ser de poco valor fuera de su contexto. Tampoco ha sido insertada en la estructura socioeconómica de forma oficial, por lo que el valor de su rol -y existencia- es cuestionado.

XXXIX

Otro medio de conservación y transmisión de patrimonio cultural –esta vez de carácter obligatorio y ampliamente aceptado- son las escuelas. Éstas son por excelencia las instituciones educativas de la *civilización*, tan arraigadas en la historia que ni siquiera cuestionamos su existencia. Lo que se cuestiona es más bien el contenido entregado, pues en éstas se seleccionan los conocimientos obligatorios que formarán parte del patrimonio de cada sujeto que en teoría, nuestra sociedad requiere para funcionar correctamente y en equilibrio.

LA ESCUELA

El diseño curricular de la educación chilena tradicional se enfoca en la enseñanza desde el punto de vista del utilitarismo económico. Esta concepción establece que la educación cumpliría la función de formar capital humano; es decir, desarrollar en los individuos la habilidad de insertarse en la sociedad del trabajo; “la educación debe entenderse casi estrictamente como un insumo del aparato productivo, específicamente capacitando y habilitando a las personas

para ingresar al mercado laboral en las mejores condiciones posibles.” (Ortega M., 2007, p. 3)

Esto supondría para la sociedad una reducción de problemas asociados como la pobreza. De esta manera, el éxito de los estudiantes residiría en traspasar estas estructuras educativas para encontrar mejores oportunidades de trabajo en su etapa adulta.

Sin embargo, los seres humanos poseemos múltiples facetas y necesitamos relacionarnos con todas nuestras facultades para mantener un equilibrio psíquico. Un individuo que vive principalmente bajo una estructura en la que se enfatiza únicamente su rol de mano de obra, expresa tanto déficits en niveles emocionales como de atrofia en sus capacidades sensorio-perceptivas.

El filósofo, historiador y crítico de arte, Herbert Read, nos propone que el objetivo de la educación debe corresponderse con la concepción libertaria de la democracia. Define la educación como un problema de dinámica colectiva que debería “fomentar el crecimiento de lo que cada ser humano posee de individual, armonizando al mismo tiempo la individualidad así lograda con la unidad orgánica del grupo social al cual pertenece el individuo.” (Read, 1955, p. 33).

Sobre el aprendizaje, Read explica que la forma en la cual se hace evidente el crecimiento en el desempeño de una persona es a través de la expresión, que no es otra cosa que la comunicación a través de signos audibles y visibles; esto es, hablar educadamente, escribir de forma correcta, saber distinguir y enumerar objetos, comprender el tiempo, reconocer los diferentes sonidos, etc. “Todas las facultades del pensamiento, lógica, memoria, sensibilidad e intelecto, intervienen en tales procesos”. (Read, 1955, p. 36).

Concluye que la educación estética y su perfeccionamiento deberían integrarse al currículo escolar como un pilar fundamental del modelo de enseñanza para asegurar: “la conservación de la intensidad natural de todos los modos de percepción y sensación”; la coordinación de percepción y sensación “entre sí y en relación con el medio ambiente” y desarrollar la expresión de sentimientos y experiencias mentales en forma comunicable “que, si no fuera así, permanecerían parcial o totalmente inconscientes”. (Read, 1955, pp. 33-34)

En conclusión, el arte no es distinto de la ciencia más que en sus objetivos; ambas comienzan y manipulan desde la buena factura de sonidos, imágenes, movimientos, etc. El arte forma “parte del proceso orgánico de la evolución humana (...) algo totalmente distinto de la actividad más o menos ornamental” (Read, 1955, p. 38), función que suele adjudicársele.

El artista es una persona que juega con los significados simbólicos de su acervo cultural y lo reinventa. Lo que *consumen* los espectadores no es otra cosa que la liberación de la creatividad que es innata a cada ser humano; crean materialidades nuevas ligadas a las sensaciones o a ideas internas cuyo aporte, finalmente, es el de “contribuir a la variedad de la vida” (Read, 1955, p. 31).

XL

Entendiendo mejor que la educación es una selección de bienes culturales y que la escuela su medio transmisor ampliamente aceptado; la importancia de la valoración de los bienes culturales para las personas y su colectivo; junto con dejar establecida la importancia de la educación estética en los procesos de enseñanza-aprendizaje, pasaré a tratar el valor de la danza para los individuos y para la sociedad.

La danza aprovecha la cultura del cuerpo para expresarse y crear en un lenguaje de movimiento. Nuestra cultura corporal se compone de todo aquello que Marcel Mauss llamó tecnologías corporales (Mauss, 1936) y ha sido estudiada por diversos teóricos de las ciencias sociales. Como bailarines, le otorgamos al cuerpo una relevancia absoluta pues lo reconocemos como el *Ser*⁹ de cada ser humano, y trabajamos diariamente conscientes de esta idea –

⁹ Concepto de la psicología humanista.

coherentes o no con nuestros *discursos*¹⁰. Se suma que el avance del conocimiento del cuerpo ha integrado tantas nuevas dimensiones del mismo, que la danza puede contener tantos paradigmas como bailarines.

Es así como al bailar y explorar en la danza, nos situamos en un presente que conecta con *nuestra esencia*, una situación distinta de nuestro cuerpo caracterizada por ser personal y desligada de construcciones racionales, que permite poner atención a dimensiones sensoperceptivas; en esta etapa previa a la identificación de mi *yo* consciente, aprendemos del cuerpo: de sus mecánicas, de sus recursos energéticos, de su actividad inconsciente y al manifestar, entonces, todo este conocimiento en lenguaje de movimiento.

En conclusión, el conocimiento del cuerpo desarrollado a través de la danza contiene un inmenso valor cultural cuyas posibilidades de aplicación son infinitas, siendo importante conservarla, transmitirla y desarrollarla. Parafraseando al maestro Patricio Bunster, cualquier persona puede bailar y este ejercicio de la danza con el cuerpo, es un patrimonio valioso para cada persona que desea sentir plenitud, libertad y que desee descubrir nuevas facetas de sí mismo.

¹⁰ Concepto “discurso del cuerpo” de Hilda Islas.

BIBLIOGRAFÍA

- Caraballo, C., 2011. *Patrimonio Cultural. Un Enfoque Diverso y Comprometido..* México D.F.: UNESCO México.
- Caraballo, C., 2014. *Arquitectura da que pensar* [Entrevista] (4 Noviembre 2014).
- Caraballo, C., 2014. *Arquitectura da que Pensar* [Entrevista] (4 noviembre 2014).
- de Anda, E. X., 2011. Introducción. En: *Patrimonio Cultural. Un Enfoque Diverso y Comprometido..* México D.F.: UNESCO México, p. 7.
- Domus Danza, 2011. *www.domus.com.ar.* [En línea]
[Último acceso: septiembre 2014].
- Gurquel, A., 2011. *Tratado de Danza Clásica basada en la Metodología de Elongación.* 2ª reimpresión ed. Buenos Aires: Balletin Dance Ediciones.
- Gurquel, A., 2006. *Elongación por Elongación.* 2º ed. Buenos Aires: Balletin Dance Ediciones.
- Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, 2008. *www.portaldelarte.cl.* [En línea]
Available at:
http://www.portaldearte.cl/agenda/danza/2008/viktoriya_shatkivska.html
[Último acceso: 12 julio 2014].
- Johnstone, K., 2008. *IMPRO La Improvisación y el Teatro..* 5º ed. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- Los Orígenes de Artes Andes Américas.* 2007. [Película] Dirigido por Giacomo Cesari. Bolivia: Teatro de los Andes y el YOTALA 2007 Workshop.
- Mauss, M., 1936. Les techniques du corps. *Journal de Psychologie*, XXXII(3-4).

Ortega M., R., 2007. *Fundamentos de la Educación en el Chile Actual*, Santiago: Núcleo de Educación del Departamento de Sociología Universidad de Chile.

Read, H., 1955. *Educación por el arte*. 1º ed. Barcelona: Paidós Educador.

Totto, A., 2011. *www.domusdanza.com.ar*. [En línea]

Available at: <https://vimeo.com/27522044>

[Último acceso: 28 septiembre 2014].