



Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Facultad de Artes

Licenciatura en Danza

MEMORIA

**“REFLEXIÓN EN TORNO A LAS MATERIALIDADES COREOGRÁFICAS. LA
IDEA ARTÍSTICA EN SU TRANSFORMACIÓN HACIA LA EXPERIENCIA
EMPÍRICA DE OBRA”**

Estudiante: Katherine S. Fernández Mena

Docente: Jorge Olea Chandía

Licenciatura en Danza. Mención Coreografía

2013

INDICE

	Pág.
Problematización	3
...	
Pregunta y Objetivo(s)	9
...	
Marco Teórico	10
Metodología	22
...	
Análisis	27
...	
Bibliografía	57
...	
Anexos	59
...	

PROBLEMATIZACIÓN

El problema que abarca el oficio de la composición coreográfica contemporánea se ha mantenido a un margen del ya marginal espacio de la danza contemporánea en Chile. Internarnos en este campo es sin duda riesgoso e incierto, sin embargo, y para ser fieles a los propios planteamientos teóricos de esta reflexión, voy a considerar este interés investigativo como uno más dentro de otros, que como precedentes nos darán algunos acercamientos útiles para abordar lo que comprende.

En el 2007 Paulina Mellado, coreógrafa de danza contemporánea, decide realizar un seminario en el que junto con otros creadores de la escena nacional se propusieron "...reflexionar en torno a la producción coreográfica y buscar un lenguaje adecuado que la nombre y que la vuelva a una cierta realidad a partir de las experiencias que se gestaran en el encuentro" (Mellado, 2008, p.11), objetivo trazado desde la constatación de un precario panorama en Chile respecto al tema. "La historia de la danza contemporánea nacional manifiesta un vacío en relación con el análisis y la reflexión de obra. La producción coreográfica no tiene un soporte estable que hable de ella y de sus procedimientos habituales en relación a sus propios recursos." (Mellado, 2008, p.12) Si consideramos además que la danza es un lenguaje que está en permanente constitución, la tarea que plantea Mellado se complejiza. El seminario dio entre sus resultados, un texto (2008) con su mismo nombre, "Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace", en el cual la autora proponía que los desafíos coreográficos más problemáticos tenían relación con las metodologías de trabajo que se utilizaban en un proceso de producción artística. Para ello Mellado realiza un intercambio en las maneras de producir una obra entre los creadores cuya reflexión de las experiencias, individual y colectiva, dan como resultado una declaración de intenciones y procedimientos autorales, profundizándose entonces en cómo crear las condiciones necesarias para provocar un despliegue corporal que responda a las dudas de cada investigación. Mellado (2008) afirma:

Estas nuevas materialidades se instalan desde la mirada particular del autor y de las exigencias que surgen en el proceso de obra. Cada producción de obra está regida por su propia necesidad, que está marcada por la integración y relación de distintos sistemas significantes, en este sentido, no existe una convención respecto del uso de estos elementos, sino que cada montaje propone sus sistemas y los hace dialogar. (p.74)

En este texto se alude a la problemática coreográfica de manera bastante clara, sin embargo, consideramos que la resolución que propone no alcanza a profundizar en la manera más “interna” de cubrir las necesidades de cada obra, más bien plantea un solución periférica y fragmentaria de todo “lo otro” externo que hace emerger una corporalidad escénica específica. Nos referimos a lo que de forma clara y sencilla encontramos en el texto-registro del seminario “Formación de público de danza”, donde se ofrecen herramientas para enriquecer la experiencia del espectador de obras de danza. En él, instan a abordar las obras desde dos lugares idiosincráticos que las constituyen, uno externo –contexto histórico, social y político, los elementos escénicos y sus temáticas- y otro interno referido al campo semántico que la sostiene (se basa en las ideas que la obra tiene sobre sus movimientos) y la intertextualidad “Todo contiene un referente interno que la constituye y que alude a la historia de este arte” (CIM/Ae, 2010, p.69). Sobre este último lugar, diremos “interno”, reside nuestro interés particular, considerando que en él, al no ser aún abordado a cabalidad, se concentra el nodo de la problemática, y por cuya causa la mayoría del gremio de la danza prefiriera adoptar posturas naturalistas o a-históricas para explicárselo (Pérez, 2008). Nos parece entonces que como primera aproximación el “Cuaderno de Seminario de formación de público para la danza” es el resultado de una búsqueda honesta hacia la problemática “interna” de la composición coreográfica, aunque se haya construido con miras más bien pedagógicas y su despliegue esté dirigido hacia el espectador.

Gladys Alcaíno por su parte en su libro “Escritura del Cuerpo” reflexionó, desde su experticia en estudios cinematográficos, en torno a la posibilidad de hablar de una dramaturgia en la danza, analizando y provocando con ello a todos los actores que conforman su escena artística-social. Primero nos dice, “Para acercar el público nuevo a la danza habría que poder dales a conocer los

distintos materiales, las diferentes capas motivadoras que surgen de sus creadores” (Alcaíno, 2009, p.57), enunciado que podríamos decir, trabaja Mellado en su investigación. Segundo, “No es la creación la que tiene que seguir al discurso y la crítica, son el discurso y la crítica los que tienen que seguir a la creación” (Alcaíno, 2009, p.67), enunciado que invita a “los otros” actores sociales, a un tercer ojo teórico quizás, para que sume a engrandecer la reflexión crítica de este hacer. Tercero y con respecto a las intenciones de su libro, “...no se pretende otra cosa que dar espacio a los códigos propios y vivos de la danza, en un sincero acto de reconocerla” (Alcaíno, 2009, p.11), considera la decodificación de las obras de danza como un ejercicio necesario ante la demanda del quehacer coreográfico, que reclama por un acercamiento a su lenguaje en el intento de que lo reconozcamos y lo pronunciemos “...porque los discursos que le son propios emergen de un cuerpo ideográfico que no pasa por la palabra” (Alcaíno, 2009, p. 24), lo cual devela el desafío de entender (y aceptar) a la danza en términos cinéticos, no literarios propios de la lengua y escritura, sino los propios del movimiento.

Considerando este espacio de interpretación cinética y aceptando también las múltiples interrogantes que surgen dentro de ese espacio semántico interno de una obra, en el libro “Creación coreográfica” surge como una herramienta para abarcar las particularidades de la disciplina coreográfica a través de la experiencia artística de sus diversos autores. La palabra reflexiva aparece aquí necesaria en tanto nos permite abrir el dialogo acercándonos al arte contemporáneo en donde “La reflexión se ha convertido en una parte estructural de las obras, de su producción y de su recepción.” (Araiz, Litvak, Prado, Tambutti, 2007 p. 93) Fiel a ello el texto autodefinido reflexivo, nos aporta elementos que llenan de lucidez nuestra búsqueda. Si veníamos afirmando que el coreógrafo construye referentes de sentido sin contenido verosímil a través de los movimientos, Gerardo Litvak se aventura en describir la tarea de la composición coreográfica como “...armar lógicas, sistemas y relaciones de funcionamiento que posibiliten la construcción de sentido.” (Araiz et al., 2007, p.31) Sin embargo, “esta lógica no sólo se construye a través de los distintos procedimiento coreográficos, sino también en las relaciones que el movimiento genera con otros lenguajes.” (Araiz et al., 2007, p.31). Por lo cual, aquel espacio “interno” de una obra, al que nos referíamos antes -área de nuestro interés- no estaría dado dentro de aquel otro espacio “externo”, como dos sistemas cerrados en convivencia, sino que el primero interno se

construiría a partir de la organización generada entre ambos espacios, organización que será la que re-cree finalmente los referentes de comprensión (Litvak, 2007). Por su parte, Susana Tambutti escinde sustancialmente el concepto de “composición coreográfica”, en donde plantea a ambos términos diferenciados, en donde “composición” vendría siendo una convención estética propia de la época del renacimiento no necesariamente acoplable al segundo. Su dependencia histórica ha causado que hasta nuestros días las obras sean medidas bajo conceptos implícitos de armonía, postura que no responde al quiebre de los sistemas de representación propio de la contemporaneidad. Aceptando esta acepción podríamos comenzar a pensar la coreografía como una (de) construcción no subordinada a la forma que propone la postura estética de la composición “...un ideal de belleza basado en la armonía entre las distintas partes, en la medida, en la proporción, el número y el orden...” (Araiz et al., 2007, p. 55) Aceptaremos entonces que la danza contemporánea tiene al menos una propuesta de orden diferente que se conforma autogenerativo, poético. “La danza de hoy no se puede evaluar con los términos tradicionales y, como “las obras de arte contemporáneo, las obras de danza, son en general enunciados en un lenguaje desordenado” (Araiz et al., 2007, p.93)

La mayoría de los preceptos que se han construido en torno a la danza contemporánea han terminado por impugnarle precisamente a ella una aparente “indescifrabilidad” en su producción. Su carácter efímero -como todo arte escénico- y la falta de autonomía –como todo arte en un siglo globalizado y un país de economía neoliberal- hacen que la delineación del problema atingente a esta reflexión parezca difusa. Sin embargo, diremos que lo que aquí se propone es descentrar la atención de aquellos procesos que en general son los imperantes dentro del análisis de la coreografía (como los factores externos antes mencionados) y así dar cabida a eso “otro” marginado, que para nosotros oculta, en la medida que también se hace visible desde ese ocultamiento, aquello que hace a la danza una materialidad abstracta y por ende subversiva. Visualizamos ese ámbito interno como un campo semántico de la posmodernidad, multifacético y polivalente en posibilidades de significación, con un modus operandi postproductivo y donde sostenemos que, ante la imposibilidad de abarcar el fenómeno del acto coreográfico, (re) inventaremos “algo” posible que al menos se le acerque, usando entonces el poder de la (re) creación (en danza) como único simulacro para comprender el fenómeno, generosidad que sólo

nos puede brindar su propia historia. Ahora, tomando en cuenta este panorama, la pregunta que intentaremos responder será ¿Cómo un coreógrafo logra materializar una inquietud creativa en una obra de danza? Partiendo de la base operativa en que “La danza es una materialización escénica de una idea a través del movimiento. Requiere que participe un creador, un bailarín (que puede coincidir con la misma persona) y el espectador” (CIM/Ae, 2010, p.66) Reiteramos que deliberadamente hacemos desaparecer a la figura del espectador para abocarnos más específicamente en la relación coreógrafo/intérprete dentro de un proceso de producción de obra, aunque con ello alteremos aún más el sistema ya complejizado.

Para Pérez (2008) La danza es en esencia un concepto, una idea que debe efectivizarse, una idea que sólo es verdadera cuando se da de manera efectiva en movimiento, cuyo movimiento, aunque resuene y hasta asumamos se termine de resolver en el espectador, aquí decidimos dar preferencia a pensar que el movimiento se hace danza en, para y con el intérprete. Lanzando con ello otra pregunta colindante, en cuyas respuestas sospechamos estén ocultas sugerentes conclusiones. ¿De qué modo se efectúa una relación en la que el coreógrafo logre construir una obra junto a un bailarín?, tan sólo para dejar instalado el asunto, en palabras de Alcaíno (2009):

La claridad en los discursos puede ser alcanzada en tanto se logre la aproximación a los modos y roles que surgen y componen tanto la realización como las nuevas teorías que aparecen en la danza contemporánea y su (para mí) seductora complejidad. La decodificación de una coreografía deberá saber dar lugar a las voces correspondientes de quienes conforman su mundo de escenificación. (p.23)

Y a lo anterior agregaremos una reflexión de Roland Barthes (1984), en la que considera ya no al autor sino al lenguaje como escritor, ¿No será que en la danza es el movimiento el que produce obra en el bailarín, ya no así el coreógrafo quien vuelca su subjetividad en obra? ¿No será que las voces que conforman el mundo de la escenificación se definen y articulan gracias a la propia escena que las pronuncia? Bajo estos términos el desafío colindará entonces entre la imposibilidad de aprehender un campo semántico postmoderno de danza y la posibilidad que tenemos de (re) crear los límites que lo contengan, límites que históricamente el oficio ha ido reinventando para, quizás, fines como estos.

Aceptamos que nuestra iniciativa tanto como la de todos los que por esto han escrito, aportará indudablemente al desarrollo y cultivo de la danza contemporánea nacional, interrogando a sus propios creadores e instando a aquellos que en proceso de formación busquen algún material de apoyo en tanto comprendan la complejidad del oficio que han escogido para habitar. Se necesita además exponer y re-exponer el quehacer coreográfico, no sólo para reivindicar su propia riqueza muchas veces subyugada por políticas culturales que lo ignoran, sino que para fisurar la armadura hermética con la cual se invistió, permitiendo con ello -lo que consideramos hace más falta en la sociedad actual- experiencias de dialogo tolerante.

PREGUNTA

¿Cómo un coreógrafo logra materializar una idea artística en una obra de danza?

OBJETIVO GENERAL

Reconocer y de-construir las estructuras funcionales que se generan en un proceso creativo de producción coreográfica para la materialización de una idea artística en una obra de danza contemporánea.

OBJETIVO(S) ESPECÍFICOS

Reconocer las estructuras funcionales para la materialización de una idea artística en obras de danza para el examen de egreso mención Coreografía

De-construir el proceso personal de egreso en la mención Coreografía en relación a las estructuras funcionales reconocidas.

MARCO TEORICO

Aproximación Histórica

Para efectos de esta memoria se hace fundamental construir primeramente un marco histórico que contextualice el fenómeno “danza contemporánea” en Chile para desde ella, entregar una visión más clara sobre la comprensión que aquí se efectuará del acto creativo en la interrelación entre un coreógrafo y un intérprete. Aclaro de antemano que este acercamiento se circunscribe desde la década del 90 dejando fuera algunos de los cimientos de este movimiento -mediados de los sesenta y principalmente toda la década del 80- que se distinguió como “danza independiente”, en razón a su carácter de manifestación artística alternativa a la política cultural dominante basada en una economía neoliberal.

María Elena Pérez (2006): “La subvaloración y el desinterés del estado hacia el arte traerían consigo la subestimación de las profesiones artísticas, muchas veces ni siquiera consideradas como tales. Medida en término de rentabilidad, las artes eran poco favorables y, en consecuencia, al ser artistas se tornaba en una especie de labor marginal, comprensible si se realizaba como entretenimiento, alternado como un trabajo lucrativo, pero no como forma de vivir. Esa imagen del bailarín como una suerte de juglar moderno, colocado entre los más bajos escaños de la sociedad, ha sido uno de los más grandes daños que la política neoliberal asestó al desarrollo de la danza profesional en Chile, con secuelas difíciles de borrar hasta la actualidad” (p.67-68).

Desde el plebiscito del 88 Chile comienza una etapa de transición hacia la democracia, proceso que potencia la escena nacional de la danza independiente, por un lado a través del intercambio e influencia cultural extranjera –beca Fundación Andes y beca Ministerio de Relaciones Exteriores- que genera una urgencia creativa y estética de experimentación, y por otro, con la consolidación de fondos para la danza como Fondart. Sin embargo, luego que el área de danza fuese trasladada desde el Ministerio de Educación al Consejo Nacional de Cultura (2004), la cualidad de “independiente” que caracterizaba a estos movimientos comienza a relativizarse en la medida que dichos constructos gubernamentales empiezan a normar el quehacer de esta disciplina. Las

consecuencias, como en cualquier cambio social fueron cualitativamente multidireccionales, es así como se incentivó a los creadores a pensar sus obras como espectáculos escénicos más completos ya que los fondos básicamente se basaban en entregar recursos para llevar a cabo proyectos de mayor envergadura en su producción; y dio un piso económico más firme a los núcleos de creadores independientes que se les proponía contar con esta subvención para solventar su oficio y sus creaciones generando gran diversidad de propuestas artísticas. “...casi todo lo que hay hoy en cartelera ha recibido aporte de los distintos fondos concursables” (Alcaíno, Hurtado, 2010, p.226). Sin embargo como mencionábamos antes, la inauguración de estos fondos marca el inicio del decaimiento del movimiento de creadores entendido como “independientes” propiamente tal, afectando de manera aún más profunda al sentido de colectividad de los creadores de la época ya que la modalidad de asignación, tanto de un fondo como de una beca, iba principalmente dirigido hacia una individualidad, tanto sujeto como proyecto.

Poco a poco la disgregación de instancias comunes entre los creadores hace que la danza independiente transite de un movimiento “colectivo” a uno “autoral”. Así mismo la autonomía en la gestión, debido en parte a la nueva condición de producción del arte, hace que cada núcleo creativo se recluya en búsqueda de su propia voz, algo equivalente a espacios de laboratorio a puertas cerradas. Constanza Cordovez lo explica a través del sociólogo Sennett escribe en “el declive del hombre público”: “...transformación del comportamiento humano desde una condición externa (donde los sujetos se comprometen y actúan en relación con los otros) a una condición interna (actos y compromisos se subordinan a sentimientos y metas interiores)” (Cordovez, Pérez, Cifuentes, McColl, Grumann, 2009, p.62). La escena nacional se volvió entonces prolífera en autores cada uno buscando su propia mirada en el desarrollo de sus obras. Aclaro que no es mi intención plasmar aquí una cartografía al respecto sino más bien reflejar el acontecer general de la época que en definitiva será la herencia del oficio actual, en tanto concepciones, complejas por cierto, de coreógrafos, intérpretes y obras.

Ahora bien, si volcamos el acontecer de la época a nuestra temática, debemos primero contestarnos ¿Cómo esta división en los actores de la danza independiente dio paso al desarrollo

de la danza contemporánea nacional? La respuesta ciertamente sigue estando en la historia, en la reinterpretación actual de ella por supuesto, en cuanto tomemos en cuenta cómo la influencia extranjera fue en gran parte la responsable de transformaciones profundas en la escena dancística nacional, tanto en el área pedagógica como en el área creativa.

Como ya anunciábamos antes, a raíz del régimen militar Chile captó el interés de la mirada extranjera, lo que culturalmente gatilló un aumento considerable en las posibilidades de intercambio binacional. “Las políticas culturales de Francia y Estados Unidos promovieron el contacto con países bajo el régimen o estados (post) dictatoriales...Bailarines principiantes que viajarían para volver como coreógrafos y coreógrafas destacados para desarrollar lenguajes y estilos propios a través del tiempo: llega a Chile una galería de nuevas miradas sobre lo que es la danza en el resto del mundo.” (Cordovez et al, 2009 p.82)

Con estas nuevas miradas nacen también nuevas bifurcaciones que complejizarán aún más el panorama de la danza independiente, la cual venía arrastrando una fuerte tradición modernista - bajo los preceptos teórico-práctico de Rudolf Laban traspasados a través del que sería el director del Ballet Nacional Ernst Uthoff- que comienza a convivir por otra parte con este brote de semillas, producto del traspaso cultural con Francia y Estados Unidos, que irá tomando forma en un estilo de danza contemporáneo. Como una de las precursoras más importantes de este cambio instalamos a la coreógrafa Carmen Beuchat (posmodernismo), fuente principal de los movimientos vanguardistas norteamericanos -Contact improvisation, arte pop, el happening, la revolución del fluxus y el body art- traspaso visible a través del intercambio de aquellas experiencias con los creadores nacionales en sus repetidos viajes a Chile en diferentes periodos. Sumándose a la gestión de Beuchat se suman los estudios en “Movement Research” espacio consolidado por el esfuerzo de Elizabeth Rodríguez en un convenio con la beca de fundación Los Andes, iniciativa aprovechada por todos sus contemporáneos creadores, conocimientos que se irán concretando en las investigaciones junto a Nury Gutiérrez en un lenguaje corporal denominado “Tensión Release”. Además, en la escena local Paulina Mellado inicia una búsqueda propia a través de las artes visuales donde explora en otras concepciones del oficio coreográfico escapando de “los fetiches modernistas” (Cordovez, et al, 2009).

El estilo contemporáneo –ya haremos una definición más completa más adelante- es entendido aquí como el modo estético en que la danza se desarrolla en la actualidad, como un panorama amplio y de múltiples posibilidades, resultado de las constantes transformaciones heredadas de las nuevas concepciones artísticas propias de las vanguardias históricas ocurridas en Estados Unidos en década de los 60. Tendencias que en Estados Unidos y, posteriormente en Europa, llegaban a romper con el estilo que hoy entendemos como modernismo pero que antes correspondía a lo contemporáneo de la danza, al ser la respuesta crítica sobre el academicismo, movimiento hasta ese momento era dominante. Siguiendo esta misma línea, ¿Podríamos decir que lo contemporáneo se da en un “presente” histórico en respuesta de un fenómeno anterior?, ciertamente que la respuesta a esa pregunta necesitaría un análisis aparte y en el sólo intento nos desviaríamos irremediabilmente de la temática de esta memoria, pero por su alcance distingo que en el escenario de la danza lo contemporáneo se vislumbra como una forma estética proveniente de la posterior codificación y sistematización de las vanguardias históricas, herencia que dialoga con el “presente” histórico de cada sociedad. Por eso en Chile, como ya hemos visto, no es un proceso directamente proporcional con el desarrollo de los movimientos de danza independiente, éstos que tenían mucha influencia del estilo moderno alemán, fueron poco a poco permeándose con esta línea estética desarrollándose en Chile a lo largo de los 90. En términos formales la danza contemporánea chilena es la danza actual pero que en términos de lo que a esta memoria le interesa, se verán excluidas las otras manifestaciones estilísticas de danza, por cierto, aún vigentes.

En el “Cuaderno Seminario: Formación de Público de Danza” (2010) la danza contemporánea chilena se delimita de la siguiente manera: “En Chile se clasifica como Danza Contemporánea al movimiento de danza independiente que se establece a mediados de la década de los ’80 y que se consolida durante los ’90 mediante la proliferación de compañías y la búsqueda de nuevos lenguajes. Incorporan los estilos postmodernos que se desarrollaron en torno a la Judson Church y la Danza-teatro alemana. Hoy en día se sigue calificando de contemporáneos a muchos de los coreógrafos de esa generación, como Nelson Avilés, Luis Eduardo Araneda, Nury Gutes, Paulina Mellado, Elizabeth Rodríguez e Isabel Croxatto, entre otros.” (p.65)

Es importante entender esta escena nacional contemporánea no sólo como un resultado de un traspaso cultural foráneo sino que está vinculado indefectiblemente con el proceso interno de creación de lenguajes personales de los creadores nacionales “...la visión de mundo, las ansias, la necesidad de encontrar nuevas vías para poner en escena un cuerpo único, dentro de un contexto específico” (Cordovez et al, 2009, p.106). Y esto no es mera causalidad, la transferencia debe ser entendida como un proceso multidireccional en el que todos los actores se ven influenciados, además en el caso chileno, son estos actores los que reapropiarán los lenguajes utilizándolos en su búsqueda personal como creadores ampliando aún más este mapa de innumerables capas. “Muchos de los personajes que venían elaborando sus propios lenguajes comienzan a abordar el tema del cuerpo desde diferentes perspectivas...En él, la búsqueda del arte por el arte se vuelve el objeto esencial y la materialidad se instala como eje creativo.” (Cordovez et al. 2009, p.106)

Creo firmemente en que la construcción de límites claros dentro del arte es lo que posibilita la infinita libertad de la autonomía, esta última entendida como “autoconciencia” tal cual como nos sugiere Susana Tambuti (2008). Aplicado a la disciplina de la danza en tanto arte que ha buscado y ha tenido dificultades para encontrar un espacio propio, y desde donde su hacer actualmente se ve cruzado por innumerables miradas, encontrar entonces límites teóricos y de acción, logrará alcanzar una mayor profundización sobre su propia especificidad. Es fundamental entonces, determinar o por lo menos no dejar de intentar identificar cuáles son los límites que la danza contemporánea va trazando en una nación donde el “todo” de su suceder se arma históricamente híbrido. El concepto de “danza pura”, que nace alcanzando la cumbre del modernismo en Estados Unidos, reflejará el inicio de aquella ansiada autonomía -autoconciente de sí misma- planteando una danza cuyo lenguaje está referido hacia su propia especificidad, su finalidad está entonces en sí misma y es por tanto autoreferencial. Con ello se disuelve el dualismo forma-contenido acarreado por siglos en los hombros de la escena dancística, que particularmente en Chile aún persiste y es la base teórico-práctica de la danza académica y moderna. Ahora, el contenido es su forma, “La obra coreográfica pasa a ser considerada como un objeto autocontenido con un interés por derecho propio.” (Aisthesis n°43, 2008, p.23). Si seguimos esta misma línea que nos propone Tambutti, la autonomía alcanzada por la danza será la que luego de consolidarla históricamente la hará problematizarse dando paso al momento que ella – y en eso nos adherimos- consideraría los

fundamentos para la danza contemporánea de la que aquí nos referimos. Si bien es cierto, es la autonomía de este arte la que nos devela su propia especificidad, es en la contemporaneidad que dicho proceso se vuelve paradójico en el intento de instaurar una democratización en la danza; las materialidades usadas por ella pueden ser múltiples (se valora el cruce interdisciplinario) y la obra cerrada en sí misma no tiene tanta importancia como exponer el proceso creativo que le dio vida. Al desaparecer los paradigmas clásicos de la danza debía reinventarse los límites que le daban la autonomía a esta disciplina, sin embargo, la resolución de ello como plantea la autora sería generar instancias críticas para encontrar un orden libre, siempre cambiante y multiforme, reflejo de su propia construcción.

En Chile lo contemporáneo de la danza se asienta en los 90 junto con la magnífica propagación de núcleos de creadores, que de a poco se irán disgregando generando un variado abanico de “autores” y por tanto de creaciones coreográficas. Aquellos personajes, padres y madres, de los creadores actuales comenzaron a experimentar en este estilo, como ya hemos dicho, fusionando sus conocimientos de influencia extranjera con el contexto de país en que desarrollaban su oficio. Al respecto cabe mencionar que la educación en danza en Chile tenía y tiene principalmente un carácter pedagógico por sobre un carácter creativo. Esta circunstancia es importantísima para comprender el desarrollo de la creación coreográfica en el país ya que el poco estímulo desde la formación nacional hacia estos creadores no sólo justificará su marginalidad sino que volverá estanco el proceso de proliferación de esta área en la danza, área que por cierto consideramos fundamental e intrínseca a todo arte. La pedagogía se vuelve principalmente hacia lo kinético traspasado por maestros danza a través de las técnicas corporales, sistematizaciones de sus tres estilos, académico, moderno y contemporáneo. Este canon inamovible de enseñanza influye tan fuertemente, que la marginalidad de la esfera de creación coreográfica no es tan sólo- y hasta nuestros días- cuantitativa sino también cualitativa, la diferenciación de técnica, estilo y estética experimentada en las técnicas se traspasa ambigua por lo que el estudiante de composición termina aprendiendo un modelo de hacer oficio por imitación del maestro (Pérez, Simón, 2009). Sólo se tendrían que consultar algunos libros escritos bajo esa concepción los cuales proponen métodos de composición coreográfica, como “El acto íntimo de la coreografía” (1996) de Lynne Anne Blom y Tarin L. Chaplin o “El arte de crear danzas” (1965) de Doris Humphrey. Al

respecto es importante el giro que paulatinamente dará la danza independiente que desarrollará el estilo contemporáneo, tal como nos sugiere Simón Pérez en su escrito sobre “Maestros, escuelas y procesos de apertura”: “La clase de composición coreográfica debe ser un espacio de exploración en donde el estudiante comience su búsqueda creativa personal, poniendo en cuestión las enseñanzas adquiridas.” (Cordovez et al, 2009, p.120). Así tal cual podemos verlo en la cuna que propuso en su momento el Centro de Danza Espiral, como espacio de formación técnica y despliegue creativo para la gran mayoría de los actores sociales de la danza de la época, que fue testigo de la migración de todos aquellos estudiantes que necesitaban desarrollar una búsqueda creativa personal, los que se convertirían luego protagonistas de la danza contemporánea en Chile, tal cual como si fuera el quiebre natural en el proceso de maduración de un joven al emanciparse del alero de sus padres. “La visión modernista en sentido coreográfico, político y pedagógico del Espiral contrasta y al mismo tiempo ayuda a la formación por oposición de un nuevo referente...Lo que sí se articula es un no querer seguir ese camino, sino que explora una vía propia, descubrir un nuevo tipo de lenguaje. A pesar de ello, el peso de la formación no se pierde...La figura de Bunster significó durante mucho tiempo una autoridad en la danza chilena, un personaje de consulta y aprobación.” (Cordovez et al, 2009, p.145-146) En palabras de Carmen Beuchat: “Yo era pupila de Joan y Patricio pero dependía de su “sí” o su “no” creativo” (Cordovez et al, 2009, p.70)

El sincretismo ocurrido en manos de estos creadores “migradores” fue el que delineó el estilo contemporáneo chileno, que si bien adopta en gran parte las prácticas propias del estilo en el resto del mundo, aporta por otro lado su cuota en metodologías de crear que se cruzan muchas veces con su formación modernista. Ahora sería interesante preguntarnos ¿Qué preceptos abarcaría este estilo contemporáneo?, ¿Cómo operan en la escena nacional?

El contexto social descrito hasta el momento construye la base semántica con la cual podremos entrar en relación dialogando, en tanto construye campos sistémicos para el fenómeno social de la danza contemporánea. Este punto es crucial desplegándolo a cabalidad en la problematización de esta memoria, sin embargo en base a la elaboración de este marco teórico debo explicitar que la definición que aquí haré de los conceptos contingentes a esta reflexión - lo contemporáneo (estilo estético), el coreógrafo (autor), el proceso creativo (construcción de obra), la obra (coreografía) y

el intérprete (co-creador)- serán re-mirados bajo una óptica tomada de teorías lingüísticas posestructuralistas, principalmente en torno al concepto de “intertextualidad” acuñado por Bajtín, del cual se desprenderán conceptos como el de “injerto”, entre otros, del filósofo francés Derrida. Así mismo se propondrán concordancias conceptuales relacionadas con el oficio de la coreografía en danza, ejercicio que reconocemos en autores en su mayoría chilenos que se han interesado escribiendo en mayor o menor grado al respecto: Carlos Pérez, Gladys Alcaíno, Paulina Mellado y Susana Tambutti.

Aproximación Teórica

Como inicio y considerándolo como una primera aproximación, expondré primero los conceptos básicos a definir a partir del texto que se publicó a partir del “Seminario Formación de Público de Danza” (2010), instancia de reflexión, aprendizaje y retroalimentación para potenciar la formación de público de danza, donde encontramos:

Coreógrafo: Que asume un rol preponderante en la creación y conceptualización de una obra

Director: Se diferencia del coreógrafo al asumir un rol menos preponderante en la creación de la obra y abre un espacio más colectivo de creación.

Bailarines: Son los ejecutantes de las obras concebidas por coreógrafos o directores. Puede resultar que el bailarín sea al mismo tiempo coreógrafo o director, uno de los rasgos fundamentales tiene que ver con su manejo de técnicas y de interpretación.

Coreografía: es el diseño de movimiento en el espacio

En estas escuetas definiciones, podemos visualizar a grandes rasgos a los actores principales de un proyecto artístico de danza –dejamos afuera el rol del espectador, explicando más adelante el por qué y las consecuencias de su exclusión- donde hay realizadores (coreógrafo/director y bailarines) y una realización (coreografía). Aun cuando ya presuponemos que el producto de este proyecto es la construcción de una obra de danza, y para los términos de esta memoria, instalado en un contexto estético de estilo contemporáneo, es fundamental detenerse en el “asunto” de esta obra artística, dicho en otras palabras, detenerse ante la “posible” referencialidad de ésta. La

pregunta a continuación sería, ¿A qué refiere una obra de danza contemporánea? Y como primera respuesta simple diríamos, “a nada”.

Uno de los quiebres radicales de la vanguardia histórica fue romper con la subordinación del arte a la temática, a un contenido que fuese transmitido en la forma de una pieza artística. En la danza se intentó por su parte, despojar a los movimientos de ese mensaje que, contenido en los movimientos, esclavizaba su oficio a un entender “narrativo” propio de la literatura. Es el movimiento entonces lo propio de la danza, y es en referencia a él que se construirán las obras. “El intento de la vanguardia en danza es construir obras en que lo relevante no es el referente externo a la obra sino las referencias internas” (Pérez, 2008, p.123). Entonces una segunda respuesta a la pregunta anteriormente planteada sería que la obra de danza contemporánea sí refiere a algo, pero esa referencia es hacia su propia especificidad, es referencia de sus propios movimientos. “...una obra de danza no referencial es más bien una obra autoreferencial” (Pérez, 2008). Si aceptamos que la danza contemporánea es autoreferencial, se explicarían muchas de las problemáticas de este arte en relación interpretación que se tiene de él y a su posible impacto social medido según su vínculo con el público, temática contingente pero que no se abarcará en esta reflexión.

Ahora bien, con esta “no referencialidad” narrativa no estamos diciendo que lo contemporáneo como estilo de danza eluda su función expresiva, sino más bien que debe ser medida en sus propios términos de lenguaje. Sus movimientos “hablan” de sí mismos, pero tal como lo propone la lingüística, bajo códigos internos, insertada en un campo semántico de significación. Por la amplitud de las concepciones de esta ciencia usaré el concepto de Bajtín, popularmente conocido como “intertextualidad” aportado por Julia Kristeva, en base a los estudios de “voces enmarcadas” del autor. Básicamente se propone que un texto contiene en sí otros textos (voces) conviviendo en uno sólo (enmarcación), ocurriendo un diálogo interno entre ellos en base a la readecuación dinámica de la semántica de cada texto por el cambio contextual en cada reinscripción (Viñas, David). Para la danza contemporánea esta “intertextualidad” supone que, si la referencia de las obras ya no está fuera de ella misma, externa, sino que dentro, interna, ese “dentro” referencial serían los propios movimientos que además considerarían entonces, a todos los otros movimientos construidos en base a los múltiples contextos históricos, que en suma

forman uno solo polifacético, único del cual podemos valernos para hablar cualitativamente de este arte (Pérez, 2008). La expresión artística “original” desaparece entonces, sin que por ello no aparezca su ausencia. En planteamientos de Derrida, la construcción de la obra en base a “injertos” deja siempre la huella de lo imposible, nos referimos a la imposibilidad de ser única, verdadera, “logocéntrica”, desplazándola ininterrumpidamente. El origen del estilo contemporáneo se pierde entonces, sin ser capaces nunca de aprehenderlo, pudiendo sólo representarlo fugazmente como este cúmulo de injertos que nos ofrece la historia, injertada también, por cierto.

“Nunca se puede definir un concepto. Afortunadamente, en eso consiste la riqueza y complejidad del lenguaje. Es más útil establecer cómo usamos habitualmente esta palabra, con qué otras nociones o actividades está relacionada de manera más cercana o lejanas, o incluso establecer a propósito ciertos criterios que limiten su uso...lo importante es entenderse...de acuerdo a las necesidades del diálogo” (Pérez, 2008, p.17)

Si comprendemos ahora que la creación artística no puede ser concebida como un ente cerrado, finito, y nos aventuramos a una necesidad dialógica, estamos en condiciones de conceptualizar con mayor responsabilidad aquellos elementos que consideramos relevantes para la reflexión de esta memoria y explicar finalmente el porqué de la exclusión del espacio del espectador de ella.

Para Pérez es radical el proceso que el estilo vanguardista ha tenido hasta nuestra “contemporaneidad”, el autor escinde así una estética que de vanguardismo histórico (político) se convierte en un vanguardismo academizado (abstracto), resultado que el alude al contexto político-social de mercado neoliberal. Todas las consignas rupturistas de los 60, y que en torno a la danza significaron ante todo, como parte del asunto de la referencialidad, la instauración de una democracia en la amplia complejidad del oficio artístico. Los roles principales del proyecto artístico desaparecieron, ahora el coreógrafo podía entregar su autoría al espectador en la medida que este espectador, ahora “activo”, tuviera la posibilidad de co-crear la obra artística, intelectual y/o físicamente, valorándosele en sus propias posibilidades, en esta invitación abierta que los creadores proponían en su intento de acercar el arte a la vida. Además se planteaba una manera radical de concebir el arte a través de una “estética del señalamiento” (Pérez, 2008), donde el objeto estético se convertía en pieza de arte en la medida que fuese proclamado como tal. El arte

se convertía en gesto político, reivindicando su lugar indiferenciado con su medio, ya no un arte de pocos para pocos, sino un arte de todos. Así y con respecto al tema del referente como problemática política encontramos, “En un obra de vanguardia no entender es, de suyo, una forma de pronunciarse en torno a la propuesta...la valentía del espectador consistirá en impugnar, en poner en duda lo que ha visto...” (Cuaderno seminario, 2010, p.20).

Para Pérez (2008) la existencia en la actualidad de un mercado del arte fue burocratizando la producción artística: “De la autonomía creativa sobre contenidos estrechamente compartidos con el mundo social se pasa a una autonomía gremial (mercantil) que dicta sus propios contenidos (que se pone a sí misma como contenido) y los impone al mundo social que, de esta manera, pasa de vivir el arte (aunque sea como momento o espacio especial) a consumir arte de un modo explícitamente externo.” (p.121)

Con ello se explica paradójicamente una suerte de tecnificación -sistematización de disciplinas artísticas- de maneras de hacer danza contemporánea, tal como la “performance” que su propia lógica no podría aceptar convertirse en una técnica ya que se basaba básicamente en hacerse ocurrir momento a momento, reivindicando una fidelidad al tiempo presente y efímero. Aquello “abstracto” de estas vanguardias academizadas residiría en su no-referencialidad, o en otros términos, en poseer una narración no referencial, cuyo campo de significación estaría lejos de vincularse intencionadamente con la sociedad, más bien sería un campo que se cierra sobre ella misma construyéndose y de-construyéndose a partir de sus propios cánones. Lo contemporáneo se formaría todo híbrido, antropofágico, “...sería una categoría donde engarzan distintas tendencias, entre ellas, el arte posmoderno. Esto referido a un cambio en los modos de producción...” (Alcaíno et al, 2010, p.222) Sistema de producción que a la larga insta una política del arte cada vez más especializada en tanto autónoma –libre de la referencialidad literaria- pero sin voluntad para su reinención en su nexos social (Pérez, 2008).

Fue preciso detenernos en la anterior diferenciación de vanguardia porque es aquella, que Pérez reconoce como “vanguardias abstractas” la que correspondería, según la delimitación que haremos en esta memoria, a la danza contemporánea actual. Ahora sí que desde este marco histórico-social-cultural anteriormente expuesto podemos de una vez por todas agregar un concepto que me parece muy atinente en relación a las nociones de coreógrafo y a bailarines, en

tanto forman parte de lo que considero una producción artística que desata una serie de procesos para lograr la realización de un producto (o) obra. El concepto es la postproducción, término proveniente de los medios audiovisuales que designa una serie de procesos sobre un material ya grabado, como por ej. el subtítulo o los efectos especiales de una película, relacionado principalmente a actividades de reciclaje en función a la producción (Bourriaud, 2007). Para el arte, y así mismo para la danza, la postproducción es un proceso presente en cualquier realización artística y se vincularía más específicamente al área de creación coreográfica, por ser ésta, al menos por concepto, la gestora operativa de las obras de danza. Desde las aportaciones históricas y teorías lingüísticas usadas aquí “postproductivamente” resulta complejo intentar definir los conceptos de este marco teórico, aceptando la legitimidad de lo evanescente de los límites que los encuadran, sin embargo, y es por ello, que el fenómeno de la postproducción es para nuestros fines absolutamente contingente. “Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas, interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles...Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) o incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural...” (Bourriaud, 2007, p.8)

Si para Pérez la heterogeneidad de una cultura globalizada causó un encierro endogámico de la danza, para Bourriaud aportaría una gama infinita de posibilidades donde la danza debe ser una suerte de cirujana estética, operando desde la reinscripción, para dialogar con el medio. El “cómo” por sobre el “qué” marcará el hacer de la danza contemporánea en donde sus actores y sus interrelaciones se definen y re-definen sin poder ser, paradójicamente, nada definido. Así, nuestros conceptos de coreografía, coreógrafo, intérprete y proceso creativo, se presentan desdibujados, pero en su intento borroso propondré finalmente una seguidilla de palabras correspondiente en el orden respectivo: obra, productor, co-productor y producción.

Si lo contemporáneo se contempla entonces como estilo de una producción estética -una conversión menos subversiva para Carlos Pérez- no es difícil proponer que mi objeto de estudio en tanto fenómeno artístico social no comprometa al público, por más que este cinismo parezca poco académico. Mis fines se ciernen en la propia crítica de este autor, en donde la política como arte se ve problematizada, en donde la exclusión “del otro” espectador me propone un punto de

inicio contextual. El objetivo se ve volcado (y revolcado) en conocer la mecánica interna de la obra de danza, desde el punto de vista de la composición coreográfica entre un coreógrafo y un intérprete -cómo opera y bajo qué circunstancias- aunque esto sea a priori un acto del gremio (mi visión de coreógrafa), sobre el gremio (la coreografía), y para el gremio (la danza contemporánea chilena).

METODOLOGÍA

En el presente escrito sostenemos que la coreografía se vuelve danza en tanto es acción efectiva, “la plena realización de la actividad coreográfica no puede producirse, sobrevenir, “darse” sino en el acto dancístico real, “constante y sonante”, en el tiempo y en el espacio.” (Dallal, 1990, p. 43) Siendo así, ¿Cómo podríamos estudiarla? O mejor dicho ¿Bajo qué herramientas nos podríamos acercar a su comprensión?, ciertamente eso dependerá del tipo de investigación que se lleve a cabo, por lo que se expondrá aquí hemos elegimos un enfoque cualitativo bajo el análisis de experiencias empíricas.

A partir de lo anterior, consideramos que la manera más pertinente de estudiar nuestra problemática sería utilizar herramientas que contengan algún tipo de registro de su escenificación, como sería por ejemplo, alguna grabación audiovisual de una obra de danza contemporánea nacional. Sin embargo, podemos presuponer la ineficacia de un registro tal, por la imposibilidad ética de despojar a la danza de su experiencia cinética y de la experiencia sinestésica que provoca, ambas cualidades inherentes e intrínsecas a ella en tanto es un arte escénico. Además si aun considerando lo anterior decidiéramos usar un registro –audiovisual- como ese, debiéramos tomar en cuenta el distanciamiento inevitable que tendríamos del objeto de estudio, provocado por la re-edición efectuada por algún profesional audiovisual, “La escena representa esto, la cámara narra esto otro, y luego en la sala de edición se edita un nuevo material” (Alcaíno, 2009, p. 15). Además, y esto no es mero detalle –ya sabremos por qué-, las obras en su mayoría no muestran en escena su proceso de construcción, es más, ni siquiera se autodefinen en esos términos, ya que implicaría autoafirmarse como objeto incompleto, abierto,

hasta indefinido para algunos, y es justamente en esta “construcción de obra” que sospechamos encontraremos muchas de respuestas. ¿Cómo podría exigírsele entonces a cualquier instrumento técnico, actuar de soporte en tan inmensurable empresa? Y volvemos al principio, ¿Bajo qué herramienta podemos acercarnos a nuestro objeto de estudio?

Aceptada la resignación de estudiar el fenómeno a través de un formato que soporte la evanescencia de la danza, proponemos ir en busca de las experiencias de algunos creadores de danza contemporánea chilena, siguiendo la huella que dejan sus discursos en torno a sus propias reflexiones del oficio, aceptando que la cultura crea significantes que se reconstruirán en cada creador -que ellos a su vez volverán a re-construir para sus fines creativos- tejiendo un entramado a partir de las maneras en que los significantes operan en sus obras.

Como estudio empírico se decidió realizar a partir de entrevistas semiestructuradas, cuyo diseño muestral se construyó por informantes clave, definidos dentro de un universo que contemplo a coreógrafos -aceptando que además de ello se pudieran desempeñar como intérpretes y/o pedagogos- que estuvieran dentro del contexto de la danza contemporánea chilena. Las distinciones para nuestro universo son las siguientes:

1. Rol dentro de una obra de danza: Coreógrafo/director y/o intérprete y/o pedagogo
2. Trayectoria profesional (grado de experiencia): Consideramos como trayectoria al recorrido profesional de una persona, distinguiendo trayectoria emergente, mediana trayectoria y larga trayectoria, según la etapa de desarrollo en que se encuentre la carrera artística, relacionado en este caso con la cantidad de años y grado de experiencia.

2.1 Artistas de corta trayectoria, emergentes

2.2 Artistas de mediana trayectoria

2.3 Artistas de larga trayectoria

Considerando las distinciones del universo, finalmente los informantes claves fueron determinados en un número de tres participantes los cuales, en orden de mayor a menor trayectoria, serían: Francisca Morand, Daniela Marini y Pablo Zamorano, los cuales se

desempeñan actualmente como docentes y han participado como intérpretes en creaciones propias y de otros coreógrafos.

La técnica que utilizamos fue la entrevista semiestructurada, ya que permite una mayor libertad dialógica para investigar, cualidad necesaria si tomamos en cuenta la complejidad que exige una reflexión verbal de experiencias en su mayoría cinéticas. A continuación dejaré registro de los ejes que orientaron la formulación de las preguntas y más abajo la pauta que guió las entrevistas. He de aclarar que dichos ejes y su consecuente pauta de preguntas puede que no concuerden del todo con nuestros planteamientos teóricos, esto es debido a los cambios sufridos, propios que una investigación cualitativa, a partir del encuentro del investigador con el fenómeno investigado, sosteniendo una necesaria cuota de permeabilidad en el proceso de conocimiento expuesto aquí, apelando nuevamente a una exposición honesta y responsable de nuestros límites, en tanto puedan, a su juicio, contener esta investigación.

Ejes orientadores en la formulación de las preguntas

A. Evento comunicativo entre un coreógrafo y un intérprete en un proceso coreográfico:

- a.1 Contexto comunicativo: el ensayo
- a.2 Características y tipos de discurso según el contexto
- a.3 Estructura discursiva
- a.4 Función comunicativa

B. Relaciones de poder que se establecen entre un coreógrafo y un intérprete:

- b.2 Consideración histórica de los roles dentro del trabajo creativo
- b.3 Conocimientos sobre el acuerdo implícito de trabajo entre un coreógrafo e intérprete

b.4 Prácticas de ejercicio de poder dentro del proceso creativo

C. La praxis coreográfica en un proceso creativo en pos de una producción coreográfica:

c.1 Definición y explicación de las etapas del proceso creativo

c.2 Métodos de trabajo en un proceso creativo. Técnicas: Herramientas, recursos e insumos.

c.3 Recolección y sistematización del material de ensayo de un proceso creativo

c.4 Cambios (incidencia) de la idea creativa original durante el proceso creativo

Pauta guía de preguntas para las entrevista en torno a los ejes

A

1. ¿Cómo describirías el contexto en que te relacionas con el intérprete? ¿Cómo dispones la interacción entre tú y el intérprete?
2. ¿Cómo te haces entender cuando te comunicas con el intérprete? ¿Qué recursos utilizas?
3. ¿Cómo ordenas la información que vas entregando al intérprete? ¿Puedes reconocer etapas, graduación, etc.?
4. ¿Qué es lo que buscas en la interacción con el intérprete?, ¿Qué persigues al relacionarte con el intérprete?

B

1. Según tu experiencia, ¿Qué comprende el rol de coreógrafo dentro de un proceso creativo?
2. ¿Realizas algún acuerdo previo con el intérprete que vas a trabajar? ¿De qué tipo?
3. ¿Desde qué lugar exiges y te sientes exigido (a)? ¿Cómo visualizas dicha exigencia?
4. ¿Cómo pones tu rol en práctica?, (¿Qué mecanismos utilizas?)

C

1. Si tuvieras que definir la metodología de trabajo que tienes como coreógrafo(a) ¿Qué dirías?

2. ¿Cuáles son las etapas de trabajo que puedes identificar dentro de un proceso creativo?
3. ¿Cómo finalmente logras editar el material de movimiento en pos de la producción del objeto estético?
4. ¿Cómo enfrentas los cambios de la idea primigenia durante el proceso creativo?

Para llevar a cabo nuestra reflexión, hemos optado por utilizar a modo de contrapunto – descriptivo/comparativo-, las apreciaciones desprendidas de entrevistas a tres coreógrafos de la escena nacional, en torno a tres dimensiones de análisis establecidas por temática general comprendidas en las entrevistas. Las dimensiones serán abordadas analítica y descriptivamente por cada creador, en base a un eje temático principal extraído de nuestro primer objetivo específico:

Objetivo Específico:

Reconocer las estructuras funcionales que intervienen en un proceso de producción creativo coreográfico, a partir de los procesos productivos de coreógrafos de danza contemporánea Chilena

Eje temático: Estructuras funcionales (metodologías) que intervienen en un proceso de producción creativa coreográfica a partir de los procesos productivos de tres coreógrafos de danza contemporánea chilena.

Dimensiones de análisis por temática general comprendida en las entrevistas:

1. Cosmovisión del oficio coreográfico. Ideologías
2. Relación coreógrafo/intérprete en el oficio coreográfico situadas en la interacción comunicativa del proceso creativo

3. Construcciones metodológicas personales para la producción de obra en un proceso creativo. Construcción de la autopercepción en tanto coreógrafo

Admitimos que frente a nuestras constantes observaciones y revisiones de la problemática a estudiar en relación a algunos de sus actores que la conforman, hemos ido descubriendo y afinando nuestros métodos lo que en definitiva, es parte de un proceso cualitativo cuyo proceder se manifiesta inductivo, donde por cualitativo entendemos “...como una metodología que intenta acercarse al conocimiento de la realidad social a través de la observación participante de los hechos o del estudio de los discurso.” (Reuelta, Sanchez, 2004, pág. 2). Dejaremos así “emerger” los discursos de los creadores, que serán analizados desde un enfoque interpretativo por tópicos, lo que nos permitirá a lo suyo, ir formulando más interrogantes, que esperamos dejen abiertas nuevas investigaciones a partir de las descripciones que logremos elaborar, “El método cualitativo tiene así como objetivo la descripción de las cualidades de un fenómeno...se trata de encontrar las cualidades que en conjunto caracterizan al fenómeno. Aquello que cualitativamente permite distinguir el fenómeno investigado de otros fenómenos”. (Mella, 1998, p.6)

ANÁLISIS

El siguiente capítulo de análisis está dividido en tres subcapítulos, el primero corresponde al análisis por dimensiones de las entrevistas realizadas a los tres coreógrafos chilenos de danza contemporánea, descritas anteriormente en la metodología. El segundo subcapítulo por su parte, se refiere a nuestra auto-reflexión en torno a la pregunta de investigación, que usa como material de base comparativo al primero. Por último, en el tercer subcapítulo nos referimos a las consideraciones finales del análisis en relación con nuestro planteamiento introspectivo actual en torno al oficio coreográfico.

SUBCAPÍTULO I

Análisis de cada dimensión establecida por cada sujeto entrevistado

ENTREVISTA SUJETO N° 1

Cosmovisión del oficio coreográfico. Cruce de ideologías e influencias

Se plantea que las distinciones entre coreógrafo e intérprete se han ido desdibujando en un desarrollo histórico que ha relativizado la concepción artística de estos roles. Dicha relativización incluiría además hasta el rol de pedagogo, en donde una democratización de roles sustentan una disposición permeable del creador. Con ello utiliza el concepto de “colaboración artística” como medio para alcanzar una red interdisciplinaria que cruza la producción de una obra artística.

“...Por eso me gusta trabajar la colaboración artística, y mientras le pido a un actor que haga los textos, pa’ “Deuda” por ejemplo, con ese actor hago “Crónicas 2.0” y con el Pancho que hace los videos para “Deuda”, hacemos “Las Danzas Calles” juntos...Y ahí como en términos de redes y de productividad se horizontaliza mucho más todo, ¿*Cachai?* Todos dependemos del otro, ya nos vamos conociendo nuestras perspectivas, nuestras...”

Plantea una visión donde la danza emergería del instinto de movilizar el cuerpo, impulso que respondería a la necesidad de establecer relaciones dialógicas entre los seres humanos por lo que históricamente la danza tendría una función comunicativa, vital para externalizar pensamientos.

“...busco poder comunicarnos, poder ver a un negro hablando con una china o un joven con una señora, a través del cuerpo, como poder establecer relaciones de diálogo, relaciones dialógicas, y ahí es donde aparece ese instinto con mover el cuerpo, y ahí es donde aparece la danza, como ha aparecido a través de la historia...”

No está de acuerdo con una apreciación jerárquica de los estilos de danza en donde lo contemporáneo tiene un rol hegemónico, por tanto apela a la intolerancia inter-gremial. Se debieran entonces reconocer que las diferencias radican en los “modos de hacer” danza y no en los temas a los que ella se refiere, en tanto éstos son transversales y perdurables en el tiempo.

Por otra parte da valor al trabajo metodológico del intérprete teatral, poniendo en relieve el gran dominio verbal que este tiene, haciendo alusión a la influencia que en él ha ejercido, en relación con la precariedad reflexiva en el bailarín, el cual no está desde su formación familiarizado con la

palabra. Con ello nota los matices que adquiere un proceso de producción coreográfica dependiendo del soporte humano donde se lleve a cabo, en una compañía de danza por ejemplo donde las estructuras están muy establecidas el trabajo exploratorio presenta problemáticas muy particulares a ese formato.

Relación coreógrafo/intérprete en el oficio coreográfico situadas en la interacción comunicativa del proceso creativo

A este creador le interesa construir un espacio de trabajo como una situación compartida, por lo que propone un ambiente participativo y de mutua colaboración con el intérprete. Por ello le es relevante crear campos semánticos en conjunto elaborados a partir de diferentes dinámicas que va proponiendo, una de ellas plantea, es la improvisación, considerada como uno de los eventos comunicativos dancísticos por antonomasia que debieran estar presentes en el trabajo interpretativo. Se autodefine ante todo como un intérprete creador, lo cual es coherente con la horizontalidad en su método de trabajo y el rol más activo que le otorga al intérprete. Cuando sólo está dirigiendo define su rol como el de un organizador, realizador y proponente de “maneras de hacer”, esperando que el intérprete durante el proceso desdibuje la idea inicial que se plantea, y que en algún momento éste se vuelva autónomo, en la medida que logre “habitar” el material propuesto, considerando que la obra no logra formarse sino hasta que ese momento de independencia no ocurre en el otro.

“Y ahí llega un momento en que el intérprete empieza a tomar como cierta autonomía y puede ser más visible en qué lugar está habitando, lo puede verbalizar, y ahí uno suelta, *cachai*, y ahí el intérprete es dueño, y puede materializarlo, porque tiene súper claro el lugar...”

Para él las diferencias que percibe en sus intérpretes son justamente su plus creativo, por lo que insta al intérprete a encontrar su propio lenguaje corporal sugiriéndole caminos posibles de búsqueda, permitiendo que emerja una autoconciencia en el hacer artístico del otro, competencia

que utilizará luego en su propuesta coreográfica. “Tiene que ver con una cuestión donde el intérprete realmente tiene que construir su propio lenguaje, y para eso no puedo decirle el cómo construirlo, tiene que encontrarlo...quizás sí del cómo puede hacerse preguntas el intérprete, pero no desde cómo tiene que hacer.” Además como otra competencia esperada en el intérprete, idealmente a priori, instala sus propias categorías diferenciadas como un intérprete “emocionalmente inteligente” e “inteligentemente emocional”.

Para relacionarse con el intérprete usa diferentes estrategias comunicativas en el amplio espectro que el lenguaje posibilita para encontrar puntos comunes en conjunto, graduando la cantidad y la manera en que elige traspasar información, según su apreciación en torno al tiempo que el otro necesita para internalizar el trabajo que propone. Explica que no prefiere pero que sí ha utilizado como último recurso metodológico mostrar al otro lo que espera ver a partir de un ejemplo kinético propio. Dependiendo del contexto de trabajo con intérpretes constata diferentes problemáticas operativas, las cuales distingue se relacionan con tópicos de credibilidad, concentración y disposición para el trabajo.

Construcciones metodológicas personales para la producción de obra en un proceso creativo. Construcción de la autopercepción en tanto coreógrafo

Para crear su manera de trabajar él parte reproduciendo un sistema prediseñado en su imaginario, que en su reproducción a lo largo de los ensayos, va adquiriendo múltiples formas, en este punto él se “distancia” para observar y descubrir la lógica de lo que se está produciendo, una vez que logra encontrar esa lógica puede armar y desarmar el material producido, lo que realizará según la necesidad creativa. Así es como genera material de movimiento, percibe ese material, lo estructura y comienza un montaje que espera devenga en un obra que se sostenga por sí sola, que logre conformarse autónoma.

Como principal mecanismo de trabajo instala la improvisación son sus intérpretes, sin embargo, reconoce una búsqueda personal de material de movimiento incluyendo el uso de material escrito y/o audiovisual. Con ello elabora planificaciones de toda índole que sirven de base organizacional en su propuesta.

Percibe que su metodología se caracteriza por una permeabilidad durante el proceso creativo ya que trabaja desde la colaboración artística, “Colaboración artística, proceso creativo es pura colaboración artística, no es más que eso”, por lo que se encuentra dispuesto a las fluctuaciones que lo lleven a una apertura en la visión original de la idea artística dando un alto valor a la capacidad de asombro que posee como creador. Aunque rehúye de procesos creativos temporalmente dilatados, se reconoce en la insistencia sobre aquellas inquietudes creativas que lo han motivado a producir obras. Por eso reconoce como a lo largo del tiempo vuelve a reeditar sus obras. Pone como intereses recurrentes de creación a su entorno, a la gente y a la comunicación (o su posibilidad) que entre esa gente se suscita. Éstas están volcadas en una metodología que se pone atención al reconocer las diferencias entre los intérpretes que usa, en tanto son sujetos con un “todo un mundo” que se instala en la escena.

“...el cuerpo que contiene una memoria, una identidad, una biografía, y que ya significa en el escenario, *pongai* haciéndolo lo que tenga que hacer, antes de que esté bailando cualquier cosa, es un cuerpo...es poner el ojo en tu persona, en el individuo, en el sujeto...en lo diferente que somos...en tus particularidades, en tus visiones, por ahí está absolutamente mi ojo con respecto a la creación.”

En su proceso de producción artística incluye teorías provenientes de otras disciplinas artísticas, en este caso de las artes visuales, en la visión de obra como estructura expresiva denotativa y connotativa.

ENTREVISTA SUJETO N°2

Cosmovisión del oficio coreográfico. Ideologías

Se plantea que las metodologías de las obras no trascienden tanto como las ideas, los ejes temáticos y las preguntas que la sostienen. Al respecto se refiere al proceso creativo de la pintura en donde se distinguen autores con una producción importante de obras en torno a una sola

problemática, por lo que, vincula, una investigación dancística no se cerraría en una sola experiencia de producción de una obra.

Piensa que la creatividad está en la manera en que se re-significan los materiales ya dados, por lo que es reacia al uso del artificio como recurso escénico. En este punto abre una problemática, donde reconoce por un lado que el artificio es una parte fundamental de la escena en cuanto modula la recepción de las obras, y por otro asume abiertamente que todo lo que la escena contiene cabe en lo que la categoría artificio propone.

“...ahora lo que yo nombro artificio es parte fundamental también de la obra...no es para nada despectivo porque arma en el fondo toda la visualidad y toda la recepción de la obra es a través también de lo sonoro, de lo visual -¿no?,- también contempla lo lumínico, lo mismo si es un artificio, estamos dentro del teatro donde todo es artificio...todo cabe en la categoría de artificio. Pero es como...hasta donde puedo con el cuerpo, también es una especie de probar así...no a nivel de virtuosismo sino de expresividad”

Aclara entonces que su interés está en poner más énfasis en descubrir el cuerpo en toda su capacidad expresiva, cuerpo que percibe medio empático y a la vez indescifrable en la medida que no busca ser descifrado. En eso distingue entre estructuras dancísticas que siguen un canon narrativo convencional cronológico, de otro que respondería a otra clase de cosas, como el tiempo o al espacio que ha sido relevante en su búsqueda artística. Asume además que el espectador no lee una obra en el mismo orden que propone un creador, por lo que el proceso de montaje en que una obra encuentra su orden estructural, se debe contemplar que aquel material que se excluye en el producto estético final.

En cuanto a la referencialidad de las obra acepta que la intención primigenia de un creador puede atravesar diferentes cuestionamientos, sin embargo, se debe procurar mantenerla para no perder el sentido interno del proyecto. Usa de referencia a una de sus profesoras la cual atribuía la variación en la intención de una obra a problemas metodológicos del coreógrafo, responsable debe mantenerse alerta ante su propia obra. Para él es esencial la conciencia del creador en su proceso de creación, por lo que la dificultad principal de una obra sería poder verla, más aún si la obra es propia. Por ello trae a colación al dramaturgista, personaje que da su visión de lo que la

obra está sugiriendo, como una herramienta usada por algunos creadores en el camino hacia la referencialidad. En esto reconoce que lo primordial en una obra es encontrar primero el lenguaje que creará el cuerpo que ésta va a tener, por lo que la obra, como ente cambiante de preguntas, debiera cambiar siempre de lenguaje, cambiando a su vez siempre de cuerpo. Distingue aquello cuando hay compañías de danza estables donde los lenguajes que estructuran a los cuerpos de obras siguen una línea estética constante, entonces ahí para ella estaría la pregunta sería de como re-significar en el presente ese lenguaje.

Como profesional se contextualiza en el medio de la danza independiente en chilena, entendiendo su escenario como un espacio profesional doméstico en comparación a compañías extranjeras (Francia), condición sujeta a la precariedad de recursos productivos. En este contexto sitúa al colectivo “La Vitrina” como su lugar de desarrollo dancístico, donde confluyen competencias profesionales artísticas heterogéneas en torno a un pensamiento común.

“En general en la vitrina siempre ha habido bastante heterogeneidad...actores, con bailarines, de una escuela, de la otra, eso. Pero de pensamiento, sí, siempre hemos sido más o menos lo mismo porque uno sabe, más o menos se sabe cuál es el discurso de “La Vitrina”, si yo voy a entrar a “La Vitrina” sé...me entero de donde voy a ir”.

De aquí que instale el concepto de colaboración, donde el creador no es el que cierra, sino que es otro el que termina lo que empezaste, lo que permite ir hacia otros lugares insospechados. La obra es entonces construida entre todos, pensando más allá de uno mismo.

Relación coreógrafo/intérprete en el oficio coreográfico situadas en la interacción comunicativa del proceso creativo

Cuando comienza un proceso productivo coreográfico le interesa que su intérprete sepa que su concepción de intérprete incluye la creación por lo que excede a la figura de quién solamente ejecuta lo que ella propone. Espera por tanto generar un ambiente de colaboración y mucha proactividad creativa, en donde la corporalidad creada para la obra devenga de las “tareas” que ella solicita. Sin embargo, la “escala interpretativa” – se relaciona con la postura estética que usa el intérprete- que prefiere es más cotidiana, para ella más real, evitando que prime una estética lírica

o más abstracta. Si bien considera que el coreógrafo es el responsable de guiar al grupo hacia la intencionalidad de obra que anda buscando, éste debe estar en permanente escucha, debiendo tratar de entender la lógica de cada intérprete, sólo así puede realmente orientarlo hacia lo que a él le interesa además de despertar su interés. Por ello no le gusta dar ejemplos cuando trabaja para evitar condicionar al otro en sus posibles respuestas, prefiere entonces observar que es lo que florece a partir de las tareas que propone, desde aquí ella encausa y posteriormente decide, idealmente en conjunto, con qué materialidades se quedará la obra.

“Y es mucho de pedir tareas a los intérpretes, después de estar yo solita trabajando en un café con un cuadernito, en la sala es instalar una corporalidad que me interesa”

Reconoce que no ha trabajado con muchos intérpretes situando sus experiencias de dirección más masiva a los talleres coreográficos universitarios donde es docente. En ellas las intencionalidades artísticas devienen del mismo grupo humano. Por otro lado, en su trabajo en el Colectivo de arte “La Vitrina”, percibe que sus intenciones creativas se circunscriben en un grupo con intereses ideológico comunes, donde el trabajo empático prima más que por cómo son y cómo se mueven los cuerpos de los intérpretes. Pese a todo lo anterior, Daniela se reconoce más en la autodirección, lo que explica le ha sido funcional a su maternidad por un lado, y a evitar la frustración que prevé cuando intenta ver en el otro algo que no logra conseguir.

Reconoce que la poca institucionalidad en la relación coreógrafo-intérprete que se tiene en el ámbito de la danza profesional Chilena, condiciona el quehacer coreográfico, creando otros subtextos que contienen y sostienen la relación, nutriéndola y poniéndola en crisis. No siendo así en otros países, donde a los bailarines se instalan en instituciones más estables de producción, donde el coreógrafo puede variar independientemente de la relación entre ellos. Con esto el intérprete está en un proceso de producción coreográfica para colaborar, una disposición de mucha generosidad en donde el coreógrafo debe posibilitar y mantener ante todo el diálogo entre ambos y un espacio de trabajo donde todos disfruten. Por ello la apreciación del otro sobre lo que se está haciendo cuenta tanto como la suya.

Para comunicarse intenta ser clara y tranquila, graduando el traspaso que hace de sus pensamientos en torno a su intención creativa. Sin embargo, le gusta incluir al otro en las

decisiones que se van tomando, exponiendo el porqué y el cómo de lo que está percibiendo en el trabajo.

Para ella la tarea del intérprete es traducir, por lo que asume que en dicho proceso algo de lo que se traspasa siempre se va a perder, lo que a su vez hace aparecer otra cosa, perspectivas que permiten el cambio.

“...hay palabras que a mí me gustan más en Francés que en Español porque dicen más claramente lo que yo entiendo por esa palabra...por ej. Muchos estudiosos de un filósofo específico aprenden la lengua original para entender el original de la obra, el lenguaje original aunque sea del mismo libro hay algo que siempre se pierde, que cambia, quizás no se pierde, que cambia. Y hay veces que el intérprete hace que esto florezca y hay veces que para uno como creador se pierde...”

Construcciones metodológicas personales para la producción de obra en un proceso creativo. Construcción de la autopercepción en tanto coreógrafo

Cada trabajo despierta una manera de trabajar, por lo que la metodología responde a las necesidades particulares de cada trabajo. A pesar de ello, reconoce que tiene estrategias de creación coreográfica que prevalecen en todas sus obras, como el uso de cierto tipo de ejercicios interpretativos, su tendencia a organizar –planificar- el trabajo de los ensayos y una inquietud por explorar en las texturas del movimiento. Su metodología –reflexiona- se construye en un trabajos sobre diversas tareas de constricciones acotadas que son realizadas por los intérpretes, constricciones que les otorgan un alto nivel de especificidad, para poder explorar corporalmente y profundizar en ellas.

El ensayo se aborda entonces como una investigación pragmática, sin embargo, reconoce que la estructuración de la obra siempre termina dando cuenta de una forma más bien lógica (personal) de resolver.

Se autodefine como una intérprete autora, atribuyendo parte importante de su proceso de producción creativa a una esfera de investigación solitaria, sobre este punto se auto-realiza

múltiples ejercicios que la potencian a reflexionar en torno al proyecto creativo del que está a cargo, que a su vez responden a las particularidades suscitadas en cada obra. El espacio teórico de su investigación personal, lo sintetiza y/o lo comparte y/o lo trabaja con otros dependiendo con quienes sean sus intérpretes.

Ya en la etapa del montaje reconoce un cierto patrón creativo, donde el orden de los materiales dentro de una obra responde a una idea de espacio y a función práctica en que el material se resuelve “solo”. En general este trabajo es en solitario donde organiza el material desprendido de las tareas desarrolladas por los intérpretes, y de haber alguna temática referencial, afirma que éstos de venir, llegan en un segundo momento. Por su manera práctica de trabajar prioriza la economía como categoría para todos los recursos escénicos, con ello se refiere a que en escena prefiere dejar menos cantidad, de lo que considera mejor material de movimiento, que dejar más cantidad de lo mismo.

“Como que hay veces que uno tiene mucho material y hay cosas que dicen lo mismo de dos modos distintos y hay uno que funciona, que más eficiente y el otro no. No sé, no aporta nada nuevo a lo ya dicho”

De esto es que se adhiera al concepto de reciclaje, contextualizándose en el colectivo de arte “La Vitrina”, espacio que concibe como contenedor de múltiples elementos reutilizables. Con su economía evita el trámite implícito en lo técnico de las artes escénicas, desde los recursos de iluminación, vestuario, escenografía, hasta la eficiencia en los tiempos destinados para ensayos generales y condiciones de infraestructura de los lugares de presentación.

Su concepto para definir metodología es “maneras de hacer”. El método se genera a partir del dialogo entre cómo el creador piensa que se deben hacer las cosas y cómo el grupo humano con el que se trabaja, que prima ante todo, modifica ese modo de hacer planteado. Al respecto, se autodefine “normista” en la medida que se mantiene fiel a su objeto de estudio aunque durante el proceso aparezca otro igual de interesante, así intenta separar sus intereses, manteniéndose fiel al que guía su trabajo desde un primer momento, dejando para otra investigación al otro supuesto. Lo que sí ha aceptado el cambio en lo que denomina el “tratamiento” el interés inicial, es decir, la forma estética en que se resuelve corporalmente. Le gusta que las obras, por tanto, no contengan

todo lo que le entusiasma al coreógrafo sino aquello que le interesa y que pueda ser profundizado a cabalidad.

Como primera instancia rescata la importancia de construir el cuerpo que tendrá la obra, de lo que surge de los intérpretes, ella intervendrá con su propia mirada que –asume- es limitada. “cómo le explico al otro que está haciendo algo súper abstracto y que yo quiero que sea con la materia, concreta de cuerpo.” Por ello justifica el trabajo en colaboración, reflexivo y dialógico, en donde percibe que su trabajo como docente le ha permitido desarrollar importantísimas competencias profesionales. Entonces, cuando quiere obtener material del intérprete prefiere decir “poner en escena” tal o cual cosa, comprendiendo que ese enunciado es más completo para referir la complejidad que espera ver.

ENTREVISTA SUJETO N° 3

Cosmovisión del oficio coreográfico. Ideologías

Se auto-diferencia como creadora del expresionismo alemán que reconoce ha influenciado fuertemente a la danza chilena, donde hay un interés narrativo en las obras. Prefiere en cambio dejar que la materialidad corporal sea la que cree un texto, por ello se toma el asunto del sentido de la obra, como si fuera un juego que no está sujeto a un tema o preconcepto. Sin embargo sí reconoce una dramaturgia en la danza, pero ésta se encuentra definida como una secuencia de acciones que generan un sentido, es por ello que su afición por el cine, especialmente en la etapa de montaje, cobra especial importancia en este proceso.

“...al final se produce una dramaturgia narrativa...el orden de las cosas produce una dramaturgia...si en la primera escena tú ves un bailarín que viene entrando en la esquina derecha atrás con un foco, es súper distinto que si viene entrando de la esquina derecha atrás con el foco enfrentando al público.”

La vivencia en la creación tiene que ser un lugar de aprendizaje, de descubrimiento, donde el creador reconozca sus propios patrones y logre romperlos, dejando que emerja otra cosa. En un proceso le entusiasma el surgimiento de aquella otra cosa, en vez de reproducir una misma receta que ya sabe funcional.

Reconoce la influencia de estudios en varios sistemas somáticos, que han nutrido su pedagogía y sus procesos de creación, en donde vincula que el estado inicial de un coreógrafo en un proceso de creación debe ser abierto, absolutamente receptivo. Desde una postura filosófica, considera que el espacio cotidiano puede convertirse en una experiencia estética en sí mismo, en la medida que las personas se encuentran en el mundo sintiéndose –autopercepción- internamente. Por ello se ha obsesionado con el tacto, considerándolo como una acción corporal muy poderosa, gestora directa del material corporal que ha influido en su carrera. Como referente menciona también a Laban, conocimientos que consolidó en sus estudios en Laban Bartinieff y una vasta experiencia práctica en yoga, que vincula a su forma estética de vivir sus procesos creativos.

“...yo no le tengo miedo a la repetición, de hecho yo practico yoga, no tengo ningún problemas en hacer la misma secuencia durante 15 años de mi vida, y siempre hay algo distinto, siempre...como que a la profundidad no le tengo miedo.”

Cree que es la materia la que va creando un mundo, por lo que el espacio de creación se convierte en un lugar de transformación donde las obras funcionan como en la música contemporánea donde los intérpretes tienen espacios vacíos que llenar. La figura del coreógrafo va a depender de múltiples cosas, sus interrogantes sobre el material corporal de la obra y su sentido, la estética de arte en la que se circunscriba, los objetivos que persigue y el contexto general en torno a la obra.

Ahora ha tomado la decisión de no colocar en los afiches de sus obras el rol del coreógrafo en la medida que siente es un rol considerado desde su convención tradicional histórica –ser el principal generador de material corporal- por lo que prefiere en cambio, hacer distinción entre dirección donde se instala ella y creación donde incluye a sus intérpretes. Esto último funciona desde donde el lenguaje corporal de sus obras es creado dialógico, en tanto no proviene de una sola cabeza. Los cambios en sus necesidades creativas la han impulsado a la búsqueda de otros

formatos de creación, actualmente presenta interés en formatos más experimentales de laboratorio e instalación.

Relación coreógrafo/intérprete en el oficio coreográfico situadas en la interacción comunicativa del proceso creativo

Ante todo sitúa su principal experiencia coreográfica en el trabajo con su marido, donde ambas presencias son para ella indispensables, definiendo desde esta relación el rol de director como aquel que toma las decisiones creativas, esto debido a su decisión de no trabajar nunca más con él desde la horizontalidad interpretativa, debido justamente a que el diálogo se entorpecía frente a la imposibilidad de que alguien tomara alguna decisión más definitiva. Desde esto y por lo general trabaja en grupos pequeños, de gente que ya conoce, y que reúnen las competencias interpretativas para ella ideales, como cuerpos físicamente creativos, personalidades responsables y emocionalmente maduras (estables). Sin embargo, como docente ha tenido que asumir trabajos creativos con estudiantes, procesos en que debe recalcar, siempre pedagógicamente, cosas que considera básicas en el dominio interpretativo más profesional.

Su principal interés en el trabajo con el otro es encontrar una corporalidad común, privilegiando una interpretación corporal “natural”, por sobre otra muy expresiva, muchas veces innecesaria y accesoria a lo que necesita la escena. Además se hace cargo de la preparación física de sus intérpretes para cada particularidad corporal de las obras, construyendo estructuras de trabajo que contemplan desde los trainings hasta las dinámicas de improvisación. Destaca las diferencias en la apropiación del material que da forma a la obra, en donde ocurre un desfase entre los intérpretes y el equipo técnico involucrado, sobre todo cuando en éste último reside gran responsabilidad de la puesta en escena corporal de la obra. Este desafío crea espacios de trabajo grupal a veces tenso, tedioso, como también y por el contrario, otros más entretenidos, con mucha libertad explorativa en la improvisación. “...yo sé que para los intérpretes era pan comido digamos, a nivel de movimiento, pero para el artista sonoro no era pan comido y para la obra tampoco era pan comido porque el sonido que tenía que salir tenía que ser un sonido en especial, entonces, claro, me meto de repente en rollo que me exigen mucho...”

Con lo anterior se cruza la rigurosidad que pone en la disciplina general del proceso creativo, desde asumir la responsabilidad de llevar al grupo hacia algo concreto, hasta la exigencia hacia el otro, donde reconoce se hace más patente cuando existe un estímulo monetario de por medio aunque existan intérpretes responsables de por sí, que no necesitan este estímulo para hacer su trabajo.

Se percibe intérprete y compañera de los otros, donde cree que no es tanto el intérprete el que tiene que escuchar, como el coreógrafo que debe callar para lograr escuchar aún más. Por ello prefiere un trabajo colaborativo, donde ella está atenta escuchando, dando espacio a los otros para aportar al trabajo y crear junto con ellos, a partir de un dialogo corporal compartido, el material que creará a la obra, aunque finalmente sea ella quien tomará las decisiones creativas finales.

Menciona el intento de traer el concepto de intérprete/autor a la carrera de danza de la universidad donde hace clases, personaje de rol funcional para la danza contemporánea, en su carácter de intérprete activo, donde lo que él traiga al lugar de creación importa mucho, más que al lugar de la coreografía.

Construcciones metodológicas personales para la producción de obra en un proceso creativo. Construcción de la autopercepción en tanto coreógrafo

No se considera una coreógrafa en el sentido convencional -persona en constante proceso de producción/creación- porque hace bastante trabajo de pedagogía, entonces cuando está creando, lleva su experiencia docente al proceso de obra. Entonces, las dinámicas son planificadas, desde los entrenamientos físicos hasta los ejercicios de improvisación, porque considera de su responsabilidad crear las condiciones físicas que necesita en sus intérpretes, aunque las maneras que logre idear sean limitadas a sus posibilidades como docente.

Comienza su trabajo creativo desde una idea conceptual de un tema relacionado con el movimiento, haciéndose preguntas sobre las materialidades de la danza –cuerpo, movimiento, espacio-, preguntas formuladas desde la experiencia física, de cuyas respuestas emerge el material corporal. Es en este punto donde cobra relevancia el espacio de creación colaborativo, ya que en las múltiples y variadas repuestas de su equipo encuentra más preguntas de su interés. Sus

preguntas son entonces premisas de acción, que se exploran, se idean, buscando aquello que puede interesarle como creadora hasta que encuentra algo – puede ser en alguna grabación de un ensayo hecha en video- de lo cual puede continuar investigando. Sólo cuando identifica que el material corporal ya está ahí, entonces comienza a organizarlo en una idea de sentido que, por cierto, no responden a una idea narrativa lineal. Por el contrario reconoce como método, una forma de trabajar fragmentaria, donde del desarrollo independiente de diferentes pedazos aislados comienza un proceso de ensamblaje de ellos, sin que estén sujetos a ningún hilo conductor.

“Y de repente tengo así como un, una especie de rompecabezas delante de mí y no, digo “ah, empecé por acá y pero a esto le podría venir...” no, no, no. Entonces cuando tengo estos pedazos se da para decir, “ya... eso, eso me suena para el comienzo, esto va a empezar así”.

El material corporal se ve cruzado por la influencia e intervención de otros profesionales en la propuesta escénica, creando para sus obras un diálogo interdisciplinar, el cual ha encauzado en función de crear una experiencia sensorial para todos –Intérpretes, técnicos, público- destacando, por otra parte, al tacto como principal motivador de lenguaje corporal en sus obras.

“...estaba muy interesada en la sensorialidad, en que incluso internamente los bailarines tuvieran y tuviéramos una experiencia sensorial para la creación, y producir además una experiencia sensorial en el espectador sin tener que manipularlo directamente, entonces ahí aparece el sonido y esta relación interdisciplinar con el artista sonoro que crea una especie de cuerpo que resuena, una situación resonante que entra en los cuerpos de los, de la audiencia.”

Aunque sabe que en pos de la exploración debe haber un periodo en que debe “soltar” el material, disfruta mucho -en la fase de cierre condicionada generalmente por el factor tiempo- el proceso de composición, de construcción, de dramaturgia.

“...lo que me dedicaba era a ver las relaciones entre los materiales y era súper entretenido porque al final era poner una cosa después de otra y tenía un sentido y que si la hubiera dejado tal cual hubiera tenido otro.”

Al respecto, la palabra coreógrafo se le ha ido deshaciendo en funciones como de encausar el proceso creativo, dar un sentido al material corporal, tomar decisiones en el proceso de edición y

montaje y en su caso, buscar la manera de poner en tensión el material para generar una experiencia estética.

Como creadora se autodefine como una persona difícil de complacer y muy rigurosa, pero en un marco bien claro y productivo de trabajo –en desmedro de un clima laxo y ambiguo- recuerda procesos creativos donde todos han disfrutado muchísimo. Sin embargo, en su rigor recuerda también periodos extenuantes dentro del proceso, tediosos en la repetición del material corporal. Meticulosa y prolija, con tendencia a la degustación el material corporal –calidades reconocidas por el medio en su trabajo creativo en dupla junto a su marido- se reconoce ante todo como una intérprete. Por ello reconoce el goce por una fisicalidad, donde desde la repetición logra ver el cuerpo instalado en una problemática particular

A propósito de su metodología como creadora resume de la siguiente manera: De algo que entrega a los otros se produce un ensayo que desprenderá material para el siguiente -usa grabaciones en video de los ensayos en los que selecciona y traspasa a sus intérpretes, lo que le interesa del material corporal- hasta que el todo se va generando de a poco, dando paso a una etapa de la repetición y la profundización del material en la práctica. Todo esto logrará “movilizar” el material a un momento de edición para luego poder vivenciar la obra en su largo de duración.

SUBCAPÍTULO II

Auto-reflexión realizada usando la información obtenida de nuestros sujetos entrevistados, conocimiento indispensable para el siguiente escrito.

Debo explicar ante todo que esta reflexión está sujeta a nuestro proceso de egreso en la mención coreografía, la cual en el marco de lo que la universidad propone, consta de la realización y exposición pública de cuatro obras de danza, cada una de las cuales tiene requisitos particulares de producción. Dos de ellas debían ser reposiciones de procesos coreográficos pertenecientes al cuarto año de carrera- un trío (tres intérpretes) de temática libre y un sexteto (seis intérpretes)

donde se relacionaría música y movimiento- y las otras dos corresponderían a procesos nuevos de quinto año de carrera –un solo (un intérprete) con temática libre y un trabajo coral (grupal, más de tres intérpretes) que diera cuenta de una investigación coreográfica con cruce interdisciplinario-. Ante este marco de producción se desarrollaron cuatro procesos coreográficos diferentes, de los cuales se intentará reconocer las estructuras construidas en función a la materialización de las ideas creativas de nuestra autoría. Para ello utilizaremos el análisis por tópicos, realizado anteriormente a tres coreógrafos de danza contemporánea chilena, los cuales nos servirán de contrapunto para la reflexión de-constructiva a la cual aspiramos en este escrito. Es de suma importancia para nosotros la información obtenida en estas entrevistas, no sólo porque son funcionales a nuestros propósitos, sino que además serán el punto de partida que consideramos más ético, luego de exponer en nuestro marco teórico la trascendental relevancia que tiene el contexto en cualquier fenómeno a analizar. El contexto del cual comenzaremos - creador de todos los sub-textos que cruzan una apreciación- será la propia declaración que tres coreógrafos chilenos tienen sobre sus procesos de creación coreográfica contemporánea. Con ello nos proponemos en definitiva, evitar el sesgo común del artista, cuando considera sus propios procesos creativos como estructuras cerradas, sujetas a una subjetividad aparentemente poiética.

Cada coreografía que fue parte del proceso de egreso fue creada en el marco institucional de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano que, una vez asociada al “Centro de danza Espiral”, imparte la carrera con la tradición artística de dicho centro, la danza moderna expresiva Alemana legada de los fundadores y maestros Patricio Bunter y Joan Jara. Podemos inferir entonces que toda formación profesional está influenciada por esta corriente, en donde la enseñanza en torno a la creación coreográfica se basa en parámetros de composición, propias del modernismo, y en el traspaso de la metodología para la formación coreográfica (teórico-práctica) de Bunter. Por otra parte, ya en el 2011 –año en que comenzábamos a crear las dos primeras coreografías para el posterior examen de egreso- Elizabeth Rodríguez asume el cargo de tutora en la cátedra de composición coreográfica, cuya influencia, como ya reseñamos en el alcance histórico de la danza independiente chilena, trae una formación con marcada tendencia en el estilo contemporáneo. Ambas influencias, una en composición y otra en creación coreográfica, fueron los dos grandes subtextos de nuestra producción coreográfica de grado. A esto, se sumó

nuestra formación como intérprete en danza, en técnicas de estilo moderno (Graham y Leeder) y académico (Vaganova), todas precedentes de una formación previa de pre-grado.

Como pudimos constatar anteriormente en cada coreógrafo entrevistado -implícita o explícitamente-, cualquier proceso de creación da cuenta de los referentes profesionales que lo influenciaron, que forma parte la cosmovisión general coreográfica de cada creador. En el concepto de intertextualidad de Bajtín, dichos referentes corresponderían al entramado dialogante que construye a las obras, y que en nuestro caso particular dio como resultado un examen de egreso con obras de estilo contemporáneo. Ahora, sería interesante respondernos ¿Cómo se construyeron obras de estilo contemporáneo en base a una intertextualidad influenciada mayoritariamente por referentes modernos? Como posible respuesta apostamos a una mirada deconstructiva a aquellas estructuras generadas en función a la producción de estas obras, sin querer poner en duda una interrogante aún más escrupulosa, ¿Son realmente contemporáneas nuestras obras coreográficas de egreso?

Ya hemos tomado en cuenta una cierta base intertextual en las obras de danza, sin embargo su diálogo está dado continuo y en el tiempo presente de un proceso de creación. Los coreógrafos entrevistados coincidieron en una palabra común para adjetivar el proceso coreográfico en función al aporte de sus intérpretes, la palabra escogida fue colaboración. De lo que inferimos el valor preponderante dado al trabajo con sus intérpretes -a lo que nosotros también nos adherimos- lo que nos parece relevante, en tanto este valor es parte de la compleja interrelación coreógrafo/intérprete, que vinculamos con la intertextualidad antes mencionada. Con ello estamos diciendo, que aquel “presente” en donde la base intertextual dialoga es justamente el contexto interpersonal de sus actores dentro de un proceso de creación. Cualquier estructura coreográfica devendrá de este dialogo, ya no motivada por una subjetividad cerrada del creador, sino catalizada por él en la medida que a través de su rol se relaciona como un dialogante más. Diríamos entonces que en nuestro proceso, las cuatro obras fueron catalizadas por el creador, bajo condiciones de influencia de estilo moderno y contemporáneo de danza, pero que en la interrelación coreógrafo/intérprete, este cruce estilístico dejó entrever un sincretismo relacional, que finalmente no dejó sino de resolverse ambiguo. Como bien sabemos, un estilo lleva en sí una manera bastante clara en que los actores se relacionan para la producción de una obra, donde

roles y dinámicas están determinadas de forma históricamente reconocida. Es así como el estilo moderno Alemán se ocupa de producir obras cuyo fin sea comunicar algo, mensaje que será transmitido a través de “frases” de movimiento y su posterior ensamble por parte del coreógrafo. Laban, precursor de la danza moderna alemana profundiza en la generación de movimiento a partir de una reflexión sobre las cualidades del movimiento y del espacio, que sistematizó en los estudios de Eukinética y Coréutica. Estudios esenciales de una cátedra de danza moderna, sumadas a las técnicas de movimiento que crearon los discípulos de Laban (técnica Leeder basada en el expresivismo de Joos, para el caso de la escuela de danza “Espiral”). Los bailarines, que aprenden en estos parámetros expresivos, se relacionan creativamente como ejecutantes de la propuesta de un coreógrafo, cuya calidad en la interpretación tendrá que ver con la apropiación física y subjetiva de lo que se le pide expresar. Si se da espacio para la improvisación en la creación es sólo en la medida que permita llegar a un material que pueda fijarse y bajo parámetros estéticos establecidos.

Por su parte, el estilo contemporáneo desde las vanguardias históricas plantea un quehacer coreográfico auto-referencial, donde los medios expresivos y recursos formales del movimiento cobran importancia. Con ello, la democratización de los movimientos (cuales movimientos son considerados válidos en la danza), la corporalidad (qué cuerpos bailan), la experticia (quienes bailan) y el espacio (lugar donde se desarrollan las obras), hace que las en las obras danza se desdibujen los roles profesionales específicos de coreógrafo e intérprete. Es más, la inclusión de acciones cotidianas y movimientos que improvisados en la misma escena problematiza el concepto de autoría. Las obras son concebidas como actos de la vida misma, por lo tanto todos pueden y deben ser artistas. Si miramos lo contemporáneo desde la perspectiva de postproducción planteada en el marco teótico, que consideramos más contingente al modo de producción de danza actual, el coreógrafo ya no elaboraría una forma (obra) en base a una materia prima (sus ideas en los cuerpos de los intérpretes) sino que funcionaría como una especie de programador, seleccionando objetos culturales ya dados y reinsertándolos en nuevos contextos. Las formas de relacionar dichos objetos son infinita, sin embargo está siempre mediada por constructos sociales, en donde la concepción de intérprete se fusionaría dialógico

con la del coreógrafo, dando paso a un nuevo sujeto-concepto de la escena dancística contemporánea, la figura del intérprete/creador.

Si nos situamos en la escuela de danza “Espiral”, el estilo contemporáneo no se introduce desde ninguna cátedra importante de movimiento, por lo que la influencia de Elizabeth Rodríguez en el área de la composición coreográfica -que es más bien una tutoría coreográfica- no logra ni pretende ser una clase de metodología técnica, que por cierto, sería aberrante en términos de la creación contemporánea. Recordemos que esta coreógrafa tiene su formación contemporánea principalmente en “Movement Research” en Estados Unidos -uno de los principales laboratorios de investigación del movimiento del mundo- sin olvidar también que su primera formación en danza fue justamente en la escuela de danza “Espiral” donde actualmente hace clases. En este marco, la creación de nuestras obras de egreso fueron abordadas desde una perspectiva contemporánea más bien investigativa, sin embargo, la constante permeabilidad hacia nuestros primeros referentes modernos complejizó la manera de llevar en la práctica un proceso de creación coreográfica, donde nos apresuramos a evaluar como una experiencia muchas veces aglomerante y ambigua.

Nuestras concepciones de los roles de la profesión danzaría estarían entonces, permeados por nociones estilísticas que parecen irreconciliables, dejando entrever la compleja mediación de la que se sujetó la interrelación coreógrafo/intérprete que se creó en el proceso, interrelación de primer término dual, ya que como venimos diciendo, una segunda interrelación triada aceptará el cruce con lo intertextual de la obra, lo que en definitiva nos dará una perspectiva más amplia sobre cómo creamos las estructuras funcionales para materializar nuestras ideas artísticas.

Si aceptamos, tanto como los otros tres coreógrafos, que la cualidad basal de una interrelación coreógrafo/intérprete es la colaboración, cabría preguntarse entonces, qué formas toma esa colaboración en las prácticas de un ensayo, y desde qué concepción de roles se sostiene esas prácticas de colaboración. Reconocemos aquí que nuestros primeros acercamientos de producción coreográfica se dio durante los cinco años de carrera universitarios, por tanto toda concepción del roles estuvo normada por la influencia moderna de la escuela, de hecho podemos ver aún como rige en la construcción de esta memoria, si atendemos a que el planteamiento del problema a reflexionar asume al rol coreográfico donde el creador es un realizador de obras, con

una idea personal materializada cuando es plasmada en movimiento. Nuestros intérpretes a su vez, fueron escogidos dentro del mismo marco de escuela, en su mayoría del mismo nivel nuestro de formación, por lo que su predisposición al trabajo, siempre supuso que el coreógrafo sería quién generara el material de movimiento, sino en la práctica, sí en la idea, que sólo hacía falta materializar bajo su mandato. Esta postura dejaba fuera entonces la posibilidad de que el creador no supiera de antemano lo que quería y/o cómo lo quería realizar, tampoco aceptaba una participación más proactiva para proponer material de movimiento por parte del intérprete, por lo que la colaboración fue entendida más bien como una disposición al trabajo que no incluía necesariamente la realización compartida coreográfica. A pesar de que ambos roles fueron asumidos en gran parte desde un estilo modernista, las obras devinieron –por ahora aceptaremos esta afirmación- contemporáneas. Al respecto podemos inferir que las responsables de este resultado coreográfico fueron aquellas prácticas de creación que sí respondían a un estilo contemporáneo. Esto se debe a que en nuestro caso, las obras no sólo se crearon a partir de dinámicas de improvisación, sino que las mismas obras, en escena, se resolvían desde las estructuras de improvisación que exigían una gran capacidad interpretativa. Si bien no todas las dinámicas de ensayo construidas para generar estructuras de movimiento provinieron de la improvisación -debemos exponer que se crearon varias frases fijas de movimiento en todas las obras, traspasadas de coreógrafo a intérprete- la acción de la improvisación como recurso para resolver una obra en escena, es tan fuerte, que encierra y arrastra a la obra indefectiblemente hacia lo contemporáneo. Ahora, quizás podríamos criticarnos cómo y cuánto el coreógrafo desarrolló -o no- las competencias que sus intérpretes requerían para resolver las obras en escena, evitando con ello una escena convertida en mero receptáculo ambiguo de subjetividades corporeizadas. Francisca Morand en su entrevista nos señala la responsabilidad del coreógrafo para lograr la corporalidad que quiere ver en la obra, ” tengo que generar todo lo...como para que tenga esa experiencia física, entonces me hacía cargo yo de eso, buscaba la manera....”, una perspectiva pedagógica, tal como lo reconoce. Estar alerta, receptivo y constantemente cooperando, eran exigencias que debíamos desarrollar para la tarea creativa perseguida, sin embargo, el tiempo en los espacios de ensayos, muchas veces insuficientes, son un factor importante a considerar en los procesos corporales que requieren más tiempo. En nuestra nula experiencia docente, la comunicación se hacía efectiva de forma fluctuante, donde entendimos

que observar las necesidades de cada intérprete era fundamental para decidir el tipo y graduación de información entregada, Daniela Marini a partir de la pregunta de qué comprende ser coreógrafo nos dice: “Y con cada intérprete...es el que tiene que entender –risas- la lógica de cada intérprete o intentar entender la lógica de cada intérprete... pa’ poder orientarlo según sus intereses y... provocar también...provocar no en el sentido de molestar, sino de despertar.” A pesar de ello, reconoce su preferencia por la autodirección basada en una razón bastante práctica, “...para no tener que traducir...para saltarme ese paso...porque en algún minuto como que sentía demasiada frustración al tratar de decirle al otro lo que yo quería y ver en el otro algo que podía ser interesante pero que no era exactamente lo que a mí me interesaba y entonces con quien mejor me podía comunicar y saber... era yo misma”. En el universo de complejidades surgidas, la insistencia en decir al otro lo que queríamos notamos la exigencia en la búsqueda de diferentes lenguajes, donde el error más recurrente para lo contemporáneo, es lo que Pablo Zamorano usa, nos comenta, como último recurso a la hora de hacerse entender por su intérprete, el ponerse como ejemplo corporal de lo que espera ver. Por nuestra parte, la búsqueda planteada en las improvisaciones no dejaba la posibilidad de entregar ejemplos, si así lo hubiésemos hecho, habríamos anulado a priori nuestra propia dinámica con el otro, la improvisación es justamente un espacio de creación por antonomasia, en la medida que el intérprete puede efectivizar en el movimiento, la interacción de todos sus preceptos con las condicionantes dadas por el coreógrafo. A lo que sí nos adherimos completamente es que, para encontrar cierta “sintonía” con el otro, más que buscar un medio comunicativo más o menos efectivo, nos hace más sentido entregarnos a la tarea de construir campos semánticos comunes, de esto Zamorano nos dice, “Yo creo que tiene que ver, volviendo un poco al proceso creativo, a como construimos un campo semántico entre todos. Que después de cada experiencia de improvisación, conversamos, y hablamos...”.

Nos parece que cada proceso creativo coreográfico tiene por sí mismo un campo semántico construido, sin embargo, el hacerlo consciente y compartido, además de disponerse a transformarlo, es la base de una interrelación coreógrafo/intérprete dialógica, que devendrá ineludible en la coherencia interna de una obra artística. A esto, quisiéramos agregar un valor sutil y muy interesante, existe un punto común entre intérprete de estilo moderno o contemporáneo en que para ambas estéticas el bailarín debe y no puede sino interpretar, acción

que implica como nos dice Marini, un proceso en donde siempre se pierde algo para dar paso a lo nuevo. Claro que en nuestros términos, “lo nuevo” no tendría sino relación con la intertextualidad, o en términos de Derrida, con el injerto, que no sólo nos muestra un todo híbrido, sino que deja entrever aquello que el injerto dejó ausente, además de eso otro que puede presentarse, así como una insinuación en el presente de una serie de posibilidades pasadas y futuras. El intérprete es entonces no sólo un colaborador auxiliar, sino protagonista de toda obra que busque hacer posible -materializarse en movimiento- aquello inaprehensible de una idea, su imposible, no en el plano de eso otro esencial inalcanzable, sino de eso otro que frente a cualquier decisión creativa siempre marginamos. La figura del intérprete/creador acuñada por los tres coreógrafos, nos parece, bajo estos términos, acertada para explicar un deber ser del intérprete en el desafío de un trabajo coreográfico contemporáneo, en donde el coreógrafo ceda su lugar a la dirección, tal cual como un dj o programador –ejemplos de sujetos de hacer postproductivo- selecciona el material que otro ofrece para crear nuevas redes de sentido, nuevos campos semánticos en base al contexto donde sea instalado. En nuestras obras, notamos como la carencia de claridad contextual e interrelacional construyó obras de bajo impacto transformador aun cuando el mecanismo de la improvisación fuese usado adecuadamente. Se deja entrever como el control de nuestro proceso creativo debió ser autoajustado bajo la fidelidad, si se quiere, de los procesos de producción propios del estilo contemporáneo.

Para profundizar ahora en los términos estilísticos y operacionales que produjeron las estructuras que construyeron nuestras obras, tendremos que necesariamente de-construir las metodologías usadas, destejiendo los preceptos que las cohesionan. Para ello usaremos el supuesto desprendido de los tres coreógrafos entrevistados, quienes postularon, con respecto a su metodología personal, que es preciso construir una particular para cada proceso, Marini define estas metodologías como “maneras de hacer” distinguiendo que, a cualquier acción humana, cada persona tiene sus propias maneras de hacer. Sin embargo, a su vez todos reconocieron tendencias transversales en sus obras, que respondían a motivaciones que desde su discurso, en mayor o menos medida, no lograban distinguir sino como subjetivas. Así las particularidades de cada metodología se normarían por la diversidad de sujetos, subjetividades incididas, pero no fundamentalmente condicionadas por el contexto. Esta reflexión, por su parte plantea que son los contextos lo que

crean las prácticas sociales, la creación artística en tanto es un fenómeno social está absolutamente atravesada por dichos contextos, que se suceden dentro de un proceso de producción coreográfica a través de una red compleja intertextual. Es así como el mismo hacer arte desde la perspectiva postproductiva aquí planteada, no sólo una manera de hacer contemporánea, más bien, es una manifestación contemporánea sucedida en la práctica. Notamos como las maneras de hacer que son transversales a las obras de un coreógrafo, respondieron a la tercera interrelación dialógica de la que antes hablábamos, donde se articulan los múltiples paradigmas artísticos del creador –referentes influyentes y contextuales- con la manera en que se construye la interrelación coreógrafo/intérprete, elemento que, por cierto, se encuentra auto-contenido en el anterior.

En nuestro caso particular de egreso, aquellas maneras de hacer transversales estuvieron mediadas por el cruce paradójico de estilos moderno y contemporáneo junto con una formación como intérprete modernista; y una interrelación coreógrafo/intérprete que respondía a dichos estilos, esto quiere decir, que si bien había un acuerdo intencionado democrático desde el recurso de la improvisación, la conducción del grupo se dio marcadamente jerarquizada, nosotros coreógrafos proponemos tal o cual cosa a la que ustedes intérpretes responderán. Entonces, ¿Cómo surgió y de qué clase era el material de movimiento?

Primero que todo, la creación de estas cuatro obras de egreso fueron asumidas por nosotros desde la investigación, esto quiere decir que nos planteamos una pregunta de investigación deductiva, a la que le sucedieron ciertas hipótesis que se intentaron constatar en el trabajo con los intérpretes para llegar a una conclusión resultado corporeizado en obras. Luego de nuestra actual experiencia, consideramos que dicho planteamiento estuvo basado en la “inocente” pretensión de llevar a cabo una idea elaborada teóricamente en un medio expresivo que particularmente no se resuelve sino en la práctica. Sin perjuicio de que una investigación deductiva efectivamente pueda ser realizada en la danza, para realizarse debe considerar los límites de su soporte, asegurando con ella los valores perseguidos por toda investigación, exhaustividad y validez. Si la danza es danza cuando “sucede”, la hipótesis sujeta a una investigación, se verá siempre problematizada por la cualidad intrínsecamente cambiante del movimiento. Aun así, si la hipótesis se mantuviera, la materialización de ella sólo debiera soportar inacabables ajustes para

su particularización en obra. Esta forma de proceder la relacionamos, entre otras cosas, a nuestra formación modernista general, “Martha Graham en cambio relata su proceso de composición siempre partiendo del tema, de la idea general de movimientos que le sugiere, y luego cómo pensó el paso a paso de una obra.” (Pérez. 2008, 91). Ahora, si nosotros pensamos el proceso creativo como investigación deductiva, nunca logramos tener una idea general de movimientos más allá del tema que interesaba trabajar, porque los mecanismos que pretendimos usar se basaban justamente en lo contrario, en llegar a movimientos a través de dinámicas de improvisación. La medida para decir que entonces tuvimos un proceder deductivo, queda reducido a una hipótesis que sólo se expresa como pregunta de investigación, de la cual teníamos pre-respuestas que esperábamos ver en la resolución de dinámicas de movimiento que elaborábamos para nuestros intérpretes. En palabras de Zamorano, “...como una predisposición a cómo voy a hacer lo que voy a hacer que todavía no está siendo”, por su parte Morand, que reconoce trabaja desde interrogantes que serán resueltas en la experiencia física de las cuales no tiene ninguna respuesta previa, con ello deja que el material de movimiento devenga solo en la práctica. Para nosotros el camino que toma Morand, más coherente al estilo contemporáneo, se insinuó tenue desde las prácticas de nuestro proceso de creación. La investigación más pertinente para prácticas corporales de improvisación consideramos debiera ser inductiva, desde las particularidades emergidas de la experiencia física de los intérpretes hacia un general, cúmulo de particularidades en coherencia interna, sentido último de una obra. Por lo tanto, desde la postproducción, donde el concepto de original y autor se difuminan, aquella coherencia dadora de sentido, no es sino con respecto a la reinserción del cúmulo de particularidades encontradas a un contexto determinado.

Notamos otro proceso paradójico durante nuestro proceso de producción coreográfico, si nuestra investigación fue intencionadamente deductiva resuelta en prácticas que sugerían inductivismo, nos detenemos ante los “recursos externos” de los que nos valimos. Dichos recursos, son todos los elementos escénicos, de lo que reconocemos en algunas obras más que en otras, fueron nuestras herramientas periféricas para desde ellas condicionar el movimiento que materializaría nuestra idea. Recursos escénicos utilizados no en su concepción tradicional, es decir, como anexos que potencian “eso esencial” que ocurre en la obra, sino aquello que posibilita que la obra

sucediera porque contiene en sí mismo “eso esencial”. En nuestra coreografía de trío por ejemplo, la utilización del recurso lumínico fue esencial para el desarrollo de dinámicas de movimiento, donde pensar la obra sin la luz sería destruirla. Ésta determinaba, espacio, tiempo, cualidad de movimiento e inclusive, si se quiere, la poética escénica. En este caso, la técnica escénica de la luz fue el productor de la danza, en cuya reflexión estaban circunscritos los intérpretes, creadores de movimientos en tiempo real, donde el coreógrafo pasó a ser aquel en causador del suceso. Los medios pasan a ser metodología de trabajo para la danza, así Morand recuerda que la materialización de sus interrogantes venían desde la relación corporal con objetos diseñados para su proyecto por otros profesionales –cruce interdisciplinar- incluso antes de tener alguna idea fija sobre lo que quería desarrollar. En contraste, Marini aun consciente de la importancia que aquí damos a los recursos escénicos, prefiere usar el reciclaje a la hora de tratar con los elementos técnicos de la puesta en escena, acto que deja ver la importancia que le otorga al siempre posible re-mirar y re-significar de los medios expresivos. De alguna forma, como lo hemos ido planteando, esta idea de reciclaje se suma a nuestra concepción del quehacer coreográfico contemporáneo, es más, si observamos con detenimiento, la lógica metodológica coreográfica de Marini se basa justamente en su concepto de reciclaje, en tanto crea a partir de lo que sus intérpretes sugieren de las tareas que les encarga resolver, se trata de hacer sobre el hacer de otros, en una dinámica en constante transformación. La permeabilidad del creador – hacia lo otro en sí- es por tanto fundamental para las características del proceso productivo de creación y, por ende, de la obra. Para nuestras obras, la capacidad permeable aparece difusa si quisiéramos establecer el patrón que la reguló, pero que relacionamos directamente con un acto hegemónico macabro de validación, ¿Qué (quién) se deja fuera, marginado, y qué (quién) adentro, incluido en el campo representacional que validamos? Ciertamente este asunto se hace patente en las decisiones que el coreógrafo toma con respecto a su obra, pero se percibe más claramente en la etapa de montaje, momento en la producción – su venida puede estar condicionada por múltiples factores- que el material de movimiento se edita dando paso a la forma final con la que la obra aparece y con ella su dramaturgia. Si aceptamos que validamos un virtuosismo, toda permeabilidad de nuestra parte estuvo mediada por el conjunto de conceptos que acuñamos a él - control, prolijidad, creatividad, etc.- lo que al momento de editar el material, en esta pretensión utópica de “cierre” de proceso, optó por aquel material que permitiera ver ese virtuosismo

construido que en total diera un sentido de coherencia interna con lo que nos parecía respondía a nuestra investigación. Sin embargo, para ser aún más exhaustivos, ni siquiera podríamos decir que nuestra investigación se resolvió de alguna manera, más bien, la obra sin llegar a un punto finito fue una muestra de aquella.

Según Amit (2002): Podríamos decir que para el sujeto la importancia esencial del trabajo de creación no es un carácter productivo sino el de ser tránsito, potencialidad del “objeto”. El trabajo es un caminar que crea rutas alternativas en busca de la posibilidad de “ser”, de relacionarse y de expresar esa relación. El sujeto no sabe qué busca...Ante esto predomina el impulso imperioso de buscar y el deseo de encontrar, tolerando la frustración ante la imposibilidad. En consecuencia, debe renovar sus medios y recursos continuamente, para ajustarlos a esta búsqueda. Por esto, nunca se expone un resultado final sino siempre un proceso respecto al cual siempre hay algo atrás y algo que lo continúa. (p.75)

La autonomía de nuestras obras de danza no apareció en la aparente conclusión de su proceso productivo, sino en el logro nunca finito de su propia coherencia interna, dada sólo y únicamente cuando la traducción de sus intérpretes se hace efectiva desde la apropiación del material de movimiento. Frente a esto nuestro propio autoconcepto artístico como creadores se difumina, pero a partir de lo que los coreógrafos entrevistados nos transmitieron sobre el hacer del coreógrafo –propone, dirige, organiza, encausa, decide, se responsabiliza, despierta, etc.- nos quedamos con un verbo que representa lo que ahora podemos escribir en base al proceso de egreso, somos coreógrafos en tanto convocamos y nos transformamos desde ello, “como ya hemos visto, el trabajo de creación es también una creación que trabaja en la producción del sujeto creador como “resultado otro” del sujeto” (Amit, 2002, p.77)

Nos parece que más allá de reconocer cómo se estructuraron nuestras obras de egreso, es más contingente para nuestra pregunta de reflexión, poder visualizar los supuestos que las conformaron dichas estructuras –proceso deconstructivo- para poder interrogarlos. Supuestos, como ya hemos visto aquí, que se presentan como fenómenos sociales que toman forma cuando se contextualizan en nuestros procesos de producción coreográfica. La materialización de nuestras ideas artísticas entonces, se desplegó a partir de una serie de recursos, a la vez sostenidos y relativizados por una intertextualidad de infinitas capas, de las cuales las entrevistas nos

ayudaron a dilucidar algunas como una ideológica/contextual, otra interrelacional coreógrafo/intérprete y otra metodológica auto-perceptiva.

Nuestras obras no fueron ni un fin, ni una respuesta, más bien se convirtieron en un resultado inevitable de nuestra búsqueda por materializar nuestras interrogantes, finalmente “Yo pienso que uno se plantea un tema, comienza a planificarlo, comienza a hacerlo, pero en el fondo el tema no es una cosa muy precisa. Hay una idea y se va transformando en el proceso mismo. Inclusive yo pienso que hay un desconcierto al final, el final nunca es lo que uno pensó.” (Amit, 2002, p.76)

SUBCAPÍTULO III

Debo comenzar este último apartado reconociendo algunas cosas. Primero que todo y como ya se habrán dado cuenta, a lo largo de este escrito he decidido abordar el fenómeno que me interesa a través de una manera más bien externa, como si de aquello a lo que me he venido refiriendo, fuera una problemática en donde mi reflexión sugiere más una observación pasiva, casi desafectada, que una participativa, en donde quedara claro una vinculación más personal con el suceso; Para notarlo sólo haría falta en reparar en la forma o “tratamiento” que fue tomando nuestro discurso, donde cabía usar, por ejemplo, pronombres propios en tercera persona ,“nosotros” en vez de “mi”. De ello, prefiero aclarar aquí, se puede constatar exactamente lo contrario en lo siguiente; Cuando comencé este proceso de investigación, noté que el área de mi interés no estaba aún del todo claro, es más, ni siquiera sabía desde donde podía situarme para comenzar a buscar ese interés. Por eso y como primer gesto de humildad, quise comenzar averiguando cuál había sido y era mi contexto en relación a mi profesión, para luego ir en busca de lo que otros coreógrafos -que yo respetara- tenían que decir sobre la construcción que bajo su

experiencia habían elaborado, en los modos de hacer del oficio coreográfico. En el primer proceso de contextualización general –explicar por qué no había hecho antes este ejercicio daría lugar para otro tipo de crítica, que ciertamente se vincularía con las actuales problemáticas de la enseñanza artística- me encontré con distintas respuestas que me dieron algunas luces de desde dónde podía estar comenzando mi desarrollo profesional en la medida que estaba terminando un proceso académico universitario. Debo confesar que aquellas luces me mostraron por una parte, un ensombrecido panorama dancístico nacional, espacio reducido y profundamente fragmentado, y por otra, la compleja relación entre las influencias estéticas –modernista y contemporánea- presentes en mi proceso de creación como coreógrafa. Desde ese punto de inicio más contundente, ya que el peso del contexto no puede ser mero complemento análogo a ningún fenómeno, mi búsqueda siguió a algunas voces más experimentadas en donde pudiera observar aquellos contextos descubiertos, coreógrafos que desde un hacer contemporáneo me suscitaban una curiosidad desde su particular desempeño artístico. Reconozco que recién desde la experiencia dialógica sostenida con ellos, pude re-mirar mi proceso creativo de egreso, no sólo desde un inocente acto de inexperiencia sino que también de profunda admiración. Prefiero pensar que un artista necesita ser capaz de mirar hacia afuera, hacia eso otro, -muchas veces marginado- para reconocerse; Por eso, cuando pude notar mis dificultades para relacionarme de manera más flexible con mi medio –escuela, obras, personas, etc.- el apabullante mito del genio creador encerrado en el interior, desapareció, constatando como la apertura hacia “lo otro” – en el sentido amplio del término- se convierte en el único camino posible para algún tipo de genialidad, en la medida que ese acto construye transformación, tal como ocurre en un proceso creativo cualquiera.

El vacío en recursos para aprehender el lugar y la manera en que un coreógrafo de danza contemporánea se puede desarrollar hoy en día, me incentivó a escribir un texto de características teórico-críticas, aportando así a un levantamiento de conocimiento más formal en torno al tema de la coreografía, sujeto a mi consideración a una precariedad investigativa generalizada. Sin embargo, este gesto teórico-crítico, que sabemos mostró una aparente desafectación personal, encierra en sí otra forma de entender al vacío que mencionábamos, condición que mirada desde una perspectiva más abstracta, está absolutamente relacionada con mis motivaciones más primordiales. “Eso otro” que no se deja ver implícito en el texto, retorna a uno de los miedos quizás más ontológicos del ser humano en torno al vacío, la incertidumbre que le genera “eso otro” que no puede controlar. Para mí propio vacío profesional, la capacidad teórica de controlar un suceso tan de “otredad” como lo es un proceso de creación y su implícita transformación, es casi una necesidad de sujeción en lo dado, lo posible, lo real. Pudiéndose ver entonces, cómo mi búsqueda por las metodologías de trabajo de otros responde consecuentemente con aquella necesidad, sin embargo, deja entrever cómo el auto-desplazamiento emotivo sobre la reflexión de mi proceso de egreso, devela aún más un vacío metodológico personal.

Si aceptamos que “El camino no es un método; esto debe quedar claro. El método es una técnica, un procedimiento para obtener el control del camino y lograr que sea viable.” (Derrida, 1999). Sería interesante, tal cual como hizo este filósofo con cualquier concepción determinada, lograr desmitificarme del miedo ontológico del vacío, aceptando que el vacío comprende en sí mismo el todo y nada simultáneo. Un método se erige entonces, como uno de los modos de los otros tantos posibles para la realización de una obra, en donde mi búsqueda como creadora, más que reconocer mis métodos de llevar a cabo las obras de egreso, sería identificar, de forma bastante

auto-consciente, cuáles son las fuerzas que movilizaron de esas prácticas metodológicas determinadas, para poder finalmente ponerlas en el ejercicio de su destrucción (de-construcción), dando paso con ello a eso otro marginado, que quizás en mi caso particular, se trate de ese mundo emotivo personal ensombrecido.

BIBLIOGRAFÍA

Alcaíno G., Hurtado L. (2010). Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000. Providencia, Santiago, Chile: Ocho Libros Editores Ltda.

- Alcaíno G. (2009). *Escritura del Cuerpo. Sobre Danza y Dramaturgia*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura, Fondart.
- Araiz O., Litvak G., Prado G., Tambutti S. (2007). *Creación Coreográfica*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas
- Amit, J. (2002). El trabajo de creación: una creación que trabaja. Teorías implícitas elaboradas por creadores artísticos. *Actualidades en Psicología*, vol. 18, núm. 105, 2002, pp. 68-79. Costa Rica: Universidad de Costa Rica. Recuperado de: <http://redalyc.org/articulo.oa?id=133218158005>
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. España: Siglo Veintiuno. Recuperado de: <http://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/estetica-de-la-creacion-verbal.pdf>
- Bourriaud N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo
- Cáceres P. (2003). *Análisis cualitativo de contenido: una alternativa metodológica alcanzable*. Valparaíso, Chile: Revista de la Escuela de Psicología Facultad de Filosofía y Educación Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Recuperado en: <http://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/viewFile/3/3>
- Cámara E., Islas H. (2007). *La enseñanza de la danza Contemporánea*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México Difusión Cultural y Extensión Universitaria, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes
- Centro de Investigación y Memoria, Artes Escénicas. CIM/Ae. (2010). *Cuaderno Seminario. Formación de Público de Danza*. Valparaíso, Chile: Andros Impresores.
- Cordovez C., Pérez S., Cifuentes M., McColl J., Grumman A. (2009). *Danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena 1990-2000*. Providencia, Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Dallal A. (1990). *El aura del cuerpo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Derrida J. (1989). *La escritura y la Diferencia*. España: Editorial Anthropos. Recuperado de: http://www.armario.cl/2dat/3Apuntes/1Autores/Derrida/La_escritura_y_la_diferencia.pdf

Derrida J. (1990). *La metáfora arquitectónica*. Edición digital de Derrida en Castellano. Recuperado de: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/arquitectura.htm>

Islas H. (1995). *Tecnologías corporales: Danza, cuerpo e historia*. México D. F: Centro Nacional de Investigación, Documentos e Información de la Danza José Limón. Instituto Nacional de Bellas Artes

Lepecki A. (2008). *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*. España: Universidad de Alcalá

Mella O. (1998). *Naturaleza y orientaciones teórico-metodológicas de la investigación cualitativa*.

Mellado P. (2008). *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica*. Santiago, Chile: Lara Hübner González

Pérez C. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago, Chile: Editorial LOM

Pontificia Universidad Católica de Chile. Instituto de Estética, Facultad de Filosofía (2008) *Revista Aisthesis n° 43, Dossier Estética y Danza*. Santiago

Vidarte P. (1996). *Prière d'insérer (se ruega insertar)*. Sitio web Derrida en Castellano. Recuperado de: <http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/prieredinserer.htm>

ANEXOS

Entrevistas

Cada entrevista duró aproximadamente 1 hora en donde la letra A figura para el entrevistador y B para el sujeto entrevistado

SUJETO N° 1

(...)

Eri interprete pero igual eri autor de, de, de como de tus metodologías, o eri autor de...yo creo que, ya no se establecen esas diferencias tanto como en el pasado, quizás las vemos más diferenciables porque son vivenciables, por ej. en tu escuela distintas. Me acuerdo que un día, la Morand me hablaba de esto, ella me decía que, que hoy en día el intérprete contemporáneo es un intérprete creador también po, era un intérprete que hacía en la medida que también se dejaba hacer por la danza, en la medida que se dejaba trabajar por la danza también estaba posponiendo en eso, como por eso también los procesos creativos ya no son obras como ya escritas, como la danza que en algún momento, “ya tu eres agua” ¿cachai?

A: Claro

B: ¿Me entendí?, o “tú eres Giselle” o “tu eres”...sino que hoy en día eso también te permite a ti, en procesos creativos, tú armar tu lenguaje, y lo que salga de ti es la voz de adentro, pero y es parte de la obra porque que nace de ti, no porque yo...si bien yo te di premisa, un camino para encontrar un material, es algo tuyo un material, tuyo entonces eri dueño de eso tal cual como yo como...me cachai, eso se empezó a ampliar y ampliar y por eso quizás hay tanto proceso creativo donde el intérprete es dueño de lo que está haciendo, no está siguiendo una forma, un patrón, un dos pa allá un dos pa acá, y tiene que ver con la escritura de la danza, con muchas cosas.

A: Ya, voy a comenzar el interrogatorio. Ya, las preguntas están divididas en tres grandes áreas.

Si tuvieras que definir la metodología de trabajo que tienes como coreógrafo, ¿qué dirías?

B: Yo diría que es algo que se transforma constantemente, es algo que muta dependiendo de las personas que tenga al frente, que muta también con el grado de lucidez que tenga de lo que quiero ver, depende de un lugar como más intrínseco y super personal, que es como el capricho finalmente de la coreografía, qué es lo que quiero hacer, porqué, para qué, ahí te armaí de una metodología dependiendo de cómo vai...en mi caso siento como, materializando, como diciendo ya, qué es lo que necesito, que es lo que necesitan ellos, qué es lo que necesita ese interprete, qué

es lo que necesita la obra que suceda, qué necesito yo para satisfacer, qué necesito yo para ver desde otras perspectivas lo mismo. Pero siempre dentro de eso, ahora que lo digo, me doy cuenta de que es a través del distanciamiento donde puedo hacer más visible las cosas, o sea como que creo que cuando compongo igual me preocupo de tener una distancia pa poder ir observando lo que estoy haciendo, si bien es tirarse un piquero y decir “bueno, dejo mi tiempo en esto y me pierdo”, es tan rico perderse también en los procesos creativos, no saber pa donde vai y de repente apareció algo que te lleva, también me gusta tomar distancia como poder verlo desde afuera como un objeto de observación no más, cachai, como que en la medida en que, también en la medida que voy entendiendo como esa lógica puedo entender... puedo desarmarlo po, armarlo y desarmarlo, como la lógica que se va dando por sí sola, como de qué naturaleza es, o qué es lo que está sucediendo con los intérpretes o qué está sucediendo conmigo estando dentro si soy intérprete creador, ir como entendiendo esa lógica de las cosas de cómo se va armando el rompecabezas, me va haciendo poder tener conciencia de cómo armar y desarmar lo que está sucediendo. Y eso muta, y eso...

A: ...Pero en ese sentido como tú dices “en distancia”, me da la sensación de que estás súper como, observando, porque para ver como se está dando algo tenía que estar observando, o sea estar observando necesitái estar un poco lejos, como encima de la cosa es difícil mirar. ¿A eso te refieres con “distancia”?

B: Sí, con observar en lo más físico también, que significa que poder ver qué es lo que se está parando ahí, como no insistir siempre desde adentro

A: ¿Qué significa eso?

B: En el caso de estar bailando una obra que, que, donde bailo yo y me estoy dirigiendo a mí mismo, es como reproducir, reproducir material, grabarlo en video por ej., ahí es donde aparecen como las formas de hacer, o de escribirlo, por ahí tengo como...a no, estaba viendo unos cuadernos donde tengo como...que igual sí, ahora que lo pienso, hay como una metodología de alguna forma que es armar un cuadro y escribir al lado todo lo que pasa en ese cuadrado, otro cuadro a bajo y seguir escribiendo así, y hacer con puntos y cruces como lo que pasa y así me voy haciendo un mapa de lo que va...

A: (Sonido de afirmación)

B: ¿Cachai?, por eso hablo como de esa lógica. Como producir, producir, producir material y después empezar a organizarlo.

A: Pero en...por ejemplo en todas esas pequeñas cosas que me has dicho, autoanalizándote, ¿tú podrías por ejemplo describir etapas?, como, ya, tenía este proyecto, mucha idea, escribes, no escribes nada, no piensas nada, llegas al ensayo, como...

B: Si, es que claro pasa que tiene que ver algo con la insistencia, que también es algo que me he dado cuenta en mis trabajos, como que insisto mucho en un tema, y pueden pasar años y aparece de nuevo el tema y lo vuelvo a hacer. Por ejemplo “Deuda”, que es este trabajo que ya, ahora ya...como que ya está listo que dura 55 min. Y es como que lo presenté en Enero, y bueno, viajamos con él; nació el 2011 con una versión de 15 min. Mentira, nació con un violinista de mi facultad, que yo le dije “hagamos esto”, “ya”, “ya, toca lo que querai”, “a ver toca el himno nacional en...”, “ya” y tocó el himno nacional en violín, “ya, yo ocupo las grabaciones”, “¿oye pero porque no trabajamos juntos?, hagamos algo con esto”, “ya”, toco en vivo, 13 min. Duró. Después la volví a hacer con otro violinista, me quedé pegado con la misma idea, 20 min. Duró en “Vertientes”, la presentamos en “Vertientes”. Luego la volví a hacer otras tres versiones de la misma obra con el mismo nombre “Deuda” en el “Corpus Alternus” en la Mayor, cada función era distinta, era organizar el material en forma distinta. Y ahí me hice asesorar por el Pancho Bagnara para que hiciéramos un trabajo de calle, indagar más en el tema. Vuelta de eso, volví a hacer la misma obra “Deuda” de 50 min. Esta es la sexta versión de una obra, ¿cachai?, eso es pa mí una metodología por ejemplo. Es insistir y no abandonar nunca eso que me está haciendo el ruido, me está haciendo el ruido, hasta que yo pueda decir “ya”, ¿Cachai? Y por eso como que hablaba con el Pancho la otra vez que “Deuda” es como súper bueno el nombre, porque para mí fue una deuda constante poder hacer una obra que reuniera como...y que me cuajara en el tiempo, me cuajara en mí tiempo de la vida, mi ritmo, y...pero de eso hubieron seis versiones y todas ricas en su naturaleza. O, o me pasó con “Crónicas” que fue un trabajo de escuela, cachai, que duraba 6 min. Luego lo presenté en “Vertientes” duraba 10, después, ahí trabajé con Marcelo Arancibia quien hizo el diseño lumínico, para yo hacer este recorrido, después llega el Mati Saavedra que es un amigo que hace sonido en mesa, y con un micrófono él, “Crónicas 2.0”, y él...yo hacía el mismo

recorrido que hice las tres versiones anteriores, pero él aportaba, las potenciaba desde el sonido y hacía sonidos vocales, entonces lo que estimulaba al interprete ahí, era un camino distinto porque lo sonoro aparecía, ya no sólo lo lumínico con el Marcelo Arancibia que fue...que el Marcelo hizo un diseño bien complejo como de...y ahora el Domingo presenté con el Luis Moreno, que es actor, en “Crónicas 3.0” donde hago el mismo recorrido pero él con la palabra describe la danza y...y sucedió “Crónicas 3.0” y haciendo “Crónicas”, queriendo hablar de esta imagen del cuerpo, la imagen de la idea, la imagen del cuerpo con biografía, nació el “Retrato hablado” pa la “Espiral”, cachai, que tiene los mismos patrón, las mismas imágenes pero en una obra de 35 min. Donde se cruza con la biografía de los intérpretes que habitan este estudio de movimiento por llamarlo de alguna forma, cachai. Entonces, ahora que me doy cuenta, quizás mi metodología es una metodología a laaaaargo plazo, o sea no se me cierra.

A: Pero en esta cosa de insistir, se insiste la idea pero...pero ¿La idea se va desarrollando en el momento de la práctica o tú igual en esa insistencia incluyes, el que tu lees, tu buscas, tu escribes...?

B: Si, una pre...como una predisposición a cómo voy a hacer lo que voy a hacer que todavía no está siendo, si lo siento. Lo siento. Y eso tiene que ver como con permitirme desarrollar harto la intuición con respecto a las cosas, que si bien en términos prácticos o en términos formales todo puede seguir un orden, o todo podemos...en términos formales todo puede ser todo, pero el espíritu que finalmente que tienen las cosas es lo que lo hace como trascender, es como la esencia, en ese espíritu de la creación me preocupo de poder ver como ya se está reproduciendo o cómo sería si, y de ahí en esa preconcepción que decí tú, reproduzco por lo general un material que ya está preconcebido en la cabeza pero que no se ha puesto en práctica, ¿Cachai?

A: Es como el pan pre-horneado

B: (Risas) Claro, como las papas pre-fritas, una guevía así. Nunca ha sido como “ya, a ver”, no, siempre nace de una...siempre está como ahí, y de pronto...”y qué pasa si esto pasa con esto” cachai, pero ya está en la cabeza, ahora de repente es bonito poder, en esa intuición, poder despertar esa capacidad de asombro y decir “hueón esto me giro todo lo que yo estaba pensando”

pero necesitaba verlo de esta forma para reproducirlo y que no fuera y eso otro era lo que tenía que ser, cachai.

A: Oye y con respecto a eso, eso último que dijiste, ¿cómo enfrentas los cambios de la idea, de esta primera idea, en el proceso? ¿Ocurre, no ocurre, y cómo lo vas resolviendo?

B: Yo creo que eso tiene que ver como con dejar perderse un poco, que es súper necesario perderse pa encontrarse po, cachai. O sea, que en definitiva estas preconcepciones de las que uno habla, no son, no son recetas, son también bien abstractas, son también bien metafóricas, cachai, están por sobre la forma, entonces...no sé si me explico pero...pero, la transformación de la idea tiene que ver un poco con eso, que si bien uno tira líneas, por aquí, por aquí, por aquí y empuja las cosas para que se vean, en realidad no lo estai viendo del todo, estai teniendo como una idea a grandes rasgos no más, después se reproduce otra cosa y es como “Ah sí po, esto era” o “No po, no era esto”, entonces al final la respuesta nunca va a ser como, yo pienso A, A, A, A,

y tiene que ser A, sino que yo pienso, la forma de la A, la forma de la A, la forma de la A y de repente quiero decir “A” y digo “B” y digo, “Ah, pero claro esta B que estoy diciendo se parece a la A que estaba pensan... ¿Cachai?, no sé.

A: Ya

B: No sé si me explico, es bien compl...raro pero..

A: Si, como la idea del pan pre-horneado, es como que metiste el pan pero te salió un queque, cachai, pero está bien igual

B: Claro, y nunca te molestó de q...querías un pan dulce.

A: Peor igual tení que...o sea me hablas de que tú entras a una creación con un cierto grado de permeabilidad...

B: Claro

A:...para que en el fondo aparezcan cosas mejores también.

B: Claro

A: Ya

B: Si po, es esa capacidad de asombro que fundamental yo creo que en todo un poco, como en todo orden de cosas. Incluso siendo intérprete po, como que finalmente el ser intérprete quizás tiene que ver con el ser permeable, a que el cuerpo se pueda transformar, y ni siquiera de las formas preconcebidas que tengo de transformar el cuerpo cachai, sino que es algo que está totalmente fuera de uno. Es algo que uno no pre...eso no lo podí preconcebir, sí el disponerse a...”hacer lo que hay que hacer” pero en términos reales y concretos, ojalá que nada de lo que se este reproduciendo esté preconcebido, cachai. Es como casi un estado también.

A: (...) Y en el momento, porque siempre...o no sé si siempre quizás tú me digai que no, pero llega un momento en el que uno intenciona para que cuaje la obra, como en cuanto al producto final, como producto estético final, como en el... ¿Cómo es tu proceso de edición?, ¿Cómo tú seleccionas el material que va a ir y no va a ir?, como bajo qué criterios.

B: Yo creo que tiene que ver con volver a preguntar, en un momento del proceso creativo, volver a preguntarse las mismas preguntas que tuviste en un principio, como no...como anclarse a eso de verdad y volver a hacerte las mismas preguntas que en un principio. O sea si yo parto con una pregunta, o con un motivo, y empiezo a reproducir, reproducir, reproducir material para eso, también yo creo en el poder de las cosas, o sea, como eso de estar ahí, ahí, ahí armando, no, es como dejar que la cuestión se arme sola también.

Hay mucho material ahí, yo pongo muchas cosas sobre la mesa, entonces necesito dejar a ver como se ven, necesito ver, con distanciamiento ver, qué colores tienen, qué formas tienen y desde ese distanciamiento empezar a ver como puede ser.

A: O sea con eso, como poniéndolo en palabras así muy metodológicas, como, ese mo...o sea, en un primer momento estás explorando y salen muchas ideas, sale material, hay harto material, entonces tú ahí, das un paso atrás y lo ves, lo observas.

B: (sonido de afirmación) y ahí veo que es lo que necesita...

A y B: La obra (unísono)

B: No que es lo que necesito yo. Cuando me pongo, me he puesto en la pregunta de qué es lo que necesito yo, ya no, no estoy dejando hablar a la obra, cachai, estoy dejando hablar a mi capricho no ma, y la obra de por sí ya necesita algo ahí po, algo te está diciendo y quizás esa forma de buscar como armonía o un ritmo, en esa organización de los elementos, ni siquiera pase por una idea de lo que para mi es ritmo, para mi es, es armonía, cachai. Es como ver la naturaleza, que por sí sola tie...ahí es donde aparece esa otra cosa, ahí es donde aparece el mono más parado de alguna forma, como la estructura más sólida, como más...sola, autónoma, ella se manda sola, es como escuchar esas necesidades. Si me he puesto en el caso de empezar a maquinar, como a yo...Es que es súper complejo lo que proponís porque...o sea, como pregunta, porque en ese cortar y pegar o no enhebrar, o la forma que queraí hacer pa...pa constituir como un producto se te puede ir todo el material...fascinante po, te podí quedar con lo que te casaí siempre, con lo que para ti es bonito o que para ti...

A: Y para que eso no...como, ¿Tú qué haces para evitarlo?

B: Escuchar a los otros

A: ¿A tus...intérpretes?

B: A lo...claro

A: Como, pero ¿tú los escuchas desde lo que tú, ya los sientes?, ya y... ¿qué les parece?

B: Si po, si po. Es un trabajo...creo mucho en la colaboración artística, de hecho es como mí, como mi apellido un poco (risas)

A: “Pablo Colaboración”

B: Es como eso, o sea, es como algo que ya no va por ti. Tú eres el creador en el caso, en este caso, en este contexto, ya, tú eres el creador, tú eres el de la idea, ¿qué les pasa a los otros con la idea, cómo ven los otros la idea, cómo yo puedo también desdibujar mí, mi, mis ideas pa empezar a construir en conjunto? cachai, donde todos dependemos. Cómo construir un campo semántico entre todos, empezar a relacionar conceptos y decir, me cachai, tiene que ver como

con, con hartas cosas, como con esa permeabilidad como deci tú por una parte y también dejarse influenciar por el otro po, así decir, “pero a ver definamos juntos la palabra no sé qué” “A ver pero veámos que es lo que...”, como...construir campos semánticos, como, empezar a nombrar, a escribir, a conceptualizar, eso que proviene de nuestro...de nuestras visiones (...) pero ya no va en uno, no...es un trabajo súper de red, todos dependen, todos son dueños. Y ahí llega un momento en que el intérprete empieza a tomar como cierta autonomía y puede ser más visible en qué lugar está habitando, lo puede verbalizar, y ahí uno suelta, cachai, y ahí el intérprete es dueño, y puede materializarlo, porque tiene súper claro el lugar, cachai. Que es distinto a que pasarle la partitura y decirle “ya, léase este texto”, ¿me cachai?. Si no que “a ver, intérprame este texto”, por ahí va la pregunta. Por lo menos en “Retrato Hablado” fue un poco eso, porque se trataba de su biografía y cada cual se movía como quería hacerlo para establecer esas diferencias justamente. Y aquí no hay formas buenas o malas, aquí no importa que grado de tensión o de expresión tengo, pero ten claro que tensión y expresión es lo que se ve en tu movimiento, cachai. “¿Estamos claros en eso?” ¿Me entendí?, es ver otras dimensiones de lectura, compartirla, abrirla.

A: Ya. Pausa. Pausa en esa idea, porque es de la pregunta siguiente.

Algo que dijiste sobre el intérprete, que había un momento...es que yo te pregunte sobre la edición, tú me dijiste que había un momento que el intérprete ya se apropia, después de que tú le mostrarte el lugar en que iba a habitar como “ya, esta es tu casa”, el después la vive.

B: Claro, la habita

A: Entonces eso igual...quería preguntarte sobre... ¿Según tu experiencia qué comprende el rol del coreógrafo dentro de un proceso creativo? Como...si en el fondo...como vinculándolo, ¿Tú eres como un guía?, como si tu pudieras decir “ya”, el coreógrafo dos puntos, según Pablo Zamorano.

B: Mmm...

(Término primera grabación)

B: Pucha el coreógrafo es un organizador, es como un realizador po, es un guía para quien necesite un guía, o sea para el intérprete que necesita un guía. Cachai...como que al final eso igual como que no podría describirlo en una sola palabra porque significa hartas cosas.

A: Pero dímelas, o sea, no espero que sea acotada

B: Lo visualizo como un concepto, como organizador, realizador...proponedor.

A: Pero son como cosas que tu igual dirías de un intérprete, ¿o no?

B: ¿Cómo?, ¿son cosas que qué?

A: Que tú también dirías de un intérprete

B: Si po

A: Dirías también colaborador, proponedor.

B: Si porque igual el intérprete sueña po, cachai

A: Pero no hace...en ti no habría una distinción entonces

B: Más que el de quizás organizar el material. Yo creo que es un organizador, material. Y en eso también se establece, ahora que me doy cuenta, una horizontalidad respecto a la, a la, a lo...se establece una horizontalidad a la función que desempeño en el proceso creativo, cachai, por eso como a lo del intérprete autor.

A: O sea tú has tendido a trabajar más desde ese lugar

B: Si po. El otro es tan dueño como yo de lo que...uno abre preguntas no más, más preguntas, más preguntas, para que aparezcan más cosas y para que el intérprete pueda verse desde otros ángulos, no sólo desde el primero que es un poco el artificio.

A: ¿Entonces tú dices que incitas un poco?

B: Si.

A buscar, a encontrar caminos, formas de hacer

A: Y tú sientes que, cuando ya tienes un proyecto como en mente, tú buscas el intérprete, tú haces algún acuerdo previo con el intérprete por ej, hay algo implícito. Porque uno llega y... “Bueno yo voy a hacer una coreografía, tú vas a ser mi intérprete...” como que uno sabe a lo que va, ¿Porque uno sabe a lo que va? Es muy volver como a lo casi epistemológico de la palabra, como ¿Por qué yo tengo sé lo que tengo que hacer como coreógrafo? Cachai. O sea, me refiero a acuerdo implícito como...si tu llegas a una sala, ¿Te ubicas desde un lugar distinto?, ¿Cómo tú abordas un ensayo por ej., desde tu rol, si te toca ser coreógrafo?

B: Como desde el compartir igual, puede sonar bien hippie, pero es como compartir una experiencia en común, como que por eso insisto en que no hay jerarquía, me cachai, como compartir una experiencia, incitarla, moverla, dirigirla, conducirla, ¿Por qué?, porque de alguna forma por lo menos las cosas que yo he hecho tienen que ver con la construcción de lenguaje igual, porque no pego la frase de movimiento, el “siete-ocho” o ¿me cachai? Tiene que ver con una cuestión donde el intérprete realmente tiene que construir su propio lenguaje, y para eso no puedo decirle el cómo construirlo, tiene que encontrarlo, entonces para eso no puedo tener como premisas tan establecidas, de quizás sí del cómo puede hacerse preguntas el intérprete, pero no desde cómo tiene que hacer. A eso voy de nuevo con los términos formales, que en términos formales yo podría decir, dos pa allá dos pa acá, ya hacer un círculo, aquí y aquí, y aquí tú pela el cable pero en realidad eso tiene que ver con un edición quizás, esas decisiones, pero no en el proceso de un ensayo, en el proceso creativo. Como que...

A: ¿Desde qué lugar tú le exiges al intérprete? ¿le exiges al intérprete?

B: Yo creo que también se llega al acuerdo de que no abandone nunca, de que no suelte nunca el cuestionamiento.

A: Tú lo, lo...lo impulsas a eso.

B: Como al poder verse, a que se vea, a que se vea como está haciendo lo que está haciendo

A: Entonces es algo bien de conciencia

B: Claro, es como bien de cabeza igual

A: Entonces así como tu estas exigiendo al intérprete que no suelte, tú te sientes exigido en el proceso.

B: Yo creo que en términos de tiempo, igual sí. Porque de alguna forma igual teni que cumplir con un, con un tiempo, porque igual sucede que, depende de los grupos de trabajo, pero hay veces en donde se dilatan mucho en el tiempo, o sea vivir un proceso creativo por ej de un año, me entendí, ahí es quizás uno se exige y uno dice “No, de aquí a Diciembre esto tiene que estar listo” o no “en dos semanas esto tiene que estar parao”, entonces esa es quizás la exigencia, y que pa mi es súper importante, porque no me gusta trabajar tanto con tiempos muy largos, me gusta que suceda y decir “ya, esto en tres meses está”

A: Eso es en sí una auto-exigencia pero ¿desde el intérprete tú sientes algún tipo exigencia?

B: ¿Desde el intérprete hacia mí? Yo creo que quizás esa exigencia tiene que ver con cuán claro soy en lo que estoy proponiendo, de que de alguna forma no sé cómo vamos a llegar a un lugar pero sí sé, sí el intérprete exige que el coreógrafo sepa qué es lo que se está haciendo, que esta jerarquía no te domina tanto, porque estamos todos compartiendo una experiencia, el creador igual tiene que estar por sobre diciendo “ya a ver probemos con esto”, “probemos con esto”, pero sabe que tiene que llegar a un objetivo de alguna forma, cachai, sabe que tiene que reunir y editar un material, quizás no de tal y tal forma, pero si lo va encaminando como poder ver un poco más allá, durante.

A: A ya.

B: ¿Me cachai? Tiene que ver con una cuestión temporal que es super cuática, que es super cuatica en el sentido de que el tiempo es también una cuestión super subjetiva, ¿qué es el tiempo?, es una pregunta pero...o sea el tiempo es el segundero, cachai, que si bien todo el mundo se rige con el segundero ahora son las siete en otro país son las cuatro, en otro país son las doce, ya, no sé, no sé, desde lo más...igual la obra necesita poder compactarse y establecerse en un tiempo de proceso y en un tiempo de...donde tú ya decí “estas últimas semanas van a ser de poder... ir ya visualizando pa donde vamos, pa saber qué es lo que está pasando” y en ese sentido si me encuentro muy metodológico, tengo muchos cuadernos donde me proponía objetivos específicos, eh... objetivos generales, eh...las dinámicas, hoy día vamos a hacer esto con fecha y

eso era lo se hacía, cachai, porque de alguna forma en esa metodología, tu vas viendo, yo iba viendo la progresión ya en el proceso, pero de una clase a otra clase o de una dinámica a otra dinámica mutó, entonces ya ahí te vai para otro lugar pero dentro de esa misma dinámica, y todas esas metodologías y esas, esas formas de hacer o de inducir tienen que ver con siempre desde la improvisación como de dar ese valor a la improvisación.

A: Es (...) pero mientras avanzamos en las preguntas tú me vas soltando las respuesta de la primera, pero de nuevo vamos a volver a la primera para que tomes todo lo que has dicho porque la improvisación es una parte importante de lo que has dicho.

B: Sumamente, sumamente, eso es.

A: Pero mira, vamos a...a retomar. Pero volviendo a lo del rol. Yo sé que esto uno no lo piensa mucho sino que más lo pone en práctica pero, ¿en qué cosas, en qué mecanismos tú usas para poner ese rol en manifiesto? Aunque tú ya dijiste que tú ya estás más horizontal y todo pero por ej. ¿Cómo alguien sabe que el Pablo que viene con esta propuesta tan colaborativa, tan horizontal, es el coreógrafo?, cachai. ¿Qué haces tú como para que eso se sepa?, en acto, porque obviamente uno dice el coreógrafo de la obra va a ser tal...

B: Claro

A: ...pero en acto uno es, en el fondo. ¿Cómo te posicionas? ¿Cachai?

B: Como hoy día, como hoy día, como que en los procesos creativo de más gente, como cuando me ha tocado trabajar con más gente, como fue con la “Compañía Espiral”, siempre fue en el lugar de guía, o sea eran clases de dos horas, cachai, y después “ya, empecemos a trabajar” o sea, hilar más fino, pero eran clases. Como que por eso como que veo que estas formas de hacer del que hace danza...

(Corte en la grabación y se reanuda)

B: Siento que estas formas de hacer danza están súper conectadas, o sea siendo profesor, eri súper coreógrafo po’ ¿cachai?, movilizai’ a un grupo, en el espacio, organizai el tiempo, llevai a todos a un punto máximo, arriba, pa’ después finalizar en la conversación, no sé, ¿Cachai?. Eri súper coreógrafo para ser profê, porque organizai todo el tiempo a la gente... y también eri super

interprete porque sabí desde qué lugar, o tení más o menos claro desde qué lugar los alumnos interioricen y componen el contenido, ¿cachai?, a través de la sensación, o de términos prácticos, uno les dice “No po’, es empujar desde el homóplato hacia...” ¿Me cachai?. Tiene que ver como...cómo interpreto un movimiento, eso igual se aloja en el alumno, o sea el alumno puede ver en un profesor puede ver una visión de mundo igual, o siendo coreógrafo podí ser súper metodológico, también lo que ocupó es ser bien intérprete para poder saber desde qué lugar ellos pueden encontrar quizás, que a mí me ha servido para poder ampliar, expandir las formas de hacer o de concebir el cuerpo, y siendo intérprete igual erí metodológico cachai. Cuando has tenido una pega de intérprete donde te ha tocado bailar caleta para otros, vai diciendo “No hasta este punto”, “Ah...por aquí” “Ah...pero esto no lo conozco” o “Ah...” como...hay cierta metodología. Cachai. O erí súper pedagógico en el sentido contigo mismo, de...de ir proponiéndote un camino...¿Cachai? Como que creo que también ahí vuelvo una vez más al ser intérprete-autor, tanto quienes están viviendo el proceso como quien lo está guiando. Tiene que ver con una cuestión en donde se tangibiliza de alguna forma las apreciaciones respecto al cuerpo, me cachai, que es, es el campo también que desde la creación me gusta abordar. Mi tema y mi rollo de alguna forma, que quizás no está tan resuelto pero que quiero seguir trabajando es como, el cuerpo que habla po’, el cuerpo que contiene una memoria, una identidad, una biografía, y que ya significa en el escenario, pongai haciendo lo que tenga que hacer, antes de que esté bailando cualquier cosa, es un cuerpo que es el de la katy, que se mueve así, y ah, ella siente así, ¿me entendí? como hacer subir, es poner el ojo en tu persona, en el individuo, en el sujeto, en el...en lo diferente que somos, en el...en tus particularidades, en tus visiones, por ahí está absolutamente mi ojo con respecto a la creación.

A: ¿Y por qué pareciera ser que...que esta cosa más jerárquica, o esta cosa definida está más claro en la pedagogía que en la coreografía, ¿cachai? Como que tú...”Es el profe” como que...aunque haya una relación muy cercana, aunque no sea el profe autoritario pero es “El profe” es como algo de...distinto. ¿Por qué crees tú que sucede? ¿O no lo ves así?, ¿Pa’ ti es como lo mismo, el coreógrafo y el pedagogo?

B: Es que yo creo que, que, que depende un poco de quien es el que se hace la pregunta, igual, hay pocas personas que se cuestionan por ej. este tipo de roles, entre esos estai tú, cachai, pero

por lo general, como poco se conversa también de la danza, uno termina trabajando con un grupito de amigos, que son los que “¡Ah!”, cachai, que igual que tu como katy podemos discutir con respecto a...pero por lo general la gente de danza no se hace este tipo de cuestionamiento, los desconoce, y en ese sentido igual cuarta un poco como funcionan o como podrían funcionar las cosas...entonces no sé si tengo una respuesta a eso la verdad creo que es súper, súper subjetivo, es una inquietud súper...

A: Pero tú has estado en los dos roles ¿verdad?, has sido pedagogo y has sido coreógrafo... ¿Tú en ambos roles, te sientes distinto?

B: No, no, para mí es lo mismo

A: Es lo mismo

B: Es lo mismo, es exactamente lo mismo. Y antes de eso sigo siendo el Pablo, si alguien quiere decirme que no, “no”...bacán, si alguien quiere decir “oye yo creo que”...ya, “a ver, ¿qué, creí?”. No buscando una respuesta a, “A ver yo creo que me...”, sino “a ver, ¿qué pensai?”

A: Ya, súper

B: Ser permeable, ser como, “ah, no, yo creo que esto”, “pero igual ahora estoy pensando que no, que en realidad no, que teni...que me hace más sentido...” ¿cachai? Esa hueá a mí me encanta en mí, yo creo que por eso también siendo intérprete soy tan así, como que bailo hueás súper distintas unas con otras, pero es porque...me encanta ser intérprete.

A: Entonces tú crees...que no hay esa diferencia.

B: Para mí no

A: Que es un mito

B: Para mí no, ninguna, ninguna, es estar dispuesto a hacerse preguntas, a escuchar, a ser un intérprete-autor también de...bueno en realidad es lo que...bueno en “Pies pa’ volar” me tocó ser, aprender lo que es el “7, 8...” pero en un momento cuanto ya te empezai a armar personajes y es una obra como más dramática, ahí ya...como que ya, el personaje cachai, que es un poco lo que aprendí estudiando teatro, que es como el ser metodológico en ser, en como construirse para

ser, que pareciera ser que los actores lo tienen más resuelto, porque tienen psicología, porque tienen... porque cruzan la palabra como disciplina, desde un principio los hueones conversan cachai, verbalizan. En la danza no...es todo pasado por el cuerpo un poco, y ahí hay una responsabilidad en la formación y es otro tema, en donde...por eso hay tan pocas preguntas que se hacen, no se habla desde un principio, no se le da un valor a la experiencia, a como se verbaliza, a como hablo, y ese, eso, eso, eso que parece ser tan mínimo, en realidad pa' mí dice todo.

A: ¿Pero y...y nunca te ha tocado, en este espacio abierto que tu propones, alguien un poco más cerrado?, ¿Cómo te enfrentas a eso?, con el intérprete que se cierra o el alumno, en este caso que tu...parecía lo mismo, cómo...porque si estás así de permeable, cómo es...¿como “no abandones” sería la palabra?

B: Claro, si, tiene que ver con respetar un tiempo igual.

A: O tan abierto que él puede tomar sus cosas e irse. ¿Es así de abierto? ¿Tú lo sientes así?

B: Si pero, pero, como lo planteo de...como entro de alguna forma, o sea lo planteo desde un principio como desde una lugar tan horizontal que ya eso tendría que ver con...personalidades que son más contrarias. A ver, no sé cómo explicarlo.

A: ¿Contrarias a tu personalidad dices tú?

B: Claro. O sea, a ver, en términos como creativos, me pasó creo que con “El Espiral” en algún momento, que llegué de lleno con un trabajo que no se entendía del todo para todos, cachai. Y me di cuenta también que en este grupo no se reflexionaba, no se conversaba, había un problema con respecto al problematizar, porque problematizar ¿pa' que?, mejor bailemos lo que sabemos, llenémonos de artificios, de efecto, pa' mi gusto. Entonces cuando llegué a decirles “No pero a ver, describe a tu compañero...o qué pasó...” oh, fue como a cucharazos, así como...y ahí me sorprendió un poco ver que...todos tienen su tiempo po', de gente que lleva años bailando quizás, nunca se había hecho la pregunta, de...desde dónde se mueve, ¿me entendí?, o...y ahí uno dice “Ya”, como esto es tan horizontal igual quiero una sala de clase...divertido porque ayer me toco, doy un vespertino en la Chile, y son todos grandes, como un médico, una socióloga y me llego una niña de 12 años y ella quería, quería, quería, quería quedar, y yo “pucha es que son todos

grandes...ya pero vamos a hacer un compromiso, sin sobre exigirse, tú a su tiempo”, la cabra chica la pasó increíble entre puros grandes y ahí uno gradúa, y ahí vuelvo a ser como más pedagógico de alguna forma, de cómo todos vayan a su tiempo, verbalizando desde lo más simple y desprendido, hasta lo más conceptual o lo que, el valor que tiene...¿Me entendí?, como ir evaluando como las personas interiorizan el contenido, lo que necesitan. Y ahí vuelvo un poco a la intuición, creo mucho mi intuición de alguna forma, decir “Ya no importa, ya tranquilo, ya, estaí agarrando pal gueveo esto, ya está bien pero...disfrútalo en tu guebeo, pero...calmao, que al lado tuyo hay gente que está trabajando”, y ahí es donde vuelven a aparecer las diferencias como un mecanismo, cachai que lo que está moviendo el proceso.

A: ¿Pero cómo un mecanismo creativo tuyo?

B: Sí po, establecer esas diferencias y poder verlo. Vernos en lo que estamos haciendo.

“Crónicas” es un solo que habla sobre un cuerpo como imagen, la imagen del cuerpo, entonces como que paso por muchas danza distintas, me transformo de mono a persona, como que el cuerpo materia inagotable de forma, y surgió desde esa idea, de poder establecer esas diferencias que por ej. en la historia de la danza, uno podría ver una antropología del cuerpo que danza a través de la historia, desde que tengo mi corona, hasta que “oh, esto es matemáticamente igual a una hoja”, no sé, Laban, los copos de nieve, puntos de (...), a los 70’, la revolución de los jóvenes, la construcción del centro, el “Contact”, no importa si soy más pesado, más...no sé como...En “Deuda” fue salir a la calle y decirle a la gente, “señora , si yo le digo el cuerpo en Chile ¿Cómo Ud. me lo representaría?” y empezaron a aparecer, la gente haciendo, entrando en una dinámica como de expresión corporal, como haciendo como “Yo creo que Chile se roba”, “ah ya, ya” y se armó una danza de puras formas de la gente po cachai y eso era lo que se proyectaba atrás, al final como que cierra uno y dice “¡Oh...! Toda la danza de hoy es una danza de la gente de la calle”, ¿cachai?, y el retrato hablado vuelve a aparecer en la gente, como que mi motivo pareciera ser que normalmente es la gente, y en eso no me caso con una forma de sentir, o una forma de materializar qué es amor, o qué es muerte o qué...

A: Claro, no con conceptos

B: No para nada, es una gueá...por eso es que es tan abierta, cachai, por eso es que tengo que poder encontrarme en un espacio de transparencia, y que en realidad no sé pa' donde vamos, pero pa' un lao vamos, ¿cachai?

A: Ya

B: Como me mueven esos motivos en la creación trato que...que no se pierdan.

A: ¿Cómo crees tu qué te haces entender, como a que...que el intérprete te entienda en el fondo?, ¿qué mecanismos utilizas para que te entienda?, porque quizás esa es una pregunta bien básica, pero ¿por qué asumo que el otro me va a entender? Como, ¿le hablo lo mismo de muchas maneras?, como, ¿qué es lo que hace que tú encuentres que el intérprete...? porque uno lo ve “¡Ah!”, y el entendió, él te entendió. ¿O no ocurre nunca, quizás?, nunca te entienden sino que él entiende lo que él entiende.

B: Es que claro ahí uno, uno y estoy hablando desde una ficción, uno espera o uno siente que te entendieron, cachai, quizás no te comprendieron tan profundamente pero sí entendieron.

A: ¿Y cómo, cómo?, ¿a través de qué?

B: Yo creo que tiene que ver, volviendo un poco al proceso creativo, a como construimos un campo semántico entre todos. Que después de cada experiencia de improvisación, conversamos, y hablamos, entonces lo que para mi puede ser, no sé, puede ser...puedo denominarlo como un (...) o puedo nombrarlo como “lo que aconteció en algún momento”, para otra puede ser “lo que apareció” o “lo que pasó”, ¿me cachai?, es como poder construir semántica entre todos y ahí vuelvo a la palabra, yo soy un hueón que hablo caleta en mis procesos creativos, y me refiero de todas las formas posibles, desde lo más...“Ya, chiquillos les traje un texto a todos de Le Breton, unas fotocopias” desde eso para que sintonicemos todos en algo, hasta...”Putá no po” o “Cachaste, cachaste que...”, no sé, ¿me entendí?. Por eso, por eso vuelvo a la horizontalidad, no me siento a ver “ya, partamos con...”, como hay que revolcarse, hay que revolcarse, hay que pelar el cable, hay que pelar el cable, “¿Se entendió o no?” o “¿No lo mostré bien?” o quizás siento que lo estoy mostrando pero en realidad no lo estoy mostrando, no sé. Como permitirse un margen de error...no se si es error. Es como...

A: O sea por un lado, entregas información, hablada, en textos, eh...por otro lado estás siempre tú preguntando(le) al intérprete y a ti, ¿y hay como algún momento donde ocurre ese “ya”, “sí, lo vieron”?, eso, ¿Ocurre?, ¿Te ocurre?

B: Sí, o sea, no tengo como una gran experiencia tampoco en coreografía, desde los trabajitos que he hecho, pero sí me ha pasado, cuando por ej. sí en “la espiral” nadie cachaba nada (risas) hasta que en un momento fue como “ya, entremos a la sala” yo le había pasado una planta de luces al “Kico” antes...”ya, hagámoslo” y todo calzaba po’ cachai como, “Ah...y la luz”, ¿me entendí?, y ellos que están tan familiarizados con el espacio escénico desde un lugar más...”la luz...cómo entro” ¿me entendí?, no tanto desde el valor de ese proceso de creación o como lo mínimo dice mucho, bueno, pues que se dieron cuenta que había un luz, sólo en eso, me entendí y ahí ellos pudieron cerrar, y de ahí de alguna forma, entender el por qué se insistía tanto en algunas cosas y no en otras.

A: Desde lo técnico

B. Desde lo técnico, desde las convenciones de la escena y es ahí donde uno vuelve a decir “Bueno...por eso es que hay tanta variedad de bailarines”, cachai, y eso es lo más...así se potencia más el proceso creativo, como diciendo “ya po’ chiquillos”, entonces el asumamos, que son bailarines que les gusta esto po’ y abordan a la danza desde este lugar po’, cachai, desde el producto estilo, ¿me entendí?

A: Igual me parece interesante eso que dijiste de que es necesario encontrar un discurso común, como...quizás hasta acordado, no totalmente comprometido, como “yo creo en eso” pero yo lo acuerdo con el resto.

B: Exacto

A:...como. “yo digamos estoy abajo” y sea este “abajo” y no otro “abajo”, de todos los “abajos” que hay. Perfecto.

B: Y es ahí como en esa metodología de alguna forma, en donde empezai a estructurar, y vai viendo las necesidades de cada uno, como se podría potenciar, como podríai aparecer de otra forma...

A: Y eso... ¿Con cada intérprete tú sientes que usas recursos comunicativos distintos? Como que hay alguno que teni que hablarle mucho, y otro mostrarle, tocarlo.

B: Sí, es que uno siente igual que una clase que hay...hay algunos que te cacharon al tiro y que lo reproducen de una, hay otro que...que, que lo están...o que lo entendieron y lo están, pero lo están poniendo en práctica desde otro lugar o otros que no cacharon ni una y lo hicieron, les salió, y no cacharon que lo están haciendo. Y ahí vuelvo así como huevón, qué diferentes somos todos, los seres humanos ya ni siquiera bailarines, como seres humanos.

A: (Risas) No pero está bien, pero...ya, por ej. En el caso de los que no te entendieron al tiro, como tú ord...si es que sientes que ordenas un poco porque...esta entrega de información, porque no es como llegar “ya chiquillos vamos a hacer una obra...” y dar una clase de cómo va a ser, no sé como...como que uno va graduando, como que entregas un poquito, después...no sé. ¿Es así? ¿O tú gradúas o tienes muy poquito que entregar?

B: Cuando soy intérprete de mi obra, eh...ahí...me voy en la media vola’, lo hago, lo hago, lo hago, lo pruebo, lo pruebo, lo pruebo. Cuando soy coreógrafo de afuera, igual hay un momento de frustración cuando no...cuando no se entiende del todo, y ahí tu decí “Chucha aquí oh...aquí está complejo, aquí las personalidades son complejas”, pero...

A: ¿Y qué hací?

B: Busco...sabí qué funciona también como profesor igual, es poner un ejemplo, que es igual el último recurso, es como decir, y silenciosamente...porque de alguna forma, esa forma que la comunicación el otro no está captando tiene que ver con muchas cosas po’, una puede ser con su grado de concentración, otra con su grado de credibilidad, otra con su grado de disposición a querer hacer o no querer hacer, cachai, porque muchas veces se es intérprete de algo que no se quieren hacer cachai, en compañías más formales por ejemplo, entonces ahí, son distintos escenarios donde se va avanzando con los que realmente trabajan, o con los que están probando y están incentivándose con... y de a poquitito ir...Pero, pero igual se potencia más, para el que no

está captando, el de poder verlo, más porque la danza es una cuestión de pura imagen, si bien es bien subjetivo no como la pintura que todos...y ahí todos interpretamos lo mis...distinto po' cachai, pero esa como lectura más connotativa, es algo súper de la danza po', de ver como "Ah...lo está haciendo, ah...está completando la...ah...está levantando la pierna, ah...está girando" "Ah..."

A: Entonces, claro, en ese caso tú das ejemplos

B: Sí, de hecho en "retrato hablado" como que estudié caleta eso de las artes visuales, cuántico no me acordaba, y les puse ejemplos, como era una obra que se hablaba sobre la imagen, y habían ratos donde se cruzaban estas biografías sonando, estos universos sonoros...¿La viste?

A: No

B: Como la Tati diciendo: "Para mí la danza...para mí el cuerpo es vulnerable..." es como "ya" ese era un momento donde el cuerpo habitaba un cosa más...y habían otros que era la egipcio, el ballet, el moderno, el charleston, salsa, cumbia, cueca, toda la gueá junta. Y ahí yo decía "ya" existe...la obra, visual, hay una lectura denotativa, una connotativa, una estructura expresiva...la lectura denotativa uno dice, 14 bailarines bailando distintas formas en un espacio condicionado por un diseño lumínico, (...) estructura interna, no en una lectura connotativa uno puede decir, son 14 personas distintas que se están encontrando a través la danza, que tiene cada uno su biografía...como esa lectura más de poder connotar lo que denotativamente es evidente un poco pa' todos, cachai?. En esa lectura expresiva uno ve cómo se va articulando esta serie de elementos, y esto...esta forma de leer es la forma que se ve en las artes visuales po', es decir, hay doce guevones en una mesa compartiendo el pan y el vino. Lectura connotativa la ultima cena, Jesús, Pedro le dice "quizás seré yo", Pedro muestra con una mano una cuchilla que quiere matar a...no sé, ella puede ser María M...como connotar ¿cachai?, estructura expresiva, las telas, no sé. Entonces yo decía Ah... y ahí en ese lugar, yo creo que use ese recurso que tome justamente pa poder ser súper didáctico, donde no necesariamente están haciendo todo el tiempo sino que también poder verse en lo que están haciendo en hacer ese ejercicio. Este recurso apareció como una gueva súper, casi de desesperación quizás en algún momento de que "¡No me están cachando nada!" así pero, o sí, en realidad sí y nos fuimos por un tubo. Pero bueno lo que paso

específicamente en ese caso fue que había harto prejuicio, como de haber “Mmm, no...de cara no te creo”, y después era como “Ah no es que yo me sentí bailar...”, no sé po, propias de cada compañía, es que esa es otra guevía, cada compañía pf...son un mundo po, son personas que piensan de una forma bien pare...no sé, son...las compañías son lugares bien...

A: Estructuras po

B: Por eso me gusta trabajar la colaboración artística, y mientras le pido a un actor que haga los textos, pa “Deuda” por ejemplo, con ese actor hago “Crónicas 2.0” y con el Pancho que hace los videos para “Deuda”, hacemos “Las Danzas Calles” juntos, con...¿me cachai?. Colaboración artística. Y ahí como en términos de redes y de productividad se horizontaliza mucho más todo, cachai. Todos dependemos del otro, ya nos vamos conociendo nuestras perspectivas, nuestras...

A: Oye Pablo y pero en el fondo, si es que hay un fondo, tú... ¿Qué buscas en relacionarte con el intérprete? ¿Cuál es tu función ahí?

B: No sé yo creo que igual tiene que ver con algo bien profundo como decí tú, es como a ver...poder vernos, hay un interés súper grande en mí, de querer vernos, de ver a la gente cómo es po, o sea, eso es lo que quizás busco en el intérprete, que este intérprete se pueda ver y ver a los otros. O sea un cuerpo aparece en la medida que se relaciona con los otros, ¿cachai?, pero, pero...bueno no hay que discriminar la historia pero sí de alguna forma todo es súper adverso, todo te dice lo contrario, si bien somos individuos, somos todos súper parecidos, somos todos...tenemos que vestir de esta forma...no sé...tenemos... ¿no? Y creo que más simple que eso busco poder comunicarnos, poder ver a un negro hablando con una china o un joven con una señora, a través del cuerpo, como poder establecer relaciones de diálogo, relaciones dialógicas, y ahí es donde aparece ese instinto de mover el cuerpo, y ahí es donde aparece la danza, como ha aparecido a través de la historia, como un mecanismo de comunicación igual po, de materializar, externalizar un pensamiento, como...y eso creo también tiene que ver con, pongo mi ojo en el intérprete, con la templanza, con que finalmente el intérprete pueda ser emocionalmente inteligente, una forma, y inteligentemente sensible o emocional.

A: Ay, no veo la distinción de una y otra

B: No po es como ser emocionalmente inteligente po, o sea, claro, como, como que sabe lo que esté sintiendo, estai conciente de que estas son sensaciones, que no es nada tan personal tampoco, en la pega del intérpretes, ¿me cachai? Sino que son tránsitos no más y que vuelvo un poco, que los actores lo tienen un poco más dominado porque saben cómo trabajar con esas emociones para poder construirse cachai, como que en el bailarín nos gusta ver eso, en el intérprete que éste pueda decir “No hueón, yo soy un hueón más...” “yo soy una mina más sensible que la chucha, yo lloro porque el mundo está mal” o no “yo me enojo con facilidad”, como poder ver esas otras partes también, cachai, si eres emocionalmente inteligente clara así resuelto, y ser inteligentemente emocional o sea que dentro de esa inteligencia de esa asociación de conceptos que se hace sobre el mundo y sobre los otros, este prime esa sensibilidad, esa como...esa sensibilidad po, ese espacio más...emocional

A: No, sí, es como una auto-percepción igual

B: Sí, yo creo que tiene que ver también como con etapas de la vida igual, estoy un poco como en eso, y mi interés es que poder verlo en las personas es poder ver que la gente se comunica, por eso que, por eso que, que de alguna forma a mí personalmente me emputece cuando se, cuando se, se discrimina sobre las técnicas por ej. Más en un mundo contemporáneo donde se echan por la borda los años y años de gente que hizo pa atrás po cachai, si la mina quiere bailar ballet que lo haga cachai, que bonito. No hay nada más rico que ver armonía de gente bailando moderno o sus coreo...cachai, el que quiera bailar hip-hop que lo haga, y el que quiera...me cachai, el contemporáneo no está sobre nada, el contemporáneo es una hueá temporal no más, que reúne y que hace convivir estas formas de hacer, siempre se va a hablar sobre el amor en las obras, siempre se va a hablar sobre la muerte, siempre se va a hablar sobre las distancias, siempre se va a hablar de lo mismo, porque el hombre sigue siendo el mismo, ahora las formas del cómo yo hablo de estas cosas, por ahí es donde hay que dar una vuelta de tuerca cachai, en el cómo yo creo que hay que darse un...hay que decir “A ver cómo lo hago” pero los temas siempre van a ser los mismo, están en todas las obras.

A: Con la cata discutíamos eso (...) es que la Cata decía una huevá como “Ya si la danza moderna está obsoleta, que voy a bailar esa cuestión” Y yo como que sentí que le faltó el respeto a año y años de trabajo histórico, como, si tú no querí bailar moderno, no bailí moderno, pero no

huelé a nadie, como a los de la “Espiral”, ni a nadie. Nada es obsoleto, como que, qué posición puedo...autoritaria po, para negar una realidad que está ocurriendo también, hay gente que está bailando eso, cachai

B: Claro uno puede tener sus gustos...

A: Claro

B: Pero claro, bueno igual yo creo que en ese sentido la mención de interpretación de la espiral, no sé, por una parte creo que es súper asertivo que bailen una serie de piezas, o total que la danza es una conversación también, conversamos todo el rato, todo el rato estai conversando, entonces conversar de distintas formas, con distintas palabras cachai en la danza es total, pero no se profundiza en este el valor de este intérprete autor, de que el intérprete el día de mañana pueda decir: “Ya, yo hago esto y esto, pero yo creo que...”. Como que ese lugar creo que todavía no lo veo tan con...hay algunos que apuestan por hacer sus propias...cosas, pero tampoco son guiadas, no sé, pero ese lugar pa mi es como la cabeza de poder entender que tu cuerpo está funcionando de múltiples formas.

A: Entonces tú dirías que parte esencial entonces del intérprete es un espacio que él debe tomarse para sus propias creaciones.

B: Sí, total, total. Por eso es que la improvisación tiene que estar desde el primer año, o sea teni que conocer tus palabras para poder articular otras po cachai. Teni que escucharte, creo, yo, teni que escucharte para poder escuchar a otros también. No sé, es como la materia prima si al final estai comunicando con el cuerpo y ahí voy con que en términos formales el bailarín pueda hacer, pueda hacer lo que quiera, cachai, pero el espíritu que tiene, eso otro que se ve cuando baila, que te hace sentir de que, hueón esa mina está cachando y me lo está diciendo con este flamenco, no sé, tiene que ver otro... te captura cachai, que a mí me encanta ver cuando hay intérpretes que yo digo : “Oh, lo quiero”, cachai, porque en este hueón hay conciencia, como que ahí está esa conciencia y que no es una conciencia que no es...ese referente de la conciencia como una huela súper elevada, no, como que está aquí, cachai, es como que estar conciente es estar despierto no más, escuchando, atento, comprendiendo, compartiendo.

A: Oye Pablo, y esta es la pregunta (risas), era la primera, es que igual después de hablar mucho del tema como que uno va cachando como que se va soltando también. Si te volviera a preguntar sobre tu metodología, como una cosa así ya más estructural...Tú dirías...Yo me acuerdo de cosas, me acuerdo de la insistencia, me acuerdo de un trabajo horizontal y cercano, me acuerdo de una parte que hablaste de la improvisación, muy potente, de una búsqueda de material personal tuya y también de su traspaso, no sé si tu agregas algo más a eso,

B: Colaboración a artística, proceso creativo es pura colaboración artística, no es más que eso.

A: Bacán, gracias, muchas gracias, gracias formales para esta grabación

SUJETO N° 2

A: Ya. Voy a partir por la metodología

Si pudieras definir la manera de trabajo que tienes como coreógrafa, qué podrías decirme.

B: Podría decir que...estaba pensando mientras me contextualizaba en las preguntas, que en realidad que como que cada trabajo me despierta una manera de trabajar, no...Hem...Entonces metodología quizás hay...es necesaria una para cada trabajo, no es que uno tenga, “la” metodología para todos los trabajos la misma...no, como que dependiendo de la naturaleza de la obra uno tiene que generar estrategias metodológicas para cada obra, pero si hay ejercicios que yo hago con todas, o no sé si con todas, tampoco es que tenga muchas obras hechas...es como...hay una manera de organizar el trabajo de cada ensayo por ej.: Hay gente que llega a sus ensayos sin tener idea de lo que va a ocurrir, yo no puedo (risa), me genera angustia. O sea primero es como planificar grupos de ensayo en relación a tal o cual eje dependiendo de la obra, a tal o cual trabajo dependiendo de la obra, y eso implica desde el diseño de la práctica de entrenamiento que se tendría que hacer para los intérpretes, no, hasta...nada...como las tareas específicas de cada ensayo, igual opero hartito en base como, como trabajo más bien con la idea de intérprete y autor, yo siempre he sido como la mayor parte del tiempo más que coreógrafa he sido intérprete y como siempre se me ha considerado una coreógrafa autora, como que parto desde ese diálogo también con los intérpretes con lo que trabajo, o sea no puede haber conmigo una

intérprete ejecutante sino que solo intérprete, que recrea, que traduce, que pregunta, que crea, junto conmigo. Entonces la...muchas veces la metodología es en base a tareas, no, con constricciones muy acotadas, eso siempre ha sido, no, como acotar...acotar al máximo la tarea, la especificidad de la tarea, para poder profundizar y entrar en ella. Desde la manera en que el cuerpo se mueve, al espacio en el que se mueve, al verbo con que trabaja...Igual hay algo que me ha influenciado un montón del trabajo de la Lucía Ruso, especialmente, que es una coreógrafa Argentina y de la Florencia Martinelli que es como (...) el uso del verbo, no, de la palabra traducida cuerpo, a nivel de textura de movimiento no a nivel de representación, (...) Lo otro es como, la idea de ir componiendo, de ir haciendo para ver de que da cuenta la práctica y no una intelectualidad digamos, ahora, yo soy eh...bien racional, entonces las estructuras generales si que son bien... pienso yo ah...quizás como, bien estructuradas a nivel de una lógica, pero la praxis de cada ensayo es mucho más desde los cuerpos, desde a ver que arroja la práctica para ver que ir lo siguiente, como muy de ir escuchando la práctica...

A: O sea que tú dirías que la práctica conforme más o menos a tu intencionalidad van armando esta metodología...

B: No arman la metodología, la van...o sea...yo creo que uno la, es como que uno arma un principio y luego va orientando y organizando lo que va aconteciendo, no es que pasas de la nada practicando y después se vaya a originar la metodología, yo creo que ya decir “qué vamos a hacer” en cada ensayo como una especie de planificación, no, y luego ir... ir viendo hacia donde deriva eso para mí es una manera de hacer, no, yo en vez de metodología le digo manera de hacer.

A: Ah...ya.

B: Como que hay modos de hacer, todos tenemos nuestra manera de lavar los platos, no...unos lavan primero, los vasos, luego los platos con grasa, y al final los servilleteros. Otros hacen una lavasa, caliente, y dejan las cosas remojando ahí. Otros juntan, y luego lavan todo. Otros a cada cosa que se ensucia, lavan. Eso es una metodología... (risas). Pero es una manera de lavar los

platos. Para mi es aterrizar un poco los conceptos y ponerlos bien a escala humana, entonces eso, es como organizar una metodología luego ir escuchando en la práctica para ir reorganizando esa metodología, no es un método independiente de, de..de la práctica, no impuesto a, sino que es un dialogo entre como uno cree como debe ir haciendo las cosas y como el grupo humano prima todo y te va modificando ese modo de hacer.

A: Y si sigues esa analogía de lavar los platos, a ti haciendo coreografía, cómo lo dirías por ejemplo

B: ¿En qué sentido?, ¿Como de la cosa que hago?, ¿Paso a paso?

A: Sí

B: Bueno, últimamente lo primero que hago es sentarme a escribir, sola, no, y hay algunos ejercicios que hay en un sitio web, que es.... es un grupo de coreógrafos muy jóvenes que han ido desarrollando, ejercicios, metodologías que...como, en sus creaciones...luego han decidido compartirlas entre ellos y dijeron bueno, las compartimos mejor abiertamente y organizaron este sitio web, entonces hay como muchos ejercicios de escritura, pero que también se pueden llevar a la práctica, yo estoy probando ahí, entonces no sé...diez declaraciones de cómo quiero trabajar...no, diez declaraciones con las que...tienen una forma de manifiesto y entonces me ayuda un montón, no, diez declaraciones de para qué quiero hacer esta obra, de cómo quiero hacerla...Después hay otro ejercicio que también me gusta, que es la autoentrevista que es como, como si yo no fuera yo, no, y hacerte preguntas como...que no sabes cómo...desde dónde vas a trabajar la nueva creación, entonces como que te va avanzando...eh...un poco, o te va dilucidando lo que te interesa y te va acotando ese rango, para mí. Em...y luego, nada, es meterse en el ensayo y es como...ir instalando algo en los cuerpos primero. Yo en el mío o, o en de los intérpretes...y luego nada, es como detectar el material que hay, y organizarlo, pero en general me gusta también cuando lo estoy organizando, no imponerle tanto al material sino ver que material deviene uno, de uno en el otro. Y por ej. En el último trabajo me quedé con un montón de material que no, que no logro poner porque es como, hice síntesis de todo y ahí está. Y es

mucho de pedir tareas a los intérpretes, después de estar yo solita trabajando en un café con un cuadernito, en la sala es instalar una corporalidad que me interesa, no, como, y una relación y una escala también, porque pasa también con algunos bailarines que se mueven en una escala extraescénica, y a mí me gusta también como llevarlo a escala real, de cómo yo y tú nos miramos, nos miramos como dos personas que se encuentran en la calle, nuestro espacio, cuál es, muy aterrizar los cuerpos primero para que no empiecen a crear en relación a una estética que no me interesa, como más onírica o más abstracta (...) eso sí son más bien ejes, no sé si tiene que ver con una metodología, tiene que ver más con ejes y con convicciones en torno a lo estético.

A: Pero por ejemplo en ese sentido, los coreógrafos, o sea, los intérpretes que tu utilizas, ¿los eliges tú? ¿Llegan?, ¿Cómo trabajas con los intérpretes?

B: Yo no he hecho muchas obras con muchos intérpretes, más bien lo que te decía me he autodirigido un poco para (silencio breve)...para, esto puede sonar un poco feo pero, para no tener que traducir...para saltarme ese paso, como esa frustración, porque en algún minuto como que sentía demasiada frustración al tratar de decirle al otro lo que yo quería y ver en el otro algo que podía ser interesante pero que no era exactamente lo que a mí me interesaba y entonces con quien mejor me podía comunicar es... era yo misma (risas).

A: Oh... que, que, práctica

B: Si es que yo soy bien práctica, y además claro, como estaba en periodo de maternidad, como que no tengo mucho tiempo para coordinarme con otros, es como los tiempos que me quedan (...) es una cosa bien práctica.

A: De hecho la segunda pregunta en cuanto como a la metodología, era cuáles son las etapas de trabajo que puedes identificar dentro de tu proceso creativo. En tu proceso creativo, tal obras...si puedes identificar esas etapas. Me decías, por un lado, primero era, tú te ves sentada escribiendo.

B: Y leyendo.

A: Y leyendo.

(...)

B: ...Como una especie de ratón de biblioteca y voy juntando apuntes sobre lo que estoy investigando, no, o libros que me consigo, y en ese momento era el misticismo de los libros como: “estos libritos me sirven”, como meterse en, en un aprendizaje, por eso

Es que cada obra tiene su, digo yo, tiene su propia manera de hacer, porque por ej. En la que estoy ahora, solo me topé con un libro de imágenes de la escena de (...) de artes visuales y no leí nada, sólo lo vi, y lo vi y lo volví a mirar con muchísima...no, y otros trabajos de otro artista plástico que es (...) y (...) que es un escritor...que son los mismos dos artistas, no (...) pero estos dos (...) y (...) que son los mismo dos artistas que uso de referencia para “En lo que recuerdo”, pero entonces para esta obra no se senté a nada, me senté a trabajar, me puse a trabajar con mis compañeros y (...) a estos ejercicios de armar este cuerpo y trabajar con los materiales, con esos materiales que quedan de “Carne de cañón”, un poco a modo de inventario, un poco a modo de qué nos dicen hoy día también. Porque es un trabajo específico con esto. La metodología de trabajo “en lo que recuerdo” fue totalmente distinta, meterme tres horas en lo que recuerdo de cada una de las obras que bailé en “La Vitrina” que son tipo 20...una hora. Luego en la hora siguiente...y luego estar así aunque no me acuerde de nada y estar ahí, improvisando, improvisando, improvisando sin parar. En esta otra estoy sentada dirigiendo, trabajando. Con “las Cajitas” con el video danza, lo que hice fue que no tenía idea de lo que iba a hacer y lo que estaba haciendo, simplemente me puse a practicar, tomar las cajas y sin tener idea para donde iba, seguían las preguntas de la historia de la danza, sobre el cuerpo de la danza, eran ideas que estaban atravesando mi pensamiento constantemente, no sabía que las cajitas iban a terminar dando cuenta de estas otras preguntas que las tenía, entonces ahí era, trabajar, trabajar, trabajar, trabajar, trabajar, no, con las cajas, entonces de pronto fue como: “Ah!” hagamos esto, y ahora esto, y cómo se completa, aquí, para dónde más podría ir, no, no, no, aquí...no, Podríamos hacer el ballet del lago de los cisnes entero, no, no, no porque no da cuenta de lo que estamos pensando, en realidad la idea es el lago de los cisnes, Cunningham y Jerome Bell, no, como...y ahí entonces como que cayera el otro pensamiento que tenía que, estaba en la cabeza...como que cae dentro de

la obra, pero la obra nunca pretendió ser eso al principio, no, la metodología era sólo, ordenar cajitas de distintos modos, a modos de los cuerpos que hace la danza.

A: Por ejemplo en aquellas obras que has tenido que dirigir a otros intérpretes, aunque sean poquitos, luego de este proceso de investigación, como, no sé si llamarlo lo teórico, eso tuyo más personal, de qué manera les entregas esto o empiezas a trabajar, generas dinámicas, generas juegos, les das conceptos...

B: (...) leemos juntos y estudiamos juntos muchas veces. O sea yo de todo lo que estudio selecciono y luego lo traspaso. Pero por...claro, por ej. Donde más me a tocado dirigir a veces es en talleres coreográficos de, escuela, no, pero no sé, entender un tema e interiorizarme ahí y lo que yo me demoro en estudiar dos o tres meses, se los paso en...se los voy pasando mientras vamos haciendo...una especie de síntesis también. Entonces ese espacio de lo teórico es bien solitario más bien. Para ir (...) qué cosas me interesan también y hay algunas veces que no se, hay un texto que me interesa y trabajamos con el mismo texto, subrayando verbos, o traduciendo...o simplemente lo pongo ahí y cada uno va trayendo referencias en torno a esa pregunta...otras veces nos leemos todos un libro y de un ensayo al otro nos traemos de tarea un capítulo y lo comentamos, depende (...)

A: ¿Cómo finalmente logras editar el material de movimiento en pos de la producción final?

B: Es una parte bien específica

A: Siempre parece...

B: Siempre.

Igual tengo una tendencia en la que inevitablemente caigo que no me gusta mucho y me gustaría no caer pero después miro las obras y digo "otra vez hice lo mismo".

Como trabajo mucho en torno a las tareas de cada interprete, como que voy viendo las tareas y las organizo al final, en esa soledad, de cada interprete, además que en general trabajo siempre como

que lo primero que viene a mi cabeza es una idea de espacio, más que una idea de movimiento, o de tema, después me invento temas (...) es idea de espacio que me mueve a hacer una obra. ¿Entiende?

A: De nuevo

B: Por ejemplo, hay una obra que en realidad lo me interesaba era que una de las personas se moviese en un metro cuadrado y cuáles eran los movimientos que podía hacer dentro de un metro cuadrado, otra que se movieran en el perímetro de un cuadrado pero que nunca entraran ni salieran, otra solo en un ángulo, otra que estuviera sentada y que ni siquiera pudiera salir del asiento. Otras concepciones de movimiento, de espacio más bien, y después le inventé una historia, para...para ese cuento, digamos. Pienso en cuatro maneras de hacer y después le invente...como que lo que primero viene la idea de espacio, después me hago las preguntas que ayudan a la idea...

Cuando edito el material muchas veces en relación a esa relación de los cuerpos en el espacio. Hay otras veces que es lo práctico de pasar de una cosa a la otra, hay otras veces por ej. Como en “Lo que recuerdo” simplemente no tenía estructura, tenía solo momentos que tenía que pasar, pero no estaba la estructura pero haciéndola, haciéndola, haciéndola, haciéndola, al final me di cuenta que reincidía como en el mismo orden o había veces que lo cambiaba y no me gustaba mucho, como experimentando también el orden de las cosas.

A: Pero...claro, es como un orden que no necesariamente responde a...a una cosa cronológica, a una temática, a...

B: No no no no no, para nada. Nunca jamás.

A: Ya. Súper estructural, en todo sentido, espacial, de tiempo quizás, de

B: De los materiales de una cosa que no es (...), de una cosa que me lleva a la otra, pero no en el sentido de la coherencia de la estructura como dramática convencional cronológica...sino, no en

la narración. (...) en mucho, quizás muchos años, hiciera una narración que hiciera una historia, contara

A: Claro, no es tu tendencia natural

B: No, no...

Hay muchas veces que también escucho, como “a ver... en tal escena hay una línea entonces en esta otra no la voy a hacer ahí mismo, entonces la hago acá...Pero como que me salen un poco solas las...las estructuras.

Ahora eso es si uno les da las escenas pero ahora nadie las lee tal cual como son, entonces también...

A: Igual es raro preguntar sobre cosas que son de repente tan “de la güata”, como intuitivas, como que a veces uno la escena está ahí y está ahí “no más” y solo porque está ahí como que ya por ponerla ahí tiene toda la razón de ser. Por eso sé que es compleja la pregunta de si hay algún método que tú usas para editar, y que siempre sea así.

B: Pero por ej. Para la última, o sea si hay un...entendiendo por edición no sólo orden, sino lo que se deja afuera también.

A: Claro

B: Como que hay veces que uno tiene mucho material y hay cosas que dicen lo mismo de dos modos distintos y hay uno que funciona, que más eficiente y el otro no. No sé, no aporta nada nuevo a lo ya dicho. Entonces últimamente me pongo a pensar en que el espectador viene, no, sale de su casa, paga una entrada, comparte la noche, se sienta, como no lo puedo tener tampoco...no perder el tiempo en el sentido de la eficiencia del tiempo sino en el sentido de...del sentido que hace para él estar sentado ahí, que con cada espectador será distinto ,no, pero es como...esto ya se lo dije a quién se lo voy a decir de nuevo, de una manera mucho más pobre. Mejor le digo una sola vez con lo más...con lo que yo pienso es más rico en material...entonces

por ej. Para este último trabajo teníamos cada uno una escena y luego les pedí dos versiones de esa escena, no, como esa idea de repetir y de variación que es una idea que me encanta a nivel de creación. Y entonces al final de muchos deje una sola. Que es como una que generalizaba las otras, no, entonces...y de pronto también hay diez cosas en escena y podría salir todo y quedarnos con dos y está diciendo lo mismo también. Como que es una economía de recursos...

A: Eso te iba a decir...como económica

B: Si

A: Como lo justo y lo preciso

B: Y de hecho últimamente sólo pienso en el reciclaje, no vamos a ir a comprar (...) A ver...es que yo diría que hay metodologías, pero hay ideas básicas, fundamentales también, no, como que hay ejes, hay preguntas que permanecen en todos los trabajos también, más allá de las metodologías. Entonces hay una cosa por el reciclaje que es gracioso al final...claro es que la vitrina tiene tantas cosas ahí en su salita que es cosa de ir a meterse “no más” (risas)...a ver.

O sea yo trato de no comprar como nada nuevo para la obra, “lo que recuerdo” es como...nada nuevo, tenía el vestido ahí que no me lo iba a poner nunca más, la polerita que era vestuario de otra cosa...las cosas que use durante el proceso.

A: ¿Y tú le encuentras algún sentido a...a este querer reciclar?

B: Sí, desde las ideas, no, y desde el material de movimiento, es que yo creo que lo nuevo está en cómo se...como se re-significan las cosas, como...y que hago yo con ellas hoy día, no. Y son cosas que están ahí como, es que como últimamente dije “chao al artefacto”, excepto en “Estado simple”, que era un poco de iluminación especial, etc. Pero...

A: Ah, artefacto como técnico

B: Claro, las últimas habían sido nada de artificio, entonces también el artificio de ir a comprar un vestuario, no, diseñado para la obra (ironía)... (...) Me parece muy inventado también. Como hay veces que necesito material nuevo, no, entonces para esta obra quiero diez tubos fluorescentes, y voy y los compro, y los pongo. Pero más bien para que inventar un vestuario si no tenemos ninguna noción... Bueno, y ahora, me he dado cuenta también que tengo serios problemas con el vestuario y últimamente con lo sonoro también... o sea porque para mí todo suena, y por mucho más, como trabajamos con el José Miguel Candela, como que él pensaba la parte sonora, ahora a sido como...

A: Claro el "Jose" se fue ¿o no?

B: Si... pero, pero como suena esa obra, yo en las últimas obras yo tampoco le había pedido ayuda y que él estaba, entonces dije "Pucha" y no sé, porqué en las últimas obras no haberle pedido ayuda también.

Porque claro, es como salir del artificio incluso del "play", no, que lo he metido de otros modos ahora, no, metiendo el artefacto que suena dentro de la escena, tiene que ver al final no con... o sea el lujo de trabajar con un compositor... pero yo creo que era en parte esa... con la iluminación y con el sonido era como parte de aquello, el gran ejercicio del artificio de la escena.

A: Pero, ¿cuál es el asunto con el artificio?, ¿cuál es el asunto que quieres evitar en realidad?

B: Lo que quiero evitar es muy práctico, es que no quiero ensayos generales de cinco horas, no quiero estar encerrada (risas) en un teatro cinco horas y esperar que los técnicos pongan los focos, es bien doméstica la justificación (...) pero también tiene que ver con otras cosas...

A: Si pero... claro, es como darle más tiempo a lo que es la danza, como a lo que vine a hacer, no sé...

B: Si, si... ahora lo que yo nombro artificio es parte fundamental también de la obra, no, yo lo nombro medio despectivo pero no es "pa' nada"... no es para nada despectivo porque arma en el

fondo toda la visualidad y toda la recepción de la obra es a través también de lo sonoro, de lo visual, no, también contempla lo lumínico, lo mismo si es un artificio, estamos dentro del teatro donde todo es artificio, la repetición de las acciones también (risas)...todo cabe en la categoría de artificio. Pero es como también... a ver...como...de verdad como hasta donde puedo con el cuerpo, también es una especie de probar así...no a nivel de virtuosismo sino de expresividad, no, y también lo decía porque me paso hablando en las obras de danza que hago, porque como que...el cuerpo en algún minuto pasa a ser como tan indescifrable, es tan...uno empatiza tanto, pero también estás tratando de descifrar como...lo mismo que su objetivo no es ser descifrado pero a momentos es como, bueno cuando quiero ser clara pues mejor hablo. Pero nada como que son dos capaz que para decir me sirven entramadas también. Como en vez de decir que bailando solamente me siento un poco muda...entonces digo y ya...

Ahora en este último trabajo la iluminación entró y tomó un protagonismo insospechado para mí, pero que me gusta mucho también. En esta idea de reciclar material, los materiales de iluminación de “Carne de Cañon” se despertaron un montón a nivel de imagen.

A: Ustedes en “La Vitrina” ¿Tienen técnicos de...o no?, ¿Son ustedes...?

B: No, nosotros mismos hacemos sesiones (risas), amarramos focos, armamos focos

A: Si po’, yo le hice las luces a...a un taller del Nelson. “Nelson... ¿Y ese foco?”, “Ah...no sé” (risas) “Pero es peligroso, no sé, yo no sé de cables”...

B: Nosotros hemos tenido que ir aprendiendo

A: ...pero claro, “Pero parece que eso va a explotar, o algo así” (más risas)

B: No, a nosotros hasta nos tocó armar focos y todo, “Ya y a ver, como se hace...las dos patitas para allá, ya, y ahora atornilla, y ahora...”, como que entrar a un estreno sin tener que pasar por el, por el rol de eléctrico (risas)...o de maestro, o clavetear o pintar, bueno, siempre ha funcionado así, muy de circo pobre. Nosotros somos muy precarios en producciones. Entonces yo

creo también, o sea yo entré a “La Vitrina” a los diecisiete y ahora tengo treinta y ocho, son veinte años, entonces claro, en el 2006 que ya llevaba quince años ya era como: “No quiero cargar más pisos de danza, así que bailo en el piso que me pongan” “No quiero estar más sin moverme en un teatro, esperando a los ensayos con luces y luego al ensayo espacio y no sé que...”, como que parte un poco de...yaaa...

A: Economizando

B: También, también...y bueno coincide también con el tema de ser mamá entonces en la noche tengo que estar en mi casa...así que...con un ensayo general de una hora para entender el espacio, para disfrutarlo, no, tampoco para entrar en el pánico de llegar a la función, no puedo, no, pero no son veinte horas esperando.

A: Claro.

Oye y en cuanto a la idea, como a la primera idea que tú tienes, ¿Cómo enfrentas los cambios de esta idea durante el proceso?

B: Espérame, es que hay una pregunta que tú me hiciste del intérprete, si lo escogía yo o llegaban.

A: Si.

Pero yo entendí algo así que como que has coreografiado para más, y cuando has coreografiado para más intérpretes ha sido como en talleres de...

B: Si en talleres de universidades, pero llegan, y luego “La Vitrina” llegan, por ej. Hay veces que yo los invito, hay veces que a todos, hay veces que no y en general como en los últimos diez años, entre todos los de “La Vitrina” comenzamos como que a quién invitaríamos o un proceso de audición que lo detestamos digamos. Como ya en general somos ideología pensante, empatizante, no es como...ni al cuerpo que tienen, ni (...) a como uno los ha visto como intérpretes, pero...pero mucho de empalmar a nivel de pensamiento. De tener intereses comunes

porque vas a estar, no sé, seis meses trabajando sobre algo, o interpretando ese algo, algo te tiene que mover, que sean preguntas cercanas a las de uno, porque si yo te empiezo a hablar una cosa y a ti no te interesa nada... Bueno cómo hago que te interese igual, no, que es lo que me toca en los cursos... Pero a mi cuando me toca hacer talleres coreográficos, yo casi no llego con un... en algunos he llegado con una propuesta bien clara, pero articulo con los intereses de ellos, como que nunca voy yo sola con mis intereses, no puedo.

A: Si, igual yo que fui alumna de talleres coreográficos... mucha gente, mucho intérprete como en los cursos que por lo menos en “La Espiral” que son gigantes... era una lata yo me acuerdo, a mi me “cargaba”, como que... con esos mismos intereses que tú dices, algunos querían moverse mucho, otros que fueran más, no sé, más teóricos, otros más interdisciplinarios, como que... mucho ruido... porque mucha gente también. Entonces ahí yo decía: “Uh... el profe, qué hace”. Y observa, o sea lo que yo más ví, a mí me tocó la Beatriz Alcalde y la Paulina Vielma (risas) dos personas súper distintas para trabajar, y un poco del José Olavaria, lo observaba un poco, porque me hizo clases de técnica contemporánea y él dirigió otro taller coreográfico pero no era directamente al mío pero yo lo iba a observar de repente y claro, como... como esta fauna y flora, nos preguntaban a nosotros, de hecho la Paulina directamente fue como ya, “Hagamos un círculo... ¿Qué coreógrafas te gustan?”. Fue como... muy, muy directo igual.

B: Claro. Ya y esto de los intereses, ¿Me repites la pregunta?

A: Que... ¿Cómo tú enfrentas los cambios de la primera idea? Como que ya casi se asume que esto se mueve y que va cambiando, entonces cómo... ¿Te ha ocurrido mucho?, sueles que, cuando partes investigando algo terminas con otra cosa distinta.

B: No es que yo soy muy “normista” también.

A: Ah... ya

B: Es que si es para allá, de pronto aparece otra cosa que me interesa y trato de decir “Es otra cosa... la hago en otro trabajo” (risas)

A: ¿A sí?, ¿Así puedes decidirlo?, lo ha decidido así.

B: Claro, ha sido así. Igual hay veces que uno no es capaz de ver, o sea lo más difícil de una obra yo creo que es verla, y de la obra de uno, más difícil. Entonces, detectar que te estás yendo para otro lado.

Y hay veces que la salida de la obra pa' otro lado muy lejos y de pronto volver, puede ser también interesante, depende de lo que resiste cada obra.

A: Y, para hacer el link con el otro ítem que tiene que ver con los intérpretes, ¿Tiene alguna relación ese cambio con el cambio de los intérpretes?, o es más...si va a cambiar es porque tú realmente miraste hacia otro lado, o...

B: Yo tenía una profe que decía que aquí hay un problema...cuando la obra se te va hacia otro lado me decía que es porque hay un problema metodológico.

A: ¿Por qué?

B: Cómo estás trabajando que la obra se te está yendo como para otro lado.

Yo pienso, no sé, ahora último que estoy dirigiendo este trabajo que ha sido en dos meses, súper poquito tiempo, ahora es maravillosos porque son cuatro horas, cuatro veces por semana, con un grupo súper comprometido, hiper responsable, hiper trabajador, es como el escenario ideal como para en dos meses hacer algo, en relación a otra obra; Tampoco partir de cero, ya un hecho histórico como el golpe militar que tampoco es partir de cero...como que hay harto que te contiene de por debajo. Pero no me podía...pero yo creo que hubo...en el medio hice un giro metodológico, pero no es que el tema se me fuera para otro lado, era el mismo, pero con el pensamiento, la estética de la situación era muy distinta, como que las estrategias de...las tareas que comencé a dar, me llevaron a un sitio que era más, diría yo más barroco y más oscuro del que normalmente yo uso, que es más abierto y de pocas cosas. Pero entonces en algún punto se convirtió en una pregunta interesante para mí, a ver cómo hago que algo muy simple, muy

sencillo diga mucho. Pero claro, todas las tareas que di, nos llevaron para un sitio súper oscuro y enrarecido, como lleno de muchas cosas, por el tema de la (...). Pero a mí me interesaba algo mucho, mucho mas despejado, donde los cuerpos, otra vez, en mi pregunta no dijeran tanto, entonces...entonces en la mitad dije: “¿Para dónde está yendo esto?, ¿Para dónde quiero que vaya? Y ¿Cómo puedo entramar estos dos?. Y lo que...y la manera que tuve de r..., pero fue como detectarlo y ver como se integran estas dos. Y no fue un cambio de interés, pero sí un cambio de tratamiento. ¿Se entiende?, como de visualidad.

A: ¿Pero a qué te refieres con “tratamiento”?

B: Como, como de esta manera de decir, como más, más entramada, más llena de cosas, más barroca diría yo, a esta otra manera mucho más simple y concreta, no, como que dos tiempos de la danza convivieran y como, como pasar de uno al otro, sin que sean cosas distintas. Entonces claro, este cambio de interés hay que estar súper, súper atentos, y es súper difícil verlo también. Entonces ahí, no sé po’, hay que tomar decisiones po’, o dejar fuera o volver a la elección, pero no es que yo empiece a investigar A y termino en C. Ahí hay un cambio...ahí hay problema de metodología

A: ...pero ese es un problema de metodología en el fondo es responsabilidad del coreógrafo. Totalmente.

B: Pero claro, que culpa tendrían los intérpretes, ninguna. Porque tiene que ver...tu eres la que guía, tu eres la responsable de, no. La que se...ahora, hay veces súper bonitas en que los intérpretes empiezan a ver algo pero no es el C es otra manera de A. O sea si A se transforma en C, estamos muy mal (muchas risas). Si A se transforma en una parte de A...

A: Está bien. Es parte

B: ...Claro, es parte de...y después no sé, después yo digo por qué los pintores hacen...tienen periodos po’, tienen 30 obras, y uno tendría que acabar de tratar una pregunta, un interés en una

sola obra, es imposible. Quizás uno también necesite hacer, cuatro, cinco obras para entender hasta una sola cosa y ni siquiera entenderla, aproximarse.

A: Claro. Indagar.

B: Claro, pero si tu partes hablando del sujeto y lo que empieza a pasar... bueno, también ah.

Hay una figura que es del dramaturgista, que es con la que trabajan algunos coreógrafos, que es como que son amigos teóricos que va a ver los ensayos..."bueno esto aquí está hablando...yo veo esto y esto y esto...". Es lo que te interesa que se vea, no, porque partimos de tal eje, se dio pa' acá, o si no cada obra podría tener cincuenta mil cosas, como que, me gusta, achicar, achicar, achicar para entrar. Entonces hablamos de todo pero no hablamos de nada, nos movemos de todas las maneras pero de ninguna, es como...

O sea no todas las obras tendrían que ser iguales. Hay otro, otro tipo que dice que para cada obra uno tendría que usar un lenguaje distinto, no, un, un, glosario extra. Pero bueno en cada obra no se alcanza quizás a trabajar todo lo de cada obra. Entonces el cambio de interés, sí, yo creo que es súper normal y hay veces uno no sabe...Por ej. El Nelson declara al principio de los trabajos que no sabe bien como, qué quiere. Entonces uno se pone a investigar en un campo y de pronto, agarra. Pero no es un cambio de interés. Es partir desde un campo muy amplio y de pronto encontrar por donde...Pero si yo...claro, parto, parto, parto hablando de la...de qué puede ser, no, estoy pensando en algún tema, de la articularidad del cuerpo de la Trisha Brown, no, y termino hablando de...del cuerpo fragmentado de la corporalidad contemporánea, hay una transacción, no, pero si parto de la idea de la articularidad en el cuerpo de la Trisha Brown y termino hablando del espacio arquitectónico, como que bueno, Trisha Brown hizo cosas en el espacio arquitectónico pero qué tiene que ver con la articularidad del cuerpo, no por el ritmo de la arquitectura, ah...vale. Entonces podría haber (...) muy grande también, entonces quizás, eh..claro, cómo, cómo...

A: ...Cómo se hace esa unión en el fondo, integración.

B: ¿Pero una unión? O definitivamente deja la idea del espacio, del ritmo arquitectónico para otra coreografía y concéntrate en la articularidad del cuerpo que propone la Trisha Brown. No vas a terminar con la idea de “repetición” (...). Por último, bueno la “acumulación” (risas). Vale.

No, es como ser fiel al principio, porque o si no, aparece todo, y entonces todos tus intereses caben en una obra y hay veces que caben pero hay veces que no, entonces hay que ser capaz de dejar cosas fuera, porque es como, como bien golosos, se hablaba siempre de la “golosinería”, de no dejar nada afuera y es como, no, esta investigación tiene que ver con esto, esta otra cosa que emerge, súper potente, pero o trabajas en esto o en lo que dijiste al principio, porque también, bueno... (risas) desplazamiento, no. Pero no puedes empezar una cosa y devenir en seis meses en otra para que yo piense que estaba sin conciencia de eso, pero es... es como súper complejo.

A: Si, es como una línea súper delgada.

B: Si... si

A: Y en cuanto a tu intérprete, eh... según como tu experiencia, el rol del coreógrafo ¿Qué comprende, como dentro del proceso? ¿Cuál creerías tú que es el rol del coreógrafo?

B: El otro día les hacía las preguntas a, a mis estudiantes de composición del curso de composición coreográfica que... el ARCIS, en el ARCIS.

A: A ya...

B: Entonces, claro, definamos en diez palabras lo que es un intérprete, las diez declaraciones son estrategias que a mí me sirven pa' mis clases, de qué es un intérprete, no, diez. Y diez palabras que definan a qué es un coreógrafo. Y en ninguna de las dos listas de diez apareció la palabra “colaboración”. La palabra colaboración es pa' mí la palabra que define la relación entre intérprete y coreógrafo, son dos personas que colaboran la una con la otra.

A: Pero... ¿Y qué palabras aparecían?

B: ¿Para definir al coreógrafo? Mmm...no me acuerdo muy bien. Bueno el que, el que dirige,no, el que dice lo que hay que hacer. No. Por ahí dijeron el que somete, como la figura quizás, más, más tradicional, con la que yo no...no sé si existen, hay veces que tenemos una idea de gente que hace danza que es muy perversa que yo creo que en los últimos años yo espero que se hayan dado cuenta, pero...

A: Pero desde esa palabra “colaboración”, inmediatamente tu...

B: Es una relación horizontal

A: Claro, invitás a lo horizontal.

B: Si...

A: Pero aun así...

B: Hay una responsabilidad distinta.

A: ¿Y esa responsabilidad?

B: Esa responsabilidad consiste en llevar, no, en proponer, en, en orientar, en sostener, en contener, al intérprete, al trabajo, a los intérpretes, como grupo humano también, no, y a tomar decisiones de la obra, no.

A: ¿Podría ser como un guía o algo así?

B: No, no es sólo guía, es el que propone también, es el que propone, es el que toma decisiones, quizás en diálogo con el otro pero, que, que tiene que tomar decisiones, si no toma decisiones está saliendo...está faltando a su responsabilidad, no.

A: O sea, es el que colabora, el que toma decisiones, y el...sostiene.

B: Primero es el que propone, antes de tomar decisiones es el que propone, es el que encausa, no. Porque yo también propongo y si no encauso las cosas...van a derivar...es el que suelta también, no, hay momentos en los que hay que soltar pa' poder encausar luego. Y con cada intérprete...es el que tiene que entender (risas) la lógica de cada intérprete o intentar entender la lógica de cada intérprete, pa' poder orientarlo según sus intereses y... no, provocar también, no, provocar no en el sentido de...de molestar, sino de despertar

A: Generar instancias.

B: ...De despertar como, dar tareas que sean provocadoras, que sean inspiradoras, como cómo mover al otro y a los otros, tiene que ser muy claro también ¿no? Como, y muy honesto también, a mí cuando los directores me dicen mira en realidad aquí estoy perdido, aquí no sé dónde, qué diablos hacer...es como ¿A ver? O sea el fracaso es parte fundamental de la obra, en una obra que llegue a puerto sin haber fracasado en algún momento (risas) no, del proceso creativo, no tiene por qué estar todo bien. Como que esos ensayos perdidos donde nada resulta, también quizás son muy buenos, no, porque te dan información de lo que no te interesa, entonces el campo de lo que te interesa, se aclara también, se ilumina en algún momento.

Bueno y es divertido porque estamos, no...nuestro medio en Chile es muy familiar. Es muy distinto el medio profesional de una compañía Francesa por ejemplo, no, donde baila gente y se te pagan un sueldo y entonces, el director dudosamente se tome un vino luego con los intérpretes o si, todos los días, bueno depende del director, del coreógrafo. Hay otro tipo de relaciones...nuestra domesticidad, somos muy domésticos en el campo de la danza independiente también. ¿No?

A: Aquí en Chile dices tú.

B: Claro, claro, la relación entre coreógrafo e intérprete en Chile es como "Ayúdame con la obra, no tengo plata para pagarte" o "si...tenemos un fondart" no; pero no es una relación institucional, para nada

A: Y eso tú dices que condiciona completamente esta relación.

B: No condiciona pero si, la nutre y la pone en crisis desde otros sitios. La nutre porque la mayoría son personas que se quieren, que se conocen, no, que deciden trabajar juntas. No es que llegue un director que te lo impone, en el ámbito profesional, no en el ámbito de formación. Entonces te colaboran, no, te hago intérprete para tu obra, y entonces como que hay subtextos que contienen y sostienen una relación, no, de personas. Que en otros medio más profesionales quizás, más profesionales digo, en otros países. Por ej. No, donde hay un cuerpo estable, bailarín, donde cambian un coreógrafo, o sea, estructuras más institucionales como el ballet nacional, que se yo, puede ser distinta la relación coreográfica. Ahora yo siento que está cada vez más instalada la relación de colaboración

A: Y tú crees que a partir de esto, como... ¿Tú has notado algún acuerdo implícito, por su puesto, porque es raro como darle un contrato, aunque puede ser...un acuerdo implícito con el intérprete que tú tengas, como que él sepa que, que tiene qué? ¿O siempre es nuevo?, entra al ensayo y se entrega a ti. Como... ¿Por qué el intérprete tiene que obedecer, de alguna manera? (risas) Sé que es una pregunta muy como...

B: Es que yo creo que cuando uno opta por se intérprete uno está ahí para colaborar, es que yo insisto en mi palabra

A: No la sueltas

B: ...Para colaborar, o sea, cuando tú te pones en el rol de intérprete, estas partiendo de un acto de generosidad total, donde no te vas a transgredir, no, pero sí te vas a entregar al otro, entonces si estás ahí en un pie como de oposición, es difícil, para ambos. Creo que uno está ahí con toda la disposición, como intérprete. En esa escucha...ahora yo trato de ser muy perceptiva de cómo está cada uno de los intérpretes y entonces si hay alguien que está...no sé, hoy día por ej. en el ensayo terminaban super entregados a una cosa de desgaste físico súper potente y entonces. “A ver cómo

están”, “bien”, “¿Probamos otra vez?”, “Sí, si...démole”, estábamos súper entretenidos y seguimos. Como el diálogo, yo creo que es fundamental el dialogo.

A: ¿Nunca te ha tocado en esa relación, más cuando tú eres de un taller, (...) que haya un poco más de resistencia o algo? O siempre es así, siempre te has encontrado con esta colaboración.

B: Si igual más que con resistencia me he encontrado más con apatía, más que un cuestionamiento de no, de no sé qué, como...yo trato de también de agarrarme de los pilares de los que son más proponentes, más creativos, y que están más disponibles y como desde lo que empieza a emerger desde ahí, los más apáticos como que se contagian y se suman, es como o te sumas o te sumas, es como si no te quieres sumar, vale, no te sumas, ya está. Aquí el que más propone es el que más está también, no. Y entonces es como “tengo esta idea, esta propuesta” y es como “bien es súper potente” y como ven lo que empieza a pasar, lo que empieza a emerger, es como que se entusiasman sí o sí. Si no es a través de mi es a través de lo que está ocurriendo.

A: ¿Y tú te sientes exigida?

B: Claro, yo salgo de cada ensayo muerta de cansancio. Pero por...no en el sentido de “Oye nos tienes que dar” sino en el sentido de a veces está toda esta gente aquí a disposición mía, yo les tengo que responder sí o sí, (...) o sea, no voy ni al baño en un ensayo (risas), se me olvida todo y “¿A qué diablos...?” y de pronto como que me pierdo y les pregunto, y luego hay veces que algunas piensan que sí otras piensan que no y ahí es como, joder, ¿Qué hago?. Yo disfruto un montón, para mí es como un momento muy intenso cada ensayo, y sí que me siento, no sé si muy exigida, pero sí me siento muy responsable de...del trabajo de los demás, a nivel de hora, de inver...no invertida, hora pasada contigo, no, en vez de quedarte en tu casa o regaloneando con tu hijo o lo que fuese, viniste a trabajar conmigo, entonces en ese rato que estás conmigo, yo trato de que todos lo disfrutemos...y que...no...(...) lleguemos a algún sitio nuevo, mismo del fracaso pero no...

A: En esa relación en que te sientes responsable más que exigida, ¿Tú sientes que el otro es responsable también? Como... ¿Desde qué lugar tú también...”Ya po””, pides?, ¿Desde qué lugar pides? ¿Te sientes pidiendo también, o es más un regalo?, el que quiere lo toma, el que...

B: No, no, no, no, no, no. No porque hay veces en que el intérprete empieza a ir por un lado y uno necesita que vaya por otro y o puedes dejar que vaya porque, porque, porque sí. O sea no, al principio sí pero luego te vas acercando y vas teniendo más claridad en lo que quieres realmente y empiezas...claro por ej. yo hoy día me ponía así como...”Uy a este lo he puesto...”, mira la tontera, pero es como “Este ha hecho tres escenas y esta otra que ha estado aquí, con sangre, sudor y lágrimas igual que él, es como...porque no...no entraron todos, la totalidad de sus escenas, no, como “¿Se sentirá mal?” o “Es que este lo hace mucho mejor este que el otro pero apenas se lo mostró y agarro *altiro* lo que quería, como que hay una cosa de humanidad también que quizás no debería pensar, pero que se me cruza por la cabeza mientras estamos ahí, Entonces...claro, cómo encausarlo, no, pero además, es que yo...así como mis clases yo declaro como el territorio de lo que estamos moviendo, o yo me muevo para que me entiendan y pedirle a los otros también, como por ej.hay un chico que es un nuevo intérprete entonces me dice “No es que yo necesito que me guíen” y yo le digo “Bueno, yo trabajo con un intérprete creador, entonces tú, sale y propone y vamos probando. Como que no vamos a saber, novamos a definir si las cosas están bien o mal, vamos experimentando y en la práctica vamos a ir descubriendo”. Entonces se siente con la confianza de ir proponiendo en cada ensayo alguna variación y entonces es como “aquí. Aquí y acá pa’ delante”,no, “No, no por acá no, nada que ver” y entonces hay veces en las que todos estamos totalmente de acuerdo. También hay un espacio de colaboración muy grande entre los intérpretes, yo llevo la batuta digamos de la creación pero entre todos decimos, “sí”, “esto no funciona”, o yo pregunto también, no, “¿Qué les parece que funciona mejor, esta o le hace más sentido la otra” porque igual de afuera ya me empiezo a perder un poco, las neuronas se me empiezan a aturdir, entonces pregunto, pregunto porque yo soy una espectadora, si opinamos siete espectadores es más rico también.

(Silencio)

A: Por ejemplo en cuanto a tu interacción con el intérprete. ¿Cómo describirías el contexto en el que te relacionas con él? O sea, generalmente es el ensayo, no. Y ¿Cómo dispones esa interacción?, como que das un espacio como de confianza... como....

B: Si, básicamente es un trabajo totalmente horizontal, donde tenemos distintas tareas, no.

A: Cuando tú te comunicas con el directamente para dar una indicación, cualquiera que sea...

B: Trato de ser lo clara posible, y tranquila también. No, cerca de los ensayos, o sea cerca de los estrenos la sensibilidad está más como, trato de que...trato de no invalidar nada sino de cómo que como que no es con un intérprete sino con todos, es con un cuerpo de intérpretes, no. Entonces entre ellos también hay que...yo estoy muy atenta a lo que pasa entre ellos, no, a lo que ocurre entre ellos, a como entre ellos "hablamos", no.

A: Ah, ok. Pero...

B: ...y hay veces que también, típico que pasa que uno queda como director, separado de los intérpretes y entre los interpretes empieza a surgir como una...una inquietud sobre algo y es como detectarla y como "a ver... ¿qué está pasando?" no, digamos qué está pasando, qué nos preocupa y a ver qué hacemos con lo que nos preocupa. Pero es por una relación bien de alerta, de no dejar que nada se quede como ahí, un tiempo guardado hasta que explote, no, y luego en las tareas es mucha, mucha claridad y eso. Y ahora he experimentado también, por ese proceso tan corto, la importancia de decir a tiempo el camino que ya yo detecto que no va y proponer otro, y volver a explicar la tarea más claramente y también es explicar mis decisiones, no, como el día que llego y saco la mitad de las cosas de todo, explicarles porque lo estoy haciendo, no, para que entiendan en qué estoy pensando...como entender a cada decisión que tome explicarles como qué es lo que veo

A: ¿Pero siempre eres un libro abierto o te guardas cosas también?

B: Trato de (...) mis ansiedad, pero también hay días en que bueno, “esto debería terminar acá, pero no sé si termina así...tenemos también esta posibilidad” y ahí si que hay responsabilidad que es como “a ver”...porque yo también por muchos años entendía las obras desde adentro, desde yo como intérprete, entonces entenderlas desde afuera sin hacerlas me cuesta “ene”, por eso les pregunto tanto también. Como pasa...” ¿Qué les pasa a ustedes en el paso de esto al otro?”, no.

A: Sí, ahí hay harta generosidad desde ese lugar, como al preguntar, que...justamente de eso es la memoria...claro, yo estoy afuera en este caso y la Josefina, mi compañera está adentro. Entonces yo quiero ver mucha agresividad, y quiero que se golpee pero, pero “¿Te duele?”, como que tengo que preguntarle realmente porque...

B: Ahora ahí para mí son estrategias, no, de hacer, entonces yo hago la traducción, a ver...necesito agresividad, de qué maneras puedo ver en un cuerpo agresividad que no sea sólo que ella se golpee. Porque si ella se golpea se va a hacer daño o si ella se golpea es la manera más...¿no? De qué otras maneras puedo ver agresividad, no, como en un cuerpo que está iluminado en una parte, no, en un cuerpo que está quieto mucho rato, en un cuerpo que trata de moverse y no para...en acciones...quizás esa es mi manera de ponerlo en acciones muy concretas...cómo le explico al otro que está haciendo algo súper abstracto y que yo quiero que sea con la materia, concreta de cuerpo.

A: Mira...con respecto a eso mismo, ¿Cómo logras tú, hacerte entender por el intérprete?, por lo que sea, cualquier cosa que tú quiera que él haga y que al decirlo tú lo veas y te entendió.

B: Bueno eso es súper difícil. La palabra interprete es traducir, no, como de una cosa a la otra y ahí se pierde po’. O sea, hay palabras que a mí me gustan más en Francés que en Español porque dicen más claramente lo que yo entiendo por esa palabra, en la traducción de un libro de un idioma a otro, se pierde, siempre hay algo que se pierde, se pierde el ritmo o se pierde la, la sonoridad, o se pierde, no, mucho de...por ej. Muchos estudiosos de un filósofo específico aprenden la lengua original para entender el original de la obra, el lenguaje original aunque sea del mismo libro hay algo que siempre se pierde, que cambia, quizás no se pierde, que cambia. Y

hay veces que el intérprete hace que esto florezca y hay veces que para uno como creador se pierde, entonces, como hacer... A mí lo que más me gusta hay veces en las que digo sin tener ninguna idea pre-concebida en la cabeza dar tareas, luego en la práctica me doy cuenta de que sí yo tenía ideas preconcebidas de lo que quería ver y de otra cosa, entonces cómo tengo que explicar para ver esa otra cosa, o simplemente proponerle a algunos ciertos cambios, no, como...

A: Pero por ejemplo, esas tres mil variaciones de lo mismo, de la misma palabra, o “chao” no hablas y te pones a hacer, “sígueme”, o sonido, o muestras un video, como herramientas pues, o te agarras de todo también o en general en tu experiencia, no, sí...

B: No si yo doy tareas más bien, trato de no dar ejemplos, trato de no dar ejemplos para no condicionar la respuesta, por eso digo que trabajo con intérpretes autores. O sea, lo primero que planteo es la manera que yo tengo de trabajar en que somos todos creadores, no, y que yo soy a que propone, encausa y decide, pero somos todos los que estamos creando. Entonces dejar que afloren los intereses de cada uno también, y trato...trato de volver a explicar más específicamente, como de acotar más todavía, y cuando... ¿sí, no? esa es la pregunta...

A: Sí, pero de acotar de qué manera. Porque...

B: De sintetizar.

A: Pero de sintetizar en acciones por ej., de sintetizar como en la idea subjetiva

B: No, las tareas, las tareas, por ej. Primera tarea, no, tomar materiales de la obra “Carne de Cañón” y tomar una historia de...de, de detenidos desaparecidos de “The Clinic” que están acá, no, léanlas todas y escojan una y la articulan, trabajan con ese material que han escogido de “Carne de Cañón” más la historia, y la ponen en escena. Y uso “poner en escena” para que no creen una frase de danza, porque poner en escena implica otra complejidad. Y luego lo que empieza a pasar es como bueno, esto es lo que pasa con esta complejidad que di, entonces, vamos a usar sólo el material, no vamos a trabajar específicamente sobre la historia, pero tú y tú sí, los

demás nos vamos a olvidar de la historia y vamos a dejar que esté por abajo, no vamos a tratar de contar la historia porque no es contar la historia, y van a trabajar con estos materiales que han escogido pero muchos (...)

A: Pero en ese sentido, por ej. En esa tarea, eh..

B: Hay un cambio

A: Igual, cada uno va...de la tarea va a emerger el lenguaje del intérprete, no es que tu propongas un lenguaje específico.

B: Vale, y ahí está el problema que me pillé cuando empezamos a hacer la tarea, entonces di otra...me di cuenta que tenía que construir el cuerpo primero de la obra, no, entonces bien, cada uno escriba, describa el cuerpo de “Carne de Cañón”, te estoy hablando de las herramientas metodológicas que usé para este trabajo último que estrenamos el Viernes. Vale, lo describe, ahora subraye como tres palabras de esa lista y ahora tradúzcalas a morir. Y entonces ahora entre ustedes se dirigen, no. Como más énfasis aquí, quédate aquí, ahora hazlo más chico, mucho más rápido, como en una búsqueda de cuerpo, entonces después que armamos el cuerpo, claro es como detectar los problemas metodológicos a tiempo, vale, con esta tarea de la historia más el material no se arma un cuerpo, hay siete cuerpos distintos, lo que tú acabas de decir, entonces vamos a hacer un alto a esa tarea y vamos a construir cuerpo, estamos ahí una semana, dos semanas, volvemos a esa tarea y ahí aparece, no.

A: ¿Y te ocurre lo mismo con los talleres coreográficos, o dejas que emerja los cuerpos de los chiquillos?

B: No, no, no, no es que es una cosa, es una cosa fundamental pa’ una obra es construir el cuerpo de la obra primero. Lo que pasa es que aquí, tenía...había...o sea, hay veces que...por ej. Si llegas a la compañía de la “Trisha Brown” está armado el cuerpo de la obra, porque son todos de la misma corporalidad, no...

A: Claro. Es que no sé por qué tengo la impresión de que en los talleres, existe ese permiso, como de...es un taller, explora, explora tu lenguaje o la manera en que desde tu lenguaje quieres decir lo que yo te estoy proponiendo. Pero, claro, como que yo me refiero más a un proceso de obra, donde vas a llegar a un resultado, a una idea que tú ya tienes como y quieres a trabajar

B: Pero depende del taller coreográfico también, porque...por ej. Hay uno que yo llevé a la Chile que era como “Lo que siempre haces y lo que nunca harías” y eso te condicionaba al mismo tiempo el movimiento y dejar que la heterogeneidad, no, del grupo emergiera. Pero otras veces que no, que a ti te interesa que haya tal tipo de movimiento, entonces propones variaciones en relación a ese tipo de movimiento.

Depende de la obra, habría que armar el cuerpo que (...) cada obra así como cambia de lenguaje, de pregunta, tendría que cambiar de cuerpo, no, cuál es el cuerpo de la obra.

A: Oye y en cuanto a la...

B: Entonces, perdón, lo primero que habría que armar en un grupo, sería cuál es ese lenguaje, cómo se construye ese cuerpo, que pensé que estaba, pero que me di cuenta que era un grupo muy nuevo también, no era el grupo que está siempre en “La Vitrina” que más o menos manejamos de ciertos modos, no... Este es un grupo totalmente nuevo, entonces que provienen de campos muy distintos y uno estaba confundido, como es una respuesta a una obra de hace diez años, si el cuerpo era ese de hace diez años, pero que fue una pregunta que nació ahí que era interesante también. Como hoy día, cómo es ese cuerpo.

A: Y en cuanto a la...como a la manera en que tu estructuras la manera en que entregas esta información, porque tu vas de a poco como alimentando un poco a tu intérprete, con distintas cosas.

B: O sea, de a poco le voy contando las preguntas y las cosas que voy pensando

A: O sea vas como continuo, o sea paralelo con él.

B: Sí, como “tenemos tal problema”, “aquí tenemos dos problemas” (risas)

A: Ah, perfecto.

B: Abierto. No es abierto lo que no me convence, lo que no me gusta, es como mmm, pero si les digo “esta y esta no...no me cabe, no, no, no las logro integrar bien”, y ahí tienen que, claro, tienen que aceptar porque es bien colectivo pero al final no porque, no decidimos entre todos cuales escenas quedan y cuáles no, y hay veces es como “Nooo, pero oye como tal cosa no la vamos a meter es tan bonita...”, ”si, si, ya, vale”. Pero hay otras que están ahí como a medias cintas que como...yo les digo también esto no termina de encajarme, y hay veces que uno prueba, prueba y prueba y no resulta también, y se reduce a una cosa y a veces puede ser frustrante para los intérpretes también, como “pucha, tanto que trabajé y quedó esto no más”, es como a ver, la obra, la cosa obra...

A: Esa otra cosa. Quizás, es que estas preguntas súper estructuradas igual, como que me voy dando cuenta al momento de decirlas, que de repente pueden sonar muy obvias pero, ¿Cuál es la función que tú crees que tiene esta interacción con el intérprete?, como si lo pudieras poner en una palabra

B: ¿Qué función?

A: Claro, como qué persigues, como, ¿que obedezca? Puede ser una cosa muy nazi de decir, que...qué buscas al relacionarte con él.

B: Chuta, trabajar (risas)

A: ...Que se amplíen posibilidades de la danza, que...qué buscas.

B: Es que yo voy a insistir con mi palabra de “colaboración”

A: Colaborar

B: Porque, a ver, muchas veces trabajo yo conmigo misma, no, como me auto...intérprete y creadora y ahí no hay muchas más posibilidades de dialogo, no crece en muchas más direcciones que no sean las que yo logro imaginar, pero por ahí alguien decía...es que justo ayer leía a, nada, que me quede 20 minutos sin nada que hacer y dije “me voy a meter en mi facebook” y vi una cosa que había subido la Elizabeth de la Marina Abramovic que está trabajando con dos coreógrafos, Siri Larbi y otro más, y le preguntaban esta cosa de la colaboración, no, porque ella siempre trabaja sola y trabajaba con dos tipos, entonces como... Que era bueno porque ella no tenía que cerrar, que terminar de cerrar las cosas, como que se abrían para que fuesen terminadas por otro también, entonces llegar a lugares que uno no conoce, esa es la idea de la colaboración también a la creación, no, como dice bueno, yo propongo aquí esto, y a donde yo llegaría sola o yo dirigiendo sola diciéndote lo que tienes que hacer, ¿se entiende el punto?, a lo que llegamos todos juntos. Yo la manera que sé es de ir todos juntos y lo sé como intérprete y como coreógrafa. Incluso en los solos que he hecho, siempre, en los dos que he hecho han estado rodeados de grupos de reflexión en torno a ir haciendo, no es que llegan al final y gracias, sino que es como muestran el proceso aquí, no, “Geográfica” estaba en el taller de la Paulina Mellado y “Lo que recuerdo” en el grupo del Master, entonces era como que una cosa...aunque uno está sola en escena ha sido en colaboración con otras personas que van viendo el trabajo y te van diciendo algo en torno al trabajo, también es una manera de colaboración, entonces..

¿Cuál es la función de trabajar con una intérprete?

A: O como tu intención

B: Eso, es pensar más allá que yo misma sola, sino...

A: Como generar una instancia de colaboración.

B: Claro, claro. Igual para mi es súper difícil porque como venía de una instancia de venir trabajando sola y este, este desafío de dirigir a siete personas como...en el marco de “La Vitrina” y en el marco de “Carne de Cañón” es como un poco de presión, no, no de depresión, de presión, como de exigencia, no es un lujo maravilloso, pero de exigencia...claro, como que me daba un poco de pánico en algún minuto también.

A: Si, igual es medio contradictorio también porque por un lado me decías que, que de alguna manera te evitabas todo este gran proceso de traspaso de información, de que te entienda en intérprete, por eso trabajabas contigo, como en una cosa económica-práctica, pero por otro lado igual le das mucha importancia a este proceso de colaboración.

B: Si, Si...

A: Y la colaboración es más enriquecedora cuando hay más gente

B: Claro, bueno es que los solos también van en colaboración

A: A ya. Con...con...

B: Con...por eso, con esos grupos de reflexión, no.

A: Ah...Siempre mostrando a la gente...

B: Claro, entonces siempre hay dialogo, pa' mi dialogo y reflexión serían las dos...y además lo otro que estaba pensando es que dando clases uno tiene mucho el ejercicio de explicarle al otro. Como profesora uno está...yo todos los días es explicarle al otro, ya sea a nivel de creación, de composición, de improvisación, de técnica, siempre le estás explicando a otro, le estas contando a otro como una posibilidad de a dónde ir, no. Entonces es una práctica permanente también, no es que de pronto estemos en la sala de ensayo con otro y le tenemos que decir algo y que miedo decirle algo. Claro, cuando uno está empezando es más terrible me imagino. Y a mí me tocó alguna vez enseñar secuencia de movimiento, y era terrible, como...

A: ¿Por qué?

B: Porque, porque no es como me lo imaginaba, no, cambian los pesos, cambian los soportes, como...la...cambia totalmente la secuencia por ej. Yo no enseño secuencia de movimiento, propongo tarea y hacemos, no enseño secuencia de movimiento, cuando dirijo, pa' na'. Entonces, claro, cuál es la función, es...ahora yo decía "ay, decía yo", como en los últimos trabajos estaba bien con las cosas, se me ocurrieron una montón de cosas, de hacer con las cosas, y decía "Cómo meto los cuerpos, cómo meto los cuerpos" y de pronto, nada, apareció. Porque también uno está en una clase y estás pensado en la otra clase y estás pensando y estás pensando duchándote y estás pensando en la obra y entonces como...y en cada ensayo, no, y entonces de pronto vas viendo cosas que se te van despertando, yo creo que es un estado de alerta máxima igual.

A: Y en...claro, como el constante dialogo, fundamental eso, como...claro, tú no tienes reparos en parar y decir "Saben que esto" y que te digan, como que hay una retroalimentación, cuáles son sus dudas, cuales mi...

B: Todo el rato, todo el rato, es como probamos algo...

A:...todo lo necesario en el fondo.

B: Probamos. O sea, es mucho de ir haciendo, no. No de quedarnos conversando porque es como, lo que vamos a hacer es una obra práctica, lo conversado lo hacemos en otro momento, tenemos sala de ensayo, tenemos...no, nos movemos. Pero es como a cada cosa, vale, "¿qué pasa?", "no es que estamos haciendo no sé qué, y a mí no me...me saca de la situación", "dale, probémoslo de nuevo, pero, pero con tal y tal cosa", "ah...vale", "bien, ¿mejor?", "sí, aquí apareció tal cosa, no sé qué", "vale entonces vamos a poner énfasis en esto y lo probamos de nuevo". Es como mucho del dialogo de qué es lo que va pasando...y...

A: Sabi' que me quedé pensando en algo antes, que quizás es como hilar más fino y quizás por eso debes escoger alguna obra o en particular. Por ej. Cuando ya tienes tu idea, y en el ámbito de

las tareas...pero...claro, cuando ya, ya también pensaste en el cuerpo que quieres tener, cómo haces por ej. si la idea es poder, ¿cómo llegaste al ejercicios?, ¿qué paso ahí?, como, qué te hace pensar que un ejercicios de “bueno ahora todos se toman de las manos y luego se sueltan” tiene relación con el concepto, como...¿cómo llegas a la tarea en el fondo?

B: ¿De poder específicamente o de alguna otra...?

A: Por ejemplo esa fue una idea, si esa fuera mi idea de obra, ya yo quiero investigar sobre el poder, me leo a Foucault, e investigo, investigo, investigo, investigo, ya, voy a hacer dinámicas o tareas para mis intérpretes, qué hago, cómo las “bajo”, digo poder, veo todas las acciones físicas de poder, ¿cómo haces ese paso?, ¿Lo has hecho?.

B: Con poder lo hice específicamente en “Estatus Quo”, fue una obra que dirigió Nelson, y veíamos, observábamos mucho los cuerpos y las jerarquías de los cuerpos, no, cómo se mueven los cuerpos que ejercen poder y como se mueven los cuerpos sobre los que se ejerce ese poder.

A: ¿Cómo desde “cualidad”?

B: De textura de movimiento, sí, sí. Rango de movimiento, tono muscular, cuál es la mirada. Y...sí, como bien de, no de observación en la calle como, sino como, nada, de ver los cuerpos de...como de Piñera, de los militares, como de los gerentes generales.

A: Claro, pero claro, esto sería como un análisis desde un concepto de poder ya instaurado. Como que...desde la clase dominante en el fondo.

B: Luego hay cosas de espacio, ¿no?, como esta idea de panóptico de Foucault, ¿no?, como...son ideas súper de espacio también, ¿no? Dónde está el intérprete digamos. O esta idea de que en realidad toda la, todo, todo...nos jactamos de todo, todo lo que (...) sabe, pero en realidad no los consideramos, vive lo que piensa pero, lo vamos a escuchar pero no lo vamos a considerar.

A: Claro.

B: Sí, como que eso entra mirar, observar en varias dimensiones de la obra. ¿No? En las estructuras, las maneras de narrar, en cómo se mueve el cuerpo. Por ej. para mí esto último que tiene que ver con el golpe de estado era como los cuerpo que caen, ¿no?, básicamente. Y una comunidad fragmentada, insolada también, como de una comunidad que se mueve junta y que de pronto se fragmenta. Todo este movimiento social, comunitario, solidario y de pronto cada uno (...)

A: Y ustedes los interpretes por ej. en esto último que estás haciendo, eh, en cuanto a sus contextos son personas que más o menos podrían decir que son de la misma generación, claro, tu decías que tenían una forma de, inquietudes similares, pero como que puede haber cierta homogeneidad para este trabajo, como decir (...), criticamos tal cosa o vivimos cosas parecidas en el tiempo parecido más o menos, o es bien heterogéneo y...

B: No, ahora está menos heterogéneos todavía porque entro un grupo que son la misma comunidad que hace, una comunidad de “Contact”, ¿no?, como los que han instaurado la comunidad de danza de contacto, en Chile, en donde es divertido porque tienen su rollo de “Contanc” y además el espacio de “La Vitrina”. Resultó ser bien homogéneo en ese sentido. En general en la vitrina siempre ha habido bastante heterogeneidad, ¿no?, actores, con bailarines, de una escuela, de la otra, eso. Pero de pensamiento, sí, siempre hemos sido más o menos lo mismo porque uno sabe, más o menos se sabe cuál es el discurso de “La Vitrina”, si yo voy a entrar a “La Vitrina” sé...me entero de donde voy a ir.

A: Claro, me siento satisfecha por ahora (risas). Te doy las gracias

B: Yo me voy pensando también...

SUJETO N° 3

A: La primera pregunta es, si tuvieras que definir la metodología de trabajo que tienes como coreógrafa, ¿qué dirías?

B: La metodología...bueno yo diría, bueno yo no me considero una coreógrafa como en el sentido como de lo que mucha gente considera que es coreógrafo, una persona que está constantemente haciendo creación, yo hago también mucha pedagogía, me gusta como investigar, entonces siento que como coreógrafo eh...cuando estoy en la creación estoy trayendo todas esas cosas digamos, en, en, en juego. Y...claro, como qué es lo que me...por un lado me gusta mucho eso de la colaboración, entonces yo...me gusta como esto de, de alguna manera tengo una idea, que es una idea un poco vaga, todavía, una...no una idea vaga, una idea bastante conceptual, tengo, tengo un concepto que generalmente está en, es una relación con el tema, un tema que tiene directa relación con el movimiento. Y yo trabajo dentro de lugares bien eh... bien clásico, me gusta el cuerpo, me gusta el movimiento, me gusta el espacio, me gusta... (...) me hago preguntas sobre las materialidades más, más tradicionales de la danza. Pero en estos...ámbitos de colaboración que...que hem, que entonces esas preguntas que yo tengo se empiezan a cruzar con, otras preguntas y otras maneras de responder y eso me va gatillando a mí eh...más preguntas y más maneras de trabajar con esas otras personas. Te nombro por ej. hem... bueno, he hecho otras cosas antes como con estudiantes también, pero, pero trabajo mucho en base a cierto concepto y después armo desde el entrenamiento físico hasta las improvisaciones, las armo yo. De...y entonces desde esa experiencia física que, que, que, que, que son más bien como preguntas, va surgiendo el material.

A: Pero de esas preguntas, em, tú ya tienes algunas respuestas como más o menos...

B: No, no tengo respuestas

A: Las lanzas a los intérpretes y ves lo que va ocurriendo

B: Claro, claro, de alguna manera, eh...no sé, por ejemplo en "Territorio" (cierra la puerta para que no entre tanto...) ...en "Territorio Compartido" era la pregunta del espacio íntimo y la relación entonces con el cuerpo y ciertos objetos, todo esto estaba relacionado con un territorio, un territorio que era un territorio cotidiano, y la relación de los espacios íntimos, que se crean en este territorio cotidiano, esto basados en temas de la proxémica y luego la, la generación de un

objeto que, que hablara de esa creación de territorio, entonces cómo ese cuerpo se encontraba con estos objetos. Entonces al principio eran idea no más, si fue la discusión con el diseñador eh...industrial, que al final creó... (...) tenía ciertos conceptos que me parecían importantes, que fuera un objeto dinámico, que fuera un objeto que pudiera sostener peso, que fuera un objeto que fuera varias cosas a la vez, y entonces trabajamos con él y al final creó como un objeto que podía ser cama, closet y mesa eh...y sofá. Entonces era una estructura plana que se plegaba, que al mismo tiempo era bastante pesada, lo que nos permitía subirnos, y fue el encuentro entonces del cuerpo con esta idea del espacio íntimo y este objeto el que fue creando lenguaje, entonces (...) preguntas más que decir “yo sé que va a suceder esto”, son...como que parto de ciertas premisas de acción, y que son para mi las preguntas y desde ahí entonces a través de ir explorando estas premisas muchas veces, ir las ideando, ver del video qué es lo que me interesa, sigo, busco, y a veces son cinco segundos y digo, aquí encontré algo que me interesa y desde ahí agarro y sigo para otras cosas.

A: ¿Del video dices tú porque grabas los ensayos?...

B: Grabo los ensayos, sí, sí.

A: Y en este trabajo colaborativo ¿incluyes a más colaboradores?, diseñadores, músicos en vivo...

B: Por ejemplo en “Territorio” fueron dúos, con mi marido, y el lenguaje lo creamos los dos eh...también fue muy importante esta relación con el diseñador industrial que creó finalmente lo que iba a ser mi motivador de todo el...de toda la puesta en escena. En, en, en “Catálogo” trabajamos con un diseñador teatral, que él está en escena, donde él va...mi idea era un territorio dinámico otra vez pero que se iba conformando durante la acción de la obra, y se iba desestructurando y reestructurando entonces...con cosas muy simples como tablas, luces, em...él iba construyendo y deconstruyendo...el espacio. Entonces él colaboró, él estaba en los ensayos, él era parte de la puesta en escena, él la probaba artísticamente, pero al mismo tiempo conceptualmente, ver qué objeto, de qué manera, qué diseño, qué tipo de luces y eso también...entonces si se armaba una escena él sabía qué tipo de luces o de repente él proponía

objetos y nosotros probábamos con ellos, entonces era un diálogo constante por un lado había una propuesta de él con los objetos y nosotros hacíamos algo con ellos y nosotros creábamos una situación que a él le genera la, la colocación de cierto objeto. Eh...entonces este fue un trabajo que, también, que va generando un...que se genera en base a un diálogo inter, interdisciplinar.

A: Claro, estaba pensando en que si bien no están todas resueltas esas preguntas desde un comienzo, igual lo bajas directamente a algo concreto, como un...

B: sí, sí...

A: ...como un objeto o una planta de iluminación. Porque otras de las preguntas por ejemplo era ¿Cómo enfrentas los cambios de la idea primigenia, como la primera idea, durante el proceso creativo? Entonces me da la sensación que si lo bajas así de concreto en algo...debe variar pero debe variar desde otro lugar.

B: Sí, sí. Varía desde otro lugar, porque igual como que, en lo que quizás me distingo un poco más de lo que yo siento que es como...una cosa un poco en la danza chilena, no toda, pero sobretodo la que viene...que emerge de...que proviene del expresionismo alemán y de la tradición un poco a veces fue el “Espiral”, que hay una idea sobre la literatura, sobre el cuento que están contando que es muy fuerte, que, que, que tiene que ver con el texto que está...y a mí ese texto para mí es mucho más abierto, entonces más, más que tiene que ver con la exploración de los materiales y cómo esa explora...cómo la materialidad finalmente crea el texto, más que hablar de que...claro, quizás al final de...bueno, “Catálogo” era muy abstracta, es una obra muy abstracta, porque justamente es, está más preocupada de las cosas materiales, de la construcción, de la deconstrucción, de la fragmentación, de una serie de, de...em...de acciones sobre la materia que va construyendo un mundo. Por lo tanto tú no puedes decir ella era alguien, él es alguien, no, o sea no, no tenemos ni personajes...no, no pasa nada. Eh...ni siquiera había guiños, de hecho siempre se cuestionaba la realidad, habían videos que aparecíamos nosotros en escena pero en otros contextos pero haciendo lo mismo. Sí, era una obra con muchas capas. Pero “Invisible” por ej. Yo parto...em...de lo, de lo... de la zona estética que es un concepto de la experiencia estética

creada por la experiencia, valga la redundancia, de las sensaciones internas del cuerpo, que hay un filósofo que lo formula como una...que es como un tipo de experiencia estética, es una manera de estar en el mundo, sintiéndose internamente. Entonces eso crea una, una estética que incluso, una estética que puede ser vivida en el cotidiano, una experiencia estética de, del cotidiano. Y partiendo entonces desde ahí, claro, estoy, estaba muy interesada en la sensorialidad, en que incluso internamente los bailarines tuvieran y tuviéramos una experiencia sensorial para la creación, y producir además una experiencia sensorial en el espectador sin tener que manipularlo directamente, entonces ahí aparece el sonido y esta relación interdisciplinar con el artista sonoro que crea una especie de cuerpo que resuena, una situación resonante que entra en los cuerpos de los, de la audiencia. Entonces, claro, las preguntas eran súper abiertas ahí, no, no había un texto de movimiento que desarrollar, era...eh...ya, vamos a trabajar desde el tacto tengo ciertas ideas sobre el tacto pero no tengo idea qué va a pasar. Entonces cada ensayo me iba generando el próximo ensayo, porque había algo que me interesaba que sucedía, yo planteaba la primera cosa y eso me iba, me iba...era como una bola de nieve que empezaba...porque lo que yo aprendí mucho y eso lo he aprendido a través de mí, de mi historia con la, con la, eh...con los sistemas somáticos, yo me estoy recibiendo de un Laban Bartenieff, tengo experiencia en varios sistemas somáticos que nutren mi pedagogía, y que si tu mantienes la percepción abierta las cosas van a entrar, algo va a entrar, si estás con un, con una especie de agenda muy rígida y muy...a veces te pierdes de muchas cosas. Entonces siento que en un primer instante de creación tú tienes que estar con todos los poros abiertos, y que ahí...y después yo empecé volví a cerrar pero cuando ya organicé la coreografía como en una idea de sentido pero cuando ya todo el material estaba ahí, entonces lo que me dedicaba era a ver las relaciones entre los materiales y era súper entretenido porque al final era poner una cosa después de otra y tenía un sentido y que si la hubiera dejado tal cual hubiera tenido otro. Como que el sentido es para mí un juego, no es una, no es algo que está guiado por un preconcepto del tema, de lo que quiere decir.

A: Claro igual eso te debe liberar harto de una cierta tensión o ansiedad de llegar a un punto predeterminado.

B: Sí, sí

A: Entonces como que das un sentido de orientación hacia donde quiero ir pero el camino se hace más flexible.

B: Sí, de todos modos. Para mí es importante eso en un proceso creativo porque em...tiene que ver con la vivencia en la creación. La vivencia en la creación tiene que ser un lugar de aprendizaje, entonces si uno ya está pre-formateado que lata, como que justamente la creación es un lugar de descubrimiento...de empezar a ver tus patrones pero también tratar de romperlos, entonces cuando los rompes te encuentras con una sorpresa, cómo vas a mirar esa sorpresa, cómo la vas a integrar, eso es lo que hace que sea un proceso excitante sino no me vería como probando una receta que ya...aunque uno se repite, uno...hay cosas que te obsesionan más y yo sé que hay cosas que yo podría trazar desde, en todas las obras pero...

A: ¿Cuáles serían esas cosas?

B: Eh...mucho obsesión con, con, con el tacto de la piel como generador del movimiento. Y eso tiene que ver con una historia mía con el “Contact”, con, con, con las sistemas somáticos que usan mucho el tacto como lugar de transmisión, de aprendizaje, de enseñanza, de...es una acción corporal muy poderosa.

A: Sí, estaba pensando en la...en la “Eutonía”, que estoy tomando un diplomado de “Eutonía y Feldenkrais” entonces pensaba en un concepto de “tacto conciente” que es un aprendizaje súper amoroso y distinto

B: ...Y si lo haces no amoroso ocurren otras cosas, entonces es como al tacto es un lugar muy potente para explorar, para generar movimiento. Sí, eso podría decir que es una constante eh...si pudiera hablar de un lenguaje corporal.

A: Claro, ¿Y temática? Temáticas que te hayan...

B: Eh...no, eso sí que es súper variable.

A: Ah ya...

B: ...Eso ha sido muy variable, no sé la primera cosa que hice sola, sola, porque antes había hecho cosas colectivas. Eh...hablar sobre un poco sobre el viaje...pero era, eso sí que era una obra como literal...no, casi prefiero mejor olvidar.

(Risas de ambas)

Y la segunda habla sobre el territorio, pero aparece la pareja, hay una lectura un poquito más...pero en realidad estoy hablando sobre el territorio, del espacio, de la generación de espacio, pero hay un juego ahí de lo abstracto y lo literal. Pero “Catálogo” yo no...yo diría que no...que es una cuestión que habla de, habla de la construcción y deconstrucción de realidad, de una realidad escénica, es como, es un, un hablar sobre lo escénico. Entonces por eso me interesaba al diseñador teatral adentro, por eso me interesaba que aparecieran videos sobre...sobre algo que está afuera, por eso me interesaba que de repente aparecieran eh...deconstrucciones del cuerpo a través de taparlo, destaparlo, de mostrar, de manipular en el fondo el ojo del espectador, de hacer ver al espectador que finalmente todo lo que está viendo está siendo manipulado igual, pero hacer, dispositivos muy concretos que están referidos a la visualidad de la obra, a la construcción y desconstrucción de la escena, también, a como aparecen y desaparecen objetos y se forma otras cosas, no sé, claro es casi una reflexión de la realidad del actor, del bailarín y sobre la construcción de la escena. Y para llegar a eso que tiene que ver con la sensorialidad. O sea nada, vuelo de un lado pa’ otro, un poco...

A: Eh...En este camino más flexible a la respuesta tu pregunta, em... ¿Cómo logras editar el material? Como decir en este minuto que tengo todos los poros abiertos, voy cerrar un poco.

B: Eh, si soy bastante, sí, ahí es cuando hay una cuestión de tiempo, de hay que estrenar (risas), entonces uno empieza a decir, ya este, este, yo soy bien exigente conmigo misma en el sentido de que, a mí me cuesta que ciertas cosas me gusten, en general en la vida soy como...siempre estoy

como así...”no sé”. Es que cuando, cuando me pasa algo con algo que estoy viendo de alguna manera confío que es lo que, es lo que...

A: Es lo que tiene que ser

B: Es lo que tiene que ser. Pero por otro lado viene la construcción y eso me gusta mucho, la composición, la dramaturgia. Y eso tiene que ver con mi obsesión y afición por el cine. A mí me gusta mucho el montaje. Me gusta el cine.

A: Pero cuando hablas de dramaturgia, te refieres ¿No a la dramaturgia narrativa?

B: Pero al final, al final se produce una dramaturgia narrativa. El, el orden de las cosas produce una dramaturgia, es como, es como...si en la primera escena tú ves un bailarín que viene entrando en la esquina derecha atrás con un foco, es súper distinto que si viene entrando de la esquina derecha atrás con el foco enfrentando al público.

A: Claro.

B: Y eso, y eso, esa , ese orden de las cosas, como están relacionadas y si, él entra por la esquina derecha atrás y camina hacia la otra esquina y sale, y sale caminando por la escena, va a producir, es una secuencia que es distinta que si entra se para en el centro y mira directo al público. Eso crea una dramaturgia, es un... en el fondo una dramaturgia es una, es una secuencia de acciones en este caso de la danza porque ya no hay una secuencia de palabras ni de texto sino una secuencia de acciones que va generando sentido, y como tú las pongas va a generar un sentido.

A: ¿Y cómo, eh...haces tú ese vínculo con el cine con esta parte de montaje?

B: En cómo van unidas las cosas, en qué orden, si quiero hacer sentir que la obra se está acabando en la mitad, si quiero partir eh...con el material que me parece que es más fuerte, si quiero partir muy sutilmente casi perdiendo al espectador que no sabe para dónde va y de repente

le largo otra hoja que gira la atención y del significado de lo que estaba viendo antes. Si...eh...si voy a empezar...sí...Cómo...porque trabajamos...o sea eso sí que yo eh...podría decir que es como un poco mi método, yo voy trabajando como pedazos, súper aislados, y entonces desarrollo un pedazo, desarrollo el otro y desarrollo el otro y así. Y de repente tengo así como un, una especie de rompecabezas delante de mí y no digo “ah, empecé por acá y pero a esto le podría venir...” no, no, no. Entonces cuando tengo estos pedazos se da para decir, “ya... eso, eso me suena para el comienzo, esto va a empezar así”.

A: ...Ahí se...hay una multiplicidad de posibilidades, de combinatorias...

B: Claro, he incluso cuando tengo pedazos y digo “este pedazo lo voy a partir por la mitad”, que en “Invisible” tenía por ej. Un trío que duraba 15 min. Y ese trío lo partí en tres y lo puse en distintos órdenes dentro de...entonces dije “no, no quiero el material tal cual, quiero intervenir ese material” y después dije “A ver este trío lo partí en tres pero en realidad el primero lo quiero cruzar con video, el segundo lo quiero...o sea como...después también esos mismos materiales y volver a intervenirlos, volverlos a modificar por otros elementos. Entonces me gusta tener como piezas que a la larga no me casen con un, con ningún hilo conductor, sino después yo defino cuales...y si necesito hago que los una, bueno, se crea otra cosa

A: Claro, ahí después lo van viendo. Oye Francisca y mmm...con relación a lo que tú, como lo que tu dirías que es un coreógrafo, en tú experiencia o bajo lo que has leído, lo que quieras, ¿Qué es lo que comprende este rol, del coreógrafo dentro de un proceso creativo?

B: Bueno lo que finalmente es pa’ mí un coreógrafo es que tiene que...el coreógrafo, claro, es que a mí se me ha deshecho un poco esa palabra, el coreógrafo pa’ mí es el que tiene que darle sentido a todo este material, el que finalmente decide eh...como se...justamente esta cosa de la edición, del montaje, que es lo, lo...como todo este material que tienes delante, como lo pones en tensión para que cree una experiencia estética, para que sea una experiencia estética y eso, y eso tiene que ver con los objetivos que tú tienes, con las ideas que tienes sobre el arte, sobre las preguntas que te estás haciendo no solamente sobre el material sino sobre el sentido de ese material, el sentido de hacer una obra hoy en día, en el lugar que la estás haciendo, de quién la estás haciendo. Eh...

A: ¿Por qué decías que se te...?

B: Porque yo incluso en los afiches yo estoy poniendo dirección no estoy poniendo coreografía y después pongo creación y pongo a todo el equipo que en realidad estuvo creando material...

A: ...Y esa decisión, ¿por qué?...es como decisión política.

B: Si, sí, porque siento realmente lo que hago es dirigir, es como encausar...

A: Mmm...y ¿Cuál es esa diferencia con el coreógrafo?

B: Claro, porque siento que todavía el coreógrafo es visto como quien genera el material, como la...convención más tradicional.

A: si...

B: Entonces como que he querido decir finalmente...cambiar...el Pablo por ej. Que estuvo en "Invisible" con...él generó material entonces el también debería ser el coreógrafo. Pero en realidad el igual no está dirigiendo el sentido de la coreografía, él está generando en torno a algo que yo le estoy diciendo, que le estoy proponiendo, pero el genera de vuelta, esa misma propuesta que viene de vuelta a mí me genera otras cosas, entonces es un diálogo, el, el, el lenguaje no viene de una sola cabeza, eso es lo interesante. Pero, siento que finalmente no estuviera yo ahí, o no estuviera mi marido, que el también hace una como co-dirección, eh...quedaría todo como disperso. Que se necesita el que diga "Ya, esto es lo que me gusta, esto queda, esto no, esto"... entonces...pa' mí eso es como el director, podría ser, pero en el sentido dancístico, porque yo sé que en teatro el director es otra...es otra cosa.

A: ¿Te sientes exigida dentro del proceso?

B: Sí, sí, me siento responsable, más que exigida

A: ¿Por quienes, por ti, por todos...?

B: Eh...si porque tiene que ver con el grupo, que lleguemos a puerto con algo, porque hasta ahora todos los proyectos han estado bajo un tipo de...de, de o de fondo o de situación donde hay que cumplir con alguna fecha, con un estreno, ya juntémonos y veamos qué pasa...siempre ha sido...

A: Ha habido un formato.

B: ...Sí, tienen un formato. Entonces ya ahí hay una exigencia, bastante fuerte, y por otro lado en general si yo me voy a meter a algo me gusta como terminarlo y, y producir una situación que, que sea completa...como soy concreta, me gusta...Nunca he estado en un proceso abierto así de experimentación...Pero, ahora último se me ha generado un poco esa necesidad, quiero empezar a hacer un poco a cambiar de formato, quizás no tanto lo escénico quizás más lo instalativo, no sé, siento que estoy más en un momento de cambio que me gustaría tener una instancia más de laboratorio, es que lo anterior pertenece también pertenece a otros momentos de mi vida, cachai, que ahora tengo otras necesidades más investigativa también.

A: Igual, en esta responsabilidad que te preguntaba, ¿Tú cómo eh...exiges o pides que el otro también te responda a esa responsabilidad?, porque claro tú eres muy concreta pero quizás con el que estás colaborando no es tan concreto

B: En general trato de escoger bien a mi gente por eso trabajo en grupos pequeños, en grupos pequeños, con gente que cacho, aunque ya tuve una mala experiencia con una persona, casi me deja antes del estreno, eh, pero finalmente resulto, nos repusimos y eh...y yo por eso en general han sido formatos muy claros, porque yo siento que cuando uno puede pagarle a la gente se crea una relación en la que yo puedo exigir que se cumpla la pega, eh...pero al mismo tiempo me voy dando cuenta que también hay gente que está dispuesta también a trabajar en otras situaciones y a responder igual porque son naturalmente responsables, eso sería lo ideal, no tener que...pero, a mí sí, si el ensayo es a las diez, a mí me gusta que la gente esté ahí a las diez o cinco para la diez.

A: Rigurosa

B: Sí, súper rigurosa, (...) de siempre.

A: Tú dices, claro, escoger bien a la gente. Y este ojo que pones en las personas ¿A qué lado apunta? Como...a algo totalmente intuitivo.

B: No, conozco a la gente con la que trabajo

A: Ah ya, tienen algún tipo de relación

B: Sí, sí, no hago audición ni el que me gustó como bailaba, no, no, porque justamente es eso lo que me interesa. Me gusta que sea una persona físicamente, creativa, no, no, busco muchas cosas. Pero al mismo tiempo que sea una persona capaz de ser responsable, que sea madura, que no ande con crisis emociones hacia la mitad o que si tiene crisis emocionales que las deje fuera de la sala, y entramos a trabajar, porque yo soy así también, yo soy...como súper anglosajona, así...entonces...el trabajo es el trabajo, el trabajo puede ser entretenido, estimulante, nos podemos cagar de la risa, o sea yo he tenido procesos en que nos cagamos de la risa durante tres meses, y la pasamos súper bien, hay una, un...no hay esa cosa del rigor, no me carga, me carga...a mí me gusta pasarlo bien cuando bailo, pero en un marco que sea súper claro, y que sea bien aprovechado porque si no, no funciona, uno no descubre nada que valga la pena en un clima laxo y ambiguo.

A: Claro. Justamente eso te iba a preguntar, ¿Cómo tú describirías el contexto de ensayo en el que te relacionas con el intérprete? Me decías que lo podías pasar muy bien, en general, ¿Cómo se ha dado ese contexto de ensayo, como en esa relación como más jovial, más...?

B: Sí, en esta...en “Invisible” yo siento que hubo periodos muy de improvisación, muy libres, que eran muy entretenidos que nos estábamos cuatro horas moviendo, y y...y sin parar y (...) y

pero también soy una persona que repite mucho, que yo descubro mucho a partir de la repetición, entonces hay periodos que son extenuantemente...eh...no sé si es aburrido, ah, yo no tengo ningún problema en entrar en el tedio, hay algo en el tedio que me gusta también, siento que cuando desgasto algo, de repente digo “Por allá”. Es como que...de repente paso por periodos...me acuerdo que en “Catálogo” como limpiábamos el trio y lo limpiábamos, y lo limpiábamos, y lo limpiábamos hasta que encontramos el lenguaje, el tono justo, la corporalidad justa...y era súper complejo mirarlo, porque era, eran movimientos súper mínimos, enganches muy precisos y, y claro, habían periodos que no eran pa’ na’ pa’ la risa, nos queríamos matar, hasta...que, que, que...pasábamos eso y entraba...porque yo también soy muy concreta y muy física, a mí me gusta la fisicalidad, la fisicalidad no de transpirar sino el cuerpo puesto en, en una problemática, entonces siento que es el cuerpo el que finalmente tiene que resolver esa problemática, y la repetición...yo no le tengo miedo a la repetición, de hecho yo practico yoga, no tengo ningún problemas en hacer la misma secuencia durante 15 años de mi vida, y siempre hay algo distinto, siempre...como que a la profundidad no le tengo miedo.

A: Como a permanecer un poco

B: Sí, como estar...claro, estar ahí. Masticando, masticando, masticando. Pero también eso deriva a periodos en que suelto, en que abro, en que ya bueno hagamos lo que queramos con ese material hasta que empieza...y por ej. Esta reunión con el artista sonoro fue heavy, así como dos, tres meses en que el no podía aprenderse la coreografía, y resulta que tenía que aprendérsela, porque el trazo acá tenía un, aparecía un sonido y el otro trazo tenía otro sonido, y era así...de un tedio, y tener gente como al Pablo que es súper generoso y súper disciplinado, a mi marido ahí, “Ya, ¿otra vez?, otra vez, ningún problema”. Entonces, hasta que lográramos ese lenguaje juntos que a todos nos satisficiera, que yo sé que para los intérpretes era pan comido digamos, a nivel de movimiento, pero para el artista sonoro no era pan comido y para la obra tampoco era pan comido porque el sonido que tenía que salir tenía que ser un sonido en especial, entonces, claro, me meto de repente en rollo que me exigen mucho...

A: Bastante meticulosa.

B: Claro, hay mucha meticulosidad y eso, quizás una de las características que han dicho siempre de nuestra dupla con mi marido, que somos muy prolijos. Que hay una, un, una degustación también por el material. También yo soy muy intérprete, entonces...

A: Claro, eso te iba a decir porque...un poco en esto del contexto, igual trabajas con tu marido, yo...apuntaba también a qué tipo de interacción tienes con tu intérprete, si es más cerca o te gusta estar bien de afuera, como...y claro si trabajas con gente que conoces me imagino que ahí tú estás metida desde el cuerpo, todo.

B: No, claro, sí...me gusta, me gusta como esa generación como de familia, pero en el trabajo...

A: Claro.

B: ...y eso va...va creando como una pasión que no tiene que ver con puras emociones tiene que ver con una pasión que se está generando ahí, con el hijo que se está gestando...entonces...sí.

A: En cuanto como a la...comunicación con el intérprete ¿Cómo tú te comunicas con él?, ¿Qué recursos utilizas?

B: Bueno, lo que te decía antes el tacto es para mí súper importante, trabajo mucho con el tacto, eh...y....describo mucho lo que está pasando y genero imágenes...

A: ¿Lo describes verbalmente?

B:...Verbalmente, y de repente selecciono cosas que me gustan y digo esa parte ahí y...por eso trabajo mucho con video, entonces si hay un ensayo y digo cosas me gustaron las selecciono, las edito, las selecciono, y digo quiero trabajar en torno a este material, tengo ensayos enteros grabados que me gustaron mucho entonces cuando se nos empieza a perder...por ejemplo en "Invisible" habían partes que eran, eran estructuras pero eran semi-improvizativas entonces...pero había algo del material, ciertos momentos que tenían puntos así que a mí me

gustaban. Entonces cuando se iba mucho para cualquier lado, volvía al video “Oye, mira, en esta parte tú estás trabajando el peso de esta manera”, trabajo mucho con el Laban...para mí el Laban es un herramienta súper...así como trabajo con los materiales físicos del, del movimiento.

A: Estaba pensado en “Invisible” como en los trazos...como en el Laban...como los dibujos espaciales, que habían. Pero esta información que tiene estos distintos formatos, visuales, verbal, de tacto....tú vas como... ¿podrías identificar cierta graduación o...de qué manera? Porque a veces puedes llegar a un ensayo y decirlo todo, o vas de a poco.

B: Voy de a poco. Por eso mismo de que de repente, largo algo, se produce un ensayo, me gustan ciertas cosas entonces trabajo el siguiente, en base a un poco eso mismo que me gatilló a mí, entonces nunca, tengo todo. Se va...el todo de va generando hasta que está todo y empezamos esa etapa de la repetición, de la práctica, la práctica y la profundización, la profundización, y después eso moviliza el material y después viene...ya ahora empezamos el momento de la edición y empezar a vivir la obra, en su largo.

A: Y, ¿Te ha pasado que...en este comunicar y esta interacción, eh...el intérprete no te capta, no, no estás llegando a lo que...? como que notas que no, que no, no te entiende en realidad ¿Cómo lo solucionas, o no te pasa tanto?

B: Es que no, por eso te digo que no me siento como un coreógrafo que ha trabajado con muchos intérpretes, eh...he hecho trabajos con estudiantes donde un poco también trabajo con lo que hay, con el proceso que está ese momento el estudiante, entonces hay procesos como que no, que quizás yo pueda...ahí me tengo que meter más como profe así como, eh...”sabí que cuando vai pal fono no miri pal lao”, así como cosas súper básicas de la interpretación, es rico trabajar con gente que tiene más experiencia, (...) las cosas más básicas nunca están ahí...ahora, de repente, claro, yo primera cosa más en ámbito profesional que yo dirigí fue solamente con mis amigos, entonces éramos muy individuo y de repente como teníamos dúos muy complejos nos agarrábamos de las mechas porque “oye, no, no me agarraste bien”, “no si fuiste tú la que no saltó, eran así unas peleas espantosas. De ahí que quedé en nunca más trabajar en un dúo los dos juntos. Porque no había posibilidad de decir nada, digamos, era, era siempre como una relación

como muy horizontal. Entonces cuando trabajamos la otra coreografía yo trabajé con una amiga que es un súper profesional, entonces...pero, ella no tenía experiencia en el “Contact” como yo, entonces yo antes de decirle que no entendía, yo generé una estructura de trabajo, que era un training para empezar a meterla ahí, meterla a ella en el estado corporal que yo quería.

A: A ya, entonces en el fondo tú te responsabilizas de lo que estás pidiendo.

B: Claro, porque soy muy profé, entonces, soy muy metódica, entonces digo “ya, si quiero que tenga la experiencia que salte, no le voy a decir salta” tengo que generar todo lo...como para que tenga esa experiencia física, entonces me hacía cargo yo de eso, buscaba la manera...que es una manera muchas veces restringida porque, porque yo sé lo que se no más, no sé otras cosas...eh...pero desde esa generación de una corporalidad común, emergía después otras cosas. Y...en lo que si soy un poquito y de repente como estoy adentro me cuesta regularlo, lo regulo en el momento del ensayo, es cuando los intérpretes se pasan en la interpretación, cuando empiezan a ponerse un poquito súper expresivos, que a mí no me gusta la...me gusta cierto nivel de naturalidad en, en la interpretación. Eh...y esos son los únicos momentos en lo que yo he tenido que decir “corta”, básicamente, y cosas como muy técnicas y muy, muy precisas porque el material muy completo. Y en la interpretación tiene que ver como...con la expresividad y eso lo digo y como tengo, he tenido la suerte de trabajar con gente súper profesional, no hay problema, como que entienden al tiro cuando se les pasó la mano o cuando están muy bajos o están....

(Golpe de puerta)

B: ¿Quién está ahí?...Cuando están jugando con...eh...están poniéndose máscaras para poder decir lo que hay que decir que es algo muy simple, que es algo...

A: Claro...

B: ...Entonces ahí...eso.

A: Hay como una idea ahí, previa, del intérprete.

B: Sí, sí.

A: En cuanto a la...claro, a esa interacción que tienes con el intérprete, ¿Qué es lo que buscas?, ¿Tú tienes algún fin en especial que quieres lograr con el intérprete?, más allá de que la obra salga, la obra es una cosa, pero en esta interacción, ¿Te gusta ver algo en particular en el intérprete?

B: Mmm...bueno es que el intérprete es que...sí, es que por eso te digo que esos roles así como del intérprete y del coreógrafo...todos esos roles como que...mmm...son los roles, igual hay, hay jerarquías dentro del...más que jerarquías hay roles, eh, porque yo también soy intérprete en mis obras, porque yo también soy intérprete entonces...en mis obras, entonces el rol que tengo con un intérprete también es un compañero, de trabajo, un compañero de escena, que estamos generando un diálogo corporal que está generando la obra entonces, ¿qué quiero?, es generar una dinámica de trabajo que permita en el fondo tener descubrir eh...cosas nuevas.

A: Pero personalmente ¿Tú no crees que teniendo claro esos roles, que pueden todos ser todo en el fondo, eh, se facilita el trabajo? ¿No lo relacionas directamente? Como...sí yo sé lo que es ser coreógrafo o intérprete, aunque yo sea ambas cosas, al tener esa claridad semántica, como conceptual de lo que es cada cosa, ¿se pueda facilitar el trabajo o no necesariamente?

B: Sí obvio. Es que yo creo que da...que está por sentado cuando...nunca lo había pensado así, claro porque podría decir que en mi primer trabajo mi marido era mi intérprete pero no lo era, él es tan él que es... (Risas) es muy difícil así meterse mucho, eh, más que... entonces ya éramos directores, coreógrafos, intérpretes, era la misma cuestión, ya daba lo mismo. Pero en el segundo trabajo hubo un trabajo quizás más de dirección mía, pero, y, y los intérpretes eran, eran, el esce...como se llama, el diseñador, esta, esta chica, mi marido y de repente...pasaba que había cosas que a mí me interesaba sacar, y que no, que al principio no funcionaban, pero que pasaba por el intérprete, pasaba como, como estaba generando entre todos una dinámica de trabajo, eh, pero ella nunca, ella siempre tuvo claro que era mí intérprete no más, pero ella también opinaba y

yo tomé muchas de sus opiniones y, y, y me parecieron interesantes entonces tampoco era intérprete, pero claro ella sabía a la larga que las decisiones finales las iba a tomar yo.

A: Mmm...sí un poco, esto sí una opinión muy personal, eh...me parece que uno da siempre por sentado ciertos conceptos, sobretodo estos, como dentro del oficio, cuando tú partes un proceso coreográfico en que se asigna, yo voy a dirigir no sé, como que se entiende para, qué, qué es lo que tienes que hacer, pero como...para propósitos de esta memoria, eh...y que quede como un registro teórico para otro coreógrafo de mi escuela, pensaba en que, quizás sería bueno esta como...que no se diera por, por sentado qué es que cosa, como cuál es el...qué es lo que tiene que hacer un intérprete, hablo más de la formación, porque el intérprete te lanzan ahí dentro de la mención y te moví no ma. Quizás sería bueno incluir esas palabras de “colaboración”...

B: Si po'. O sea bueno, de hecho en esta carrera, o sea esta carrera no, la que estamos innovando aparece la palabra “intérprete-autor” que es otro tipo, como, es como, claro, pero es otro tipo que funciona en el marco de la danza contemporánea, que es este intérprete que opina, que propone, que soluciona también, eh...que entiende su rol pero que también es un rol muy activo y...porque casi toda, como la danza contemporánea está partiendo un poco de esos lugares, porque es muy interesante lo que trae cada persona al lugar, más que, a la coreografía. Como el espacio de creación como un lugar que de repente se puede transformar, no es, no es una idea cerrada, sino que este lugar un poquito...y que viene incluso de la música eso, viene de la obra abierta de la, música contemporánea y hay pedazos en que los intérpretes tiene que llenar.

A: Claro, es como darle un valor más autónomo al participante.

B: Claro que el está entrando en algo generado por otra persona, en el sentido, yo no pretendo que el Pablo se meta en mi cabeza y ni siquiera mi marido se puede meter en mi cabeza porque él...hay un punto en que él abandona, así como, él, él está metido en la minucia, en la cuestión, le encantan las luces, pero cuando llega la hora de, de decir esto va aquí y va acá, el de hecho por un mes no entiende nada, no entiende na', porque yo estoy, yo estoy en mi película pero ya eso, ya fue muy al final, todo lo que ocurrió antes, eh...es un trabajo súper colaborativo en que yo estoy

muy atenta a las propuestas y escuchando, hay, hay, y entonces hay un rol que es bonito del, como coreógrafo de escuchar, que uno piensa que es el intérprete el que tiene que escuchar y, interpretar, pero el coreógrafo tiene que escuchar y tiene que a veces quedarse callao y escuchar, escuchar, escuchar.

A: Y escuchar con todo el cuerpo...que importante. Bueno Francisca muchas gracias.

B: No, no, de qué.