

FACULTAD DE ARTES
LICENCIATURA EN DANZA
MENCIÓN COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA



MEMORIA:

“BESTIARIO”,
Una auto-reflexión sobre la creación y la
composición coreográfica

Laura Paz Ochoa Vargas

2014

INDICE

Introducción.....	3
Metodología (enfoque).....	4
Desarrollo	
Motivación.....	6
Selección de Intérpretes.....	8
Exposición y reflexión por coreografía	
Solo.....	9
Sexteto.....	20
Trio.....	25
Dúo.....	32
Banda en vivo.....	40
Reflexión final.....	44
Bibliografía.....	46

INTRODUCCIÓN

La composición coreográfica, en sus inicios, fue definida como “el arte de crear y organizar danzas”¹. Etimológicamente deriva del latín *compositio*, *-ōnis*, acción o efecto de componer, es decir, formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden.² Ahora bien, hay muchas cosas que deben ser *compuestas* al momento de la composición en la danza. Como primera idea sería la disposición y tránsito de los cuerpos, pero también se debe considerar la composición como un ordenamiento de algo que es tanto más intangible como son las ideas, los motivos de creación y las inquietudes artísticas. Ulteriormente la composición abraza el caos y lo sortea, lo convierte en algo posible y concreto.

Coreografía se desprende también del latín *choros*: coro, baile, danza y *grafia*: escribir, grabar. De aquí que originalmente, y hasta aproximadamente el siglo XVIII se considerara la notación de los pasos de baile como coreografía.

Sin embargo, a medida que la danza fue avanzando desde los bailes sociales hacia una expresión más abstracta de los sentimientos e impresiones humanas a través del movimiento, la definición de coreografía fue re-significándose también. Podemos así comprender que la coreografía es una expresión en movimiento que vive en un tiempo y un espacio definido, y como toda arte performática, sólo existe en el presente, en la acción.

Tomando en cuenta el significado de las palabras que conforman composición coreográfica, podemos detectar el esfuerzo por ordenar y dar forma a esa materia tan dispersa, numerosa y, a veces, ingobernable que es el impulso artístico y creativo, para desde ahí poder dar sentido y significado a lo que se crea. Esto hace del compositor alguien en búsqueda de metodologías, estructuras y formas para concretar eso que está en el éter constante y que, a veces, se rehúsa a ser puesto en forma. Cabe preguntarse también ¿Cuál es la compulsión hacia ese orden, hacia esa escenificación?

¹ Encyclopedia Britannica

² Diccionario de la Real Academia española (RAE)

Esta Memoria Monográfica para optar al título de Licenciada en Danza con Mención en composición Coreográfica tiene por objetivo llevar a cabo un proceso auto-reflexivo de la gestación de la idea, desarrollo de ensayos y montaje de las coreografías creadas para mi Examen de Grado, rendido el 8 de Enero del 2011.

Este examen constó de 5 coreografías, cuyo formato fue impuesto por la escuela de Danza; un Solo, un Dúo, un Trío, un sexteto con música clásica (la denominada danza pura) y el desafío de la Banda en Vivo, la que constaba finalmente en crear coreografías como acompañamiento para bandas musicales que tocaran en vivo.

METODOLOGÍA

La metodología que se utilizará en este documento consiste en un análisis de experiencias basándose en una reflexión de la praxis; el objetivo de éste es exponer y analizar prácticas profesionales (en este caso artísticas) para poder así desprender conclusiones o compararlas con otras experiencias similares. Ya que no existe interés de generar un análisis comparativo, desarrollaré uno más bien conclusivo.

El enfoque de esta reflexión es cualitativo, entendiendo que primeramente se trabaja sobre la experiencia de un sujeto sobre un proceso en particular.

El enfoque cualitativo apunta a comprender la subjetividad del mundo de las personas desde una mirada no-hegemónica. La realidad no es una e inmutable, como para el paradigma cuantitativo, sino más bien múltiple y dinámica, buscando entonces percibir las cualidades y establecer las peculiaridades del universo que se está observando. El paradigma cualitativo no concibe el mundo como una fuerza exterior, objetivamente identificable e independiente del hombre. En este paradigma los individuos son conceptuados como agentes activos en la construcción y determinación de las realidades que encuentran, en vez de responder de forma automática según las expectativas de los papeles que hayan establecido para ellos las estructuras sociales.

Este paradigma sitúa a la persona o realidad estudiada como eje principal, desde cuya perspectiva debe ser comprendida la situación de estudio. Sin embargo, también se toma en cuenta la subjetividad del investigador, quien sobre sus capacidades y limitaciones creará instrumentos y técnicas de ayuda que irán moldeando a su vez el producto de la investigación. Teniendo en cuenta la asunción del paradigma de que no es posible mediar las relaciones sociales según las leyes naturales, sino más bien se debe tratar de conocer la realidad de las personas y la naturaleza de los acuerdos humanos que se establecen según sus propias leyes. El enfoque cualitativo es un método de investigación muy flexible y que parte desde la experiencia humana, por lo cual es primordial comprender y aproximarse lo más posible a la realidad del sujeto estudiado.

Durante el desarrollo de esta reflexión se expondrán las circunstancias generales bajo las cuales se gestan las coreografías de este examen de grado, una breve reseña sobre la gesta de la motivación coreográfica y la búsqueda de intérpretes.

Luego, sobre cada una de las seis coreografías, se realizará una descripción de las motivaciones personales que conllevaron a la concepción de la idea, se identificarán las etapas llevadas a cabo para el montaje de cada coreografía así como las herramientas coreográficas utilizada en los montajes y se expondrá la base teórica correspondiente a cada coreografía.

Todo esto con la finalidad de poder, posteriormente, realizar una reflexión sobre el proceso creativo de las coreografías que compusieron este examen de grado así como una reflexión final.

DESARROLLO

El proceso de creación partió con la elección de la mención el 2009, y los distintos formatos de coreografías antes mencionados se me fueron dados como objetivos

semestrales, partiendo por el dúo que realicé para el examen del primer semestre del 2009. Posteriormente realicé un sexteto hacia finales del mismo año, y durante el 2010 trabajé de forma paralela los últimos tres desafíos.

En la mitad del proceso me di cuenta de que todas mis coreografías tenían una temática en común y decidí no presentarlas por separados, si no que unirlas todas y crear una gran obra, de aproximadamente 50 min de duración.

Todas las coreografías estarían entrelazadas y la música y los sonidos serían transversales, así como los intérpretes, por lo que tuve la fortuna de poder trabajar con excelentes intérpretes que supieron moldearse y adaptarse a este nuevo formato de obra.

LA MOTIVACIÓN

Cada coreografía pertenece a un mundo personal en concreto; a una inquietud inicial que me impulsa a explorar, en el cuerpo del otro y en la puesta en escena, un mundo posible a crear. Estos mundos suelen, para mí, tener un componente estético marcado, ya que, aun cuando la inquietud sea sobre un comportamiento personal o social, un pensamiento concreto o abstracto, suele venir asociado a una imagen concreta. La mayoría de estas coreografías se me presentan como imágenes, cuadros plásticos con formas y escenas que se significan en mi cabeza. Con el pasar del tiempo (han sido tres años desde que di mi examen de grado) también puedo comprender lo estático que eso se puede volver, al querer ajustar la creación a la preconcepción estética en mi cabeza en vez de dejar que la escena se desarrolle en sí misma, partir de lo que necesite para “devenir” (profundizaré en ese pensamiento más adelante)

Es así como, para el montaje de mi examen de grado la metodología tenía su inicio en un pie forzado. Se me había entregado un formato específico en el que debía crear, y bajo esa premisa me esforcé por innovar y ojalá no hacer nada de lo que se me pedía, pero que no se notara mi insolencia.

A partir de cada premisa, le di mil vueltas de tuerca a los pies forzados para ver de qué forma podíamos crear algo que aportase a la composición y a la creación. Todo para hacer una entrega coreográfica que fuese un reflejo de mi propia búsqueda identitaria en cuanto al género y la libertad de vivir nuestro propio camino, a pesar de las dificultades que implica exponerse a sí mismo en sus debilidades e incongruencias a lo largo de este proceso. Considerando que la búsqueda de expresión a través de la composición implica tal vez, más que una expresión de lo que somos, una exposición de los lugares vacíos en nuestro interior, de todas las lagunas turbias que representan nuestras incertidumbres y contradicciones tanto personales como sociales. Buscamos tal vez materializar eso que no comprendemos totalmente, pero que nos asalta en la duda.

*“Exponerse” en danza supone el riesgo de un “interior” cuya precariedad saldría a la luz en el ejercicio de la exposición, y supone que somos ese interior y que personalmente estamos en riesgo (entonces exponerse supone un riesgo de la existencia). El supuesto crucial, sin embargo, es que ese “interior” precario y conflictivo existe, y está densamente poblado de incertidumbres y contradicciones que tienen origen tanto en las relaciones sociales ante las cuáles se ha visto obligado a mantenerse oculto, como en el propio interior de los deseos e inclinaciones no completamente conocidos ni controlados*³

De algo si hay certeza, justamente de que existen fallas entre las placas internas de nuestra personalidad y que estas grietas se friccionan cada vez que creamos y nos paramos en escena.

³ Perez Soto, C. (2008) “Proposiciones en torno a la historia de la danza”, pág.176, LOM ediciones, Santiago Chile.

SELECCIÓN DE INTÉRPRETES

Como primera tarea, debía buscar intérpretes, y consideré que aquellos debían ser lo suficientemente capaces mental, creativa y cognitivamente para trabajar desde la improvisación y el estudio de ciertos materiales. Si hay algo que descubrí a lo largo de mi estancia en la escuela es que no funciona con el orden “te entrego el material de movimiento ya hecho, tu reproducélo”.

Empecé a entender que mi tarea como coreógrafa era impulsar, y a veces empujar, a los intérpretes hasta los límites de sus potenciales, en ocasiones con más éxito que en otras, para ver qué era lo que surgía de la colisión entre mi propuesta y la incorporación de esta por parte del bailarín y su posterior interpretación.

Busqué intérpretes que pudieran llevar a cabo lo que para mí realmente implica trabajar bajo la dirección de otra persona; ser alguien que propone, cuya flexibilidad y maleabilidad mental le permite incorporar el material y a su vez ser crítico de este, cuestionando y generando puntos de inflexión al trabajo del coreógrafo. No me interesaba alguien que no tuviese nada que decir; que solo se fuera a preocupar de que la obra fuese bien ejecutada si no que tuviera un mundo interior lo suficientemente rico como para que eso se viese reflejado en escena. En general busqué intérpretes egresados, algunos ni siquiera los conocía, simplemente me armé de valor y me acerqué a preguntarles si querían estar en mi coreografía y afortunadamente aceptaron. Otra porción de mis intérpretes eran mis amigos y personas con las que ya sabía que tenía una afinidad y arrojo creativo, y que fueron mis grandes aliados durante todo el proceso, y a quienes les debo haber logrado llevar a buen puerto el examen.

SOLO

“Desde siempre, su mente aprende a reconocer su cuerpo como algo diferenciado de “sí misma”. El cuerpo de la mujer es alternadamente racionalizado y naturalizado, sin embargo cuánta ambigüedad, cuánta ambivalencia, cuánta incertidumbre acompañan a cada intento de vernos a nosotras mismas, de verse a sí misma como la ven los demás.”

Gestación de la idea

La reflexión para crear esta obra nace en torno al espacio privado de la mujer, de experiencias personales en torno al cuerpo y su intimidad, este cuerpo de mujer y su biología sangrante, dolida y placentera a la vez. Este conjunto de huesos, fluidos y tejidos, contenidos al interior de la piel, ese vasto órgano sensorial que nos impide morir demarrados en el piso, que nos entrega límites y forma y nos facilita sentir.

Había escuchado un tema musical de la banda danesa de música experimental Matmos, la cual tenía sonidos de baño y por encima corría una voz femenina que daba un discurso abiertamente feminista, donde al final decía “Destroy the male sex” – destruir el sexo masculino-. Comencé a imaginar a una mujer que tenía un arranque de ira en un baño, y que lograba cesar su ataque sólo poniéndose un tampón, como manera de “taponar” las emociones y el descontrol.

Comencé a investigar desde el género, el arte feminista (sólo como referencia, porque tampoco quería terminar haciendo el tratado feminista coreográfico), y la biología, entre otros. Busqué muchos puntos de vista y me di cuenta de que todos han construido el imaginario femenino actual. Entendí que más que enjuiciar la sociedad (a través de los tampones y artificios varios) debía retratar que la mujer es todo lo anterior, es intuición, es sexo, es sangre, es madre, es ira, es inteligencia, es razón...

El cuerpo de la mujer tiene mucha simbología, creada ya sea en un afán de catalogar y clasificar nuestras zonas y así separarnos en pequeños sub capítulos para un mejor análisis, o también reconociendo el poder significativo que tiene, la fuerza que se expresa en ellas.

Mucho se dice sobre nuestra capacidad como mujeres de procrear, traer vida al mundo, nuestro útero y su vitalidad, el amor que debemos sentir por nuestra sangre menstrual y la conexión que esta supone con los ciclos lunares y cósmicos. En un momento me sentí muy cuestionada por ciertas decisiones sobre mi fertilidad; como no deseaba seguir experimentando los ciclos menstruales (siempre han sido muy dolorosos y nada de trascendentales ni reveladores) comencé en un largo periplo de anticonceptivos y experimentos varios (fui sujeto de experimentación de un parche anticonceptivo, por ejemplo). Cuando hablaba de esto con otras mujeres, específicamente las que declaman esa conexión y reverencia con los ciclos femeninos, escuchaba una y otra vez lo dañino que era todo y que yo debía amar mi sangre menstrual, que ni siquiera los tampones estaban bien porque había dejar que la sangre *fluyera* de nuestros cuerpos. Me sentí muy perjudicada por no sentir mi “femineidad” como las demás mujeres. Comencé a pensar por qué lo femenino era tan biológico, si realmente era “menos mujer” por no comulgar con los preceptos generalizados de pareja, hijos y método anticonceptivo. ¿Se puede ser mujer, más allá de lo biológico? En cuyo caso ¿Qué es lo que nos caracteriza como mujeres? ¿Cuáles son las características mentales, espirituales, actitudinales que prevalecen en nosotras y realmente crean la diferencia?

Comencé a indagar sobre la idea de matriz creadora de vida, sobre nuestra energía más contemplativa, nuestro accionar “circular”. Cómo éramos el “receptáculo” en el universo, convocando, unificando y protegiendo, mientras el hombre es como una lanza, con una energía más fuerte, directa, hacedora, más agresiva.

Yo podía percibir que nuestra “fuerza” era distinta a la de los hombres, nuestro “poder” radica en una energía más amable, más estática si se quiere, como la noche que permite el descanso y los sueños, como la quietud cuando buscas volver a ti mismo, como cuando la ola del mar se retrae hacia el centro del océano. Nuestra energía creadora, de la cual la biología es una manifestación, es lo que nos individualiza, pero no nos aísla. Podemos ser el lado oscuro de la luna, sin embargo gracias a ese lado oscuro también existe la luz. Ninguna existe sin la otra.

Fue así como surgió la idea de reflexionar sobre la sangre, el útero y la conformación de nuestra identidad-cuerpo femenino en una coreografía, y nace la idea germinal de “Blossom”.

Investigación

Al momento de buscar una conceptualización y un “Qué”, más allá de “Cómo” del Solo, comencé a interesarme por todas las expresiones relativas al proceso de pensar el cuerpo de la mujer; esculturas, performances, escritos. Especial interés tuve por su zona uro-genital, pensando en cómo ese paisaje siempre ha sido sujeto de culto, exhibición, prohibición y en general se le asocia una gran cantidad de significados y se le une mucho más a la mujer a esta zona específica que al hombre, primordialmente por su carácter reproductivo. Es así como se pone énfasis en el rol reproductivo y a través del control de la zona genital y los órganos que permite la procreación, se ha generado históricamente un férreo control de la mujer y su deseo, subyugándola a ser una pieza en el sistema reproductivo económico, manejando todo ámbito de la economía del hogar (a través de la fuerza laboral y perpetuadora del núcleo y empresa familiar como son los hijos) hasta el control del placer (mutilación del clítoris por ejemplo).

Este enfoque político sobre el cuerpo de la mujer me llevó al periodo de vanguardias de los años 60, encontrando en artistas ligadas al movimiento Feminista de esa época expresiones de descontento, actos llanamente provocadores o escatológicos y en general, reflexiones a través de las actuales

expresiones como lo eran la performance y el video arte del cuerpo femenino y su anhelo por liberarse de las etiquetas patriarcales y los tabúes.

Algunas creadoras que nos interesaron fueron las siguientes, adjuntamos su obra y una breve reseña de los trabajos:

Shigeko Kubota (Vaginal painting, 1965, perpetual fluxfest festival)



Kubota ponía en tela de juicio la designación cultural occidental de los genitales femeninos, interpretados por Freud como el lugar donde sea materializa la “falta de pene de la mujer” y la idea de que esta “falta” niega el acceso a una expresión válida a través del lenguaje de los signos visuales y gestuales.

Martha Rosler (Vital statistics of a citizen, Simply Obtained, 1997, video)



[Voz en relata, mientras la imagen muestra a la autora siendo medida y sus datos contrastados con una tabla de medición “estándar”]:

”Su mente aprende a concebir su cuerpo como algo diferenciado de “sí misma”

“No necesito recordarles el estudio científico de los seres humanos. La visión del yo, la mirada del yo desde fuera como si se tratara de algo diferenciado del yo interior. Cómo medirse una misma por el grado de artificio: la refabricación de la mirada del yo externo para estimular la versión idealizada de lo natural. Cuanta ansiedad transmiten esas miradas. Cuánta ambigüedad, cuánta ambivalencia, cuánta incertidumbre acompañan a cada intento de vernos a nosotras mismas, de verse a sí misma como la ven los demás. Esta es una obra sobre cómo pensar en una misma”.

Judy Chicago (Red Flag, 1971, litograf. Fotogr.)



“lo escatológico desempeñaba un papel importantísimo en la destrucción de la feminidad y la belleza femenina (...) Germaine Greer insinuó que una mujer, para superar el asco que le provoca la sangre de su propia menstruación, debe probarla. Con el fin de derribar la femineidad, las artistas feministas se vieron obligadas a desacatar el buen gusto y la respetabilidad femenina señalando deliberadamente el deseo de las mujeres de hacerse con el poder sexual y cultural y lo manifestaron (...) algunos espectadores veían el tampón como una imagen de castración, lo cual demuestra que la mirada se ha educado social y culturalmente para no ver la realidad del cuerpo femenino.⁴

⁴ Frueh, Joanna. "The Body through Women's Eyes." En *The Power of Feminist Art*, editado por Norma Broude y Mary Garrard. Nueva York, 1994

“El problema de la identidad femenina y los nuevos mitos”⁵ sirvió como perspectiva de lo que significa ser mujer en relación al “diseño” de su propio cuerpo y biología, texto del cuál presentamos un extracto:

“La definición de género tiene un efecto liberador para las mujeres, al poner de manifiesto que el comportamiento femenino no obedece a imperativos biológicos y al desembarazar al sexo femenino del presupuesto ontológico y epistemológico según el cual en la mujer la anatomía es destino. Su destino se va construyendo conforme a dictados diversos de carácter socio-cultural fundamentalmente, si bien hasta ahora ese destino estaba predeterminado por la concepción que el patriarcado tenía de la feminidad, siendo ya hora de que las mujeres deconstruyan esa definición y construyan una nueva concepción de lo que significa ser mujer.”

Tomamos estos trabajos como inspiración para la creación del solo, y especialmente la imagen última del trabajo de Judy Chicago como un elemento presente en el solo, donde la intérprete bailaba con un tampón, el que es extraído y depositado en un frasco que era parte de la puesta en escena. Me parecía interesante exponer esa acción, siempre velada, escondida. Mucho se opina sobre nuestro cuerpo, pero habitarlo en todas sus dimensiones es muy distinto y cada mujer vive con su cuerpo una relación única e intransferible. Buscamos exponer ese momento íntimo de la extracción del tampón del cuerpo también significándolo como cuando uno le saca el tapón a la tina y todo puede escurrir mejor, las cavidades se vacían y el cuerpo de la mujer tiene la capacidad de contener muchas cosas, desde sus propios fluidos hasta sus emociones, sus aguas y mareas internas.

⁵ Texto publicado en *Novos Dereitos: Igualdade, Diversidade e Disidencia*. Ed. Tórculo. Santiago de Compostela. España. 1998. pp.155-172.

Desarrollo ensayos

Los ensayos comenzaron en abril del 2010, con ejercicio de visualización e imaginación. Esto implicaba llevar la atención a partes del cuerpo a trabajar y desde imágenes y sensaciones, para explorar en el cuerpo de la intérprete los conceptos que se buscaba plasmar. A continuación presentamos un extracto de la bitácora de la primera sesión:

Sesión I

23 abril 2010

Limpiar el cuerpo; disponer al blanco la zona del útero, para que luego se comience a teñir de rojo. Sentir calor. Imaginar qué sucede en movimientos de manos y del cuerpo. Pausar.

Enunciar 3 imágenes y 3 verbos. Seguir en el movimiento, encontrando hitos en base a las imágenes y verbos.

Volver al blanco. Repetir movimiento con atención en el útero.

Escribir narración en primera persona, no para otro, solo para ti.

El trabajo con imágenes y verbos resultó ser muy útil para comenzar la investigación corporal, ya que entregaba una plataforma concreta visual y de acción para que la intérprete pudiese encontrar los espacios internos que se conectaban al trabajo y los pudiera habitar.

Se comenzó paralelamente a conformar una serie de movimientos que fueron consolidando una especie de “mantra” personal de la intérprete; secuencia de acciones que le permitían conectarse con el trabajo y que se incluyó en la coreografía como un momento privado de ese cuerpo consigo mismo. Su pelo, sus huesos, las cavidades de la carne a las que se podía acceder, su rostro, sus pechos, todos lugares en los cuáles ella podía habitar, sentir, traerse a sí misma al presente a través del tacto y lo sensorial.

El ejercicio del “mantra” u oración personal era en esencia la conexión privada de una mujer con su cuerpo, esa exploración que fascina al tocarse a sí misma, al vivenciar la propia naturaleza de su cuerpo. Se trabajó justamente la no mecanización de esa secuencia, sino más bien un habitar natural y genuino, donde el tiempo no era determinante, más bien lo era la exploración y el tacto.

La idea del tampón fue algo que permaneció desde un principio, dispusimos que se lo sacara en la mitad de la coreografía, como una manera de simbolizar ese agente extraño que uno a veces tiene dentro y que hace que te comportes de forma extraña, eso que no es tuyo, pero que tú misma te “infringes”. Si bien el tampón simbolizaba lo artificial y externo introducido en el cuerpo, tampoco hay una intención enjuiciadora de “la sociedad te daña” o algo por el estilo, sino más bien evidenciar que todo son decisiones, todos utilizamos los signos femeninos a conveniencia y nada es bueno o malo, sólo es.

Hacia el final del proceso creativo apareció otro hito de la coreografía como eran “los ojos externos”, los que simbolizaban esa mirada externa a través de la cual nos construimos, ese ojo del otro que nos devuelve, como espejo, eso que la sociedad ve en nosotras y que nos modela también. Como finalmente nuestra visión interna e intuición se ve mermada por toda esta información que nos llega sobre lo que deberíamos ser, las etiquetas que se nos ponen, como se nos rotula para poder encajar mejor socialmente y no sentirnos extranjeras. Como nosotras mismas también aceptamos esa alienación porque es más fácil vivir en la sociedad si lo hacemos, cumplimos con complacer y servir si actuamos de esa forma.

La aparición de ojos externos, específicamente en las manos aunque se pensó en un momento que estuvieran en el tronco dibujados también, era la necesidad de ampliar nuestro aparato sensorial y poder “ver” con todo el cuerpo, aumentando y confiando en nuestra intuición. Es ser un gran aparato de alerta, protegernos de los peligros con muchas otras miradas. A continuación un extracto de la bitácora de ensayos con respecto a este punto:

Recuperar Intuición

- *Visión interior*
- *Oído interior*
- *Percepción interior*

Después del golpe me cubro el cuerpo con ojos de otros, muchos pares de ojos que me permitan prever, intuir, mi piel ve, soy un aparato sensorial, un cuerpo de intuición. Ojos en el pecho, ojos en la palma de las manos.

Me como la sabiduría que me rodea, como si fueran pájaros los atrapo con mis manos ojos y las introduzco de vuelta en mi pecho, para que vean por mí. La realidad ya no es la que percibo con los ojos, es la que percibo con todo el cuerpo. La olfateo y como animal evado el peligro, me desplazo con la sabiduría de mi olfato de mujer.

Reflexión

Con el pasar de tiempo y el conocimiento de la filosofía del Tao comprendí que había un nombre para todo lo que en ese periodo descubrí, la inconmensurable polaridad Yin-Yang, premisa básica de toda existencia. Esta es la base de toda creación, todo movimiento y todo cambio, como la vida misma, donde se nace, se vive y se muere en un eterno devenir, un eterno y dinámico juego de la energía y la materia.

El lado Yin se refiere al “lado oscuro de la Colina” y supone lo negativo, lo oscuro, lo pasivo y lo femenino, la luna y el agua, suave y flexible, a lo interno y a los aspectos interiores de cualquier campo, formación o sistema de energía. Así mismo el Yang es “el lado soleado de la colina”, nos refiere a lo positivo y lo ligero, lo activo y masculino, el sol y el fuego, lo duro y agresivo. Es importante destacar que no son energías diferentes, sino más bien polos complementarios de cualquier manifestación energética o de la materia en el universo. Es así como el sol, a

medida que va avanzando por el firmamento va iluminando un lado de la colina y oscureciendo el otro, en un sinfín de sucesiones.

Lo que esta coreografía finalmente significó en el proceso personal y creativo fue el trabajo sensible y respetuoso de los propios tiempos, la capacidad de habitar la escena desde lo que somos cada uno y la búsqueda del presente como un regalo precioso.

SEXTETO

Gestación de la idea

El sexteto que se presentó para este examen de grado fue creado especialmente para esta ocasión, ya que originalmente existía otro con diferente temática y estética creado el segundo semestre del 2009.

Esta decisión fue motivada por el deseo de crear un único examen que fluyera desde principio a fin, por lo que se inspiró en el trabajo que ya se había realizado en el Solo *Blossom* y se pensó como una precuela de éste.

Decidí que sería un sexteto de mujeres, y dentro de estas seis intérpretes se encontraría la bailarina de *Blossom*, para que así la transición fuera natural y todo quedara hilado.

La motivación entonces fue crear un mundo femenino basado en la imagen, en la exposición de los cuerpos de estas seis mujeres ante el escrutinio público. Pensé en los desfiles de los concursos de belleza, en cómo estas mujeres se cosifican y son medidas y evaluadas bajo estándares de belleza y comportamiento. La idea que sustenta a estos programas de ensalzar la perfección y enfatizar por sobre todo el aspecto y lo superficial, parece la contraposición a la búsqueda interna y personal de la feminidad y la recuperación de la intuición y los aspectos más profundos de la psique de la mujer.

Es interesante la dinámica grupal femenina, que si bien puede aparecer como muy liberadora (las mujeres en grupo suelen ser más expresivas, incluso más agresivas) también es una estructura que ejerce mucho control sobre las que la integran. A través de la presión grupal y la manipulación del deseo de pertenecer, las mujeres pueden llegar a ser muy crueles con aquella que no es como las demás, empujándola a compararse según los códigos grupales y a homogeneizarse al interior de él. Claramente este comportamiento obedece a la

mayoría de las fracciones humanas; buscamos conformarnos en lo social a través de la aprobación de quienes hemos elegido como nuestros pares.

Sin embargo existe un momento donde surge justamente la diferenciación de uno a varios elementos, lo que da pie a la cohesión de los otros en virtud de la aparición de la alteridad; de lo diferente que también los reafirma y reagrupa, excluyendo a este elemento disonante. El Otro que ha surgido los desestabiliza y amenaza, se aísla para ser visualizado pero se mantiene cerca (cercado) para reducir su impacto disruptor. En palabras de Michel Foucault

“La historia de la locura sería la historia de lo Otro, de lo que para una cultura es, a la vez, interior y extraño y debe por ellos, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia de lo Mismo- de aquello que para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades”⁶

Se presentó entonces la unión del solo a este sexteto como la posibilidad de que la diferencia pudiese emanar de este grupo de mujeres, de que la asfixiante necesidad de control interno del grupo hiciera florecer en alguna de ellas el deseo de conectarse consigo misma, pero también que esta ebullición sea la forma de liberar presión propia de una estructura que se autorregula marginando a uno de sus componentes, encapsulando al cáncer que amenaza su continuidad.

Desarrollo de ensayos

Los ensayos para la creación del sexteto partieron en octubre del 2010, y estuvieron basados en el 2do Movimiento (Allegretto), 7ma Sinfonía Ludwig V. Beethoven de L.W. Beethoven.

Trabajamos sobre la estructura musical, buscando a su vez trabajar con las distintas “voces” al interior de la partitura y las figuras musicales que presenta.

⁶ Foucault, Michel, “Las palabras y las cosas”, editorial, año, pág. 14

Realizamos ejercicios de juego con base en la música; a tiempo, al doble de rápido o de lento, entre otros. A continuación un extracto de la bitácora de ensayos donde se detallan las instrucciones:

Sesión

- *1 dirige a 2 con indicaciones tanto de acción como de partes del cuerpo para mover.*
- *“sillita musical” de improvisación, parten 2 y cada vez que cambia la música entra una a relevar a la que quiera*
- *“canon” con indicaciones*
 - 1) *Inicia*
 - 2) *Hace los mismo, pero en dirección contraria*
 - 3) *Un tiempo después*
 - 4) *Doble lento*
 - 5) *Doble rápido*
 - 6) *Recomponiendo a tiempo real*

La intención con este trabajo es la forma; jugamos con indicaciones simples basadas en la musicalidad para generar maneras diferentes de interactuar con ella, aprovechando que hay seis intérpretes y las variantes música-movimiento son infinitas.

Durante el proceso también trabajé con la partitura musical en mano, lo que ayudó a identificar los momentos musicales y así ordenar la composición según la estructura. Esto llevó a que el trabajo se ordenara fácilmente y así, todos los

momentos de improvisación grupal e individual encontraron su lugar, repetición y variación dentro de la partitura.

Así como la musicalidad, también se trabajó sobre la composición de imágenes grupales estáticas, buscando ese momento de quietud grupal que culmina en una “fotografía” viva. A pesar de lo estático de esta premisa, se liberó para que cada vez que se presentaba la coreografía, estos momentos fueran según la lógica de movimiento que se venía desarrollando en la coreografía.

La composición se trabaja en torno a los conceptos de desfile (exposición de los cuerpos), ritual femenino y dinámica grupal para la expulsión de un miembro, es decir, como el grupo se cohesiona y se vuelca en contra de un elemento que le era propio cuando este presenta “error” o ya no obedece al orden convenido. Esto permite el avance del examen para pasar a *Blossom*.

Reflexión

El trabajo con la música clásica y su forma fue tanto un desafío como una “prisión” durante este proceso. Sobre todo porque creo que no comprendí nunca a qué se refería la instrucción de “bailar con la música”. Me parece que eso es lo que habíamos hecho siempre y aun cuando “no se va con la música” entendiéndose hago algo diferente a lo que la música sugiere, de todas formas trabajo “con la música” porque ella está ahí. El resto me parece manierismos de dónde ubico el movimiento y si están en la métrica o no. Espero por el bien de la danza contemporánea que ya hayamos trascendido ese predicamento y no sea tema a discusión el tiempo musical en que se ejecutan los movimientos.

El sexteto tuvo de dulce y agraz, me gustaron algunas partes de él pero siento que especialmente esta coreografía fue muy irregular, teniendo un inicio que se ajustaba a lo que quería expresar, sin embargo decayendo paulatinamente para sólo recuperar intensidad en breves y fugaces momentos.

El motivo de la creación fue muy débil, no sostenía la presencia de seis mujeres y la inmensidad de la pieza musical que había escogido, la música superó muchas veces a lo que estaba pasando a nivel coreográfico, por lo que la coreografía quedó más bien en el plano de lo formal. Más que todo fue logrado a nivel estético, tomando en cuenta vestuario, diseño de iluminación y diseño de piso. Esta coreografía abría el examen y ciertamente entrar a un espacio escénico donde ya están instaladas seis potentes presencias femeninas, con vestuarios llamativos e iluminación envolvente, fue un acierto para mí

TRIO

Gestación de la idea

Esta coreografía fue mi “desafío”, es decir un formato para la composición coreográfica que la tutora me entregaba basándose en lo que yo aún no había hecho. Mis trabajos anteriores habían sido sobre y con mujeres, tanto así que no se podía encontrar ninguna figura masculina (en su acepción más típica de hombre heterosexual) por lo que se me desafió a crear con un trío de hombres con temática libre.

Me costó mucho decidirme por lo que iba a crear, no me imaginaba nada que quisiera hacer con la energía masculina, me parecía hasta poco interesante, no me llamaba la atención caer en el binarismo y crear dúos de amor heterosexuales ni exaltar la fuerza y destreza física de los hombres, que al final era lo que había visto anteriormente.

Después de mucho reflexionar, fue surgiendo la idea de trabajar con tres hombres homosexuales desde la teoría *queer*. Esta teoría anula las definiciones de género y de identidad, desafiando la cadena normativa de asociaciones, proclamando que todas las personas tienen derecho a la auto denominación y que la cuestión de la identidad es una decisión personal.

Investigación

El trabajo tuvo una marcada línea investigativa desde la teoría *queer* y también desde la de-construcción del lenguaje, toda vez que es el discurso y la palabra los que por esencia clasifican y sirven a los seres humanos para generar acuerdos transversales sobre lo que consideramos que son y no son las cosas. Esta rotulación ha sido históricamente generada desde la vereda del rol dominante en nuestra sociedad, es decir el hombre heterosexual blanco, burgués y religioso, por lo que las “minorías” (entre comillas ya que suelen ser grandes mayorías,

simplemente no ostentan el poder) como las mujeres, los negros, los indígenas, los homosexuales, los niños y una larga lista de etcéteras, han debido sobreponerse a la relegación social a través de la reivindicación de sus derechos y deberes y ponerse a sí mismos en el tapete social a punta de luchar por su visibilidad.

En las palabras de los autores Carlos Fonseca Hernandez y María Luisa Quintero Soto, la teoría *queer* “*Es la elaboración teórica de la disidencia sexual y la deconstrucción de las identidades estigmatizadas, que a través de la resignificación del insulto consigue reafirmar que la opción sexual distinta es un derecho humano.*”⁷

Este esfuerzo por generar estudios científicos sobre los grandes grupos humanos que se consideraban marginales lleva a las ciencias sociales, hacia finales de los 80’ y principio de los 90’ a acuñar los estudios de género y *queer*, principalmente en Estados Unidos.

La palabra inglesa *queer* tiene varias acepciones. Como sustantivo significa “maricón”, “gay” y “homosexual” siendo utilizada de modo despectivo y peyorativo para apuntar la falta de decoro en la sexualidad y la anormalidad de la orientación sexual de homosexuales y lesbianas. Como verbo manifiesta el concepto de “desestabilizar”, “perturbar”, “jorobar”, por lo tanto, las prácticas *queer* se apoyan en la noción de desestabilizar normas aparentemente fijas⁸. El vocablo *queer* no podría existir sin su contrario, *straight*, que significa “derecho”, “recto”, “heterosexual”. La palabra como tal, no ha encontrado una traducción fidedigna al español, por lo que se ha decidido utilizar el vocablo en su idioma original ya que los intentos de traducirlo como teoría torcida, teoría marica o teoría rosa pierden el sentido más amplio que tiene en inglés.

⁷Fonseca Hernandez, Carlos y Quintero Soto, María Luisa, “La Teoría Queer. La deconstrucción de las sexualidades periféricas, Revista Sociológica de México, número 69, año 2009, pág. 43

⁸ Ibid, pág. 45

Es importante recaer en que esta teoría nace a partir del insulto, de la denostación del derecho a expresar lo que se es. Esta libre expresión es la que se reprime con fuerza por parte de la sociedad. En el “soy homosexual”, radica también una amenaza directa al orden establecido. Este se sustenta en los roles preconcebidos del hombre y la mujer heterosexuales. “Soy homosexual” es un reconocimiento que desestabiliza el orden interno del otro, de quien lo escucha y en palabras de la teórica de género, Judith Butler (Palabra contagiosa... 2000), esta afirmación es más aún increíblemente mal interpretada como “te deseo sexualmente”. Es como si la enunciación afirmara el acto en sí mismo, la intención de actuar. Advierte que si la frase “soy homosexual” se tomara como lo que realmente es, se consideraría como la manifestación pública del significado cultural y político del deseo entre personas del mismo sexo. La práctica de la homosexualidad no es la experiencia sexual en sí misma, sino el ejercicio discursivo que le confiere significado.⁹

Más allá de que esté o no de acuerdo con el último enunciado de que la práctica sea el discurso homosexual y no la experiencia en sí misma, reconozco y es mi objeto de estudio la fuerza significativa de las palabras, por lo que estoy de acuerdo en que ellas están cargadas de mucho tabú, miedo y control, especialmente en su versión de insultos. El insulto es lo que no queremos aceptar de nosotros mismos, y me parece que la teoría *queer* lo expone y lo baña en luz de manera muy elegante y precisa al convertir el insulto y la denostación, en espejo de las limitaciones de la sociedad imperante.

El texto “Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/text-ual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena”, escrito por Krzysztof Kulawik del departamento de Lenguas, literatura y culturas extranjeras de la Central Michigan University, ayuda a comprender el sentido social que mueve a las performances transformistas, lo que están desafiando y poniendo en jaque y cómo desde la teoría *queer* se está rompiendo con los estereotipos para quebrar las convencionalidades sociales. A continuación un resumen del texto:

⁹ Ibid. pág. 50

“Los textos narrativos de Pedro Lemebel y Francisco Casas —escritores y artistas visuales chilenos contemporáneos— emplean el motivo del travestismo como arma para parodiar y criticar el sistema de valores que determinan el proceso de formación de la identidad, sea individual o social. Utilizando el lenguaje exuberante y ornamentado del estilo neobarroco, estos autores destacan en sus crónicas urbanas y novelas la figura problemática del travesti, un ser andrógino y transgresivo, para proponer una nueva perspectiva hacia las categorías tradicionales de lo masculino, femenino, blanco mestizo y latinoamericano occidental. El uso del artificio lingüístico se asocia, aquí, con la simulación, una técnica artística y discursiva empleada como una máscara que desenmascara la convencionalidad de las categorías que rigen la sociedad patriarcal, masculina-heterosexual y occidental.”

Desarrollo de ensayo

Apareció el discurso y la palabra como las que en gran medida “denominan” y establecen las cosas, quien es qué cosa y cómo debe ser tratado. Le propuse entonces a los tres intérpretes trabajar con la asociatividad que tenemos con ciertas palabras, buscando crear nuevos significantes. El trabajo de creación y montaje partió en Octubre de 2010 y se mantuvo hasta Diciembre de ese mismo año.

Comenzamos conjugando la improvisación libre con elementos, con un trabajo de asociación de palabras a conceptos que les entregaba durante la sesión. Cada uno tenía un plumón y debía escribir un verbo, un sustantivo y un adjetivo por cada palabra. Se les entregó los siguientes conceptos: MADRE/MUJER/ SECRETO/SEXO/PADRE/HOMBRE/AMOR/CONTROL

Cada uno escribió sobre una pizarra una triada sustantivo/adjetivo/verbo que asociaban a los conceptos antes expuestos. Se creó entonces, por cada intérprete, una larga lista de triadas asociativas, las que luego fui descomponiendo y re asociando combinando aleatoriamente las palabras de cada uno: el sustantivo del primero, el verbo del segundo y el adjetivo del tercer intérprete. Así surgieron

triadas inesperadas que carecían de lógica concreta, pero que al momento de ser llevadas al espacio de improvisación resultaron muy entretenidas y lúdicas. En esas sesiones de improvisación les había llevado objetos como una canasta, una cartera, un martillo, una máquina de afeitar, revistas de moda, todos elementos que podían usar (o no) durante la improvisación.

A continuación un ejemplo de las triadas asociativas creadas durante uno de los ensayos:

Escribir según cada concepto, un SUSTANTIVO/ADJETIVO/VERBO asociativo

INT1	INT2	INT3
VERGÜENZA		
Rostro/rojo/caer	maniquí/desmatereal/ correr	arruga/flexible/esconder
PODER		
Falo/sofisticado/repetir	tiempo/intocable/saber	visa/lujoso/controlado
BELLEZA		
Volumen/masculino/mostrar	árbol/coloreado/mirar	bandera/feliz/admirar
SEXO		
Pantalón/fuerte/movilizar	piel/ambiguo/tocar	conejo/fuerte/penetrar
MADRE		
Imagen/carisma./referir	casa/dinámica/estar	presente/ayudar

Esta sesión dio origen a una porción significativa de la coreografía final pues se improvisó con un cuerpo común formado por el de los tres intérpretes interactuando juntos, y jugando con los vocablos

CASA/TIEMPO/INTOCABLE/MIRAR

También resultó muy atractivo lo que sucedió con la triada de BELLEZA durante la improvisación (sustantivos: volumen/árbol/bandera – adjetivos: masculino/coloreado/feliz- verbos: mostrar/mirar/admirar) pude observar esa belleza que proviene de lo premeditado y concertado, de las construcciones comunes de

significado, de las ramificaciones de lo mismo y de la convención social de lo que es bello. De ahí se desarrolla la idea de árbol; árbol humano que avanza unido por un tronco común; sin embargo se ramifica y se desmembra en el afán de cada intérprete de encontrar su individualidad. Su propio espacio de belleza. Esta construcción de cuerpos unidos, que en su materialidad inorgánica no sabe muy bien como ordenarse, como conformarse para encontrar una armonía que les permita avanzar. Entendiendo avanzar, como una victoria del cuerpo común, el desplazamiento de la amalgama de los cuerpos. Los tres interactuaban para formar imágenes estáticas o cuadros de poesía visual, eventualmente uno empieza a ceder a su propio peso y a caer, lo que obliga a los otros a cambiar completamente su dinámica.

La interacción pasa a estar determinada por la triada MADRE: (indicar/apuntar/denominar)

Algo que perduró a través de las sesiones fueron los juegos más violentos, rápidos y levemente agresivos, los que estaban muy unidos a las triadas de PODER-SEXO-VERGÜENZA/SECRETO y de la cual devenía el cuerpo común de los tres, unido por esta fricción álgida generada por la sexualidad y la energía masculina expuesta y desatada, algo exquisito de presenciar.

Bajo la unión de un sustantivo a un adjetivo o verbo se creó ARBOL-MASCULINO generándose la dinámica de que un intérprete proponía, el otro reaccionaba iniciando un juego violento pero amistoso como las ramas de un árbol mecido por brisas o vientos fuertes, ellos estaban unidos a un tronco común (su cuerpo común) y cada uno era una ramificación que se movía proporcionando acción expansiva al resto.

En la conjugación de ADMIRAR-VOLUMEN el juego se fue perfilando hacia la entrega del peso y el tono, reconociendo el espacio que existe en el cuerpo del otro, el espacio circundante a su estructura y usándolo para avanzar, adelantarse sin nunca perder el contacto del espacio próximo.

Reflexión

Si bien la intención de deconstruir los significados había sido la motivación original, me di cuenta, que más que buscar nuevas asociaciones, lo que se estaba logrando era plasmar en los cuerpos de los intérpretes, asociaciones pertenecientes al concepto, pero tal vez más profundas, menos inmediatas y metáforas menos evidentes pero muy interesantes.

Con el tiempo y el conocimiento de otros trabajos de improvisación, uso de la palabra (escrita y hablada) y la de-construcción de la escena, como por ejemplo el trabajo de dispositivo creativo de Joao Fiadeiro (en su versión más escénica) o el de Diana Szeinblum que resultó en el montaje “Una cosa por vez”, he concluido que el trabajo se debió haber realizado de forma distinta, tal vez no tan centrado en las palabras, porque nunca me pude alejar lo suficiente de sus significados literales, sino enfatizando sobre la improvisación y el trabajo de la escena, para que fuera ella la que dictara lo que necesitaba y no yo la que le imponía y conducía su experiencia. A raíz de lo anterior, la coreografía se mantuvo en una fase exploratoria que pudo haber sido superada con más tiempo de ensayo y error. Como en ninguna de las demás coreografías, mantuve un control férreo del resultado final y eso le quitó fluidez y naturalidad al resultado, manteniéndolo más ligado a lo literal de lo que yo hubiese querido.

De todas maneras fue muy gratificante trabajar al límite entre el cliché homosexual (como usar una versión en harpa de Bad Romance de Lady Gaga y parte de la coreografía del video musical) y la improvisación más abstracta, en base al trabajo con las triadas de palabras; esto hizo que la coreografía fuera lúdica y generara opiniones diversas, porque nadie se pudo abstener de la expresión del “soy homosexual” de estos tres hombres. El público se vio interpelado, incomodado y/o representado por la expresión discursiva de estos tres cuerpos masculinos en escena.

DUO

“amar el amor”

“por una perversión típicamente amorosa lo que el sujeto ama es el amor y no el sujeto.”¹⁰

Gestación de la idea

La primera coreografía que cree fue este dúo, el que partió de un estímulo tanto personal como intelectual. Había tenido una relación amorosa muy extraña el verano antes de volver a la universidad y paralelo a esto había llegado al libro de Roland Barthes, “fragmentos de un discurso amoroso”, debido a mi creciente interés por la semiótica. Este libro me pareció encarnaba en muchos momentos mis propias concepciones del amor, así que comencé a basarme en él para estructurar las escenas de mi coreografía. Escogí ciertas definiciones y armé el esqueleto, asignándole imágenes y lenguajes de movimiento diferentes.

Investigación

El material de apoyo para la investigación de este trabajo coreográfico fue el libro antes mencionado, y sobre él se fundamentó la teoría.

Este texto tiene una peculiar presentación; es una especie de diccionario del discurso amoroso, basado en las lecturas cotidianas y conversaciones personales de Barthes con amigos. Los libros de los cuáles aparecen extractos, los que son utilizados como “enunciados” del discurso amoroso, corresponden a *Werther* de Goethe, *El Banquete* de Platón, Nietzsche, los Heder alemanes, entre otros.¹⁰

¹⁰ Barthes, Roland, “Fragmentos de un discurso amoroso”, Editorial siglo XXI, 13° edición castellano, 1993, España, página 16

Lo atractivo de este texto es su proximidad al lector, su ágil lectura y cómo analiza hasta con cierto humor todas las ilusiones discursivas e interpelaciones al vacío que lanzamos cuando hablamos sobre el amor.

*El Dis-cursus, es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, “andanzas, “intrigas”. En su cabeza, el enamorado no cesa en efecto de correr, de emprender nuevas andanzas y de intrigar contra sí mismo. (...) se puede llamar a estos retazos de discursos, **figuras**. La palabra no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico. (...) la figura es el enamorado haciendo su trabajo.¹¹*

. El semiólogo francés explica que, a diferencia del diálogo que surge entre los enamorados, conversación donde el Otro está presente, en el discurso, por el contrario, lo que se expone es el soliloquio, la declamación hacia el objeto amoroso ausente.

Sin embargo en la esencia de este soliloquio amoroso descansa aquella memoria que todos compartimos¹² y que permite la identificación del individuo (porque en el discurso amoroso es el Yo el que está en el centro del éxtasis y del padecimiento) con estas figuras retóricas exclamadas por el amante.

Las figuras se recortan según puede reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura es circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir “¡Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje”. Para ciertas operaciones de su arte, los lingüistas se valen de un algo

¹¹ Ibid, página 13

¹² La *memoria filogenética* se refiere a nuestra memoria de la especie: este patrón de respuestas desencadenadas ante situaciones de amenaza y alerta vital o sentimientos base como el apego, correspondería a un programa heredado. Por ejemplo, Piaget investiga sobre el miedo a perder la base de sustentación mediante experimentos en bebés, a quienes colocaba sobre una mesa e instintivamente no avanzaban más allá del perímetro. También los niños que son suspendidos en el aire manifiestan terror. El hecho de que este miedo sea sentido por cualquiera, es decir, sea universal, nos indica que ya lo tenemos incorporado filogenéticamente.

*vago: el sentimiento lingüístico; para componer las figuras no se necesita ni más ni menos que esta guía: el sentimiento amoroso.*¹³

Desarrollo ensayos

Cuando empezamos los ensayos quise que los interpretes pudieran reconocer cómo reaccionaban físicamente el uno al otro, y así fuimos manteniendo sesiones de improvisación con premisas basadas en el texto y la sensación de ese “fragmento”. Fueron apareciendo los lenguajes pertinentes y las relaciones a medida que íbamos experimentando, además de que todas las sesiones teníamos momentos de reflexión con respecto al texto, a la temática, compartíamos experiencias personales con respecto al amor, todo fue material que nos sirvió, a mí para encontrar la esencia de la escenas y a ellos para conectarse con escenarios personales que les sirvieran a la interpretación.

El trabajo fue decantando, las escenas se fueron sucediendo naturalmente y respeté mucho lo que iba sucediendo con la coreografía y con los intérpretes.

Cuando ya identificamos las escenas que constituían la coreografía, “cuando mi dedo por descuido”, “el cuerpo del otro”, “me abismo, sucumbo” y “amar el amor”, comencé a definir qué carácter tendría cada escena y seleccioné los motivos de movimiento que expresaban mejor el momento. Trabajamos improvisando, ahora con premisas de movimiento específicas (conducción de la cabeza, esquivar con los brazos, etc.).

A modo de mejor visualización, expondré el enunciado amoroso sobre el que se basó la investigación compositiva, y a continuación un extracto de la bitácora con el trabajo durante ensayos.

¹³ Barthes, Roland, Op.Cit., página 13

“cuando mi dedo, por descuido”¹⁴

Contactos: la figura refiere a todo discurso interior suscitado por un contacto furtivo con el cuerpo (y más precisamente la piel del ser deseado)

Todo contacto, para el enamorado, plantea la cuestión de la respuesta, se le pide a la piel que responda (presiones de mano – inmenso expediente novelesco-, gesto tenue en el interior de la palma, rodilla que no se aparta, brazo extendido, como si tal cosa, a lo largo de un diván, y sobre el cual la cabeza del otro va poco a poco a reposar, son la región paradisiaca de los signos sutiles y clandestinos, como una fiesta no de los sentidos, sino del sentido). El sentido (el destino) electriza mi mano; voy a desgarrar en cuerpo opaco del otro, a obligarlo (ya sea a que responda, o que se retire, o que deje de hacer) a entrar en el juego del sentido: voy a hacerlo hablar.

En el campo amoroso no hay acting-out: ninguna pulsión, tal vez incluso ningún placer, nada más que signos, una actividad desprovista de habla: disponer, en cada ocasión furtiva, el sistema (el paradigma) de la pregunta y la respuesta.

Comienzan buscando la quietud (cuerpo neutro). Con los ojos cerrados, buscar la cercanía con el cuerpo del otro, pero sin estar pegado. Entonces, experimentar *gestos tenues* donde la superficie de contacto sea pequeña y precisa, poniendo atención en *recibir* para luego *responder*. Los gestos pasan a tener más superficie y a transformarse en *presiones* sobre el punto del otro, para hacerlo responder, trasladarlo, accionarlo. La relación próxima entre ambos intérpretes ha generado una condensación de la energía que los une, algo así como lazos invisibles que los mantienen conectados a pesar de no tocarse, se pide a la intérprete que se aleje para introducir distancia entre ambos. Le pido entonces que lo *abandone*, que deje al intérprete en el campo de la pregunta sin respuesta. “*El ausente*” se presenta entonces en la figura del hombre:

¹⁴ Barthes, R., Op Cit. Pág. 56

“Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la mujer; la mujer es sedentaria, el hombre es cazador, viajero; la mujer es fiel (espera), el hombre es rondador (navega, rúa). Es la mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene el tiempo para ello; teje y canta. Se sigue de ello que en todo hombre que dice la ausencia del otro, lo femenino se declara: este hombre que espera y sufre, está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado (mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos en quienes existe lo femenino.)

Esta inversión de los roles es para poder ver en el hombre esta condición de enamorado de la ausencia; para buscar esa reconocible figura literaria cliché de la mujer que espera y que frente al abandono cae en la histeria como un esfuerzo por evitar la erradicación de la *presencia* del otro. En palabras de Barthes, *“Manipular la ausencia es aplazar este momento, retardas tanto tiempo como sea posible el instante en que el otro podría caer descarnadamente de la ausencia a la muerte. (...) la ausencia se convierte en una práctica activa, en un ajeteo (que me impide hacer cualquier otra cosa); en él se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolías). Esta escenificación lingüística aleja la muerte del otro: un momento muy breve, digamos, separa el tiempo en que el niño cree todavía a su madre ausente y aquél en que la cree muerta.*

“el cuerpo del otro”¹⁵

A veces una idea se apodera de mí. Me pongo a veces a escrutar largamente el cuerpo amado. (Escrutar quiere decir explorar: exploro el cuerpo del otro como si quisiera ver lo que tiene dentro, como si la causa mecánica de mi deseo estuviera en el cuerpo adverso. (Soy parecido a esos chiquillos que desmontan un despertador para saber qué es el tiempo)

¹⁵ Barthes, R., Op Cit. Pág. 60

Esta operación se realiza de una manera fría y asombrada; estoy calmo, atento, como si me encontrara ante un gran insecto extraño del que bruscamente ya no tengo miedo.

Algunas partes de cuerpo son particularmente apropiadas para esta observación: las pestañas, las uñas, el nacimiento de los cabellos, los objetos muy parciales. Es evidente que estoy entonces en vías de fetichizar a un muerto.

Ya que están en contacto y explorando el cuerpo del otro, *abren los ojos*, para, en la posición en la que estén, observar fijamente algún detalle del otro. Sin perderlo de vista, toman distancia y describen qué es lo que les fascina mientras se alejan y luego se rodean. Luego uno comienza a acercarse desde lejos con el objetivo fijo (*fragmento*) sobre el cuerpo inerte (sin voluntad) del otro. Busca con su cuerpo las posibilidades de rozar, tocar y modificar esa superficie que le obsesiona. Cambian. Es importante que el cuerpo inerte no emita respuesta al estímulo del otro, pues no es el todo lo importante, si no *la parte*.

Cuando finalice el último, vuelve a buscar la quietud al *reposar* una parte de su cuerpo sobre el otro, y sin prisa busca sentir el apoyo. Entonces, el otro le *responde* posando otra fracción de su cuerpo sobre el del otro, buscando paulatinamente en el reposo encontrar el *apoyo* para poder experimentar con los niveles, pero todo muy tranquilo para poder tomarse el peso y *resguardarse* el uno al otro.

“me abismo, sucumbo...”¹⁶

Abismarse: ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud. La explosión de abismo puede venir de una herida pero también de una fusión; morimos juntos de amarnos: muerte abierta, por dilución en el éter, muerte cerrada de la tumba común.

¹⁶Barthes, R., Op Cit. Pág. 18

Cuando me ocurre abismarme así es porque no hay más lugar para mí en ninguna parte, mi siquiera en la muerte. La imagen del otro – a la que me adhería, de la que vivía- ya no existe.

Amar el amor¹⁷

ANULACION. Explosión del lenguaje en el curso del cual el sujeto llega a anular al objeto amado bajo el peso del amor mismo: por una perversión típicamente amorosa lo que el sujeto ama es el amor y no el objeto.

Con los ojos cerrados, Les pido se imaginen en un lugar físico que les recuerde el cuerpo con el que acaban de estar. (El espacio de la memoria, de la imagen, para conectarse con el objeto ausente(*es algo que tuvimos, pero que ya no está más presente*). Se les pide describir cómo es ese espacio físico, qué temperatura tiene, que colores predominan, que contiene, qué lo habita. A ese espacio podemos *traer a presencia el objeto ausente*.

Reconocer cómo eso afecta al cuerpo, identificar las acciones que significan la ausencia. Cuál es el verbo de estas *acciones*. Escoger 3 verbos (infinitivos). Escribirlos junto a la descripción breve del espacio que están habitando.

A partir de estas acciones, se busca cuáles son los *gestos* esenciales de esas acciones y cuáles son las *imágenes* que soportan estos gestos. Desde las imágenes, gestos y acciones de RECORDAR elaboro una *secuencia de movimientos* que se repite hasta alcanzar fluidez.

El método utilizado se puede se puede establecer en el ciclo *Concepto-verbo-gesto-imagen motor*, no necesariamente teniendo que sucederse en ese orden.

Finalmente la división del espacio desaparece. Están *uno frente al otro*. Se dirigen al Otro para representarles su propia desaparición. Su propia fragmentación. Primero es la interpelación (le reclaman con sus movimientos su ausencia) para, luego, pasar al olvido. Les pido se sitúen en un lugar que para ellos sea agradable,

¹⁷ Ibid., página 30

seguro, protegido. Se comienzan a despedir del recuerdo para volver sobre sí mismos, moviéndose en paz con ese imaginario desde su propio espacio interno.

Reflexión

A partir de esta coreografía pude saborear lo que es la creación a fondo, la investigación y también mi propio afán por intelectualizarlo todo, ya que una vez que partí con la investigación y la lectura, no me detuve más en abrir nuevas aristas para el trabajo. Es como si hubiese empezado por tirar de una hilacha de un sillón y hubiese terminado desarmándolo entero, tal vez para quedarme sin nada, finalmente. Mucho he pensado sobre una crítica que se me dio en la entrega de la bitácora posterior a mi examen, que mis coreografías tenían exceso de referentes. Al igual como yo me atropellaba al exponer diversas inspiraciones e ideas para un tema, mis coreografías estaban cargadas de referencias a de todo un poco, tal vez generando más bulla conceptual que otra cosa.

Me pregunto entonces si eso no es un reflejo simplemente de la multidireccionalidad de mis pensamientos, que se disparan constantemente hacia todos lados casi al mismo tiempo, saturándome a veces de tanto estímulo.

Ciertamente es una ansiedad mental la que está puesta en este comportamiento compulsivo, una necesidad de significado que busca el control del vacío, llenar ese desierto que sólo me devuelve mi propia imagen de pie en la vastedad.

A medida que ha pasado el tiempo, proporcionando perspectiva a este proceso creativo y a la vida misma, puedo comprender esta crítica. En la búsqueda de una puesta en escena más honesta la idea de tomar tal vez una temática y desarrollarla en profundidad hubiese sido probablemente más fructífero, en vez de llenarlo todo de tanto significado que tampoco se alcanza a desarrollar. Fue y seguirá siendo una decisión de montaje, además de una búsqueda de lenguaje personal; tal vez mi característica como creadora es esta verborrea, sólo el tiempo y creaciones futuras podrán decirlo.

BANDA EN VIVO

Gestación de la idea

El trabajo realizado con los músicos Ervo Pérez (Productora Mutante) y Eduardo Astudillo (Coleóptero) nació de mi asombro por el trabajo que ellos realizan con la música electroacústica y el Circuit Bending, esta última es la acción de manipular aparatos electrónicos recuperados o comprados a un precio muy bajo con fines artísticos. Se trata de abrir, inspeccionar y hurgar en juguetes mini-teclados o cualquier aparato que emita sonidos, para fabricar a partir de ellos instrumentos musicales de carácter único¹⁸.

Nuestra amistad data desde hace mucho, y cada vez que los iba a escuchar tocar, la música que creaban me impactaba cada vez; sentía que electrificaban todo con sus sonidos envolventes. Era como verlos en un altar, sobre el cual disponían sus aparatos eléctricos, masters y juguetes intervenidos. Su sonoridad es como una nueva melancolía, a pesar de ser una música nada melódica y a veces estridente, es una evocación constante y un lamento. Juguetes intervenidos, aparatos raros que suenan de maneras casi aleatorias, es una búsqueda muy profunda por nuevos sonidos, eco de una desconformidad tan latente que se vuelve sonora. Cerraba los ojos y podía “ver” los sonidos; cómo se convertían en paisaje, en ondas y texturas suspendidas en el aire evocándome la idea de paisajes sonoros vívidos, a veces llanos y vastos y otras accidentados y estridentes.

Estaba en mi la idea de que los cuerpo pudieran generar sonoridad, así como lo hacen los instrumentos que ellos mismo crean. Conversamos maneras de intervenir el cuerpo y surgieron las ideas de micrófonos de contacto dispuestos sobre el cuerpo de los bailarines que se activan al roce y de fotocensores y placas de cobre para también generar sonoridad en el espacio escénico.

¹⁸ <http://productoramutante.blogspot.com/>

Llegamos a la idea de crear una plataforma intervenida con todos estos elementos. Sobre ella bailarían los intérpretes, activando los distintos dispositivos dispuesto sobre la plataforma, los que serían sampleado y masterizados por Ervo para generar sonido.

A medida que avanzaba el año me di cuenta de que por un tema de presupuesto, lo de la rampla sonora se volvía inviable, sin embargo yo persistía en la idea de la música electroacústica y la danza por lo que comenzamos en conjunto a simplificar la idea y hacerla viable.

Desarrollo ensayos

Finalmente decidimos trabajar con micrófonos de contacto dispuesto en el suelo que serían activados por los bailarines con roce, golpes y respiración pesada. Los dispusimos en racimos fijándolos con cinta adhesiva gaffer al piso, conectándolos con la mesa donde estaban ambos músicos. Fueron tres racimos de tres micrófonos cada uno, un racimo para cada intérprete.

Los ensayos comenzaron sólo con audición, los músicos mientras los intérpretes solo escucharon y escribieron sus impresiones para luego dar paso a la improvisación.

Todo fluyó de forma muy amena, por lo que comencé a fijar hitos corporales de inmediato a su vez que hacíamos lo mismo con ciertas sonoridades de los músicos.

Luego, al tercer ensayo ya habíamos armado los micrófonos de contacto, los que manejaba Ervo, mientras Coleóptero creaba los sonidos envolventes e interactuaba sonoramente a través sus instrumentos con los movimientos propuestos por los bailarines.

Los micrófonos de contacto se pegaron al suelo y los bailarines los comenzaron a hacer sonar a través de golpes y contactos diversos sobre ellos y en un radio de activación de 40-50 cm a la redonda.

En los ensayos posteriores fijamos un pequeño guion de sucesos, tanto corporales y de acción como musicales, sin embargo dado que era todo improvisación, el

desarrollo quedaba bajo la sensibilidad de los músicos para transitar desde un estado musical a otro, así como de los bailarines para reconocer cuando avanzar hacia lo siguiente.

Reflexión

El trabajo realizado con personas de otra disciplina artística aportó a diversificar las miradas de todos cuantos participamos en este montaje. La experimentación como premisa traspasaba incluso la música y el movimiento, la des-estructura de los músicos nos llevó a soltar nuestra forma de trabajo un poco también. Nos juntábamos a disfrutar de lo que cada uno hacía, a reír y jugar con los sonidos y los juguetes sonoros, a habitar estos paisajes sonoros y a tragármolos para dejar que se desplegaran adentro de nosotros y nos movieran.

El gran aporte de la improvisación es que, pasado un umbral de exploración de lo conocido, se arriba a terrenos poco explorados de cada uno, y a través de las sonoridades que nos aportaban los músicos, se creó una atmósfera extraña y desconocida donde también los cuerpos sufrían la transmutación de su orden lógico, para sumergirse en la afectación de cada célula, a la intervención radical de la vibración del sonido sobre sus fluidos. El agua que nos compone era movida y alterada en su composición y por consecuencia el cuerpo perdía su forma natural de presentarse y comportarse.

La presencia de los micrófonos también generó un efecto inesperado, ya que hubo personas que comentaron que no se había dado cuenta de la presencia de estos en el suelo, y pensaron por un buen rato que los músicos estaban en justa sincronía con los bailarines, ya que los sonidos calzaban perfecto con las caídas y golpes que los intérpretes proferían al suelo. Sin embargo, recalando mejor en el escenario, comenzaron a comprender qué existían los micrófonos y que los intérpretes eran los que accionaban y que los músicos sampleaban esos sonidos, lo nos generaban, lo que fue un descubrimiento para ellos.

Ese hecho fue muy interesante porque generó que el público también se sumergiera en este fenómeno sonoro-corpóreo extraño y difícil de descifrar, les generó el apetito cognitivo, los enfrentó también a la necesidad de comprender, posterior al asombro. Esa intención no había estado en mi registro al crear, pero fue una de las cosas que más me agradó sucediera porque me enseñó que realmente la obra vive y se completa en el espectador, y adquiere más significados de los que uno pudiese esperar o si quiera imaginar.

REFLEXIÓN FINAL

Bailando desde la diferencia, desde el margen.

Revisando todo el material acumulado a lo largo de esto tres años desde que rendí el examen de grado, me encontré una y otra vez con mi propia marginalidad, con mi obstinado deseo de diferenciación. En retrospectiva, me hace entender mucho de lo que ha sucedido conmigo desde enero del 2011, el aislamiento en que me sumergí, por qué virtualmente “desaparecí” para el resto del mundo. Fue tan intenso el proceso de la escuela y extenuante la función de examen que posterior a ella colapsé física y emocionalmente. He podido aprender mucho de mí viéndome reflejada en mis trabajos y también en la forma en que los llevé a cabo.

Hay un tema de género que atraviesa las coreografías, desde la femineidad plástica del sexteto hasta la homosexualidad en el trío. Sin embargo tampoco puedo decir que fue la intención crear sobre eso, sino más bien sobre las estructuras opresoras que yo considero existen en nuestra sociedad para toda persona que desea crear su propia realidad, desmarcándose del rol social. Ahora bien, me centré en el género, eso está claro, podría haber hablado de la marginalidad desde cualquier grupo minoritario, sin embargo escogí a las mujeres y los homosexuales, sus relaciones amorosas y mundos imaginarios.

Ahora bien, ¿de qué se diferencian los personajes y las historias que transitaron por este examen?

La normalidad es algo aterrador. La inconciencia de vivir cada día sin comprender lo que hacemos y sus implicancias, de no buscar nuestra libertad y felicidad en la honestidad de nuestros sentimientos y actuar conforme a lo que creemos. Cuando las convenciones sociales del “deber ser” manejan la vida de las personas, y ellas dejan que así sea. Cuando las mujeres pensamos que no estamos completas hasta que tenemos un hombre a nuestro lado, de tanta película Disney que hemos visto, o que la llegada de un hijo la “completará”. O cuando una pareja de dos

hombres no puede besarse libremente por temor al rechazo de quien en realidad solo teme a sus propias pulsiones reprimidas.

Toda esta agresividad la he visto y vivido, porque es agresivo que cuestionen lo que te hace feliz y las opciones que has tomado. Para mucho se proclama la libertad, sin embargo existe una necesidad de aprobación de esos caminos disidentes, una guía de caminos distintos que puedes tomar si no te gusta el más transitado. Si te sitúas en esos senderos, a pesar de lo distinto que puedas ser, serás aceptado por que perteneces a un orden paralelo ya aprobado y que guarda muchas semejanzas con el establecido, solo que en ámbitos diferentes. Como los que se “casan” con su trabajo o los que se manejan en las cotas de poder, pero en el arte, por ejemplo. El principio sigue siendo el mismo, la competencia, el exitismo, nada cambia en realidad. Nadie se vuelve más humano, más amable y amoroso participando de este sistema que nos gobierna y se impone alevosamente de forma sigilosa, premiándote con la zanahoria si aceptas contribuirle.

Ha sido un descubrimiento comprender que situarme en el margen a raíz de un arranque brutal de honestidad es lo que finalmente me libera. El creador debe intentar liberarse de la idea preconcebida que desea montar y simplemente plantear una inquietud y desarrollarla en el cuerpo, en la escena. Así como con la vida misma, la intransigencia en un proceso creativo estancará la obra en la plataforma inicial, confinándola a ser coherente con la idea que la originó.

Con la revisión y memoria de mis trabajos coreográficos he revivido ese proceso intenso y fulminante, ayudándome a comprender que la forma de trabajo tan controladora me agotó en todos los aspectos posibles y que para crear en libertad de mi misma y mi control debo soltar la obra y dejar que viva por sí sola, nutriéndose no sólo de mí, sino de todo lo que acontece a su alrededor y de los que comparten el proceso creativo conmigo.

BIBLIOGRAFÍA

Encyclopedia Britannica, [consulta en línea], www.britannica.es

Real Academia de la Lengua Española (RAE), [consulta en línea], www.rae.es

Perez Soto, C. (2008) "*Proposiciones en torno a la historia de la danza*", LOM ediciones, Santiago Chile.

Texto publicado en *Novos Dereitos, Igualdade, Diversidade e Disidencia*. Ed. Tórculo. Santiago de Compostela. España. 1998. pp.155-172

Foucault, Michel, "*Las palabras y las cosas*", Editorial siglo XXI edición en español, 1968, Argentina

Fonseca Hernandez, Carlos y Quintero Soto, María Luisa, "*La Teoría Queer. La de-construcción de las sexualidades periféricas*", Revista Sociológica de México, número 69, año 2009

Barthes, Roland, "*Fragmentos de un discurso amoroso*", Editorial siglo XXI, 13ª edición castellano, 1993, España

Frueh, Joanna. "*The Body through Women's Eyes.*" En *The Power of Feminist Art*, editado por Norma Broude y Mary Garrard. Nueva York, 1994