



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER  
EN ARTES VISUALES CON MENCIÓN EN AA.VV.  
DANZA**

PROFESOR GUÍA : GONZALO DÍAZ  
ESTUDIANTE: PAULINA MELLADO  
MAYO - 2014

## INDICE

RESUMEN.....	3
INTRODUCCIÓN.....	4
I.- REFLEXIONES SOBRE LA DANZA.....	5
I.I Cuadro comparativo de las diferencias de estilos en la danza	8
I.II Danza contemporánea .....	10
II.- DE QUÉ CUERPO ESTAREMOS HABLANDO.....	13
II.I Dimensión Psicoanalítica.....	14
II.II Cuerpo filosóficos .....	17
II.III Cuerpo-intérprete .....	19
II.IV Qué mueve a los cuerpos-intérpretes .....	20
III.- PROPUESTA METODOLÓGICA.....	24
IV.- DIMENSIÓN POLÍTICA .....	40
IV.I Acerca de la obras de Paulina Mellado.....	47
IV.II Secuencia fotográfica coreografía <i>Lo que acontece</i> (2007)	65
IV.II V.I Secuencia fotográfica coreografía <i>Diana</i> (2012)	78
V.- DANZA Y ARTES VISUALES .....	79
VI.- ANÁLISIS DE LA COREOGRAFÍA <i>DIANA</i> (2012).....	84

**TESIS MAGISTER EN ARTES VISUALES**  
DANZA

---

PAULINA MELLADO

## RESUMEN

---

Esta tesis se instala en torno al trabajo de Paulina Mellado, coreógrafa chilena de la generación de finales de los 80. Se ha considerado su discurso artístico como soporte fundamental en la construcción y proceso de interrogación sobre el lenguaje de la danza contemporánea en Chile.

Esta investigación trata sobre la metodología y hace un recorrido histórico de su trabajo artístico, el que ha desarrollado entre la Compañía *Cía. Pe Mellado* y *CIEC* (Centro de Investigación y Estudios Coreográficos). Enfatizando en esta revisión la participación de la coreógrafa en el Programa de Magíster de Artes Visuales, el cual altera procedimientos habituales utilizados en su trabajo coreográfico y establece modificaciones y traslados de especificidades que funcionarían como colaboradores fundamentales en el desarrollo de contenidos de la última producción coreográfica de Paulina Mellado, “Diana” realizada entre los años 2012 y 2013.

La vinculación con las artes visuales para una coreógrafa permite que se revisen conceptos propios de la danza y de las puestas en escena, las cuales sufrirán alteraciones del orden de lo visual, conceptual, estructural.

Los conceptos a trabajar tienen que ver con cuerpo-política-metodología-danza contemporánea.

## INTRODUCCIÓN

---

A través de esta Investigación se propone reflexionar y caracterizar, por una parte, ciertos conceptos estéticos-políticos y propuesta metodológica, desplegada dentro del trabajo que se realiza en *CIEC* y en la *Compañía Cía. Pe Mellado*<sup>1</sup>, ambos instancias dirigidos por Paulina Mellado. Por otra parte se busca visibilizar el cómo y de qué manera ha sido y es un aporte y referente significativo el campo de las artes visuales en cuanto a la constitución del discurso artístico y metodológico que plantea Mellado. De esta manera se busca desprender, a través de este encuentro e intercambio, cómo se desprende la acción que cuestiona de qué manera se amplía y ejerce un rol de ‘identificación’ ante los propios recursos y procedimientos de la danza nacional, ampliando sus márgenes y posibilidades en sus diferentes ámbitos discursivos.

*CIEC* se plantea en una primera instancia como espacio fundante y de pertinencia a la Danza contemporánea, puesto, a su vez, en relación con otros ámbitos de estudio, procedimientos, acciones y problemas que amplían las posibilidades de encontrar insumos que permitan profundizar en sistemas metodológicos a partir de la necesidad de entender los propios procesos de producción de obra en Danza, entendiendo que en la perspectiva visual del análisis dichos procedimientos son abarcados desde miradas especializadas y que, en algunos casos, contienen un soporte teórico que las sustenta, como sería por ejemplo el trabajo de la performance y el body art.

De esta manera la investigación no solo intenta abordar el aspecto ideológico de las propuestas, en tanto representación como paradigma cultural y político, sino también se propone abarcar el ámbito metodológico, puesto que las prácticas metodológicas han sido ‘alteradas’, los propios modos de producción de obra se han visto interpelados por las exigencias del Magister en Artes Visuales, generando otras maneras de crear.

---

<sup>1</sup>-La Compañía Cía. Pe Mellado, es una agrupación de danza que reúne a bailarines y actores, los cuales son dirigidos por la coreógrafa Paulina Mellado: Los integrantes actuales son Cristián Espejo, Macarena Pastor, Marcela Retamales, Magnus Rasmussen, Andrea Torrejón, Camila Jiménez, Vannia Villagrán, Hugo Castillo, Beatriz Zeiss, Gonzalo Venegas. Jorge Carreño y Esteban Cerda.

CIEC, Centro de Investigación y Estudios Coreográficos, es un espacio de Investigación artística y teórica sobre las problemáticas de la danza y de la puesta en escena, se realizan seminarios, grupos de estudios y prácticas. Ambas instancias CIEC y Cía. Pe Mellado desarrollan su trabajo en la Sala Santa Elena, ubicada en el barrio Matta desde el año 2000.

## I.- REFLEXIONES SOBRE LA DANZA.....

Una explicación posible del fenómeno de la danza puede sustentarse en el principio de que genera la conciencia de fuerzas interactuando más allá de la lógica de un pensamiento o una idea, donde los cuerpos en movimiento generan su propia exaltación, por lo tanto su propia explicación. Un cuerpo se mueve y eso pareciera bastar. En este contexto la danza sería una apariencia, una aparición, un despliegue de fuerzas en interacción, en virtud del cual parece ser elevada, impulsada, atraída, cerrada o atenuada. Según Susan Langer<sup>2</sup>, estas fuerzas no sólo son las fuerzas físicas de los músculos del bailarín, sino también las fuerzas que se relacionan con la percepción que se tiene al ver lo que hacen los bailarines en una danza: una aparición de poderes activos, una imagen dinámica. De esta manera, sería una imagen virtual que deleita la sensibilidad del observador, donde los sentimientos se dan lisa y llanamente, es decir, “lo que se expresa en un baile, es una idea; una idea del modo en que los sentimientos, emociones y todas las demás experiencias subjetivas vienen y van...” (Langer 287)

Para Nietzsche, por ejemplo, la danza es la imagen de un pensamiento sustraído a todo espíritu de pesadez, cuya ingravidez la convertiría en una metáfora<sup>3</sup>. El espíritu sería pesadez, y el cuerpo, a través del movimiento de los pies, sería ligereza. La bailarina es convocada en la ligereza en cuanto presencia real, la danza contagia, ver danza sería ponerse a danzar, a través de los pies, sería ante todo una escucha, el pensamiento se arrastraría en una danza por la fuerza del ritmo. Las bailarinas ponen en juego la ligereza de la pesadez, debido a la relación tupida de los pies al suelo más que por una abstracción de la gravedad<sup>4</sup>. La danza sería una potencia en sí misma, llena de intensidades y, por lo tanto, llena de sentidos relacionados con sus propias condiciones de aparición: desde el centro de un cuerpo, que intercambia entre el espacio y una temporalidad que le son propias. Esas condiciones se presentan en intensidades que no explicitan la liberación de energía, sino por el contrario, demuestran el control de dichas fuerzas. La variabilidad de la intensidad es expresión de las retenciones del movimiento de un cuerpo.

---

<sup>2</sup>.- Langer, Susan “*La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza*”, en Hilda Islas (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, INBA, Conacultura. 2001, México.

<sup>3</sup>.- En Badiou, Alain, “La danza como metáfora del pensamiento”, en *Manual de inestética*, [www.mxfractal.org/Revista-Fractal50AlainBadiou.html](http://www.mxfractal.org/Revista-Fractal50AlainBadiou.html).

<sup>4</sup>.- Bardet, Marie, “*Pensar con mover*”. Ed. L’Harmattan, París 2008

Mallarmé<sup>5</sup> señala que el cuerpo danzante es un cuerpo-pensamiento bajo la forma de acontecimiento. Es decir, hay un cuerpo que es pura representación, que no expresa ninguna interioridad, sino que es sólo superficie e intensidad visiblemente retenida. Sería, bajo esta óptica, un primer cuerpo, que ocurre en un lugar y que es en sí mismo un espacio. Para Mallarmé la danzarina no sabe que danza, la danza le es sustraída, le es restada de lo que la constituye, ya que al danzar no se ve un saber, se ve un cuerpo inventando, un cuerpo en manifestación, que está esencialmente desnudo, sin conceptos, sin relaciones.

Alan Badiou<sup>6</sup> piensa como Nietzsche en cuanto a que la danza metaforiza el pensamiento y lo traduce como una *intensificación*, pero va más allá al buscar sustituir la elevación por la *intensificación sobre sí mismo*, sería un aquí que se reconquista en el mismo lugar o el movimiento de su propia intensidad, cuestionando así un posible afuera. La danza actuaría entonces de manera singular, sería lo que da su lugar al pensamiento, en tanto que se efectúa en sí misma como *intensificación inmanente*. La propuesta de Badiou radicaría en pensar la danza como una figura del acontecimiento, debido a la relación entre danza y filosofía, entre inmanencia y representación. La danza es precisamente aquello que muestra que el cuerpo es capaz de arte, y la medida exacta en que, en un momento dado, es capaz de ello. La danza pareciera hacer señas hacia esa capacidad artística del cuerpo: cuerpo-pensamiento, capaz de producir arte, donde la danza, en tanto oficio, muestra un cuerpo-pensamiento bajo el signo desvaneciente de una capacidad de arte. Para Badiou la sensibilidad ante la danza proviene del hecho de que ella responde, a su manera, a la pregunta de Spinoza *de qué es capaz un cuerpo en tanto tal*<sup>7</sup>. Gilles Deleuze, a su vez, plantea esta pregunta spinoziana como una afirmación: *no se sabe lo que puede un cuerpo*<sup>8</sup>. Algunos artistas tienen dificultades de salirse de la imagen, es decir, en salir de la lógica del espectáculo, lo que los arrastra a una introspección estéril de lo que podría el cuerpo. ¿Qué puede hacer un cuerpo? es la pregunta que recupera Deleuze, y que acerca la práctica de la danza a la filosofía, ya que instala las preguntas acerca de lo político, lo ontológico, lo fisiológico y lo ético.

---

5.- *Ibíd.*, p. 111.

6.- *Ibíd.*

7.- *Ibíd.*, p. 119.

8.- Jean Marc Lachaud y Olivier Neveux, *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*, Ediciones Nueva Visión, 2007, Buenos Aires.

Badiou denomina la emoción que emana de un cuerpo danzante como *vértigo exacto*, en tanto que aparece la finitud del cuerpo visible y que al mismo tiempo deja ver la capacidad infinita del cuerpo que danza al mostrar el pensamiento originario. Esta capacidad infinita, enraizada en el acontecimiento, deja ver la capacidad infinita del arte. La exactitud del vértigo se manifiesta en la precisión retenida, que revela el infinito y que es, a su vez, la lentitud secreta y no la virtuosidad manifiesta: una relación extrema de la relación entre gesto y ausencia de gesto. La historia de la danza estaría regida por la renovación perpetua de la relación entre vértigo y exactitud<sup>9</sup>.

Estas reflexiones de las cualidades que inspira la danza, pensadas por determinados autores, no corresponden a un análisis histórico, sino que asumen ciertas características de la danza –la ingravidez, la esencia efímera o las intensidades– como fuerzas o energías que se despliegan en contextos diversos. La fuerza del contenido pareciera quedar en la imagen, atrapada en la visión de un cuerpo o varios cuerpos en escena, moviéndose al unísono, o no, desde el lugar de la espectacularidad. Esta concepción de la danza se cimenta en un tipo de pensamiento filosófico, donde el análisis está puesto en lo efímero que es su condición propia. De esta manera, el ojo está puesto en una imagen que deviene en constante fuga o movimiento, que produce un cierto goce o placer a la mirada. Esas fuerzas tienen un peso determinado que le corresponde a un cuerpo. Los cuerpos son virtuosos y capaces de desplegar experiencias sublimes por la ingravidez o por la ausencia de peso real. Así, se puede describir o analizar la experiencia de cuerpos sometidos a ciertas prácticas de disciplinamiento riguroso que tienen correspondencia con épocas y estilos determinados:

“...se puede establecer una cierta analogía entre los cuerpos disciplinados de la danza y su proceso de docilidad, con los procesos de introyección de los valores socioculturales que vamos sufriendo, sin siquiera tener la intención de plantearse desde una pequeña resistencia u opinión crítica ante esto, reproduciendo o ‘padeciendo’ de esta forma un tanto sumisa, un tanto ignorante, los procesos de dominación...”<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup>.- Badiou, *ibíd.*

<sup>10</sup>.- Camila Jiménez, *Paulina Mellado, ¿Inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena?*, Tesis Universidad Arcis, Chile, 2011.



I.I

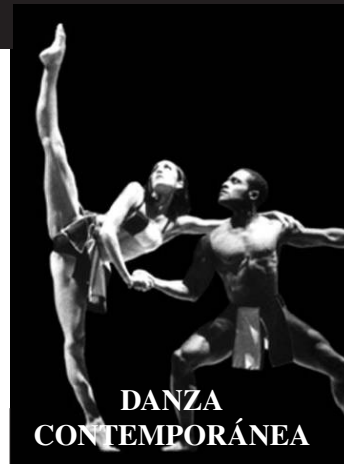
ESTILOS



**DANZA CLÁSICA**



**DANZA MODERNA**



**DANZA CONTEMPORÁNEA**

ESTILOS

Las raíces se sitúan en el siglo XVII, donde se recitaba y se bailaba para los nobles. Louis XIV crea la primera escuela en 1661. La Real Academia de Baile.

En las primeras dos décadas del siglo XX. Se reconoce a la danza como una expresión artística del creador y que se comienza a ver como un arte legítimo.

La danza contemporánea, si bien es una técnica, ésta se caracteriza porque su aprendizaje es visto siempre como un medio y no como un fin. La técnica es un medio para aprender a mover el cuerpo desde las posibilidades reales que tiene cada individuo

PRECURSORES

J.G. Noverre (1730-1790)  
Filipo Taglioni (1820-1860)  
Lev Ivanov / Marius Petipá (1880-1910)  
Serge Lifar/ Michel Fokine (1910-1940)  
Roland Petit/G. Balanchine (1940-1960)  
Maurice Bejart (1960-1980)

Loie Fuller (1890-1925)  
Isadora Duncan  
Ruth Saint Dennis  
Emile Dalcroze ( (1865-1950)  
Rudolf Laban (1879-1958)  
Mary Wigman (1886-1973)  
Kurt Jooss (1901-1979)  
Sigurd Leeder (1902-1981)

Pina Bausch (1940-2009)  
Xavier Le Roy (1963)  
Sacha Waltz ( 1963)  
William Forsythe (1949)  
Wim Vandekeybus ( 1963)  
Jiri Kylián ( 1947)

TEATROS

Los teatros del siglo XVIII construidos para ópera y danza, diferencian entre un público de espectadores pasivos que asisten a la representación. Clara delimitación entre el espacio escénico y el espacio público. Habrá que distinguir primero la escena con un espacio atrás que cuenta con un espacio profundo para la tramoya, cambio de telones, por delante un espacio para la orquesta, y luego un lugar para el público, repartidos en una platea, para el público general y un sistema de palcos más altos donde se ubican los invitados más relevantes

Durante el siglo XX se ha hecho danza en todo tipo de espacios, muchos obligados, como los viejos teatros y otros buscados, como los parques y las plazas. En la escena modernista modelo el espacio escénico es semicircular y está más abajo que una amplia platea que lo rodea casi totalmente, en una disposición muy parecida a la del teatro griego, pero alimentadas con tecnologías modernas. Esto permite desarrollar el trabajo de suelo, el trabajo de piso para las que no hay un punto de vista único o privilegiado, como los que existen en los teatros del siglo XIX y sus escenarios en forma de caja. (Pérez Soto. 77)

Existe diversidad de espacios a utilizar como los teatros convencionales, museos, sala de exposición, salas de teatros de diversos formatos. A su vez, se amplía el espacio de muestras a espacios no convencionales, según el tipo de expectativa que proponen los diversos proyectos de creación, es decir, los usos de los espacios dependen de las estéticas propuestas por los realizadores escénicos y coreográficos que van desde la ocupación de los espacios públicos, como plazas, calles, hasta ocupación de los espacios íntimos como departamentos, casas habitacionales.

<p>Combina pasos, posiciones y formas que se originan en el siglo XVIII con Jean-Georges Noverre. Cada paso está codificado. Participan invariablemente las manos, brazos, tronco, cabeza, pies, rodillas, todo el cuerpo en una conjunción simultánea de dinámica muscular y mental que debe expresarse en total armonía de movimientos. Los pasos o poses del ballet se fijan como hábitos corporales en el intérprete. La coreografía se compone de tres etapas Pas de deux o adagio, solos o variaciones y un pas de deux o coda. Se inicia el estudio a los seis o siete años, ya que el ballet es una disciplina que requiere concentración y capacidad para el esfuerzo como actitud y forma de vida. El ideal es el control del cuerpo y de cada una de sus partes. Postura frontal, expuesta, predominio de movimientos periféricos, hacia al exterior, la respiración y la transpiración deben ser invisibles, que no es afectado por la gravedad, ni por el frío o el calor, o el dolor. Tensión y dureza muscular, rigidez en la columna, tensión permanente en las partes del cuerpo. Un cuerpo articulado, relación mecánica entre el eje de la columna y la cabeza, brazos y piernas, que están conectados a él a través de bisagras. En general el bailarín no debe dar la espalda al público. (Pérez Soto. 67) La técnica enfatiza la perpendicularidad del torso, los bailarines deben fluir en el eje vertical, las partes del cuerpo deben estar alineadas y centradas para permitir el máximo de estabilidad. Un paso característico es el batir las piernas en el aire (cruzar) y se denominan allegro, la idea es desafiar la fuerza de gravedad, para ello se crean las puntas, utilizadas por las bailarinas desde 1830 para conseguir un efecto más poético. Este vocabulario se consta de unos doscientos pasos y variaciones entre pasos y poses que se han desarrollado desde el siglo XVII.</p>	<p>Se caracteriza por el estudio del movimiento, la danza se constituye a partir del juego entre elementos interactuantes, el espacio, el tiempo y la fuerza, (peso y flujo) que se combinan para propiciar infinitos resultados. Su esencia está en el movimiento y emoción, forma y contenido, cuerpo y mente, están unidos y son inseparables. Es una danza más reflexiva. Se genera una conciencia de cuerpo hasta ese momento reprimida. Nuevos conceptos de cuerpo y movimiento generan otros métodos de entrenamiento. Autoconocimiento o conocimiento de sí, serán nuevas estrategias de aprendizaje. Relación con la libertad y la naturaleza. Relación con el pensamiento moderno, Nietzsche. El objetivo era el trabajo creativo en sí mismo y el placer que vivían los bailarines al interpretar danza. Los requisitos para bailar eran poseer talento creativo y un instrumento corporal perfectamente entrenado. La técnica es concebida en la medida que el bailarín se entrene en el uso de los factores del esfuerzo, con ello adquiere una mayor destreza, incrementa su calidad de interpretación con matices finos y expresivos. Y los conceptos con los cuales trabaja son: Fuerza de gravedad, trabajo de suelo, movimientos naturales, respiración, ritmo. Generalmente se trabaja descalzo. El moderno se caracteriza por el control y descontrol del cuerpo, la relación entre lo estable y lo inestable, el trabajo fuera de eje (lábil), la relación entre contracción y relajación, entre caída y recuperación.</p>	<p>La danza contemporánea se caracteriza por tener una amplitud de posibilidades y conexiones, abre caminos, no los cierra ni determina. Tiene tantas posibilidades como personas danzan en el mundo. Trabaja con la realidad de los cuerpos, acercándolos a su propia condición más que a un estereotipo o a una forma ya establecida.</p> <p>“La danza contemporánea presenta una mixtura de lenguajes y discursos que coexisten simultáneamente entre sí, y dentro de un mundo globalizado y transcultural.”<sup>11</sup> Su forma híbrida y la mixtura de distintas voces.</p> <p>“Cada estilo posee un cuerpo y una corporalidad particular. Al hablar de corporalidad, nos referimos a la construcción de un cuerpo propio con una manera propia de moverse. No es sólo el cuerpo, sino la manera en que este se utiliza en la danza”<sup>12</sup></p> <p>La no absolutización de sus normativas y o la desnaturalización de sus políticas instaladas como absolutos.</p> <p>Su capacidad de situarse y constituirse en, y fuera, de los márgenes instituidos.</p>
---	---	--

<sup>11</sup>-Jiménez. Camila. Tesis para optar al título de pedagogía en danza Paulina Mellado ¿inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena? Universidad Arcis, Santiago, 2011, p. 62

<sup>12</sup>- Longueira. Paulina, y Sanhueza, Javiera, Tesis para optar al título de pedagogía en danza Corporalidad de la danza contemporánea: aproximaciones desde su contexto, práctica y discursos. Universidad Arcis, Santiago, Santiago 2011. p. 21

La crítica que se le hace a la danza desde la danza misma ha sido su leve compromiso con el acontecer histórico, no calzan los cambios significativos al interior del campo de la danza con los cambios sociales e históricos. A pesar de aquello, han sido notorios los cambios paradigmáticos de su propio quehacer, las preguntas en relación a la especificidad han propuesto cortes radicales en la propia historia de la danza y del movimiento, el tránsito del estilo académico hacia el estilo moderno fue largo y con diversos precursores, a veces muy rupturistas para la propia época. Lo que no cambia es la rigurosidad del tratamiento de la materia -danza es un cuerpo adiestrado técnicamente- lo que cambia son las premisas ideológicas de los tratamientos corporales, pero aún así, se respeta el dominio corporal.

...La danza corre el riesgo de disolverse si continúa narcisistamente contemplándose a sí misma. La danza contemporánea ha encontrado una renovadora vertiente abstracta y expresionista, ampliando así sus fronteras, dejando de ser un género teatral diferenciado, para constituirse en una manifestación más de los procesos de hibridación propios de la sensibilidad postmoderna. Las fronteras entre teatro, plástica, danza y literatura se difuminan en un espejo que le devuelve su imagen ampliada y, hasta cierto punto deformada de sus propios orígenes siendo y no siendo ballet, siendo y no siendo teatro, plástica, danza literatura e incluso filosofía...<sup>13</sup>

## I.II DANZA CONTEMPORÁNEA .....

Una pregunta posible respecto del análisis teórico y práctico de la danza es en qué está el movimiento y qué es lo que se ve cuando se ve danza. Los cuerpos siguen siendo intensidades, pero con variables en términos discursivos, debido a la filtración de otras áreas en lo escénico. La danza, en la actualidad, deja entrar otros medios y se relaciona con tecnologías y visualidades específicas, por lo que la danza ha tenido que entrar en relación con lo otro y ha dejado de ser solo un despliegue de fuerzas físicas en contextos

---

<sup>13</sup>- Adolfo Vásquez Rocca, "Pina Bausch; danza abstracta y psicodrama analítico", en *Margen Cero*, 2006, Madrid, [en línea] <http://www.margencero.com/articulos/articulos3/bauscha.htm>.

determinados, ampliando sus posibilidades y expandiendo su propia figura en el medio artístico.

En este contexto, la danza contemporánea revisa y propone relecturas o miradas sobre su propio lenguaje, tendencias y estilos, recuperando la visión histórica en un constante diálogo con el campo disciplinar. Esta revisión permite que se generen continuamente desafíos entre lo artístico y la destreza técnica, que aparezcan líneas de trabajo en relación con la corporalidad, se planten criterios diversos respecto del significado estético y político de su quehacer. Asimismo, en esta constante revisión de su lenguaje, también debe reformular sus estrategias de lectura e interpretación que están inscritas en el propio quehacer.

Por otra parte y como un cambio paradigmático, el eje central de estudio es el cuerpo y la necesidad de expandir sus procedimientos en el encuentro con la performance u otras manifestaciones en que se lo pone en situación de escena, que altera su devenir en cuanto representación. La experiencia performática instala un cuerpo como exposición de sí, no desde una interioridad, sino desde una presencia que estaría siempre fuera de lugar y fuera del tiempo. La performance radicaría en un cuerpo en tensión respecto de sí mismo, distanciándolo de su propio proceso y exponiéndolo como objeto. De esta manera, instala el cuerpo en un lugar de resistencia, porque la repetición/representación es precisamente de lo que no puede hablar un sujeto. La performance no sería la exposición de un sujeto y de su subjetividad, sino que su problematización para configurarla críticamente<sup>14</sup>. Una diferencia con la experiencia dancística-coreográfica se encuentra en el concepto de proceso: en la performance el proceso está a la vista, se realiza al mismo tiempo, ocurre en el instante que se hace público, mientras que en la danza el proceso es la repetición, el ensayo, sustentado en la tradición del rigor que caracteriza esta disciplina y que resguarda en ese gesto la profundidad y reflexión necesarias que construyen su especificidad. Señala Barría que “en la performance el cuerpo operaría como un signo que ‘señala’ ante todo su propia dimensión significativa: el cuerpo como el frágil soporte del sentido. Pero también y ante todo, como la fragilidad misma del sentido, la inquietante estatura corpórea, orgánica, de la significabilidad. ¿No sería acaso éste uno de los rendimientos más importantes de destacar en la performance?” (Barría 24). La danza apela a la importancia

---

<sup>14</sup>.- Barría, Mauricio, *La intensidad del acontecimiento*, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad Universidad de Chile, 2011.

de los cuerpos y, de ese modo, genera un posible discurso desde el movimiento. Es decir, el cuerpo de los sujetos-intérpretes se mueven, pero con la intención de mover energías no externas a sus propias posibilidades de movimiento, se interpela la conciencia del intérprete-sujeto.

La propuesta de la Compañía *Cía. Pe Mellado* se inscribe en el campo de lo contemporáneo, trabaja con el intérprete, con lo que genera desde el movimiento y desde la responsabilidad escénica<sup>15</sup> en tanto es capaz de acciones precisas en un contexto específico, es decir, actúa desde dentro de sus propios estatutos, los reconoce, atraviesa, critica y propone dimensiones con implicancias estéticas, políticas, teóricas y performativas. No actúa fuera de los límites de la danza, pero si los reorganiza y coloca el énfasis en el rol del intérprete como un cuerpo-sujeto capaz de elaborar su propio material y hacerse cargo de esa autoría. No está pensando solo en el virtuosismo de un cuerpo, piensa en cómo se genera un movimiento en determinado contexto y cómo se re significa en relación con sus propias especificidades, materiales y procedimientos, en tanto objeto de estudio y de experimentación, para crear posibilidades y relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento.

El énfasis de esta tesis estaría puesto en el *cuerpo*, capturándolo no solo como un dispositivo que permite hablar de ciertas problemáticas políticas y sociales, sino como el material intrínseco de la danza: el cuerpo en movimiento y las corporalidades que del intérprete se desprenden de su disposición corporal, procedimientos y modos de ejecución. El gesto político de esta propuesta estaría en lo metodológico, en tanto que releva los procesos de creación y reflexión en una producción coreográfica o puesta en escena, que se expresarán en particularidades específicas en tanto propuesta estética: “la danza la hacen sujetos y como tales es esencial considerar tanto al sujeto-danzario como el contexto socio-cultural en que ha surgido, ya que inevitablemente estarán afectados-determinados por éste, al igual que las propuestas coreográficas que surgen...” (Jiménez 26).

---

<sup>15</sup>.-Responsabilidad escénica, se refiere a entender lo que ocurre en el lugar de ejecución del intérprete, en el instante mismo en que se produce la escena, donde median el intérprete, el otro, el entorno y el espectador.

## II.- DE QUÉ CUERPO ESTAREMOS HABLANDO

---

La materialidad de la danza es el cuerpo, y su lenguaje el movimiento. Tal como señala Carlos Pérez Soto<sup>16</sup>, el movimiento no dice nada si no se significa y la significación surge de un cuerpo en un contexto. El contexto es determinado por el autor en el momento en que decide hacerse cargo de una propuesta y lo temático tendría que ver con las obsesiones e ideas recurrentes que intervienen o se entrometen de manera sistemática en las experiencias de producción. Si hay algo de lo que se quiere hablar, sale a la luz en el uso de ciertos recursos, que hacen la diferencia entre una coreografía y otra. Esta tesis y su correlato coreográfico buscan establecer el contexto en los conceptos de cuerpo e intérprete, puesto que ya no es suficiente hablar solo de danza, sino que es necesario hacerse cargo de un cambio epistemológico, en que el tema central sea el cuerpo y la corporalidad desplegada desde la interpretación, donde el intérprete pasa a ser autor, es decir, los bailarines ya no replican o traducen la iniciativa de un director o coreógrafo.

La Compañía *Cía. Pe Mellado* traduce esta búsqueda en una propuesta metodológica en que se asume productiva y reflexivamente la dimensión autoral respecto del material que de los intérpretes –cuerpos-sujetos– se va desprendiendo. Para comprender que la identidad del artista-intérprete (en este caso) se desarrolla en la relación que mantiene con su material y lenguaje (el propio cuerpo y su movimiento), se ha tenido como referencia del cuerpo el campo de la filosofía y del psicoanálisis. Lo que nos interesa es su comparecencia en cuanto está sujeto a intensidades, flujos, y devenires escénicos.

Entendemos el cuerpo, según nos propone Raquel Guido, “como lugar de representación de una simbólica general del mundo, así compuesta por un entrecruzamiento de los contenidos internos del individuo y los de su medio cultural. Cuerpo que trama una realidad orgánica con un doble imaginario: individual y social, y se presenta como una red de significaciones múltiples sobre las que se construye la identidad...”<sup>17</sup>. El cuerpo se convierte en un espacio que deviene en imagen construido por su propia realidad

---

<sup>16</sup>.-Pérez Soto, Carlos. *Proposiciones en torno a la danza*. Ediciones LOM. 2008.Santiago. Chile.

<sup>17</sup>.-Raquel Guido, en Elina Matoso (2006). *El Cuerpo In-cierto, arte/cultura/sociedad*. Letra Viva. Primera edición. Ed. Buenos Aires.

anat6mica, cultural, social, ps6quica y som6tica. El cuerpo es el lugar privilegiado en que estas dimensiones se entrecruzan, produciendo determinadas im6genes. En este sentido, se quiere abarcar el lugar del sujeto, que conoce el mundo, que es capaz de crear nuevos 6rdenes y de construir desde su existencia, en cuanto piensa, analiza, proyecta y juzga. Se trata de generar una conciencia entramada en la percepci3n, en lo sensorial, en el orden de las representaciones compartidas y las condiciones de existencia, donde el mundo interno y externo est6n en constante interacci3n y en rec6proca construcci3n. Esto supone un cuerpo dispuesto<sup>18</sup>, que al ser interrogado se habilita para la reflexi3n en tanto lugar de representaci3n. Cuerpo que trama lo org6nico, lo real con lo simb3lico, lo individual y lo sociocultural; cuerpo en que se inscribe la memoria, donde se tejen lo gen6tico, lo arquet6pico y lo ancestral, trama de la existencia y de la identidad.

## II.I DIMENSI3N PSICOANAL6TICA .....

Comprenderemos desde una noci3n psicoanal6tica el material que se genera en el cuerpo a partir de ciertos procesos ps6quicos y som6ticos, lo que permite desplegar una metodolog6a de trabajo con los int6rpretes sustentada en la premisa de que el cuerpo y los movimientos del cuerpo "hablan", en este caso se mueven a pesar de nosotros mismos, parafraseando la frase de Lacan de que el ser es hablado por el lenguaje, en este caso, el ser es hablado por el movimiento. La dimensi3n psicoanal6tica revelar6 una manera de pensar y de disponer un cuerpo. El cuerpo que se piensa no es anat6mico, sino que es la representaci3n de un cuerpo posible, por lo que en la experimentaci3n se enfatiza en la aparici3n de una imagen ps6quica que representa otra cosa: un imaginario, un objeto que sustituye a otra cosa, lo que abre la posibilidad al int6rprete de acceder a s6 mismo en busca de algo. De esta forma, se trabaja con la idea de que la historia individual es traspasada al cuerpo y que deja una huella que la memoria no recuerda, pero que se inscribe en la musculatura, en las posturas y en los gestos.

---

<sup>18</sup>.- Cuerpo dispuesto, es el cuerpo del int6rprete que bajo ciertas operaciones logra una atenci3n que lo deja apto para el trabajo corporal, es el efecto f6sico en que la corporalidad se vuelve materialidad. Cuerpo dispuesto es un cuerpo preparado para sostener el encuentro con un material.



Esta concepción de cuerpo, tendrá su correlato en la praxis, en los modos estratégicos de ejecución, para que el intérprete trabaje su propia imagen interviniendo su corporalidad, lo que no necesariamente implica abordarlo narrativamente, sino que lo que se busca desplegar es una kinética particular, un proceso de investigación donde se exprese una modalidad de acción que solo le corresponda a ese intérprete, en la idea de que a cada individuo le concierne una movilidad singular. Para lograr esa intervención, el cuerpo es pensado como un territorio, susceptible de revelarse y representarse en un mapa que destapa y oculta su historia y que tiene grabadas las huellas en cada zona. El modo de entrar en ese cuerpo es por medio de la palabra, describiendo las sensaciones corporales para transformarlas en imágenes. Preguntas referidas a cómo se sienten ciertas partes del cuerpo, si existe dolor o tensión en algunos puntos del cuerpo, o qué partes de el cuerpo no le gustan, permiten crear una imagen. Por ejemplo, si hay tensión en la cabeza, se puede producir la imagen de una cabeza como una piedra o como un gran espacio vacío, es decir, se multiplicarán las posibilidades de abarcar estas dimensiones corporales. A su vez, al entrar en relación con la imagen que surge de las palabras con que los intérpretes describen sus síntomas, se espacializan en el territorio que es el cuerpo, por lo que se carnalizan y anclan para poder entrar a ese determinado lugar físico que es sentido de manera particular y desarrollar así un proceso de concientización.

La idea es reconocer, fijar, mover y generar una dinámica de transformación constante, desde un proceso de concientización del cuerpo; tono muscular, elongación, hábitos posturales, serán los contenidos que permitirán un acceso a lo fantaseado que se encuentra en el cuerpo. En esta dinámica, la conciencia de hablar desde el lenguaje “hablado” y mover desde el cuerpo, la conciencia aparece y desaparece generando un encuentro con una dimensión corporal fantasmagórica, que no es accesible directamente a la conciencia sino a través de transformaciones. Lo fantasmático se refiere a que el mapa revela en la materialidad corporal, anatómica, biológica, fantasías depositadas en el cuerpo y que construyen una anatomía propia; puede tener el cerebro en lo pies, o las muñecas en las mejillas. Lo fantasmático es revelador de fantasmas, se encuentra entre el cuerpo de la realidad biológica y el cuerpo de la fantasía, del deseo. Es la representación que cada



sujeto hace de su cuerpo, teniendo como referencia una superficie territorial real o imaginaria. Este procedimiento permite que el pasado, presente, futuro transiten en recuerdos, sensaciones que adquieren dimensión, forma y color en la representación.

La investigación fantasmática provoca en el intérprete un extrañamiento del cuerpo, su cuerpo pasa a ser un extraño para sí, un lugar de desconocimiento, que genera caos, temores y vacíos. Lo extraño tiene que ver con lo que queda fuera del cuerpo, es decir, fuera de la unidad corporal<sup>19</sup>. Pasa a ser un extraño de la propia imagen inconsciente. En este sentido, en la práctica metodológica se trata de poner algo en el lugar de lo extraño, se debe trabajar en el lugar que tomó lo extraño. El cuerpo se ve como un objeto de extrañamiento, se produce confusión entre sujeto-objeto, no sé sabe si hay cuerpo. El intérprete debe buscar un personaje, buscar el gesto que lo exprese, buscar escenas que lo contengan.

De esta forma, se revela un cuerpo entero enfrentado por antagonismos, el mapa fantasmático revela oposiciones, partes activas o pasivas, tensas o relajadas, secas o húmedas, hay zonas que heredan gestos y posturas de sus antepasados y reconocen en el cuerpo el encarnamiento. Un pliegue muscular, el contorno de un muslo, la temperatura de las manos, son sensaciones que permiten abordar la fragmentación equilibrándola en el juego de contraposiciones y entrecruzamiento de fuerzas. Este cuerpo de fuerzas que ejercen este antagonismo, este fenómeno múltiple, está ligado al mapa erógeno. Así, el recorrido pulsional o fantasmático se acentúa por la pluralidad de esas fuerzas. En este sentido, el cuerpo busca el equilibrio para que la experiencia de la fragmentación sea dinámica y no se produzcan escisiones psicotizantes, sino que se asuma dicha multiplicidad de fuerzas como características de la unidad corporal.

Para desplegar esta idea de cuerpo fantasmático, se ahonda en los opuestos, en sus tensiones y energía, lo que metodológicamente se traduce en que se fija en el cuerpo una conciencia específica, donde toda la atención corporal está puesta en cómo se despliegan los movimientos. Es una cuestión puramente física, puesto que la conciencia llega cuando el procedimiento fija de tal manera la atención que los movimientos, en la puesta en escena, provocan la presencia del intérprete<sup>20</sup>. En la práctica, se transforma en una manera de situar el cuerpo en atención permanente de sí mismo, ya que al estar intensamente atento

---

<sup>19</sup>.- Unidad corporal. Lacan y el “estadio del espejo como formador de la función del yo”. Se trataría de esa imagen que tenemos de nosotros mismos, la que consideramos verdadera, y la aparente imagen que nosotros percibimos.

<sup>20</sup>.- Elina Matoso, *El cuerpo In-cierto*, Letra Viva, Buenos Aires, 2006.

a un lugar específico se despliega en función de esa tensión. En ese instante aparecería otro cuerpo, que se puede nombrar como un *cuerpo nuevo*. En algunas oportunidades, los intérpretes lo describen como “una conciencia inconsciente”, que, en la lógica psicoanalítica, se podría corresponder a un sin-sentido, pero, para el lenguaje de la experiencia corporal en proceso, constituye una afirmación contundente a la hora de reflexionar la metodología, ya que tiene que ver con lograr disponer un cuerpo en escena, desplegando en esa capacidad del intérprete la atención corporal como el síntoma que permite esa disposición.

## II.II CUERPO FILOSÓFICOS

---

Otra noción de cuerpo que nos permite comprender el lugar de enunciación es el texto *Corpus, la filosofía del cuerpo* de Jean Luc Nancy<sup>21</sup>, donde desarrolla una ontología del cuerpo. Para Nancy la suma de un cuerpo está en su morfología y organización, es un corpus, de ahí la afirmación “no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo”

“... Así como la piel que nos recubre es el umbral en el cual sucede nuestra exposición al exterior, sobre el cual se conectan y se cruzan las diferentes ‘estesias’, por medio de las cuales nos tocamos y entramos en contacto. El cuerpo es el ser aquí y ahora, es la exposición de la existencia, la superficie. Cada zona del cuerpo tiene en sí misma el valor de lugar de exposición del ser, sin algún telos extrínseco. El cuerpo es la exposición finita de la existencia que en eso se vuelve evidencia... para Nancy la única verdad es la evidencia sensible aquí y ahora de este cuerpo, de esta materia, sin jerarquías, en cada uno de sus lugares.

El conocimiento del cuerpo y por medio del cuerpo nunca es total y absoluto, sino modal y fragmentado, y la forma del discurso que mejor lleva tal saber es la de un Corpus, justamente, una cartogra-

---

<sup>21</sup>.- Jean Luc Nancy, *Corpus*, Ed. Arena Libros, Madrid, 2003.

ña, un elenco de las zonas del cuerpo que ofrece un conjunto de acercamientos ecuos, mostrando todo lo que puede ser para nuestra exploración sin programa ni prejuicio. Lo que importa en Corpus no es el todo orgánico, sino las partes constitutivas y sus posibles, en cuanto múltiples, relaciones. Fragmentación, suspensión e interrupción, devienen en importantes características de dicho texto, porque cada parte tiene el mismo valor, y es un lugar de venida a la presencia del cuerpo, y por consecuencia del ser...”<sup>22</sup>

Reconocimiento de un cuerpo sensible, en que la piel no solo es un conector sino que es un lugar donde ocurre una relación con el espacio, con el entorno, el cuerpo como una existencia real, como exposición del ser y por lo tanto nunca totalmente contenido, pero a su vez múltiple, cuerpos de muchos cuerpos, cuya presencia es fragmentaria, donde cada parte es en sí misma una representación del ser, un lugar posible de ser trabajado. El cuerpo mismo como acontecimiento, es decir, el cuerpo es acontecer, es una sucesión de sucesos, lo que hace pensar en un cuerpo organizado sobre la base de una finalidad, separado de sí mismo, un lugar de apertura del ser, lugar de existencia.

Esta noción de cuerpo, se expresa en la práctica metodológica de la Compañía *Cía. Pe Mellado*, en tanto que el cuerpo como un aquí y ahora, como exposición de la existencia, que se hace evidente en su estar en el mundo, en el movimiento que delata su presencia, en cada uno de sus lugares de forma fragmentada, irrumpe en un espacio y contextos determinados, en este caso por la escena. Al hablar de cuerpo, Nancy da cuenta de una realidad que interpela (a la danza) desde sus propias condiciones materiales, un cuerpo sensible, fragmentado, múltiple, que metodológicamente tiene el estatuto de volverse fenómeno que puede ser objeto de estudio.

Los filósofos franceses Foucault, Derrida, Deleuze y Guattari, en su reflexión filosófica, replantean la dimensión política del cuerpo, al concebir el cuerpo no como una entidad autónoma y cerrada, sino como un sistema abierto y dinámico de intercambio, que produ-

---

<sup>22</sup>.- Adolfo Vásquez Rocca, “Jean-Luc Nancy; La Filosofía del cuerpo y las metáforas de la enfermedad”, Revista Observaciones Filosóficas [en línea], <http://www.observacionesfilosoficas.net/jeanluc.html>.

ce constantemente modos de sometimiento y control, así como de resistencia y devenires: “después de Nietzsche, el cuerpo es el espacio para la emanación de la voluntad de poder, un lugar intensamente energético para toda producción artística, un concepto que puede ser más útil para repensar el tema desde el punto de vista del cuerpo”<sup>23</sup>. Repensar el cuerpo es precisamente la tarea de la coreografía, una tarea que estará siempre en diálogo con la teoría crítica y la filosofía. En este sentido, es un desafío para el quehacer dancístico descifrar de qué manera la coreografía y la filosofía comparten la misma interrogante política, ontológica, fisiológica.

### II.III CUERPO-INTÉRPRETE

---

“...¡Encuéntrenme un autor que al hablar de algo no hable de sí mismo!; Y que al hablar del cuerpo no hable del propio cuerpo!; Y que al hablar del cuerpo del deseo no hable del deseo de su cuerpo!...”<sup>24</sup>

Concebiremos el cuerpo del intérprete como un sujeto que no es neutral, como un territorio donde convergen y se entrecruzan distintos discursos entre lo individual-social, simbólico-real, orgánico e imaginario, puesto que el intérprete debe reconocer, asumir y cuestionar sus propios recursos, sin por ello perder su conexión con el entorno. Así también, lo reconoceremos como intérprete-autor capaz de constituirse en y desde la escena desde su propia visión de mundo y capaz de tomar sus propias decisiones, entrando y saliendo de este mundo propio difuso y complejo. Despliega un cuerpo, en tanto sujeto real, que es resistente, constituyéndose en el territorio político de enunciación. Está en permanente transformación, por lo que es individuo inconcluso y siempre en relación con otro, puesto que su fin último es ser un cuerpo relacional.

Con una metodología sustentada en el trabajo con las zonas corporales<sup>25</sup>, el objetivo es lograr que aparezca un cuerpo en alerta, un cuerpo en continua tensión y desacomodo

---

<sup>23</sup>.-André Lepecki, “Agotar la danza”, CdL, España, 2006.

<sup>24</sup>.- Le Du, Jean. “El cuerpo hablado”. Paidós. España. 1996

<sup>25</sup>.- Zonas corporales. Elina Matoso en “El cuerpo territorio escénico”, habla de la relación entre territorio y cuerpo, los accidentes geográficos suelen relacionarse con las zonas del cuerpo...”se me hizo una laguna en el pecho...”Esta fusión entre lo humano y la naturaleza reviste de identidad lo humano. Es un abordaje corporal-dramático que le da un espesor a la corporalidad, le da materia, es posible hablar del cuerpo desde otro lugar. Se usa como metodología de trabajo para establecer el vínculo entre territorio, cuerpo y poder así representar el cuerpo en zonas.

para desarrollar un modo de existencia escénica. Las preguntas acerca de quién *es ese que se mueve, qué es lo que mueve y cómo se mueve el que se mueve*, genera múltiples interrogantes sobre el sujeto-intérprete que intenta constituirse desde el movimiento y en la relación con otro, siendo continuamente modificado y atravesado por el encuentro.

#### II.IV QUÉ MUEVE A LOS CUERPOS-INTÉRPRETES .....

En la danza se despliegan los cuerpos en movimiento, fuerzas y energías expuestas en que el virtuosismo seduce de manera inminente. Algo ocurre ahí, un misterio donde el observador es invadido por las mismas fuerzas extrañas que extienden los intérpretes en escena. Se traslada la pregunta al quehacer del intérprete, instalando en el cuerpo de los bailarines la conciencia de saber que se está en el mundo. La subjetividad, que opera en el individuo, entendida como la posibilidad de que la vida sea constantemente inventada y reinventada, el intérprete al igual que el director se pregunta sobre el por qué y sobre el cómo de su trabajo, participando de la obra como un intérprete-autor. Se rescata en el quehacer interpretativo la experiencia de la relación con el proceso de creación, lo que se traduce en una búsqueda de lenguaje, que interroga permanentemente acerca de esa experiencia vivida por el intérprete.

La pregunta recurrente es sobre *qué mueve* a los cuerpo-intérpretes/bailarines y desde *qué lugar son movidos*. Los procedimientos y operaciones desarrollados por los autores/co-reógrafos se vinculan a su ideología y a la materialidad de los recursos: un cuerpo que se observa, un cuerpo en el suelo, un cuerpo en la pared, un cuerpo y los objetos, un cuerpo y otro cuerpo. Los materiales instauran la posibilidad de encuentro y desarrollo del movimiento, al establecer las relaciones entre un cuerpo y lo otro. En esa dupla, coexiste una tercera dimensión que es íntima, no codificada y que es necesario hacer consciente: la conmoción provocada al interior de ese cuerpo, la afectación de ese cuerpo que se mueve en la escena. Aquí, no solo comparece el plano material objetivo, sino también la subjetividad de un cuerpo trabajando sobre sí por el contacto consigo mismo, fisiológico,

muscular, arcaico<sup>26</sup> . Estos procedimientos usan el recurso de la improvisación<sup>27</sup> como metodología para instalar la idea de una cierta intimidad desplegada en el acontecimiento, rescatando o validando el sentido de realidad.

En este encuentro metodológico de la Compañía *Cía Pe Mellado*, y de *CIEC*, se rescataría el relato corporal que presenta lo que acontece en ese cuerpo-sujeto-intérprete y cómo se desprende el material escénico o coreográfico desde una metodología que instala el cuerpo en movimiento. Una pregunta posible sería cómo el cuerpo-intérprete asume la representación, cuáles y qué mecanismos actúan en ese proceso. Eugenio Barba, respecto de las artes escénicas, trabaja la noción,

“...de un cuerpo condicionado por la cultura [...] para introducir una oposición entre situación cotidiana y situación de representación. [...] el cuerpo en representación es el cuerpo que es representado y que posee propiedades específicas y distintas del cuerpo cotidiano.” Como principio productivo, esto se puede trasladar a la danza contemporánea en términos de la conciencia de cuerpo, es decir, un cuerpo que es distinto a la cotidianeidad, pero que también –en tanto cuerpo representacional– se despoja de una gestualidad culturalmente condicionada de la propia danza, que se escribe en el espacio a partir de una gramática predeterminada. En este sentido, el gesto se carga de significación, que trasciende la univocidad del signo...”<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup>.- “...contacto consigo mismo, fisiológico, muscular, arcaico...”, al ocupamos del cuerpo, aparece el mundo de las pulsiones y de la emoción. La idea es permitir en este encuentro el contacto consigo mismo con la experiencia del descubrimiento en el plano de la imagen de sí mismo y el refuerzo de ésta.

<sup>27</sup>.-La improvisación la veremos como una metodología de investigación en que se despliega la experiencia del intérprete en que se pone a prueba el material y la relación. Es un espacio de experimentación en que los límites los condiciona la propia investigación de él o los intérpretes, cuyo objetivo es generar dimensiones y posibilidades de desarrollo del material diversas, sorprendentes y complejas.

<sup>28</sup>.- “Antropología teatral”, en Patrice Pavis, Diccionario del teatro, Buenos Aires, Paidós Comunicaciones, 2003.

Respecto de la diégesis, la Compañía *Cía. Pe Mellado* se caracteriza por usar “cuerpos que narran en escena”<sup>29</sup> mediante un tratamiento exploratorio de los procedimientos utilizados con y por los intérpretes. El trabajo corporal se ejerce sobre un ser cuyo cuerpo está escrito por una historia, es decir, está determinado por un imaginario, real y simbólico, que va desde lo pulsional, orgánico y la ritualización semiotizada de ciertos gestos. Para soportar y evidenciar ciertos rasgos característicos, la Compañía trabaja el concepto de movimiento que contiene en sí mismo *algo*, un movimiento que refiere a un orden fantasmático, donde otros seres habitan el propio cuerpo y se despliegan al ser convocados por el movimiento mismo. De esta premisa, el procedimiento siguiente intenta fijar un lugar en el cuerpo: un lugar de anclaje donde se instale el concepto trabajado –dolor femenino o masculino–. Focalizar significativamente una zona, o partes del cuerpo, como el abdomen, la clavícula, una pantorrilla, hombro, cuello, etc., habitada obsesivamente, con dolor, con insistencia, con tensión, trabajando también en distintas capas, la piel, como superficie y por debajo de esa superficie, el hueso, la articulación y la musculatura, de esta manera, se vive la experiencia desde distintas cualidades y sensaciones corporales, participando de la subjetividad de lo que implica mover sostenidamente una sola zona, del trauma que eso significa en tanto se sostiene la sensación y de la historia personal que en esa zona o parte del cuerpo se pueda desplegar, en la búsqueda de ciertos movimientos que permitan al intérprete ir desprendiéndose del malestar y transformarlo en otra sensación y permitir un recorrido corporal en una o más direcciones.

El movimiento encontrado por el cuerpo relata una experiencia, transformándose en cuerpo narrativo. Un dedo indicador con algo de tensión se transforma en un gesto represor que recuerda ciertos detalles infantiles, a su vez es un gesto primigenio, puesto que el primer gesto del ser humano debió ser el de apuntar con el dedo o con alguna parte de su cuerpo. Una vez descubierto el lugar de anclaje en el cuerpo, el lugar desde donde se moviliza el sujeto, el intérprete estaría dispuesto a encontrarse con otros intérpretes, lo que constituye un momento significativo en el proceso de creación. Al emplazarse las relaciones con el otro, con los otros, se modifica todo y se constituye un lugar de enun-

---

<sup>29</sup>.- Mellado, Marcelo, Catálogo de la Coreografía. “Lugar del deseo”. Chile. 2001

ciación, cómo reaccionan el uno al otro, cómo se mueven en el espacio, cómo articulan el cuerpo, el tono muscular. El espectador asiste a un acontecimiento en el ámbito de las relaciones, situado en la combinatoria de cuerpo, espacio y tiempo, que crea una realidad otra a partir de la narratología que provocan los encuentros corporales. En las propuestas de la Compañía *Cía. Pe Mellado*, los cuerpos de los intérpretes asumen el rol narrativo, los cuerpos cuentan o los cuerpos hablan-a pesar de sí mismos-, puesto que la o su historia está inscrita en ellos, de lo que se desprende la pregunta acerca de ese rol, de cómo se sostiene el recurso.

¿Qué lenguaje emplea el cuerpo cuando se lo deja hablar? El recurso estaría anclado en la manera de percibir el cuerpo y de cómo el intérprete se mueve bajo esa estructura, encontrando en esa movilidad un cierto espesor. El intérprete debiera poder tomar decisiones, responsabilizarse de su propia figura y del relato que es capaz de producir. En las propuestas de la Compañía *Cía. Pe Mellado* se distinguen particularidades e individualidades muy precisas –rol masculino representado por la mirada inquisidora, por la fuerza de la quijada o por la tensión de los omóplatos–, sin embargo, al momento de intercambiar voluntades (otros roles), los cuerpos, sujetos y subjetividades se ven enfrentados a un desconcierto interpretativo, porque el desgaste de sostener el recurso se encubre, por lo que sufre las consecuencias de una inconsistencia del sistema, a pesar de la idea recurrente en el trabajo de la Compañía, de tratar de recuperar permanentemente el instante que le ocurre al sujeto: el momento de encuentro con lo otro, con la alteridad<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup>- Paulina Mellado, Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica. Edición Lara Hubner. Fondart. Chile. 2008.



### III.- PROPUESTA METODOLÓGICA

---

La experiencia de la Compañía *Cía. Pe Mellado* se ancla en la dimensión corporal que genera un lenguaje de movimiento en los proyectos dancísticos, desde el despliegue corporal del intérprete. Este procedimiento plantea la problemática de que un cuerpo es una realidad material y fantaseada, es decir, es una anatomía deseante que está continuamente en construcción en la que a diario se inscriben los rastros de experiencias, de frustraciones y satisfacciones. Estas experiencias surgen de acontecimientos reales o fantaseados –producidos por el imaginario como defensas o compensaciones: “...De este modo, ‘detrás’ o ‘en’ o ‘bajo’ este cuerpo, considerado como objeto de las ciencias ‘naturales’, se oculta, vive y se expresa el ‘cuerpo imaginario del deseo’”<sup>31</sup>.

La metodología que aparece en las prácticas de la Compañía *Cía. Pe Mellado* se relaciona con la construcción de un lenguaje del cuerpo, es decir, lo que el cuerpo “habla” cuando “se lo deja hacer” y los recursos que utiliza, al hacerlo. La propuesta se ancla en los movimientos que ese cuerpo en particular mueve. Fracoise Davoine señala, en *La locura de Wittgenstein*, que “...lo que no se puede decir sólo podemos mostrarlo...”, y aunque se refiera a procesos traumáticos, se deduce que al mover el cuerpo, se deja mover la historia personal. Surge la pregunta, entonces, acerca de qué mostramos y, sobre todo, a quién se lo mostramos como inicio de la investigación metodológica que aún se encuentra vigente.

En la convencionalidad de la danza y teniendo esa premisa como punto de partida, los movimientos ejecutados por los intérpretes son producidos a partir del despliegue de energía, expresada en la práctica, en la fuerza, la gravedad y la suspensión, confrontando resistencia y gravedad. De esta experiencia con el movimiento surge para la propuesta de la compañía la necesidad de estudiar de forma consciente las propias características corporales, como los recurrentes gestos y posturas. Cada intérprete de la compañía articula una serie de gestos y los transforma en movimiento, en un despliegue corporal atravesado

---

<sup>31</sup> Le Du, Jean. *El cuerpo hablado*. Paidós. España. 1992.

e intervenido por otros movimientos que modifican la experiencia del cuerpo. El trabajo en y desde la corporalidad implica comenzar a buscar procedimientos que modifiquen esa corporalidad, bajo la óptica de que *el cuerpo se mueve a pesar de nosotros mismos*, según la imagen que se tiene de sí y después, en relación con un otro.

La idea es generar una práctica corporal en que el lenguaje del cuerpo sustituya al lenguaje sobre el cuerpo, es decir, qué deje hablar al cuerpo, que pregunte qué sabe el cuerpo, qué recuerda, qué trata de decir, o cómo se las arreglará para decirlo (Le Du p. 13). La experimentación y la investigación comienzan con preguntas al cuerpo del intérprete, reconociendo sus posibilidades y/o limitaciones físicas y reales.

La primera parte del proceso de investigación consiste en generar un espacio de reflexión sobre la imagen corporal que cada intérprete tiene de sí mismo y esto se traduce en determinar que lo que se mueve son partes del cuerpo. Al exponer la percepción de sí mismo frente al grupo, los otros señalarán de qué manera perciben a su compañero. Mediante el diálogo e intercambio reflexivo y movimental comenzará a constituirse el reconocimiento de uno en relación con los otros, lo que implica que el reconocimiento del sí mismo solo puede generarse en relación con un otro.

Los intérpretes deben escoger una parte o lugar de su cuerpo que les sea significativa, por considerarla tensa, excesiva, traumática, placentera o segura, para luego, mediante el movimiento de esa zona específica del cuerpo, comenzar el proceso de identificación y reconocimiento sobre cómo y de qué manera se constituye esa área, e ir haciendo consciente el recorrido corporal interno y, a su vez, anclarlo al cuerpo.

Posteriormente, con el fin de materializar el recorrido interno de la zona corporal, el intérprete debe imaginar o visualizar esa zona y construir una imagen de ella, para hacer consciente qué es lo que se mueve, cómo se mueve y cómo repercute y modifica al resto del cuerpo. Este proceso tiene como fin lograr mayor libertad en el movimiento para posibilitar la construcción de lenguaje, puesto que el contenido de eso que se mueve se manifiesta y, a la vez, se construye mediante un diálogo sostenido entre consciente e inconsciente, entre despliegue y repliegue.

Una de las herramientas metodológicas es la reiteración, puesto que mediante la práctica repetitiva del recorrido que hace el cuerpo, en que aparece el concepto o imagen de la zona corporal trabajada, se manifiesta una disposición corporal de este cuerpo-sujeto que se organiza internamente desde y con sus propios procedimientos, códigos y signos, lo que irá construyendo y densificando el lenguaje corporal de cada intérprete.

*El cuerpo se mueve a pesar de nosotros mismos* en este proceso, puesto que la metodología y la concentración desplegada en la manera de entrar en los registros de movimiento conduce necesariamente a un desprendimiento de ellos, ya que los gestos aparecen de una cierta inconsciencia que postula que lo que se mueve se mueve sin condiciones, que solo aparece. En este contexto, es interesante determinar cómo administra el intérprete el movimiento que surge, cómo lo organiza y cómo juega con el material que despliega en un lugar de trabajo sostenido (movimientos de dedos y no de muñeca, o energía que se corta en una parte del cuerpo sin explicación, movimientos espásticos y no continuos o sostenidos). Lo que se releva en ese proceso son las decisiones y elecciones del intérprete: hasta dónde juega, cómo traspasa sus propios límites, qué aparece y qué deja aparecer.

Una “atmosfera deseante” aparece con intensidad ya que los movimientos encontrados la mayoría de las veces sugieren un lugar de extrañeza para el propio intérprete, ya que será el cuerpo en el proceso de investigación el que hace aparecer una dimensión fuera de las lógicas convencionales de trabajo con el movimiento, donde surgen movimientos que *hablan de otra cosa*. Es en ese preciso momento cuando se dan las condiciones para que se constituya un lenguaje.

El trabajo individual es necesario, en un comienzo, para profundizar el encuentro con estos materiales, porque fungirán posteriormente en el proceder del intérprete, en su propia manera de mover, con sus cualidades, acentos y direcciones. Una vez encontrado cierto nivel de lenguaje corporal propio, necesitará socializar con otros sujetos para que se constituya como tal y establezca en esas relaciones las variaciones necesarias que le per-

mitan desarrollar con cada encuentro las diferencias que las caracterizarán. El movimiento-lenguaje se desplegará a través de las relaciones con los otros intérpretes generando un código común. Para ello, es indispensable, por una parte, que cada intérprete logre sostener su propio movimiento y particularidad, como también desplegarlo en relación a un otro, lo que alterará, modificará y generará nuevos códigos, y, por otra parte, se deje leer por el otro e interpretar a ese otro cuerpo en su complejidad. En este proceso, entra en juego el concepto de identidad, que emerge justamente en la relación entre el sí-mismo y la otredad, instancia donde cada gesto, movimiento y silencio cobra sentido y significado.

La duración del trabajo realizado según esta metodología dependerá de cada individualidad, pero es una constante que se requiere de varios meses de experimentación e investigación, ya que el proceso de anclaje pasa por distintos niveles de conciencia. En esta etapa se deben generar ejercicios y modos para que ese dispositivo-complejos gestuales encuentre una vía de desplazamiento, puesto que el intérprete realiza su propio recorrido y necesita encontrar una salida, para que esos complejos gestuales dejen de ser anclaje y se conviertan en material.

Dentro del proceso metodológico, emergen varios momentos que se pueden sistematizar de la siguiente manera<sup>32</sup>:

**Zonas del cuerpo.** La elección del intérprete al escoger una zona específica del cuerpo se enmarca en la perspectiva de un tipo de cuerpo deseante que se pone en movimiento, bajo la configuración de un cuerpo simbólico, es decir, se enfrentan un cuerpo físico y un cuerpo deseante<sup>33</sup>. El punto de vista físico es medible en tiempo y lugar. El otro enfoque, se subordina al impulso pulsional del deseo, implica un movimiento independiente del espacio que se deba recorrer, tiene otra temporalidad y otra representación espacial, ya que está atravesado por los afectos. Lo que interesa de este proceso es el movimiento que se genere desde esa zona. Las preguntas serán, *¿qué mueve el movimiento?*.

---

<sup>32</sup> Jiménez, Camila. "Paulina Mellado, ¿Inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena?" Tesis Universidad Arcis. Chile. 2011.

<sup>33</sup> Matoso, Elina. "El Cuerpo In-cierto". Letra Viva. Universidad de Buenos Aires. 2006.

**Tensión o desacomodo.** Una vez identificada la zona del cuerpo con la que se va a trabajar, las que se pueden abarcar desde el cuerpo físico y el cuerpo deseante, el intérprete puede elegir una de estas dimensiones. Se estudia el movimiento del cuerpo generado por ese movimiento. El ahondamiento en una tensión o en una zona puede provocar dolor, el que es difícil de sostener, por lo que la metodología busca mantener esa incomodidad, que se expresa en un desacomodo que produce resistencia. En esta etapa se debe estudiar el movimiento, puesto que le permite al intérprete relacionarse con una dimensión que le sirve de material en tanto es un modo muy particular de movilización corporal, que se despliega en la resistencia. La productividad metodológica radica en que el intérprete de cierta manera concientice lo que mueve y cómo lo mueve.

**Reiteración.** La repetición sostenida del desacomodo del cuerpo actúa como mecanismo de resistencia ante los patrones biográficos -cuando se mueve algo, “se mueve algo”-, sociales y disciplinares, generando desde esa experiencia nuevas zonas corporales. Podemos notar que el proceso que se despliega en la reiteración, permite desarrollar conciencia de estos patrones que suelen manifestarse de forma inconsciente y mecánica. La reiteración tiene como objetivo, en este contexto, alterar y modificar las zonas del cuerpo trabajadas para entrar y salir de ellas a elección.

**Anclaje.** Consideraremos el concepto anclaje desarrollado por Elina Matoso: “[el] cuerpo como el lugar de *anclaje* de los atravesamientos personales, históricos, filosóficos, económicos, políticos, educativos, artísticos, psicológicos, físicos, culturales” (2005)<sup>34</sup>

Entenderemos por anclaje el lugar del cuerpo en que se fija la atención, para permitir la entrada de otras lógicas en la práctica y producción dancística. Como el anclaje se encuentra en el cuerpo, este es materialidad tangible, por lo que el movimiento que se despliega desde las zonas elegidas canalizan actitudes, gestos y desplazamientos, orientando un flujo, una dirección, una salida. Lo que se desprende de estas funciones es una imagen que acumula, multiplica, descifra, oculta, visibiliza en códigos aquello que el movimiento deja aparecer o esconde. La imagen capturada, hace presente una realidad corporal: “...la imagen es ficcionalidad corporal y es por esto que es cuerpo...”. La

---

<sup>34</sup> Matoso, Elina. El cuerpo, *territorio de la imagen*, Buenos Aires, Letra Viva, 2005.

palabra movimiento, deriva del griego *kineo*, de *kiné*, que significa poner en movimiento, remover, agitar, cambiar de sitio, excitar, estimular, conmover y revelar. El origen etimológico amplía el concepto y le da una ambigüedad que permite utilizarlo con diferentes significados. (Matoso, 2005)

De acuerdo a lo descrito, podemos afirmar que el concepto de anclaje es fundamental en esta metodología, en tanto que nombra el proceso de arraigo de una parte del cuerpo como medio para no des-realizarse, para no perder contacto con la realidad que se vive en ese instante. Metodológicamente, el anclaje permite sostener, construir e ir transformando el propio material del intérprete, frenando el mecanismo natural de desvanecerse en el placer de moverse por moverse y de perderse o desaparecer en el otro. Permite, al igual y junto con la reiteración, investigar-se, deconstruir-se y construir-se constantemente en y desde la corporalidad en el marco de un lenguaje corporal en relación con la escena y con las estructuras normativas que lo han signado socialmente, tanto en el plano personal, político-social como en el de la formación disciplinar. El anclaje siempre se vincula a la historia biográfica, a la memoria y a la identidad. (Jiménez, 2011)

**Trabajar desde la piel, músculo y huesos..**(capas de intensidades de esfuerzo) *Me llegó hasta la médula de los huesos*. Entenderemos que trabajar desde estas tres dimensiones anatómicas permite explorar, encontrar y realzar distintas cualidades y densidades de un mismo material. El movimiento se genera asumiendo ciertas cualidades que van desde la sensación de la piel, el músculo y el hueso, haciendo consciente distintas densidades y produciendo una interrelación entre sus partes. El cuerpo-intérprete se convierte así en la primera materialidad de la escena con sus propias significaciones simbólicas inscritas dentro de un contexto y sentido, e inserto dentro y fuera de ese cuerpo.

**Traslado del lugar de anclaje.** Entenderemos por *traslado*, al desplazamiento del lugar de anclaje que realiza el intérprete, a otras zonas del cuerpo, en un proceso complejo y de resignificación del material. Esta estrategia es fundamental para transformar el material. Por ejemplo, si su lugar de tensión son los hombros, el anclaje se ubicaría en esa zona del

cuerpo y para potenciar la sensación se inicia un recorrido desde ese lugar –sea desde la piel, el músculo o el hueso–. Puede ocurrir que el intérprete necesite subir los hombros y llevarlos hacia adelante en tensión, lo que hace aparecer ese lugar y reconocerlo. Enseguida, se compromete el cuello, acortando la movilidad y restringiendo su campo de visión, ya que el intérprete no puede mirar hacia abajo y le será difícil girar para mirar hacia el lado, también tiene que tensar la parte lateral de los bíceps para sostenerlos, esto limita la movilidad de los brazos en amplitud. Todo el cuerpo comienza a imbuirse en esta realidad (traslados y recorridos), generando un cuerpo *nuevo*, en tanto materialmente aparece un registro diferente del acostumbrado por ese cuerpo, es decir, se crea la posibilidad de producir otros cuerpos dentro de ese cuerpo.

Estos procedimientos tienen por objetivo desarrollar una cierta conciencia de lo que se mueve y cómo se mueve para activar un modo de estar en el espacio escénico, donde la atención está puesta en lo que se hace y cómo se hace. Este modo de estar interesa en la medida en que el intérprete logra una disposición corporal que le permite responder a situaciones que se desarrollen en el espacio escénico<sup>35</sup>, ya que ha desarrollado el dominio de su material en el movimiento, en las posturas y en la gestualidad.

El material necesita sufrir alteraciones y modificaciones para que el intérprete tenga posibilidades múltiples de desarrollo y pueda desplegar su trabajo. La propuesta metodológica propone profundizar el material por medio del anclaje, la reiteración, los traslados. Este procedimiento metodológico genera en el intérprete la confianza necesaria –mediante la investigación y experimentación en el movimiento– para producir la precisión en lo que hace y en lo que mueve.

Retomando el ejemplo de los hombros y la tensión del cuello, el anclaje se ubicaría en un punto entre el cuello y los hombros. Para hacer aparecer la sensación se exagera la tensión al mover la zona, para dar paso a una serie de movimientos desde el recorrido inicial que haga consciente la manera en que ese cuerpo se posiciona instala determinadas condiciones que potencien la sensación original de tensión. El traslado, por lo tanto, reu-

---

<sup>35</sup>Espacio escénico lo entenderemos como el hecho escénico, que tiene que ver con la escena, con el cuerpo y con la relación–en escena–con el otro. Se consideran aspectos como las formas de estar presente, los modos de entender el cuerpo y la acción, las maneras de percibir y recordar, la relación entre las distintas materialidades, entre el cuerpo que actúa, la palabra escrita o la imagen, o la influencia de todo aquello en la construcción de los significados. (Oscar Cornago, En torno al conocimiento escénico. “Estética de lo performático”. .ABADA Editores 2011. Madrid)

bica la zona de tensión en otra parte del cuerpo, por ejemplo, las rodillas, en un recorrido interno. De esta forma, los hombros se liberan, y las rodillas sufren su propio proceso. Con el traslado del anclaje, la zona de los hombros podría jugar con la mirada, con los brazos, ya que la atención estará en las rodillas, que determinará una movilidad distinta a la zona anterior. Con este procedimiento, se desarrollará un diálogo entre las distintas zonas trabajadas que genera sentidos y contextos diversos. Después puede pasar directamente desde los hombros hasta las rodillas y producir nuevos encuentros en ese recorrido, cortando el flujo y deteniéndose en distintos lugares del trayecto, siempre que se mantenga anclado a alguna parte del cuerpo, posibilitando la reinención constante de sí.

Este procedimiento infiltra el cuerpo del intérprete y genera en la movilidad una relación entre el material encontrado y las experiencias que marcan su corporalidad biográficamente. Esta propuesta metodológica supone que al mover el cuerpo puede aparecer una dimensión psíquica, reflejo de un movimiento heredado— involuntario donde se desprende un imaginario desplegado por la propia historia personal, —de cómo hemos sido movidos por otros— haciendo que la musculatura y la postura se vayan estructurando. El anclaje es un método que permite que el movimiento de la zona o de las zonas despliegue un lugar preciso de ejecución, lo que produce una ficción, un relato, fantasmas, que, al finalizar el proceso se convierte en un gesto de creación, porque ha sido capaz de distanciarse de su propia práctica movimienta y la puede transformar en una producción artística.

Elina Matoso trabaja desde el psicoanálisis con terapias grupales a partir de un método llamado “dramaturgia corporal”, en el cual se enmarca el concepto de anclaje. Su trabajo consiste en desplegar fantasmas personales mediante máscaras, con las que el sujeto asume diversos personajes que le permiten drenar el cuerpo fantaseado. Lo que se recupera del método de Matoso es el concepto y la manera en que trabaja ciertas zonas del cuerpo que constituyen un material único posible de ser transformado escénicamente. Este procedimiento, terapéutico en un inicio, se transforma en una metodología de los procesos de creación, ya que permite encontrar la movilidad de un sujeto: cómo se mueve ese cuerpo-sujeto que está determinado por su subjetividad y que al desplegar un mundo es capaz de convencer a otro.



En el proceso de creación dancística, este procedimiento de anclaje, reiteración, traslado y trabajo de capas de intensidades de esfuerzo, se traduce en que, a partir de la imagen que se desprende del propio cuerpo del intérprete, –cuerpo físico y cuerpo deseante– con una ubicación específica, se determina el lugar de anclaje, para derivar en una práctica continua y repetitiva, que sufre alteraciones hasta multiplicar los relatos cuando ese cuerpo entre en relación consigo y con los demás. El mundo al que acceden los intérpretes es muy particular, ya que es un encuentro con movimientos que les pertenecen y que hablan más allá del lenguaje. Es como si fueran traducidos por sí mismos desde sus propias elecciones y a pesar de ellos. Son hablados por el movimiento propio, por lo que se constituyen en intérpretes-autores al elegir y responsabilizarse del material, de los encuentros y de la obra.

**El encuentro con el otro.** Este encuentro sucede cuando los intérpretes ya han encontrado un material reconocible, y pueden establecer relación con un otro que esté en las mismas condiciones. En el encuentro con el otro se debe encontrar y crear el sentido de la relación, el sentido está por hacerse, no existe. Es un espacio que se construye poco a poco, en el cual *ver–mover* no significa solo reconocer lo que *es–lo que se mueve*. La idea es aflojar la aprehensión de lo que se mueve, los intérpretes dejan que sea el mismo movimiento el que los deje ser ellos mismos. Por medio de ese abandono–alejamiento pueden dialogar. Es un tipo de control modulado con cierta soltura entre lo que se ve y lo que es. Así se mantiene un acuerdo constantemente renovable de sus movimientos.<sup>36</sup> A su vez, el encuentro con el otro, permite la diversificación de material, encuentra y desarrolla sus propias posibilidades que orientan la dirección de la propuesta coreográfica, ya que al entrar en relación con otros cuerpos y con otros sujetos, el movimiento que ahí surge se diferencia en cada relación, estableciendo las diferencias entre una complicidad y otra.

---

<sup>36</sup> Le Du, Jean. “El cuerpo hablado”. Paidós. España. 1992

## **Etapas del proceso que cada intérprete desarrolla:**

- Abordar una parte del cuerpo que sienta tensión o dolor para “hacer presente una realidad corporal” en su propia carnalidad, de allí que espacio y tiempo, exterior e interior, así como historia personal y sociocultural son parte de esta concepción<sup>37</sup>.
- Demarcar, delimitar la zona, revisar qué musculatura queda comprometida.
- Profundizar la sensación con dos opciones: trabajar el lugar en cuestión por exceso de presencia o por ausencia de presencia.
- Comenzar a mover // Iniciar el movimiento de// ciertas zonas del cuerpo para acentuar el anclaje.
- Revisar qué partes del cuerpo deben involucrarse para profundizar el anclaje.
- Probar el movimiento desde diversas intensidades–cualidades, desde el trabajo con piel–músculo–hueso.
- Fijar la conexión o desconexión con la postura convencional.
- Hacer consciente la paulatina aparición de otras tensiones: a partir de la elección de ausencia o presencia, el resto del cuerpo asume una corporalidad distinta en relación con los lugares trabajados.
- Hacer aparecer en la cabeza sensaciones e imágenes que van definiendo esa tensión que cobra color y dimensión propia.
- Enunciar una descripción, adjetivándola (palabra e imagen).
- Concientizar los recorridos, las direcciones-vectores (cómo se entra al lugar –abdomen, nariz– corporalmente y cómo se sale).
- Mover la zona: elegir un tipo de movimiento reiterativo justo antes de “quedarse pegado” en un procedimiento para hacer aparecer un estado corporal o una sensación definida.
- Reiterar y recapitular las etapas anteriores: desplaza a otra parte del cuerpo y repetir la misma estructura del proceso. Significa una especie de drenaje.
- Revisar el resto del cuerpo y comprometer una estructura corporal que haga posible la vivencia de esa zona en toda su magnitud, en el despliegue corporal, espacial y temporal.

---

<sup>37</sup> Matoso Elina, “El cuerpo incierto”. Letra Viva, Librería y Editorial. Buenos Aires.2006.

- Trabajar el opuesto de esa tensión (presencia o ausencia).
- Encontrar una determinada imagen corporal: se debe revisar cómo se pone el cuerpo.
- Salir y desplegarse: entrar en relación con el propio cuerpo, con partes de él y con la zona directamente, construyendo un diálogo.
- Entrar en relación con ambas zonas –zona inicial y zona desplazada–, generando dimensiones de encuentro que pueden ser múltiples con el espacio, el tiempo y el entorno.

### **Cómo aparece el material: tesis**

El material que aparece tiene relación con lo que mueve el cuerpo. Lo primero que se quiere lograr es entrar en relación con el propio cuerpo, generando un procedimiento que implica cierta conciencia de lo que se “hace”. A su vez, el intérprete debe lograr entrar en un “estado de atención”<sup>38</sup> con su propio trabajo. Lo que importa de esta acción es cómo todo el proceso logra influir el entorno. El entorno está compuesto por los otros cuerpos (otras subjetividades), por el espacio, por el tiempo, por todo lo otro que construya un espacio de representación<sup>39</sup>.

El procedimiento que se desarrolló genera una cierta conciencia del hacer, es decir, se sabe lo que se está moviendo, pero la aparición de esa conciencia–estado surge por el movimiento del cual se desprenden sensaciones, ideas, imágenes –reales o no–, con las que se construye una especie de realidad, en que los intérpretes despliegan acciones que visibilizan y permiten percibir lo que trabaja, reconociendo y responsabilizándose de esa movilidad. Lo que allí ocurre es el despliegue de una conciencia –consciencia/estado/ sublime– de lo que se mueve, generando una presencia de cuerpo que no había sido trabajado en otras experiencias metodológicas. De esta manera se accede a una materia-

---

<sup>38</sup> Estado de atención: sería una “disposición corporal”. La metodología que pone en práctica *Cía Pe Mellado* busca que el intérprete entre en relación con su propio material de movimiento a partir de sus propias posibilidades corporales con el objetivo de que el cuerpo entre en un “modo corporal para sostener su estadía en el espacio escénico”.

<sup>39</sup> Representación : este término remite a una realidad previa que se vuelve a hacer presente por medio de una mediación material, conceptual, formal, palabra o imagen, organizada por medio de unos códigos.

lidad que propone una realidad concreta y precisa, carnalizando el proceso cuando los cuerpos se “mueven” y sobre todo cuando se “mueven” en relación al movimiento de los otros cuerpos.

El procedimiento comienza con todo el grupo reunido en el espacio de ensayo, un espacio suficientemente amplio, espacio acotado (10 x 8 metros, por ejemplo), con un piso especial para danza. El ejercicio comienza con el grupo caminando en desorden por el espacio. Se pregunta en cómo se encuentra el cuerpo en ese momento del día, qué zonas del cuerpo están tensas. Se les pide que elijan una zona de tensión que les afecte de manera singular. Se les dice que busquen una imagen que represente la sensación que les provoca esa tensión en su corporalidad. Frases como “las piernas como un saco de huesos”, o “la cabeza dura como una piedra” reflejan una idea del propio cuerpo que se puede visibilizar. Este procedimiento hace entrar en relación el estado corporal con la imagen.

La metodología implica un intercambio constante de sensaciones e imágenes a partir del movimiento descubierto por el desarrollo del proceso de cada intérprete, que da cuenta del estado del cuerpo. Al estar el cuerpo en un desplazamiento constante por el espacio, marcado por un ritmo y un tiempo repetitivo, adquiere materialidad. De esta dinámica participa todo el grupo (un “súper cuerpo”, un ensamble), que escucha y reflexiona todas las experiencias.

Los trabajos coreográficos de la Compañía *Cía. Pe Mellado* y *CIEC* tienen una composición grupal, por lo que la reflexión es comunitaria, de manera que, aunque a cada individuo le ocurren cosas singulares, el fenómeno coreográfico es vivenciado por todos. Es importante hacer aquí una advertencia contra ideológica: la metodología propuesta

cifra su efectividad en el surgimiento de una cierta dimensión terapéutica, basándose como está, en un trabajo masivo sobre la subjetividad biográfica, pero –tal como se ha insistido– este estado de beneficio particular debe ser superado mediante la voluntad de ensamble. Aquellos que se han visto expuestos a esta metodología relevan el aspecto terapéutico del proceso creativo, que implica hacer aparecer una cierta realidad al mover un lugar específico (significativo), en el intento de reconocer en ese movimiento y en el lugar del cuerpo en que se inscribe algo más del orden biográfico, es decir, el objetivo no es alcanzar una posible sanación, sino en determinar cómo el cuerpo reacciona o cómo el cuerpo es su propio lenguaje para dejar que el cuerpo *dialogue* desde el despliegue corporal. La experiencia no consiste en entender y desentrañar el procedimiento solo con la palabra, sino que en desplegar –desde la imagen de sí mismo– la conciencia de lo que se mueve y cómo se mueve, para explorar cómo se las arregla para *enunciar* el propio cuerpo–discurso.

Hay que señalar que lo primero que aparece en este procedimiento es el ensimismamiento. El trabajo se atrapa en sí mismo, puesto que, una vez identificado el lugar del cuerpo y se establece un camino y un recorrido corporal, demora en llegar el momento de dejar que ese anclaje drene en forma de flujo, de continuidad, para buscar una dirección o una salida enunciativa. Es así como surge un devenir de intensidades de flujos que, más allá de identificar un significado específico, libera una “manera de moverse” que le permite al intérprete establecer una distancia de sí mismo. Lo que se mueve y cómo se mueve sufre una separación y se es capaz de *estar*, se es capaz de establecer una *presencia*<sup>40</sup>, que sorprende al propio intérprete.

---

<sup>40</sup> La idea de presencia tiene que ver con la realidad de lo que ella presenta en un juego de presencia y ausencia, donde el intérprete sería el paradigma del juego de representación, es decir, un ser-signo.

El movimiento va y viene de una zona a otra, para hacerlo más transitable y reconocerse cada vez en el contacto, en la fricción del contacto, en las inserciones musculares, al sentir su espesor. Hacer estas construcciones que transitan y se desplazan por el cuerpo permite que los recorridos puedan lograr una elaboración y asimilación de una imagen corporal cristalizada; al fluidificarse, se dinamiza la relación con el propio cuerpo, posibilitando dimensionar lo que falta o lo que sobra en la totalidad de la propia imagen corporal.<sup>41</sup>

El cuerpo del intérprete se nos presenta como un espacio de representación, caracterizado no por la relación técnica de las respuestas de los movimientos, sino por el hecho de que pueda comunicarse entre sí renunciando a la doble relación inmediata (ellos–el objeto, ellos–ellos) y aceptando, *entre ellos*, la presencia de una *tercera cosa*, que *ya está ahí*, que *se da ahí*, que *solo se da ahí*. Hablan de él y hablando de él, se hablan entre sí<sup>42</sup>. Este mismo proceso que ocurre en el trabajo individual de cada uno se debe dar cuando entran en relación con otro, con unos otros, con todos los demás. Lo que ahí sucede, sucede en relación a otro cuerpo que responde al movimiento, y eso que sucede encuadra un pensamiento que relaciona y articula el hacer singular en un contexto amplio, cuya sustancialidad energética trasciende el cuerpo individual para ser incluido dentro de una corporeidad ampliada por los otros cuerpos (que ya empiezan a comportarse como el “súper cuerpo”).<sup>43</sup> El movimiento implica una decisión, un abordaje ideológico que puede potenciar la creatividad en el otro. Bajo este marco metodológico lo que se espera es que el movimiento que se ha generado a partir de la propia investigación práctica, implique una profunda elaboración deseante, apropiación y asimilación de aprendizaje, creación y emoción que se remueven en ese encuentro con el otro, en que intervienen una cierta conciencia del cuerpo, la memoria, la imagen corporal, la expresividad, el deseo latente, la ilusión, la desilusión.<sup>44</sup> Este encuentro debe crear un sentido que aún no existe, es un espacio que se construye poco a poco. Algunos no poseen el sentido de la realidad exterior, entrevén a través de una cortina de fantasías deformantes que solo extraen de esa realidad lo que extraen de sí mismos, otros están anclados de una manera muy fija en la opacidad de las cosas y de los acontecimientos que se encuentran desconectados de su realidad objetiva y únicamente pueden repetir esa realidad sin agregarle nada propio.

---

<sup>41</sup> Imagen corporal: Constituye una expresión simbólica de la experiencia individual; lugar de representación de los contenidos inconscientes del sujeto deseante, donde se entran pulsión y líbido.

<sup>42</sup> *Ibíd.* Pág. 113

<sup>43</sup> Matoso, Elina. “El cuerpo in-cierto”. Letra Viva. Universidad de Buenos Aires. 2006 (pág. 29)

<sup>44</sup> *Ibíd.* Pág. 29

En cualquier caso, lo ideal sería que pudieran desplegarse en un *dejarse ir*, en que la construcción puede desarrollarse sin apremios. Lo que se quiere desarrollar es un espacio que dependerá exclusivamente de cómo los intérpretes entren en él y dejen que éste se despliegue a pesar de ellos mismos en un *dejarse ir*, aflojando la aprehensión del objeto–movimiento. Los intérpretes dejarán que el objeto–movimiento sea él mismo, para que a su vez, ellos pueden seguir siendo ellos mismos, y por medio de este alejamiento, se pueden relacionar y mantener un acuerdo constantemente renovable de sus relaciones.<sup>45</sup>

### **El cuerpo y el movimiento**

“...si el cuerpo humano es una ‘realidad’, tan material como fantaseada, su anatomía, su fisiología, dependen tanto de lo imaginario como de la descripción positivista de las ciencias de la naturaleza. ‘Somos animales desnaturalizados’, es decir, siempre fuera del marco desplazados del lugar en que nos ven, la piel no es nuestro límite exterior sino nuestra profundidad, como ya lo señalaba Valéry. Nuestra anatomía es una ‘anatomía fantástica’, continuamente en construcción, porque a diario se inscriben en nosotros los rastros de nuestras propias experiencias, porque en nosotros se almacenan inconscientemente satisfacciones y frustraciones; las experiencias arcaicas encuentran en ella un lugar de elección, el calor, el frío, lo dulce, lo maleable...”<sup>46</sup>

El cuerpo se erige en el investigador de sus propias posibilidades de movimiento. En este contexto, los movimientos no representan, no significan y no expresan un sentido determinado, lo que importa es que el intérprete se mueva desde *un lugar* y así determinar

---

<sup>45</sup> Le Du, Jean. “El cuerpo hablado”. Ediciones Paidós. 2ª reimpresión 1992. España.

<sup>46</sup> *Ibíd.* Pág. 117

sus propios movimientos hacia un lenguaje personal, que solo es posible al desplegar su fantasmática corporal, siguiendo la lógica de cuerpo fantaseado y, más específicamente, los rastros de afectos inscritos en el cuerpo de manera incierta.

La puesta en escena se constituye en la medida que estos cuerpos puedan establecer relaciones, complicidades, quiebres, tensiones, que desplieguen acontecimientos y sucesos que tomen alguna dirección para llevar la propuesta estética a algún lugar de reconocimiento. En la propuesta escénica, se ingresa al campo estético, donde se constituye una realidad que interfiere en otra realidad, que da paso a la representación. La tesis de nuestra propuesta escénica se encontraría *en el espesor de un cuerpo que transita entre la simbolización y lo que busca al inscribirse como cuerpo deseante, que nunca termina de construirse*. En la puesta en escena coreográfica de la Compañía Cía. Pe Mellado y en el trabajo de CIEC, se materializa la pregunta por el sujeto y su inscripción en lo estético como posibilidad de generar un lenguaje movimienta, en tanto propuesta de mirada de la danza. De allí que el interés, finalmente, esté puesto en reflexionar acerca de que la especificidad de la danza se encuentra en el movimiento de un cuerpo. Es allí donde se pone la atención y se despliegan estrategias corporales movilizadoras que ponen el acento en el movimiento del cuerpo-sujeto (intérprete). En ese gesto, se desprende la corporalidad del intérprete puesto en un contexto determinado. El sujeto-cuerpo-intérprete-autor hace aparecer todo aquello que lo aqueja como sujeto de enunciación, con su inconsciente y su proceso de concientización expresado en el movimiento de sus propios gestos. La pregunta *que surge de este proceder sería qué es lo que hace aparecer o qué es lo que dice este cuerpo en relación con otro cuerpo*: dice y habla corporalmente desde sus profundos deseos de completud, de no sentirse solo, de la necesidad del otro, de la abismante sensación de la falta, de la pregunta por el ser, ¿quién soy yo? Estos constituyen un conjunto de problemas comunes a todos y que a pesar del tiempo y los cambios generacionales no dejan de generar sentidos y preguntas.



#### IV.- DIMENSIÓN POLÍTICA

---

La historia de la danza contemporánea nacional manifiesta un vacío en relación al análisis y reflexión de obra. La producción coreográfica no tiene un soporte reflexivo estable que hable de ella, que despliegue un análisis crítico sobre cómo los cuerpos entran en relación con materiales que se desprenden de propuestas coreográficas a partir de la interacción entre las dimensiones proxémicas, kinestésicas, e icónicas<sup>47</sup> creando así sus propios recursos. Existen pocas instancias en que se designa qué es lo propio de la danza, por lo que es imprescindible instalar la reflexión en torno al lenguaje de danza. Para que la reflexión se produzca, es necesario señalar los sistemas de signos y operaciones que la constituyen y establecer ciertos parámetros que identifiquen lo que es propio del espacio escénico coreográfico.

André Lepecki, en su reflexión ontología y política de la coreografía, señala que actualmente la danza ha puesto en crisis la representación mediante su insistencia en lo lento y en lo inmóvil, sin embargo, este planteamiento no se ha extremado y tampoco se ha llevado hasta sus propios límites. La crítica de la representación genera la experimentación en las artes escénicas, teatro y danza de principios del siglo XX, con Bertolt Brecht y Artaud, y, posteriormente, con autores como Derrida, quienes no solo hablan del límite de la representación, sino que critican el efecto de realidad en la representación con el fin de revelar cómo las artes escénicas, (danza y teatro) reproducen formas discursivas de dominación. De esta forma, proponen un “sistema de críticas que conmueven al conjunto de la historia de occidente”. Incluso la danza posmoderna norteamericana de la década de los años sesenta se asemeja al discurso político del performance art y a la estética del minimalismo, que se rebelan frente al virtuosismo del espectáculo y a la simulación<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup>Proxémica: regula la significación de las relaciones de distancia, de territorialidad, de orientación y espacio. Distancia o contacto corporal.

Kinestésico: sistema de lenguaje del cuerpo, a partir de los gestos, posturas, movimientos corporales, cualidades de movimiento en determinados contextos.

Icónica: es la integración de los objetos, de la escenografía.

<sup>48</sup>André Lepecki, *Agotar la Danza*, DdL: Danza y Pensamiento, España, 2006.

Para entender el concepto de representación y su importancia histórica nos referiremos al texto en que Derrida se refiere al teatro de la crueldad, donde señala que “El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que esta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación”. Representar por medio de representantes, es ser esclavos del pensamiento del creador, este no crea nada solo organiza relaciones, donde los consumidores son pasivos, sin volumen, expuesto a su mirada de voyeur.

Para Artaud la escena no representaría ya, la escena no vendría a repetir un presente o a re-presentar un presente que estaría en otra parte. La escena no sería tampoco una representación si se la entiende como un espectáculo que se ofrece a los voyeurs. No es lo que se mantiene delante de sí, la representación cruel debe conferir experiencias y particularidades en la constitución de un espacio y un tiempo otro, “...Contamos con basar el teatro ante todo en el espectáculo y en el espectáculo introduciremos una noción nueva del espacio, utilizado en todos los planos posibles y en todos los grados de la perspectiva en profundidad y en altura, y a esa noción vendrá a unirse una idea particular del tiempo sumada a la del movimiento...”<sup>49</sup>

El interés de este texto radica en que la escena podría constituirse a partir de la invención de un espacio que designarían como representación originaria de la archi-manifestación de la fuerza o de la vida, porque sería un espacio producido desde dentro de sí. No necesita interponerse ningún elemento que no sea producido desde dentro y que actúe como una fuerza, donde el sentido de la crueldad se experimentaría como necesidad y rigor. El trabajo de la Compañía *Cía. Pe Mellado* encuentra una relación significativa en la escena de la crueldad en que el espectáculo no actúa como un reflejo sino que como una fuerza, la cual aparecería como la creación de algo distinto, que se construye o se constituye desde un lugar de consciencia, que abarca estrategias y procedimientos que emanan de la experiencia de la Compañía, transfiriendo la importancia del decir y cómo decir en la corporalidad, y asumiendo en ese gesto una cuestión originaria del espacio dancístico, en el sentido de que el movimiento de los cuerpos constituye a la danza. Es un traslado un tanto forzoso, la relación cómplice con el teatro de la crueldad se despliega en esa invención del espacio como

---

<sup>49</sup> Traducción de Patricio Peñalver de J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, pp. 318-343, Anthropos, Barcelona, 1989. Edición digital de *Derrida en castellano*.

posibilidad de constitución de otra cosa, sería la aparición de un modo de realización desde sí mismo que generaría un tiempo y un espacio propio.

Los conceptos de presencia y autonomía del intérprete que trabaja la Compañía se han desarrollado bajo la perspectiva de Enaeudeau, su texto nos dice que la representación permite mostrarse sin asustar, excitar sin rechazar, figurarse desfigurado, se sabe que se habla del sujeto, lo esencial aparece y es resguardado por la seguridad de la sala. Emanan la oscilación entre el yo y el no-yo, la duplicidad de lo mismo y lo otro que produce placer al espectador, desdoblamiento del propio sujeto, capaz de pertenecer a la vez al espacio donde está y al objeto que contempla, de disfrutar aquí lo que le repugna allá. Juego de la ausencia y presencia que define la representación<sup>50</sup>. La idea es dejar de entender la representación como un lugar ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empiece a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores.<sup>51</sup>

El interés artístico de la Compañía *Cía. Pe Mellado* y *CIEC* ha estado puesto en la problemática que implica abordar al cuerpo-intérprete en el proceso de creación y lograr la presencia y autonomía de la que habla Enaeudeau en la puesta escénica, la cual estaría inscrito dentro de un espacio re-significado y político, ya que asume en su práctica la condición reflexiva e investigativa del lenguaje de movimiento de un sujeto-cuerpo. Para la Compañía es necesario abordar la práctica de la danza desde su propio estatuto, el movimiento y generar con ello una lengua y un habla del cuerpo<sup>52</sup>. El movimiento por tanto se transforma en material de estudio en la medida que lo asume un cuerpo-intérprete, y produce material en relación de lo qué mueve y cómo mueve su cuerpo, la particularidad estaría dada en que el movimiento de los cuerpos-intérpretes no remiten a algo descifrable o expresivo en sí mismo, si no que su constitución refiere a cómo son usados los materiales que se despren-

---

<sup>50</sup>Corinne Enaeudeau, *La paradoja de la representación*, Paidós, Argentina, 2006.

<sup>51</sup> Fischer-Lichte, Erika. "estética de lo performativo". ABADA Editores. Madrid 2011.

<sup>52</sup>"...Cogeré los elementos que plantea Saussure como constitutivos de un lenguaje, a saber, la lengua –sistema de signos distintos que corresponden a ideas distintas– y el habla –parte que corresponde a la ejecución del lenguaje–. Si consideramos analógicamente a la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje, el conjunto de movimientos que la constituyan corresponderían a la lengua, y la ejecución de estos, es decir, el cuerpo en movimiento, correspondería al habla. Podríamos hablar, así, de una lengua constituida por movimientos y de un habla del cuerpo. Por tanto, podemos entender la improvisación en danza como un lenguaje si consideramos que el movimiento producido en dicha improvisación es un conjunto de signos que nacen de los estímulos (tanto externos como internos) que hayamos recibido en el momento en que nos disponemos a improvisar..." /tesis C. Longas, *La improvisación en danza contemporánea una reflexión desde la hermenéutica moderna*. Universidad Arcis. 2011.

den como movimientos (que tienen que ver con su propia historia social y cultural) que más bien generan identidad, en el sentido de que el cuerpo en su repetición-condición genera sus propios gestos y movimientos, es así como el cuerpo es exclusivo de sí mismo y se diferencia de los demás cuerpos-intérpretes. El intérprete debe en ese encuentro con el material comprender los juegos que él instala en la idea de la presencia –ausencia, en el juego de ser lo que es para mostrar, excitar, rechazar y verse rechazado, exigido, puesto en cuestión por sus propios movimientos corporales en relación con los otros cuerpos-intérpretes y espectadores, generando *algo* entre ellos, generando una relación.

La práctica como investigación metodológica se traslada al rol del intérprete en cuanto sujeto puesto en escena y las preguntas se desplegarán en torno a lo que mueve y cómo mueve su propio cuerpo en el intento de constituirse desde el movimiento y en relación con otro, donde es continuamente modificado y atravesado por ese encuentro. En esta reflexión no interesa que lo político quede entramado en lo temático, sino más bien se pase a tensionar los modos de producción para sobreponerse a ellos y generar nuevas perspectivas de este arte escénico con sus múltiples posibilidades discursivas en lo interpretativo representacional, en los procesos metodológicos, políticos y en la construcción de lenguaje.

En este contexto, se instalan las siguientes interrogantes sobre el quehacer coreográfico contemporáneo, para generar una plataforma política de investigación y análisis sobre los propios procedimientos de la danza nacional:

“¿Por qué, para qué y cómo se hace lo que se hace? Es una pregunta posible para hablar sobre el hacer coreográfico. Esta observación se relaciona con lo inusual del lugar de la danza como espacio artístico, puesto que –más allá de la diversidad– se encuentra la poca convicción de que constituye una plataforma con cierto espesor. Desde ahí se instala la necesidad de darle forma y sentido a la desorientación que provoca no encontrar un lugar. Es un no lugar desde el espacio mismo de la danza, que es poco nombrado en la escena artística, poco visitado por el público en general y que no tiene una plataforma crítica que avale su quehacer y señale el estado actual del acontecer coreográfico. La danza contemporánea en Chile se encuentra en un terreno precario...”<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup>Paulina Mellado, *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica*, Fondart, Chile, 2008.

Como consecuencia de la revisión de los propios métodos, es posible instalar un discurso que re-mire y re-organice los procedimientos que ocurren en el acto creativo de la puesta en escena coreográfica. La danza contemporánea, pensada en esos términos, reinventa constantemente sus sistemas de signos en la particular estructura de cada obra, donde los códigos se van resignificando. En esta práctica, la necesidad de un texto previo no es relevante, puesto que sus operaciones van instalando una construcción que convoca otros sistemas, otros movimientos, otras kinestesis, otras ocupaciones del espacio, el piso como lugar fundacional, la abstracción. Otro lenguaje.

La metodología de la Compañía *Cía. Pe Mellado* reconoce, asume y cuestiona sus propios recursos, en relación con el proceso de concientización y “hacerse cargo” del poder que porta el lenguaje, que al significar es capaz de intervenir y producir realidades desde espacios simbólicos, sin perder su conexión con el entorno, puesto que posibilita la aparición y despliegue de la función de un cuerpo-sujeto político. Asimismo, bajo la premisa de Nelly Richard<sup>54</sup>, en “Arte y política”, quien señala que “lo político en el arte” designa más bien una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos, la autorreflexividad es un componente crucial en la danza contemporánea, cuando despliega su capacidad de reconocer, asumir y cuestionar sus propios recursos. Cuáles son las problemáticas que nos plantea la Compañía *Cía. Pe Mellado* en sus propuestas coreográficas?, ¿Qué problemáticas visualiza en la danza contemporánea chilena? ¿Son estas constructoras de discursos?<sup>55</sup>

En relación con el aspecto político de la danza nacional, podemos reconocer respecto de la danza moderna en la década de los ochenta y noventa, que lo político se inscribía específicamente en las temáticas coreográficas, en el compromiso con el pueblo y su lucha contra la dictadura. Hoy, se puede observar que existen expresiones de danza moderna y también de danza contemporánea que siguen reproduciendo una estructura codificada y aristotélica, con un mensaje resuelto que bordea lo didáctico, con pequeñas fisuras y variaciones de lo instituido referidas al contexto en que se insertan. De esta manera, la problemática

---

<sup>54</sup>Jiménez, Camila. “Paulina Mellado, ¿Inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena? Tesis Universidad Arcis, Chile, 2011

<sup>55</sup>Jiménez, Camila. “Paulina Mellado, ¿Inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena? Tesis Universidad Arcis, Chile, 2011.

que se desprende al reflexionar sobre dicha situación, obliga a interpelar el rol que cumple el cuerpo-intérprete y los mecanismos disciplinares e ideológicos que lo afectan y que también se manifiestan en el que hacer dancístico. Se presenta la cuestión de qué cuerpo es el que se pone en escena y, en consecuencia, de qué manera aparecería lo político si la construcción de cuerpo-intérprete se encuentra *desprendida* del contexto en el que se inscribe. Reproduciendo y refiriendo-se de una manera casi indolente, a una idea de cuerpo arraigada al imaginario clásico y neoclásico, que no asumiría en su totalidad al sujeto terrenal, quedando suspendido el sí-mismo como soporte biográfico y constituyente de la relación dialéctica con un otro.

¿Es posible hacer hoy un arte político o una política del arte con un cuerpo naturalizado y normativizado bajo el discurso hegemónico neo-liberal, que reproduce y se manifiesta bajo la construcción disciplinar que se le ha otorgado? ¿Con un cuerpo que no se interroga y piensa con el rigor que implica asumir dicha situación, considerando que la primera materialidad de la danza es el cuerpo-sujeto? Lo político se dará justamente en la acción de poner en tensión los propios procedimientos normativos, con el afán de instalar pequeñas fisuras que ayuden a resignificar los modelos disciplinares y tomar conciencia de las construcciones de cuerpos y subjetividades infiltrados dentro de la disciplina, para poder ampliar el espectro de posibilidades que podría llegar a presentar la danza, al asumir que lo que se pone en escena es un cuerpo real, y con esto contribuir a la inclusión de las diversidades de sujetos<sup>56</sup>.

Los componentes esenciales de la danza son el cuerpo en movimiento, el tiempo y el espacio. Es una articulación entre las tres dimensiones, que a su vez se vinculan con otros componentes y sistemas que tienen que ver con la escena, tales como la dimensión icónica, escenográfica, iluminación, vestuario, composición musical y banda sonora, todos elementos que se organizan según criterios estéticos que dependen de una autoría particular. En el caso de la Compañía *Cía. Pe Mellado* el lugar de inflexión se instala en el recurso corporal, la mirada se pone en el cuerpo, en los cuerpos de los intérpretes, donde la identidad se relaciona con la materia. Los procedimientos de esta compañía tienden a alterar los propios contextos, lo que se expresa en la estrategia de colocar a los intérpretes en relación con sus propias posibilidades discursivas como cuerpos en movimiento, que posibilite la genera-

---

<sup>56</sup>Jiménez, Camila. “Paulina Mellado, ¿Inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena? Tesis Universidad Arcis, Chile, 2011

ción de una movilidad propia, particular. La segunda intervención procedimental es que esos cuerpos deben entrar en relación con un otro, es decir, deben comunicarse en escena, deben necesariamente entrar en diálogo, mirarse, tocarse, sostenerse y desearse. Nociones pudorosas que rompen completamente con la docilidad de los cuerpos de la escena tradicional del ballet o de la danza moderna. La propuesta de la Compañía *Cía. Pe Mellado* es que los cuerpos tengan una impronta, un peso y una fuerza, que están siempre en relación con otro, por lo tanto se establece un nuevo orden del estado corporal dentro de la convencionalidad dancística. La tercera irrupción sería la intervención del espacio escénico; en la última propuesta coreográfica *Diana*, la fisura se establece al alterar los sistemas territoriales de una función tradicional, los límites territoriales se difuminan por los desplazamientos entre espectadores e intérpretes todos puestos en una misma espacio de acción, lo que se expresa también en la manipulación de los sistemas lumínicos, a cargo de espectadores e intérpretes, lo que connota otro orden procedimental donde el cuerpo-intérprete-sujeto es el que establece la diferencia y el que toma la palabra y la acción, pareciera desarrollarse una complicidad entre público y creadores (intérpretes) en que su relación depende de la interacción con lo otro y con el entorno como un campo operacional efectivo.

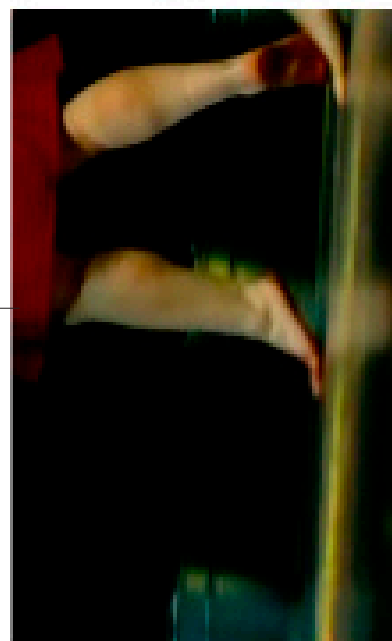
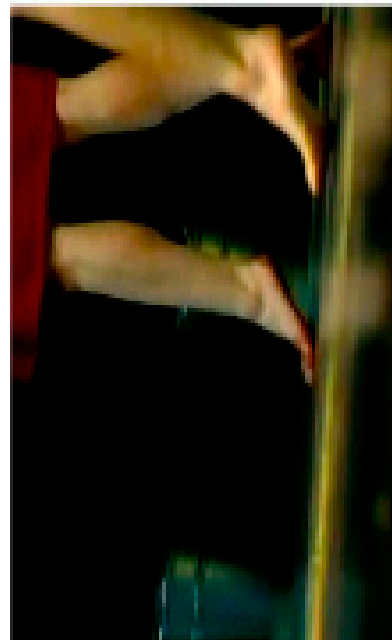
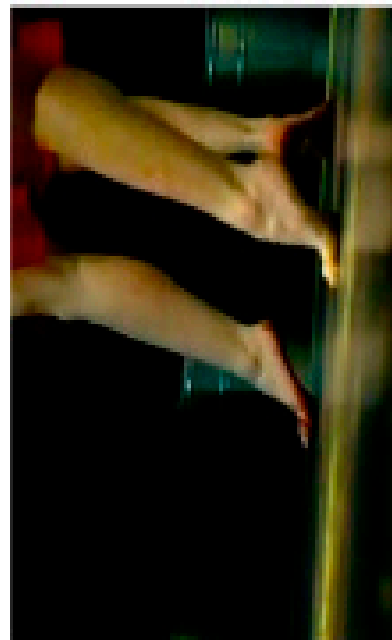
## ACERCA DE LA OBRAS DE PAULINA MELLADO

### *El cuerpo que mancha*<sup>57</sup> (1992):

Es el primer trabajo grupal realizado por la coreógrafa basado en un texto de Ronald Kay acerca del trabajo del artista visual Eugenio Dittborn, en los años setenta sobre *El cuerpo que mancha*. “... las excreciones viscerales que despiden el cuerpo manifiestan diferenciadamente el tránsito interior hacia el exterior: por ello, son los modos más primarios y concretos en los que el cuerpo saca y exhibe su interioridad. Por la vía orgánica de su exteriorización el cuerpo edita somáticamente de su metabolismo tanto el aspecto destructivo (orina, heces, sudor, vómito, sangre menstrual), como el aspecto germinal (semen), como el meramente expresivo y emocional (lágrimas)...” Este texto influye notablemente en la concepción de cuerpo y flujo, introduce la idea de que el cuerpo tiene sus propios modos de hablar, en la huella, en la mancha. “...La

---

<sup>57</sup> Ganadora del primer Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación. 1992

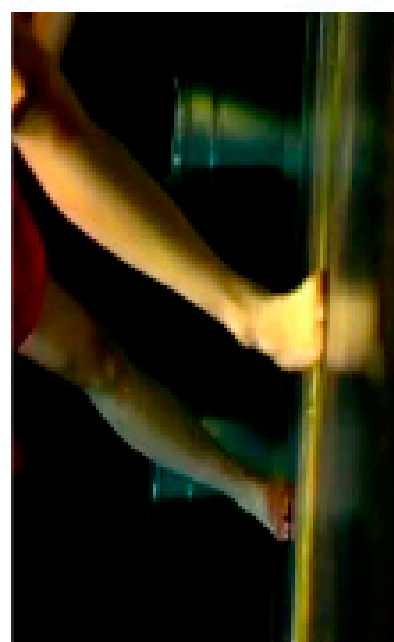
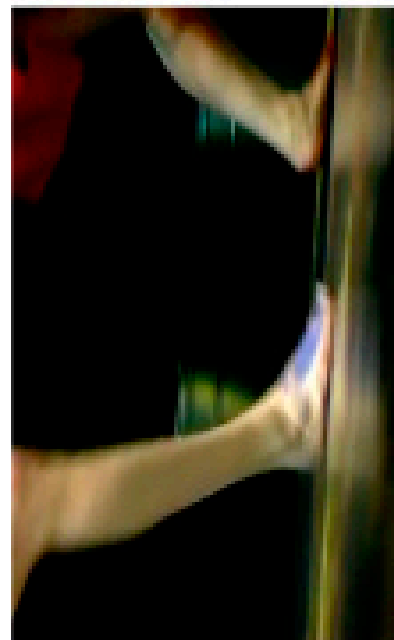
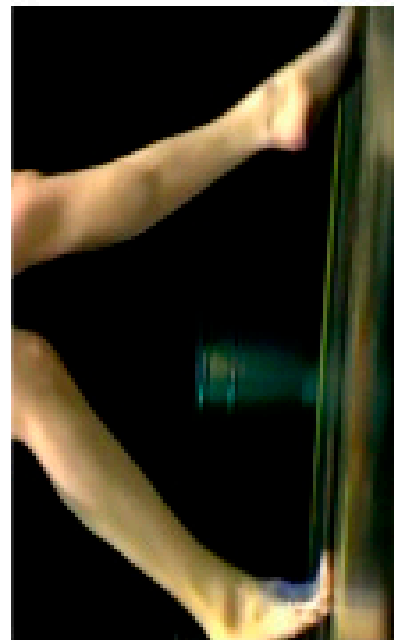




*mancha es la impronta húmeda, la letra primordial de dicha escritura corporal, es la huella inmediata que el organismo traza de su interior...*<sup>58</sup>. Este texto hace aparecer otra realidad de cuerpo, un cuerpo orgánico frente a un cuerpo técnico, un cuerpo que fluye por su propia naturaleza frente a un cuerpo domesticado, a su vez, este cuerpo que mancha tiene su propio modo de aparición al dejar rastros, al dejar improntas que hablen de él. El texto de *el cuerpo que mancha*, influye en el proceso de creación de la Compañía que traduce y trabaja coreográficamente la huella en las pisadas de los pies de los bailarines cada vez que deben pasar por una cajitas de madera de 50 centímetros cuadrados y de 7 centímetros de alto. Los vestuarios de las intérpretes fueron manufacturados con capaz de colores que van apareciendo según se van desarrollando los movimientos. En el perímetro de la escena hay 10 baldes de metal con agua que contienen ropas que se van poniendo en el transcurso de la obra, quedando el suelo

---

<sup>58</sup> Kay, Ronald. N.N.: autopsia. (rudimentos teóricos para una revisión marginal). CAYC Centro de arte y comunicación. Junio/julio 1979. Buenos Aires.



del espacio manchado por el agua, el polvo de color y las huellas de los desplazamientos que ahí dentro ocurren. Son 5 bailarinas que despliegan su corporalidad en función del polvo, el color, los desplazamientos, movimientos que sugieren fuerzas diversas por el control cuando hay agua, por el uso de las telas que se despliegan en capas sobre capas.

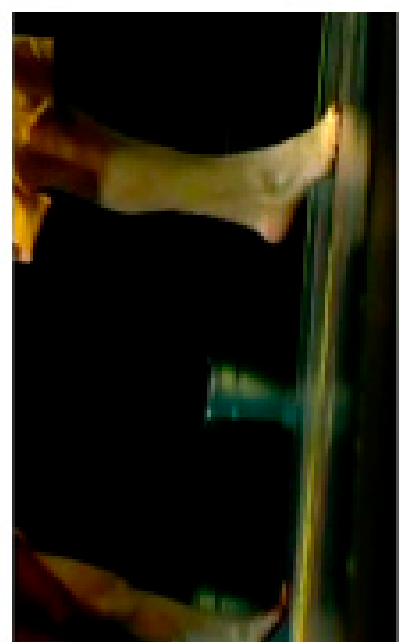
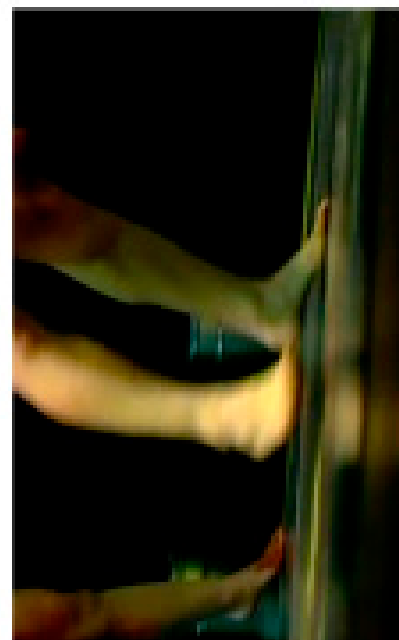
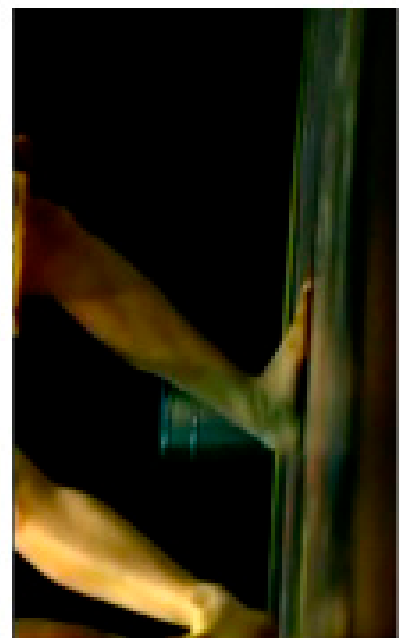
*Estreno: Sala Nuval. 29 de agosto de 1992.*

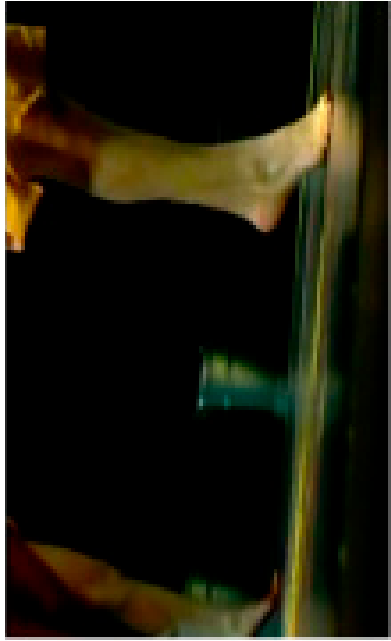
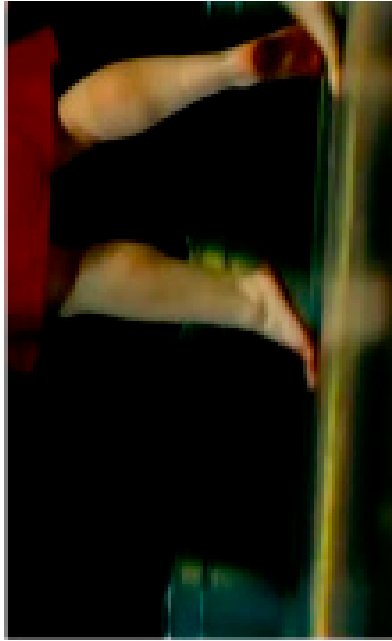
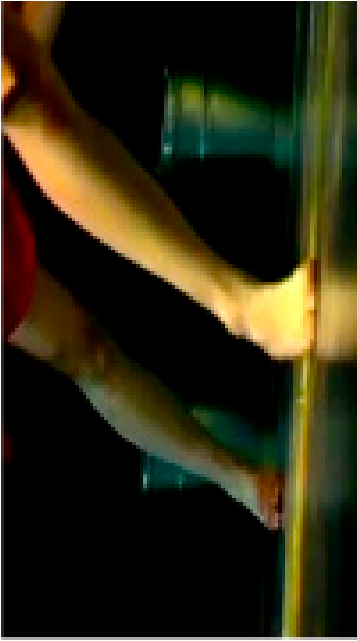
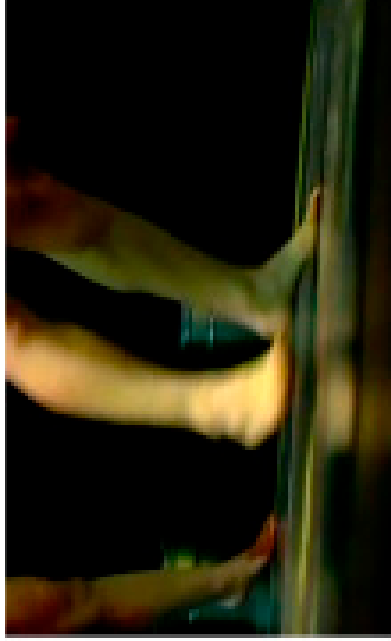
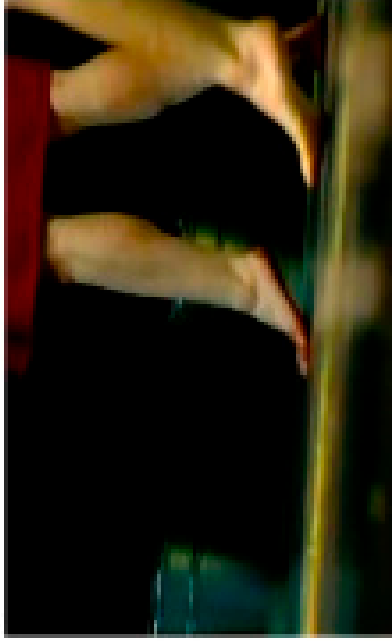
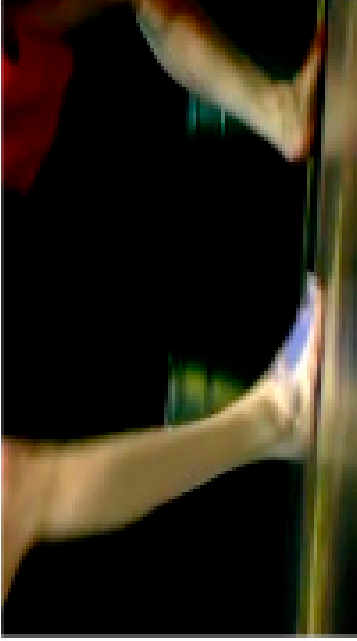
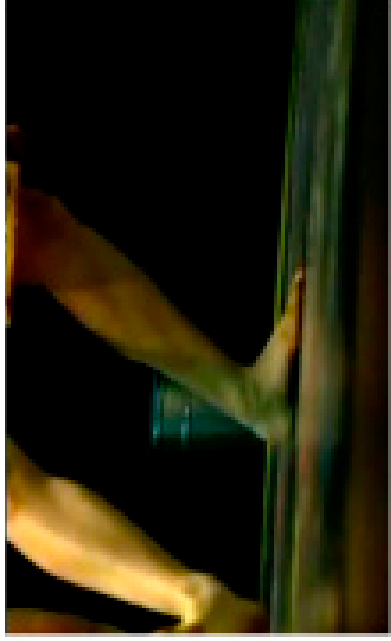
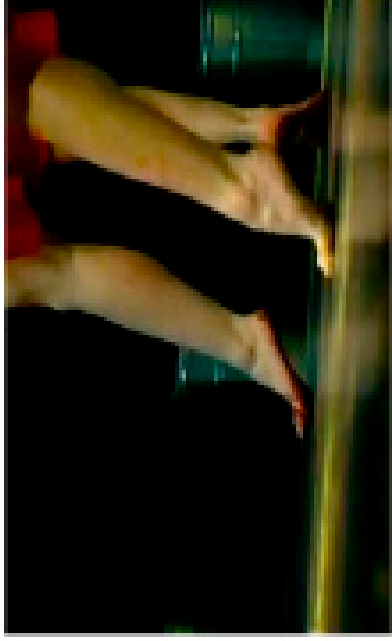
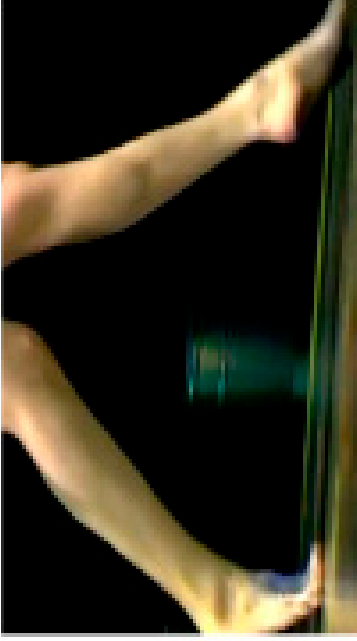
*Dirección: Paulina Mellado. Intérpretes:*

*Fedora Fonseca, Macarena Arrigorriaga,*

*Elizabeth Rodríguez, Carolina Cifras y Paulina Mellado. Música: José Miguel Miranda.*

*Artista Visual: Nury González.*





Fotogramas "El cuerpo que mancha" Paulina Mellado. 1992. [registro vídeo Francisco Arévalo]

***Cien golpes* (1993):**

El nombre de Cien golpes, se refiere a los cien golpes de campana que se usaban para llamar a comer en los conventos medievales. “... En “*Cien Golpes*”, se nos aparece el drama, el dolor y la violencia junto a la belleza y la nostalgia de aquello que no sabemos si realmente existió, o si sólo vive en la memoria de nuestro cuerpo... *Cien Golpes* convertidos en costumbre en los conventos, anunciando la entrada silenciosa de las monjas al convento...”. Este montaje expone a los cuerpos en situaciones extremas en relación a sus posibilidades físicas. Se realizan movimientos bruscos contra las paredes como contacto a modo de empuje y de soporte. Se realizan largos desplazamientos sucesivos por el espacio con el cuerpo a nivel medio y traslado de torso hacia adelante y hacia atrás, movimientos incómodos, casi autoflagelantes. Son cuatro mujeres con vestidos largos y de muchas capas, logrando el efecto de reverberación en cada movimiento realizado. Una de las intérpretes baila la obra dentro de un canasto de un metro cuadrado, lleno de polvo blanco. Las otras tres intérpretes interpelan su propia condición de fuerza desplegada en espacios pequeños, o amplios donde el signo de la improvisación es uno de los factores de juego que determina el funcionamiento de algunos episodios.

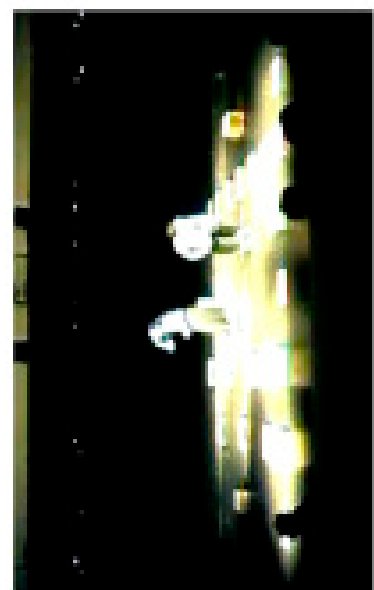
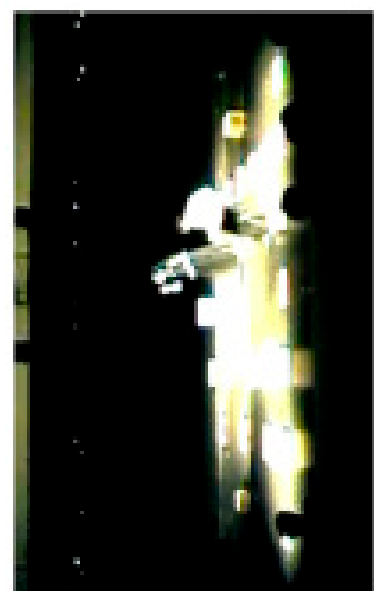
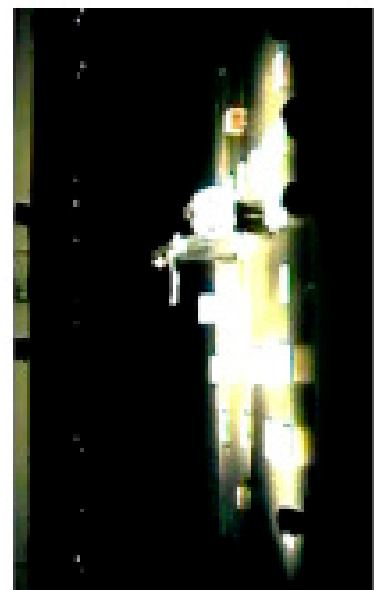
*Estreno: Museo de Arte Contemporáneo. Parque Forestal. 20 de Agosto de 1993. Dirección: Paulina Mellado. Intérpretes: Verónica Canales, Milvia Martínez, Fedora Fonseca y Carolina Cifras. Música: José Miguel Miranda. Artista Visual: Nury González.*

### **Cuerpos febriles<sup>59</sup> (1994):**

Un hombre, vestido de negro, con los pies descalzos y una mujer con un vestido largo, negro, transparente y zapatillas de punta. 49 tablitas de madera de 20 centímetros de largo, por 15 de ancho y 7 centímetros de alto, que se despliegan de diversas maneras sobre el escenario durante toda la coreografía. Él las mueve por el espacio, ella pasa por arriba, como si fueran un puente, un camino, las bordea, las patea, sube sobre ellas en distintos niveles, etc, la relación de estos dos intérpretes esta mediada por el uso de las tablitas producto de su relación en conjunto con los gestos que los intérpretes le asignan al desarrollo de los acontecimientos. Los gestos surgen como estructuras de pequeños movimientos capaces de armar complejos gestuales, replicando la idea de la unidad mínima, en que los gestos a modo de sílaba son constantemente reordenados, organizando distintas posibilidades gestuales. La reiteración de los gestos que se subdividen constantemente provienen de gestos personales, de tics nervio-

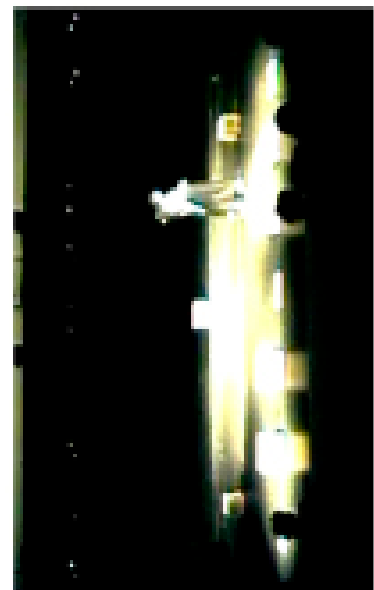
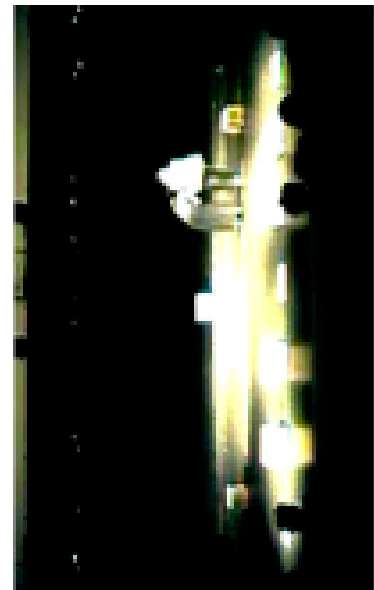
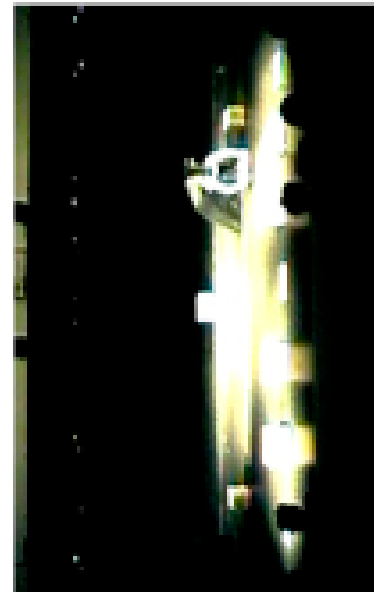
---

<sup>59</sup> Beneficiada con el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura. 1994



sos, de gestos recurrentes. Cada intérprete encuentra y desarrolla material para entrar en relación con el material del otro. A su vez, en esta coreografía se da inicio al trabajo con zonas corporales que han sufrido alguna conmoción –un accidente que ha implicado una respuesta corporal– trayendo la experiencia en la corporalidad hacia la escena. El accidente en que le vendan las costillas, le recuerda, por ejemplo, la fragilidad de la respiración, recuerdo que la hace asumir movimientos desvanecientes, sin dirección y necesitando un soporte constante, el cual está designado por él, quien construye constantemente un flujo por el cual ella puede transitar. En esta sinergia los complejos gestuales y las posturas corporales entran en relación con el otro intérprete y de esa interacción aparece un tipo de relación compleja mediada por objetos y gestos.

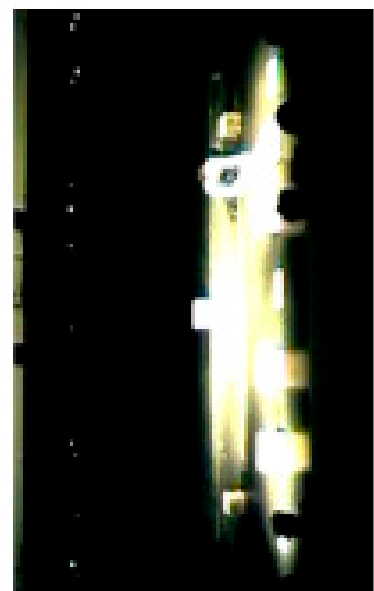
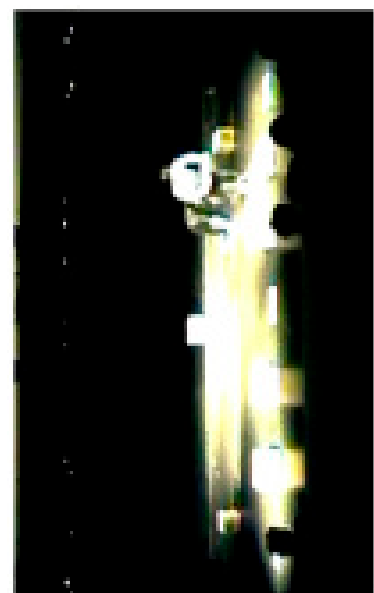
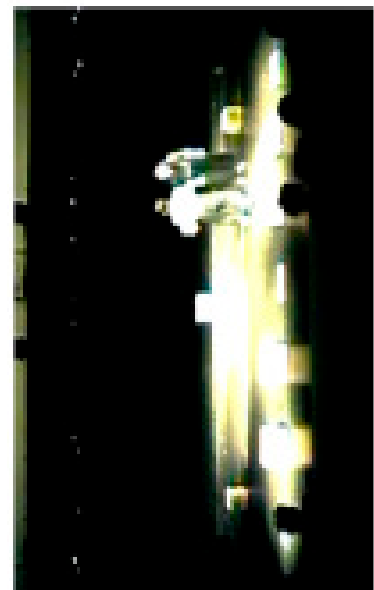
*Estreno: Festival de Nuevas Tendencias. Teatro Agustín Sire, DETUCH. 13 de diciembre de 1994. Dirección. Paulina Mellado. Intérpretes: Marcela Escobar y Leonardo de Paula. Música: José Miguel Miranda. Artista Visual: Nury González.*

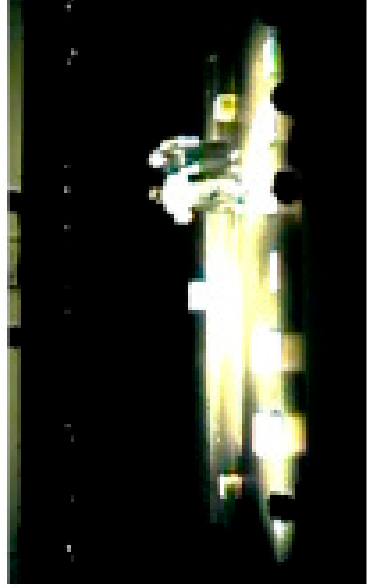
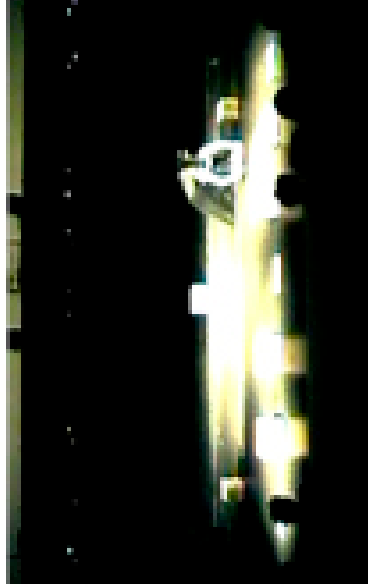
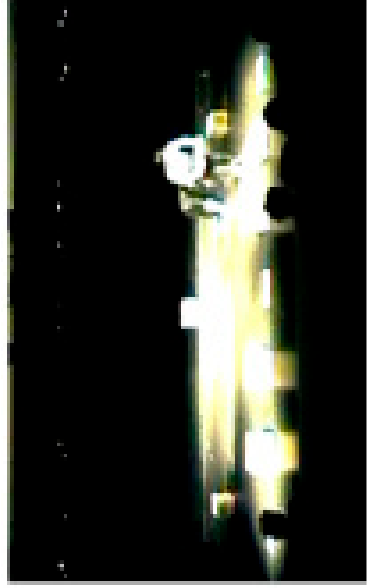
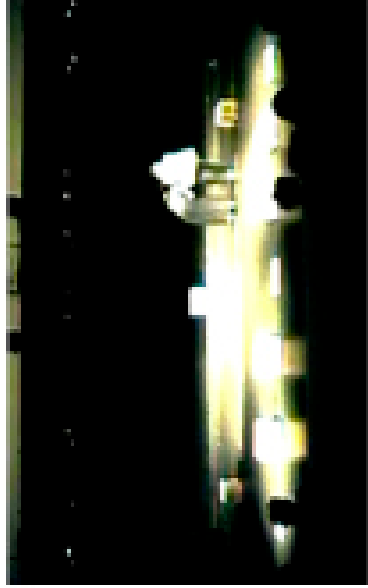
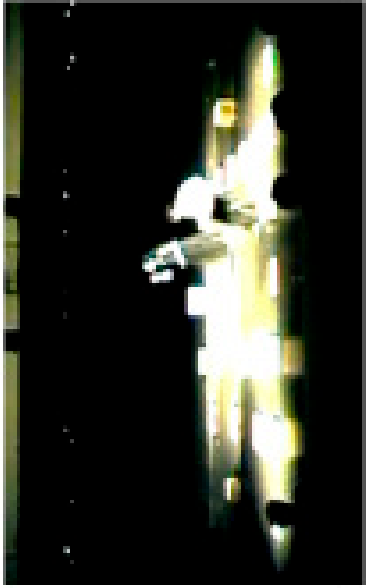
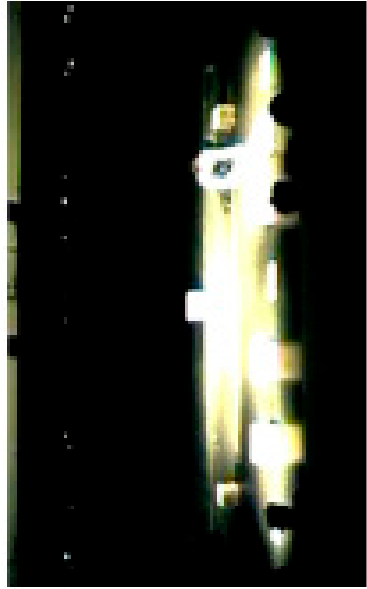
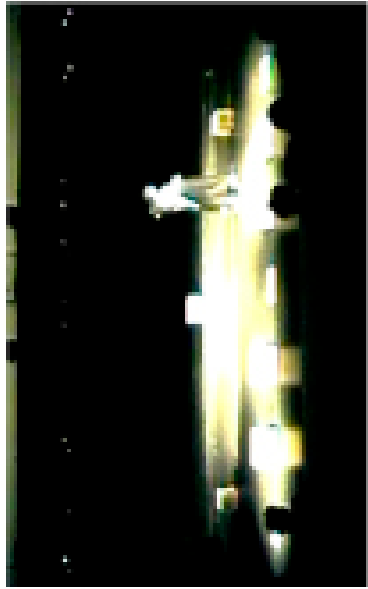
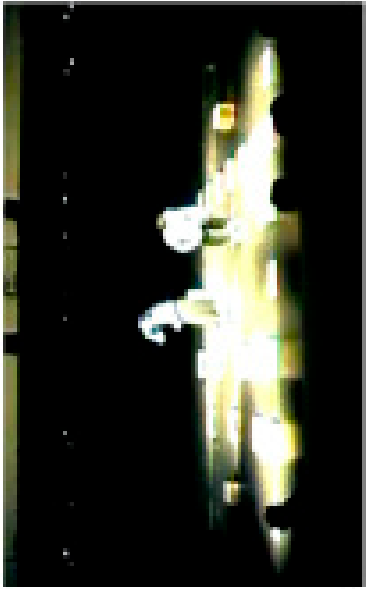


**Los cuerpos de Paulina Mellado,** siguió el que hasta ahora es uno de los mejores momentos de la muestra: *Cuerpos febriles*, una coreografía de Paulina Mellado interpretada por Marcela Escobar y Leonardo de Paula sobre un espacio escénico diseñado por Nury González. Tras revisar- *en El cuerpo que Mancha y Cien Golpes*- la situación de los cuerpos ubicados en escenarios sociales, Paulina Mellado quiso indagar en dispositivos de lenguaje más precisos. Para ello buscó en gestos y en cómo éstos se agrupan en las distintas actividades: desde la vida en pareja hasta los oficios. El resultado es un trabajo de gran tensión y no exento de lirismo, engarzado perfectamente con la música de Tom Waits y Richard Strauss, y una banda sonora con las voces de Sara Pantoja y Alfredo Castro<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup>Juan Antonio Muñoz. El Mercurio, 1994 (Artes y Letras, 14 de diciembre de 1994)





Fotogramas "Cuerpos febriles" Paulina Mellado. 1994.



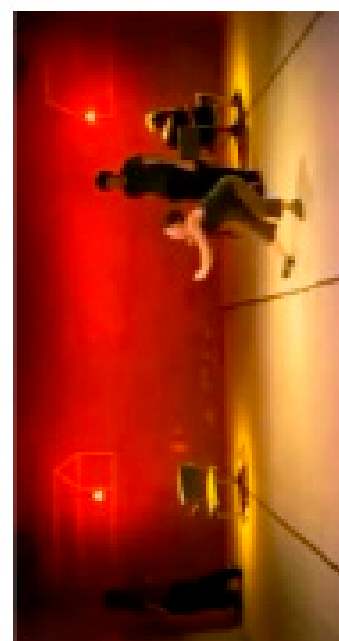
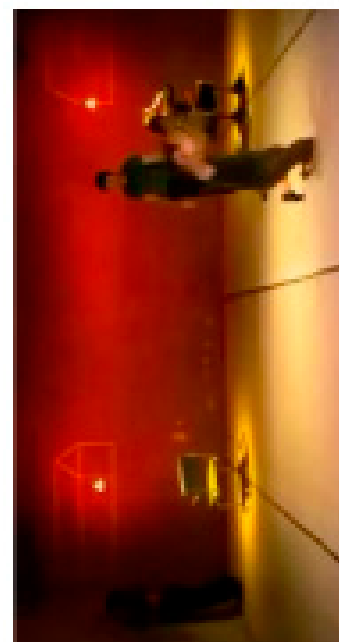
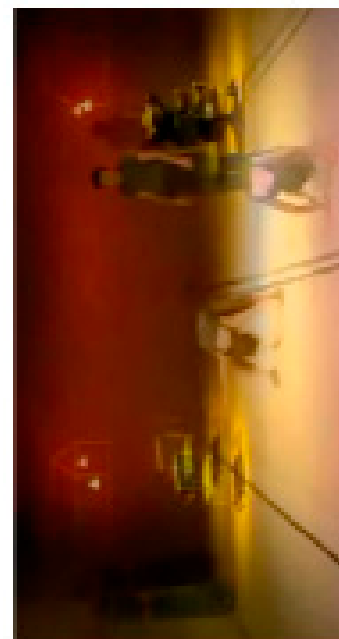
## Lugar del deseo <sup>61</sup> (2001)

Se instala el deseo, en las corporalidades a partir de las relaciones generadas en el trabajo corporal con las zonas de dolor. *Lugar del deseo* reflexiona en función de la falta, ya que el otro requerido siempre está en otro lugar. Son cuatro jóvenes que se despliegan espacialmente, donde el cuerpo se relaciona con el otro como lugar del deseo, constantemente frustrados por la imposibilidad de contener y de ser contenidos, en la idea de que se le pide al otro algo que el otro no puede dar. Ahí ocurre que los cuerpos son narrados por los gestos, por las relaciones entre corporalidades. Son los cuerpos que narran, a pesar de sí mismos. Esta propuesta impone una mirada sobre el movimiento y el cuerpo del intérprete. Es desde esta coreografía en adelante que se comenzará a trabajar y a desarrollar una metodología basada en el cuerpo-sujeto-intérprete, en que las lógicas de acción estarán puestas en el lenguaje corporal.

La puesta en escena de “El Lugar del deseo”, seduce y fascina por su belleza. Es la justa integración de los movimientos corporales en un espacio de la

---

<sup>62</sup> Beneficiada con el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura. FONDART 2000. Coreografía invitada a la Bienal de Danza de Lyon, versión 2002. Coreografía invitada a Escena Contemporánea, VI Festival Alternativo de las Artes Escénicas. Madrid 2006. Coreografía invitada por la Red Sudamericana de Danza. Uruguay 2008.

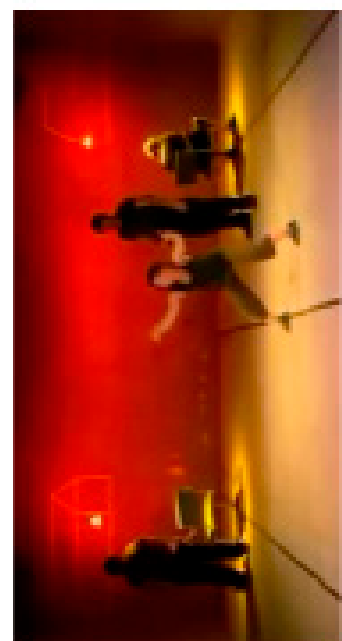
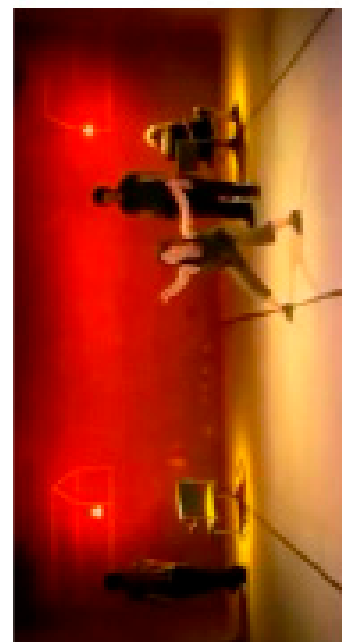
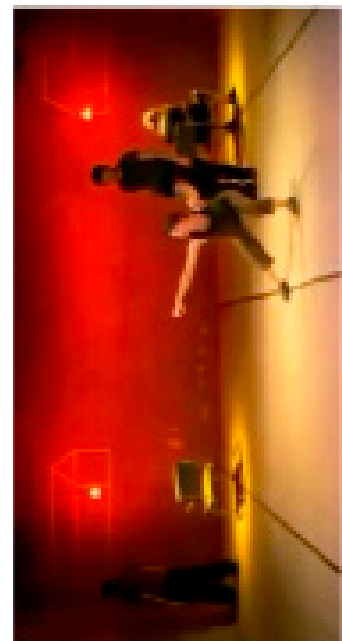


música, de los elementos escenográficos, la luz, el vestuario, conjugados tras una idea del cuerpo como lo máximo expresivo, como contenedor de toda lectura y cultura, y susceptible de ser permanentemente investigado y descubierto. Esta, como las otras puestas de Paulina Mellado, es un sondaje corporal que da por resultado una determinada forma de movimientos y de ritmo. Movimientos nunca vistos que parecen haber sido ofrecidos por el cuerpo luego de determinadas punciones dirigidas por P. Mellado en su investigación<sup>62</sup>.

No sucedió lo mismo con “Lugar del deseo”, de Paulina Mellado. La música compuesta por Miguel Miranda fue el perfecto partenaire de una propuesta protagonizada por cuatro actores jóvenes que bajo, una acertada dirección de Mellado, abrieron canales de encuentro con el público gracias a un vocabulario dancístico simple, muy explícito, muy verbal. El gran mérito de Paulina Mellado fue no intervenir caprichosamente los hallazgos dinámicos de los bailarines-actores. Respetó una verdad que desembocó en movimientos que

---

<sup>62</sup> Ignacio Agüero, cineasta (Revista Impulsos, año 2 número 7. Revista bimensual área Danza División de Cultura Mineduc)

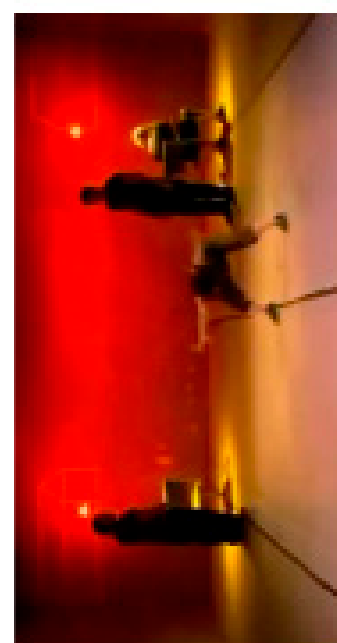
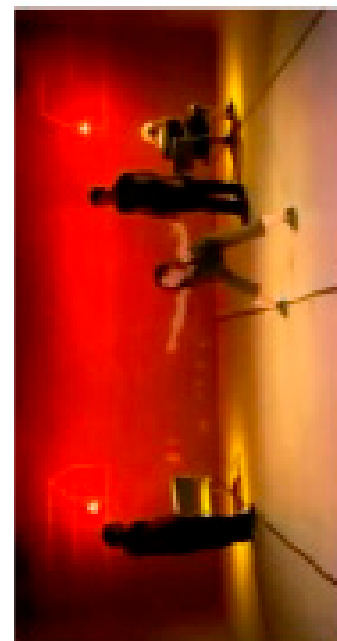


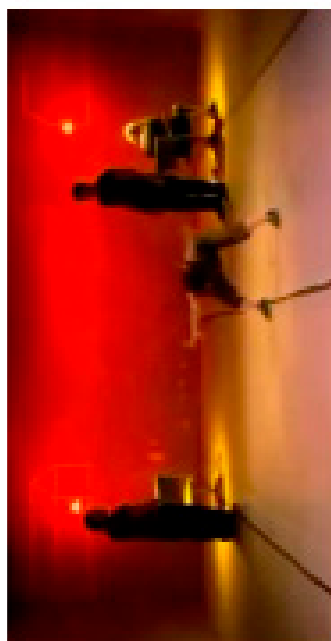
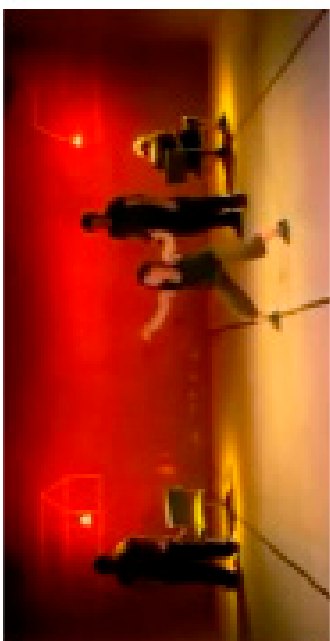
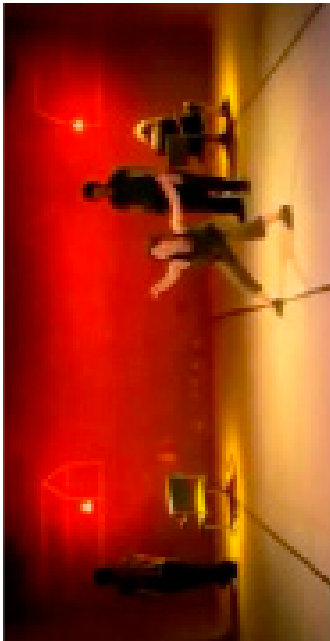
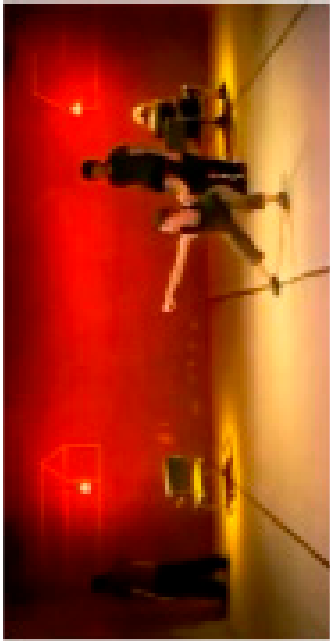
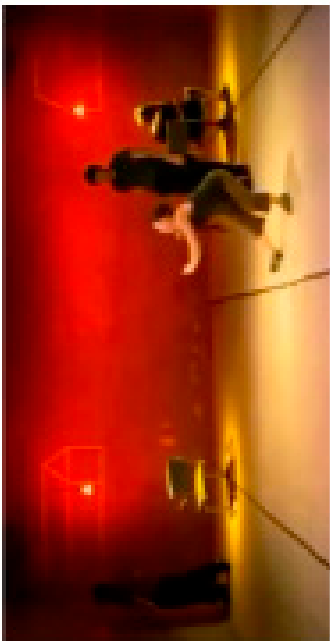
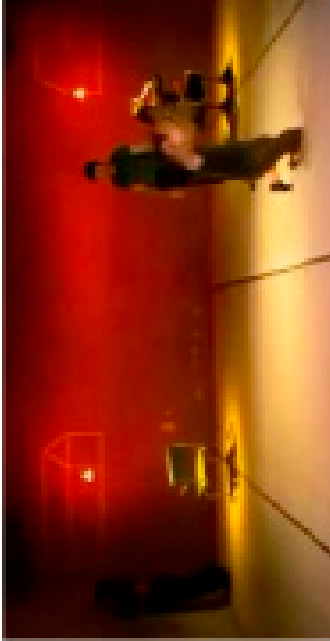
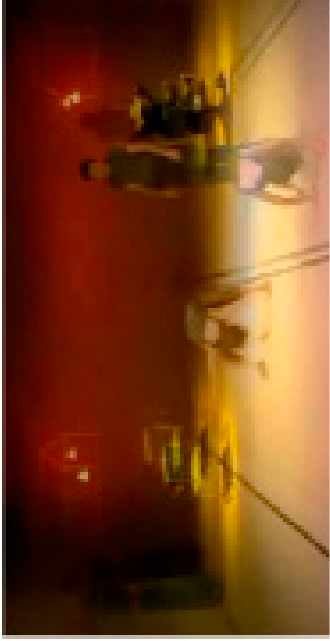
podríamos calificar de muy verbales por lo claro, que se hicieron familiares con el avanzar de la obra, organizados en frases coreográficas centradas en la acción pura más que en la danza. Ello explica la comodidad con la que poco a poco, el cuarteto llenó el escenario, a pesar de manejar una limitada variedad de movimientos que por momentos fueron repetitivos, y una técnica dancística insuficiente. No por eso la obra decayó. Pero sin duda los instantes de profunda presencia del ser no disperso en movimientos marcaron la pieza: hubo insinuación, gestos sutiles, pausas, respiraciones intensas, sensualidad, temor, indecisión, verdad. Tal como el universo real de las relaciones de pareja. El entorno apuntó en la misma dirección gracias al concepto visual de Nury González y la iluminación de Hernán Cornejo<sup>63</sup>.

*Estreno: Sala Santa Elena. Santa Elena 1332. 20 de abril de 2001. Dirección: Paulina Mellado. Intérpretes: Paula Villagrán, Cristián Espejo, Jorge Becker y Paulina Mellado. Música: José Miguel Miranda. Artista Visual: Nury González. Diseño: Rodrigo Dueñas. Iluminación: Hernán Cornejo.*

---

<sup>63</sup>Carmen Gloria Larenas. El Mercurio. Artes y Letras. 21 de abril de 2001.





Fotogramas "Lugar del deseo" Paulina Mellado.  
2001 (registro vídeo José Luis  
Torres Leiva)

**Ser tocado<sup>64</sup> (2003):**

: Esta coreografía trabaja en la idea de las zonas de dolor o tensión, encontrando en el contacto con el otro el lugar de completud. El contacto implica no terminar en el propio cuerpo, sino continuar en el cuerpo del otro. *Ser tocado*, es ser mirado, ser visto y ver al otro.

*Estreno: Sala Santa Elena. Santa Elena 1332. Septiembre 2003. Dirección: Paulina Mellado. Intérpretes: Paula Villagrán, Carola Flores, Cristián Espejo y Jorge Becker. Música: José Miguel Miranda. Escenografía y Vestuario: Gonzalo Puga. Iluminación: Kiko Fierro. Diseño Rodrigo Dueñas. Fotografía. Cristián Caro. Producción: Marcelo Soto.*

*Ser Tocado* establece cierta continuidad temática con *Lugar del deseo*. Hay un discurso que prevalece, el del cuerpo desplegado en toda su complejidad orgánica y simbólica. La direccionalidad deseosa de esas entidades, articuladas por pautas decisionales y de orientación, evocan el lugar donde acontece el conflicto. La coreografía, por darle un nombre que

---

<sup>64</sup>Beneficiada con el Fondo Fundación Andes. 2003

sustente el registro kinésico que se propone *Ser Tocado*, postula subjetividades que, a partir de puntos-eje o lugares parciales, interactúan con otras, en los límites rebasándolos, intentando alianzas y autodeterminaciones, a través del roce y contacto conflictivo. No se trata de cuerpos pasionales, en términos del sentido común, psicológico, son cuerpos políticos con voluntad de interacción. La retórica corporal o erorretórica, en donde el relato se construye con los viejos motivos del miedo, el odio y lo otro, el poder, el estricto lenguaje de la piel y el roce, tramando un juego de quiebres y continuidades, de cierres y aperturas, de encuentros y desencuentros, de silencios extenuados y susurros vocales<sup>65</sup>.

Mellado es un referente clave en la evolución de la danza local a causa de su irrenunciable búsqueda de un lenguaje corporal que cuestione las convenciones. Asistir a un montaje suyo es anticiparse a lo que vendrá<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup>Marcelo Mellado, texto programa, *Ser Tocado*. Septiembre de 2003. Función estreno.

<sup>67</sup>Javier Ibacache. La Segunda, "Santiago es puro Teatro". Enero de 2004.

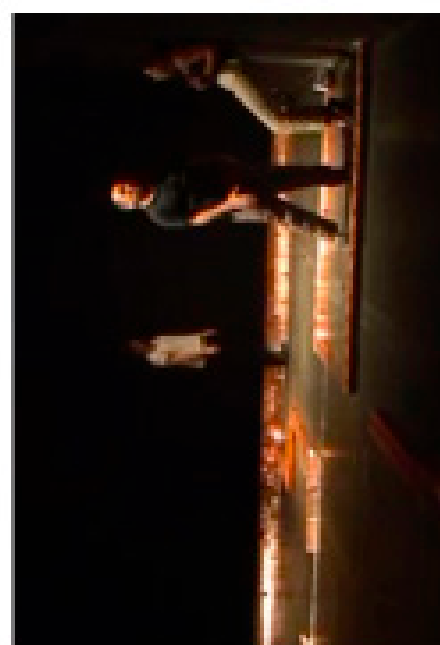
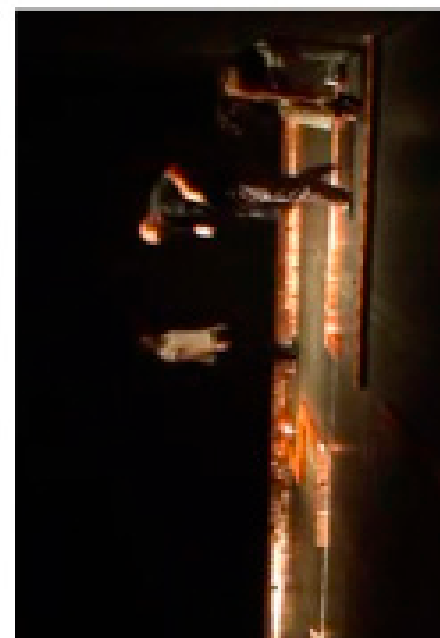
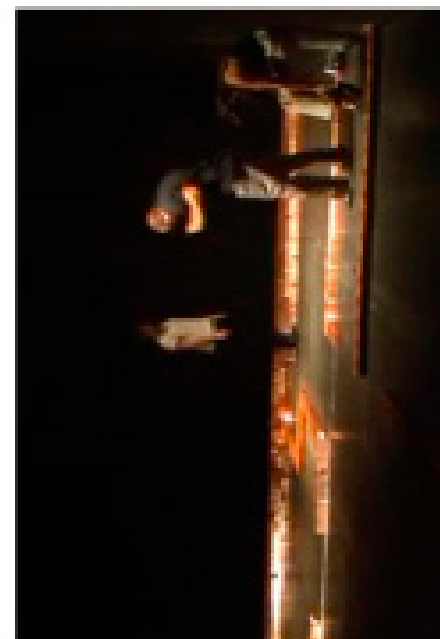
**Lo que acontece** <sup>67</sup> (2007):

Se trabajó en el lenguaje para desarrollarlo y buscar despliegues, no solo en la reproducción del gesto, ya que la idea era sobrepasar los propios límites en tanto ejecución reconocida y probada. En esta propuesta la idea era lograr la responsabilidad interpretativa para que en el clamor de la improvisación sucediera el acontecimiento, es decir, la extrañeza, alterando a cada tanto las relaciones, al no haber acomodo, se generan momentos sorprendivos para hacer aparecer lo otro.

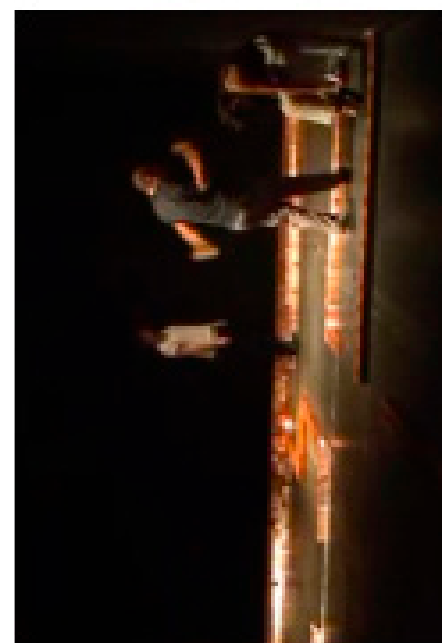
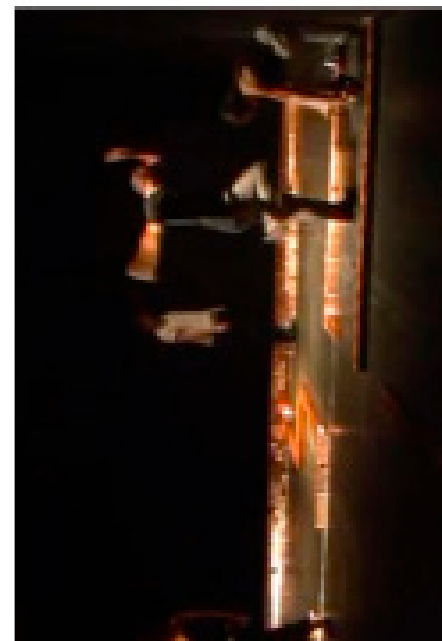
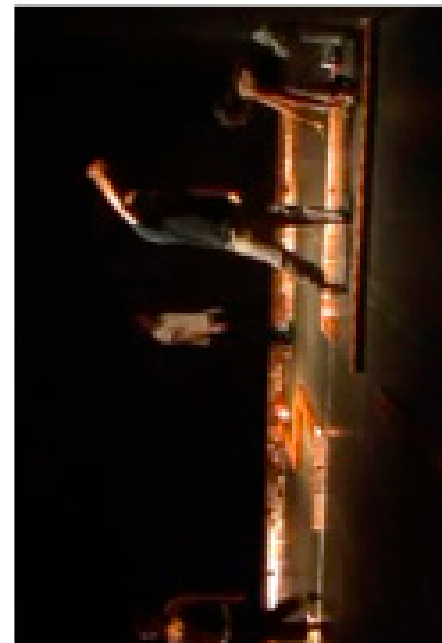
“Dos hombres y dos mujeres dentro de una casa dibujada por ladrillos fiscales, recuperando la idea de los lugares característicos de la casa materna, arcaica, memoria: pieza matrimonial, baño, pieza chica, cocina. Cada lugar se habita en la medida que se suceden los encuentros entre los intérpretes y sus roles, se reinstalan sistemas de interrelación improvisadas al momento de su ocurrencia, el orden es alterado por la sucesión de los acontecimientos, no así el de algunas de las relaciones ya

---

<sup>67</sup>Beneficiada con el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes. 2005



establecidas, que podrían denominarse fundacionales, por ser las primeras y más recurrentes al anclarse en los cuerpos. La casa y su orden, en este sentido, es desarticulada en la idea de reconstruir permanentemente rincones y casitas para una reparación imposible, dado que se ejerce en un cierto estrato determinado por el juego representacional: la construcción, armar para rearmar, los inicios de la idea de trabajo. Lo complejo en esta puesta coreográfica es la idea de sostener el trabajo corporal, algo así como el aquí y el ahora, ya que en la precipitación que se desborda en la escena, los cuerpos deben ser capaces de mantener la atención. La conciencia de la disposición corporal y lo escénico se extravían por la complejidad de la exposición de los cuerpos permanentemente en diálogo consigo mismos y con el entorno”(Mellado. Pág. 101)<sup>68</sup>.

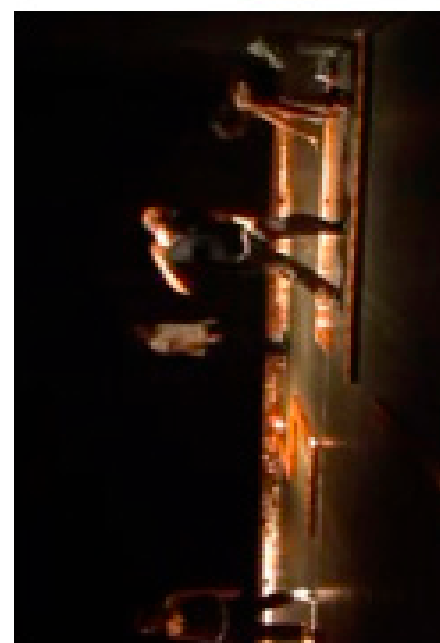
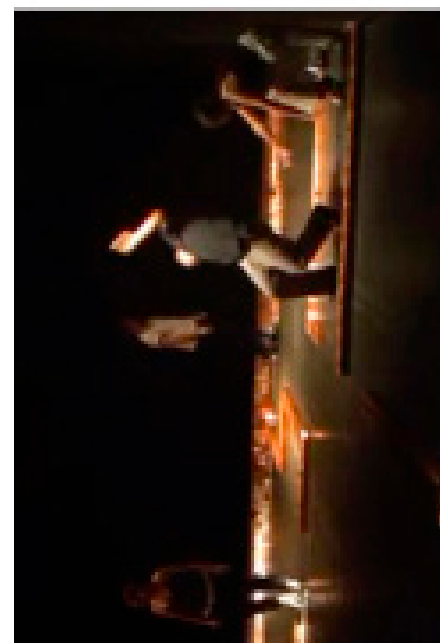
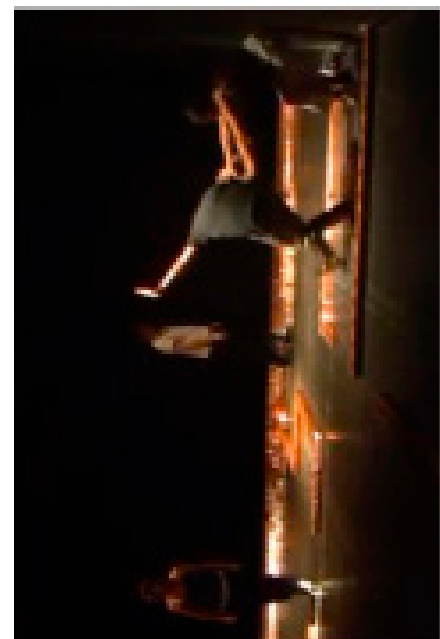


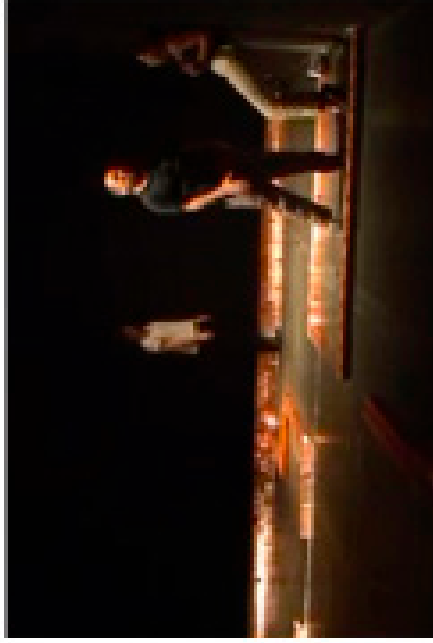
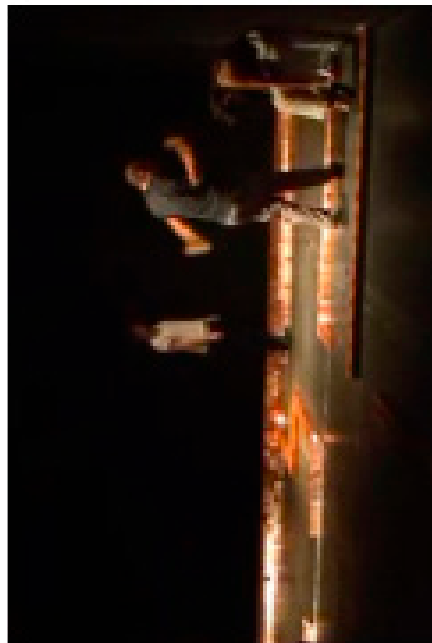
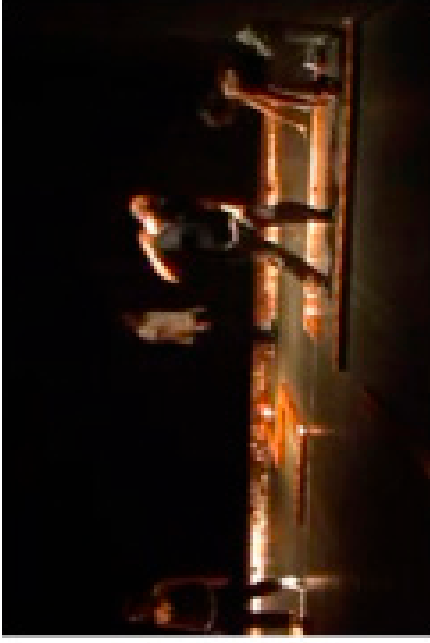
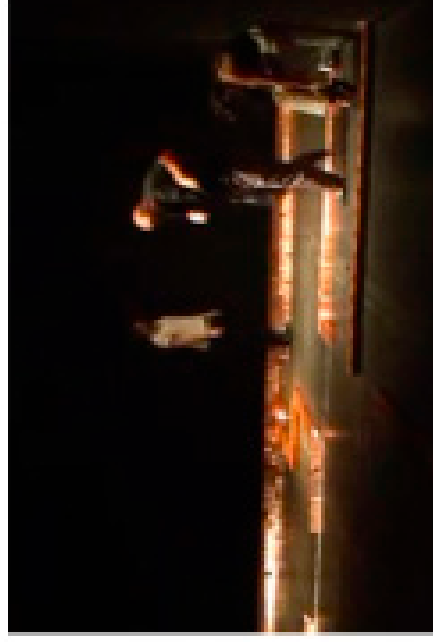
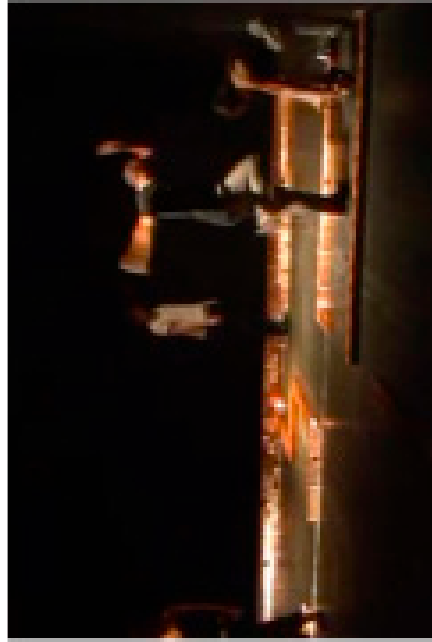
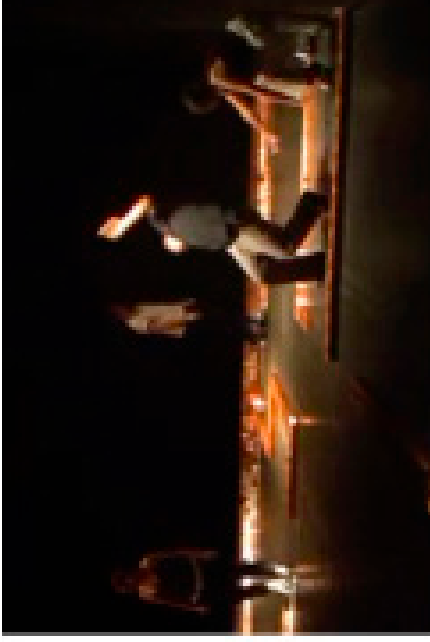
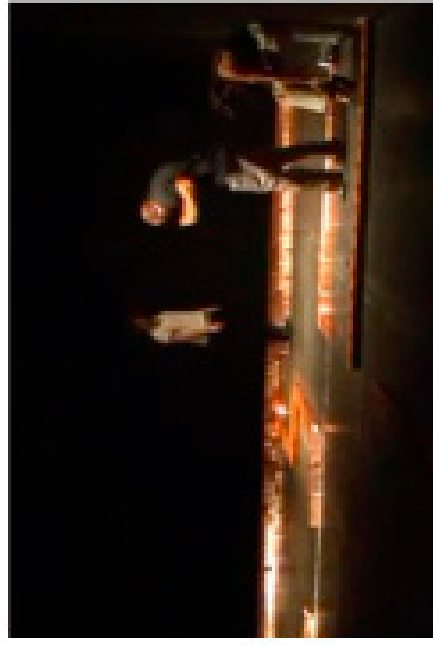
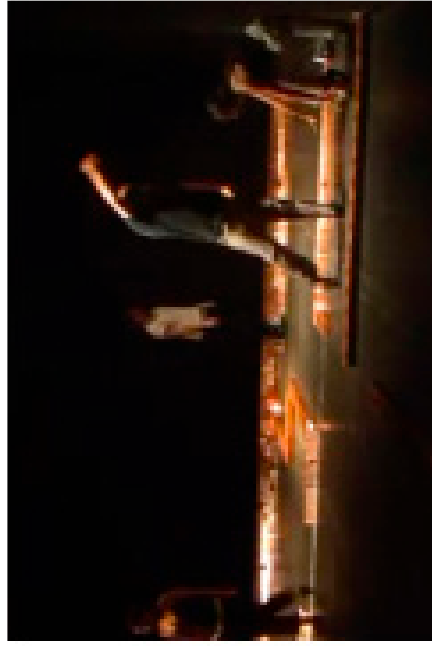
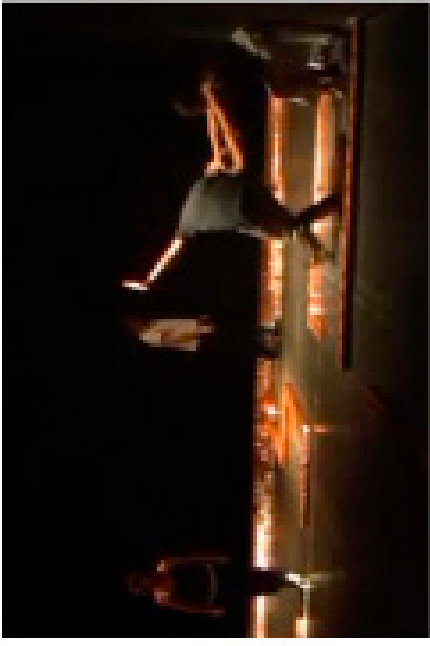
---

<sup>68</sup>Mellado Paulina. Edición Lara Hübner González. Chile. 2008.



*Estreno: Sala Santa Elena. Santa Elena 1332. Enero de 2006. Dirección: Paulina Mellado. Intérpretes: Jorge Becker, Cristián Espejo, Macarena Pastor, Cesar Quintanilla, Andrea Torrejón. Artista Visual: Nury González, Música: José Miguel Miranda. Diseño de Luces: José Antonio Palma. Ayuda Teórica: Elizabeth Lewin. Registro Audiovisual: José Luis Torres. Diseño Gráfico: Rodrigo Dueñas.*





Fotogramas "Lo que acontece" Paulina Mellado, 2007 (registro video José Luis Torres Leiva)

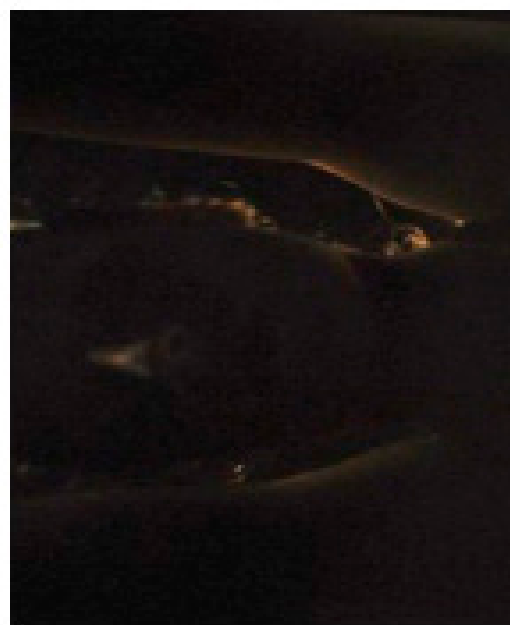
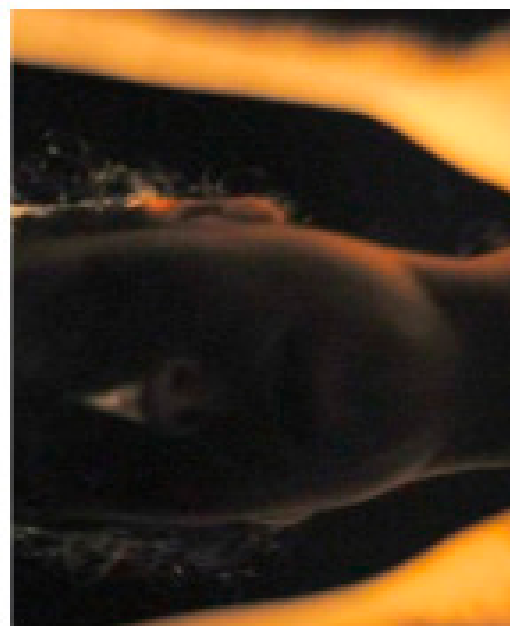
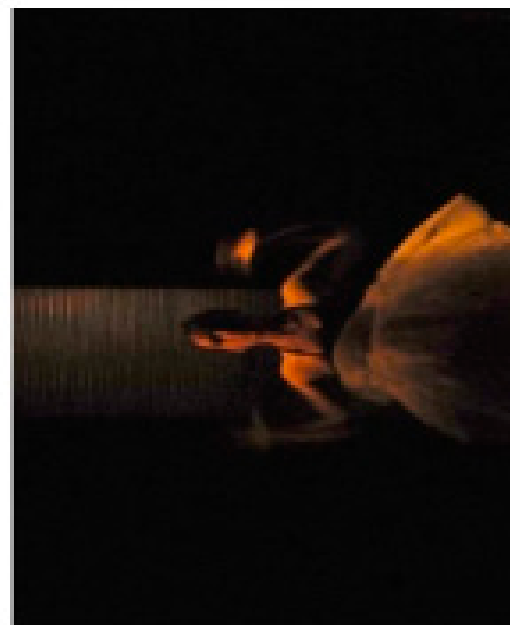
### **Pequeño hombrecito<sup>69</sup> (2010):**

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

*Estreno: Sala Santa Elena. Santa Elena 1332. Junio de 2010. Dirección: Paulina Mellado. Intérpretes: Cristián Espejo, Hugo Castillo, Magnus Rasmussen, Macarena Pastor, Andrea Torrejón, Marcela Retamales. Asistente de Dirección: Camila Jiménez. Producción: Vannia Villagrán. Música: José Miguel Miranda. Artista Visual: Nury González. Diseño Iluminación: José Antonio Palma. Realización audiovisual: Patricio Soto-Aguilar. Fotografía: Cristián Caro y Macarena Quezada.*

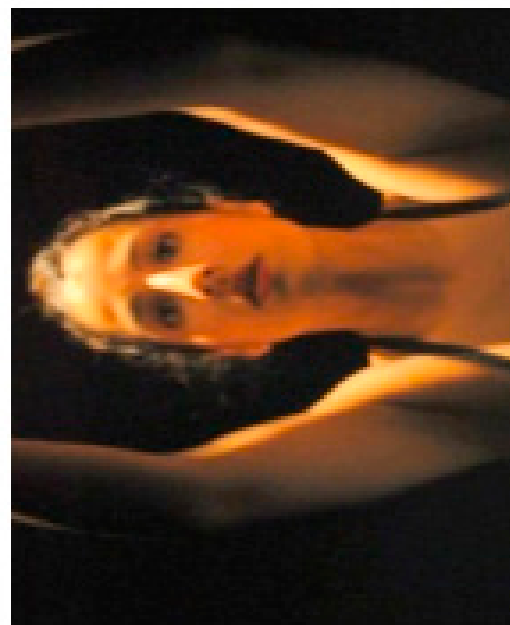
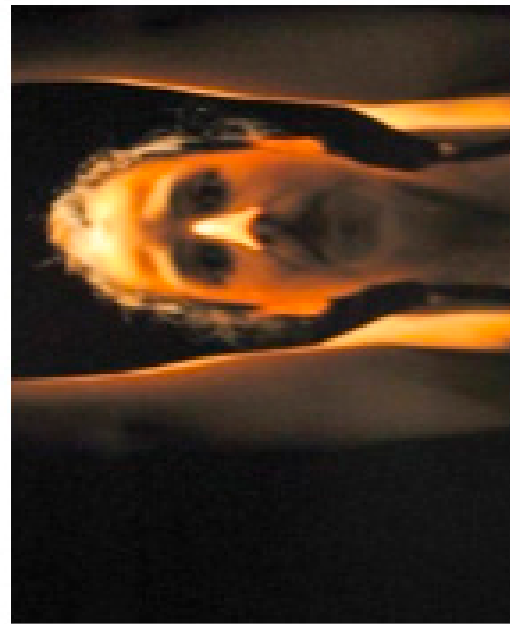
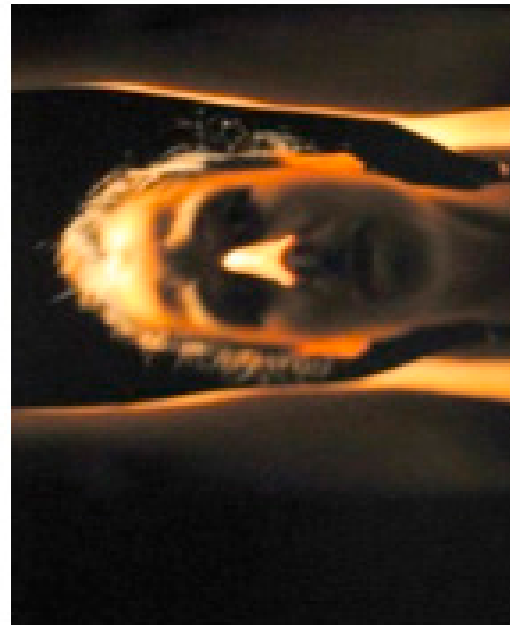
---

<sup>69</sup>Beneficiada con el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura. FONDART 2009. Coreografía premiada por el Círculo de Críticos de Arte de Chile. Coreografía invitada al 5 Festival Internacional de Teatro y Danza Findatz 2011. Iquique. Coreografía invitada a la Tercera Versión de la Muestra Internacional de las Artes Escénicas. Movimiento Continuo. Bogotá 2012. Distinguida por el Círculo de Críticos de Arte como la pieza más destacada en el área de la danza el año 2010. Ganadores del Círculo de Críticos de Arte en Teatro y Danza

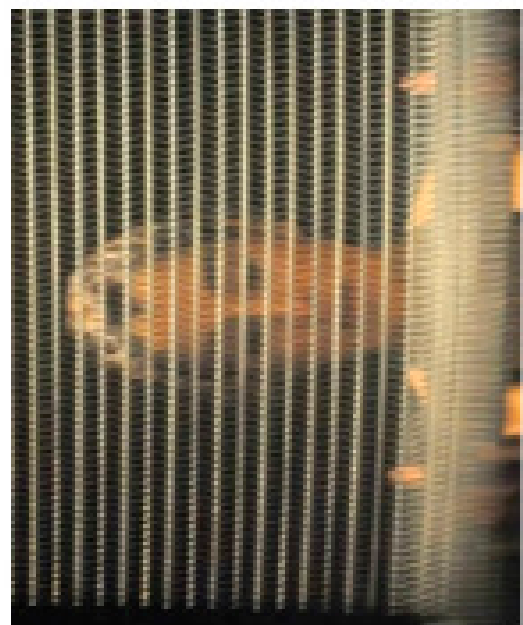
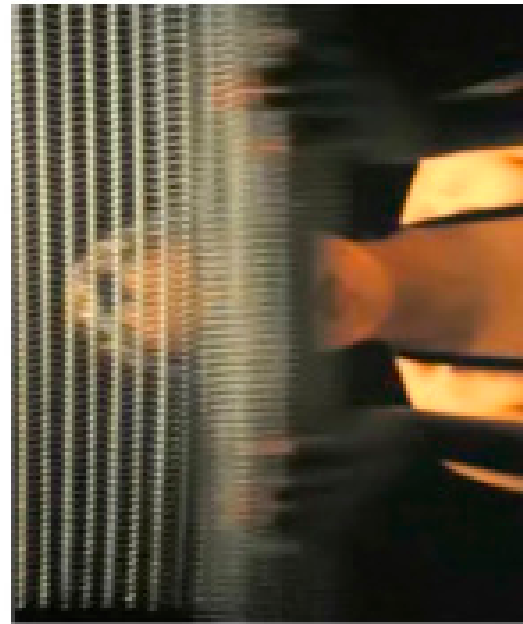


**El Sábado 11 de diciembre, en la Corporación Cultural de Las Condes, sesionó el Círculo de Críticos de Arte para entregar los premios de la temporada 2010. En la ocasión, una treintena de críticos se reunieron por áreas para analizar sus favoritos.**

En el área de danza fue favorecida Paulina Mellado, por su obra “Pequeño Hombrecito”, interpretada por Magnus Rasmussen, Marcela Retamales, Cristián Espejo, Macarena Pastor, Hugo Castillo y Andrea Torrejón, y estrenada el 10 de julio en la Sala Santa Elena. La pieza “habla del otro que tenemos dentro, del que mira la realidad exterior y establece un vínculo entre lo que ve y lo que toca, desplegando su propia interpretación de la realidad y estableciendo así un relato sobre el deseo de ser reconocidos”.

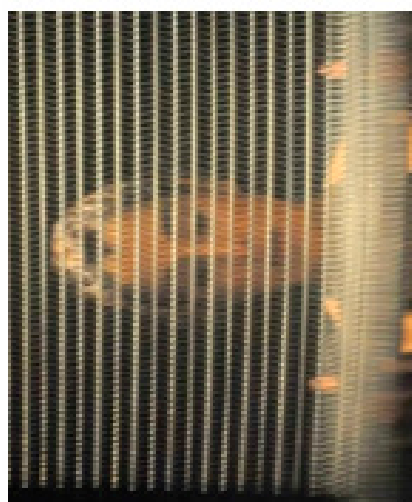
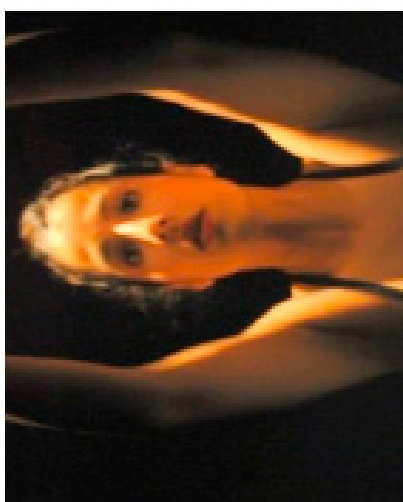
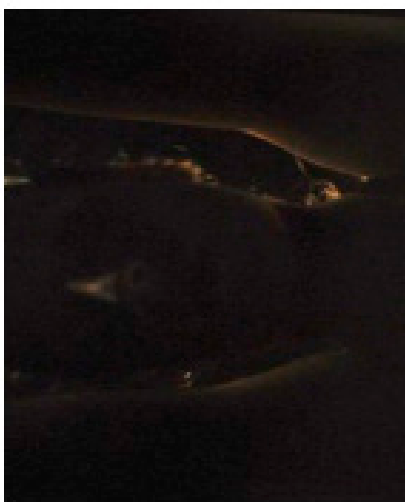
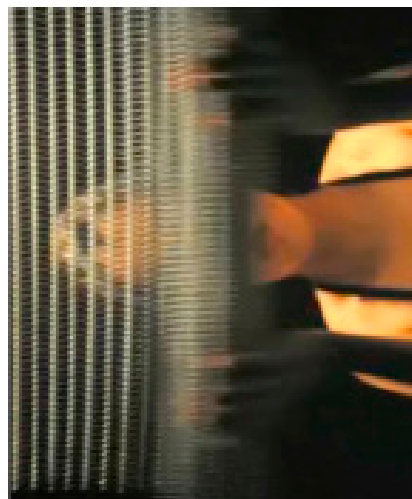
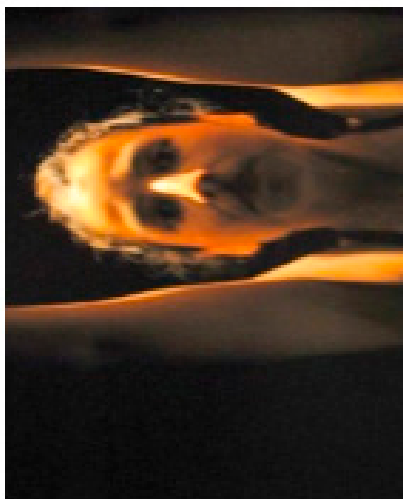
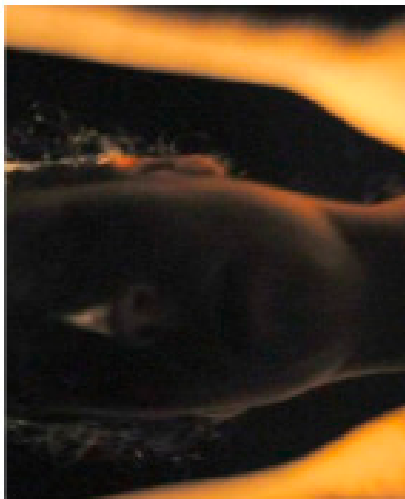
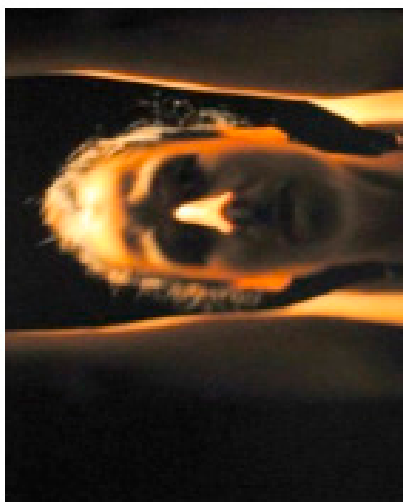


Los críticos destacaron que la obra es un resultado maduro de un largo proceso de investigación sobre un lenguaje de movimiento, que marca una tendencia en la danza independiente chilena<sup>70</sup>.



---

<sup>70</sup>Marietta Santi, Ganadores del Círculo de Críticos de Arte en Teatro y Danza, 15 de diciembre, 2010



Fotogramas "Pequeño hombrecito" Paulina Mellado. 2010 fregistro vídeo Patricio Soto-Aguilar)

## **Cuerpo pretexto** <sup>71</sup> (2010-CIEC):

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

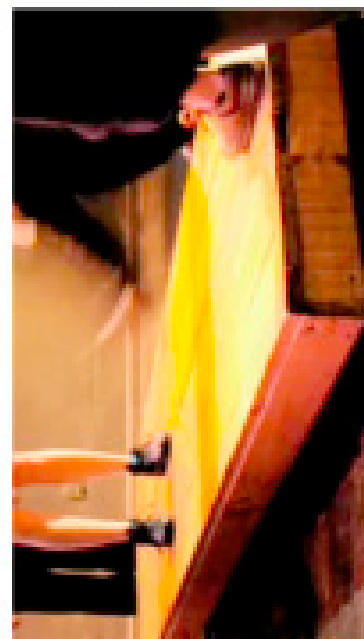
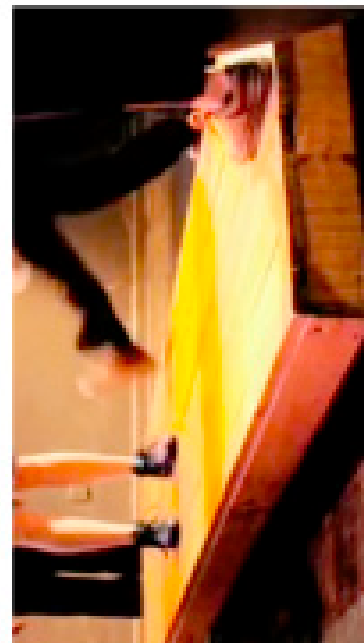
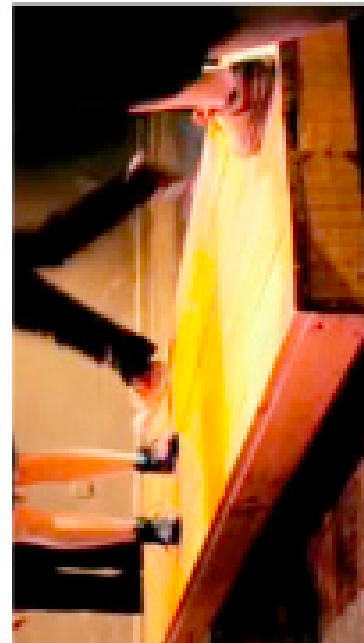
*Estreno: Sala Santa Elena. Santa Elena 1332. Agosto 2010. Dirección: Paulina Mellado. Asistente de Dirección: Ana Luz Ormazábal. Intérpretes: Diana Carvajal, Pamela Meléndez, Karen Schmeisser, Jorge Carreño, Paulina Moreno, Martina Valladares, Diego Nawrath, Daniela Tenhamm, Laura Corona, Nicole Sazo, Carolina Segura. Música: José Miguel Miranda. Equipo Colaboradores. Diseño Iluminación José Antonio Palma. Realización Audio Visual: Patricio Soto-Aguilar. Fotografía: David Vargas y Rodolfo Castro.*

### **Volver a la amabilidad de la danza**

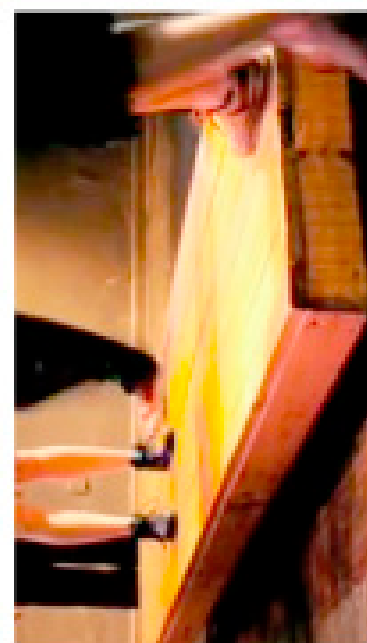
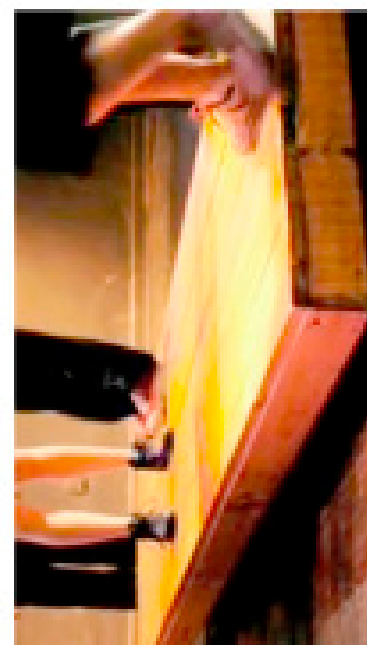
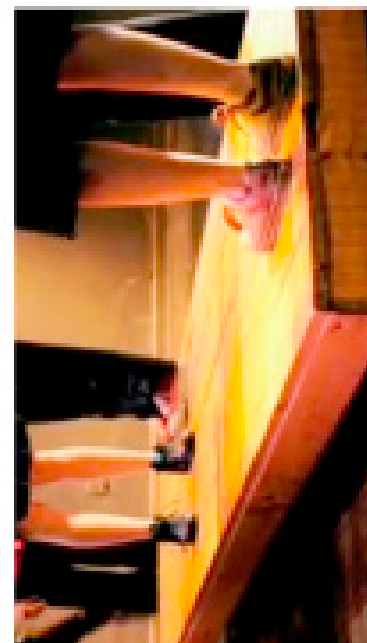
**La primera puesta en escena del CIEC (Centro de Investigación y Estudios Coreográficos), en las palabras de su directora, Paulina Mellado, corresponde al resultado del segundo ciclo del seminario de composición coreográfica. Una investigación que pone a prueba las reales pretensiones de su directora**

---

<sup>71</sup>Participa en el Festival Días de Danza. Centro Cultural de España y Danza en Red. 2011.



El Diálogo creativo entre aquello que inquieta y moviliza a la creación, y el intento por encarnar a modo personal temáticas que son universales. El ir y venir de preguntas y posibles respuestas, donde se cuida por sobre todo, la voz de cada intérprete corresponde a una metodología que Paulina viene experimentando desde hace años tanto en sus talleres y clases en distintas Escuelas de Danza y Teatro de Chile. Las experiencias personales de los bailarines-actores no se recopilan a modos de “pasajes vivenciales”, no corresponden a historias pertenecientes a una narrativa tradicional, si no que a constantes traducciones. La traducción corporal de un lenguaje, vulnerable siempre a la emocionalidad cambiante de quien decida interpretar. Desde los tacones en la madera, la instancia de la expectativa instalada ya en la oscuridad previa a la creación, da inicio a un ejercicio coreográfico que irá desplegando el bagaje, personal de cada intérprete en una búsqueda individual y grupal por un lenguaje que proviene del movimiento. Donde las palabras hacen el intento por traducir un universo que no nace de la intelectualidad sino que le precede desde la experiencia del acto. El cuerpo es el “pre-texto”, la etapa previa a cualquier lectura bajo un esquema de análisis. Con una tarima móvil, que hará las veces de escenario, se instala el único elemento escenográfico para esta pieza. La puesta en escena es tanto la instalación de este elemento, como la de los actores-bailarines sobre el mismo. El trabajo de niveles se hace fundamental para comprender la dificultad de interpretar desde el escenario y fuera de él, así como el entrenamiento a los procesos de transición, en el trayecto de ascenso

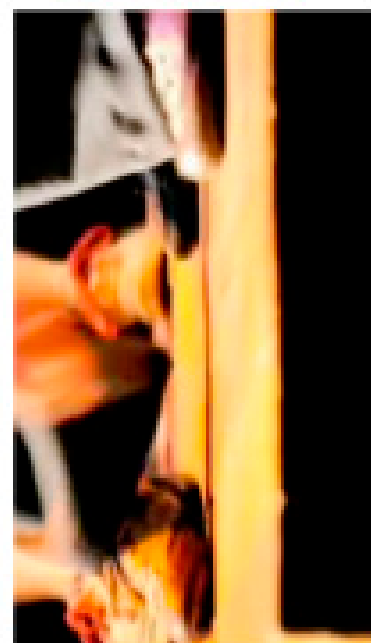
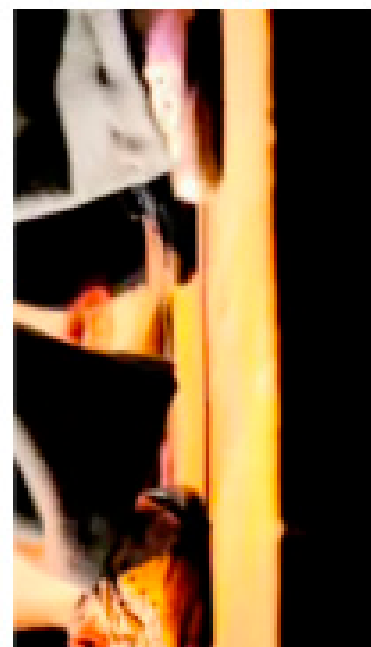
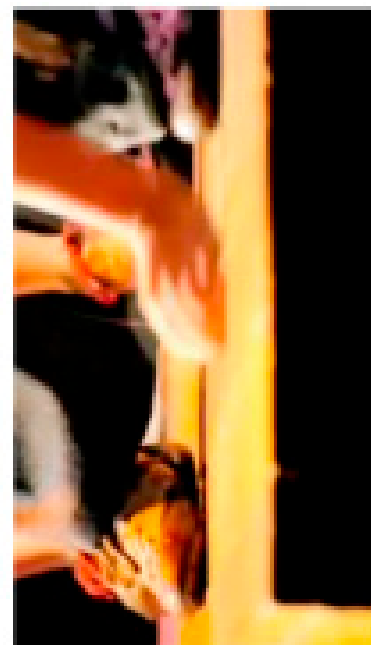


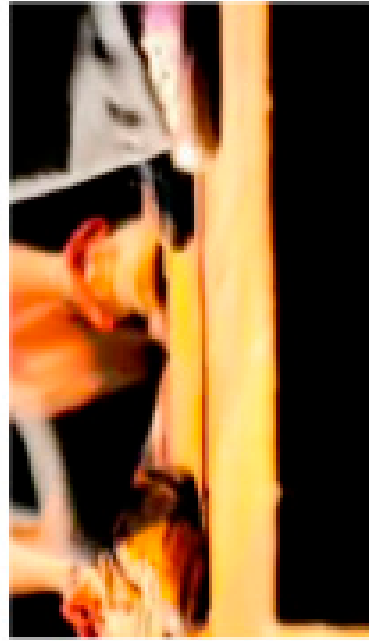
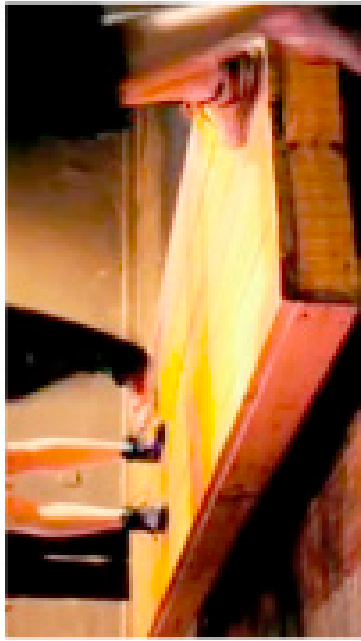
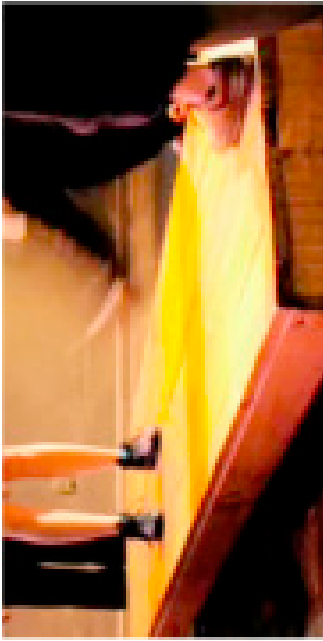
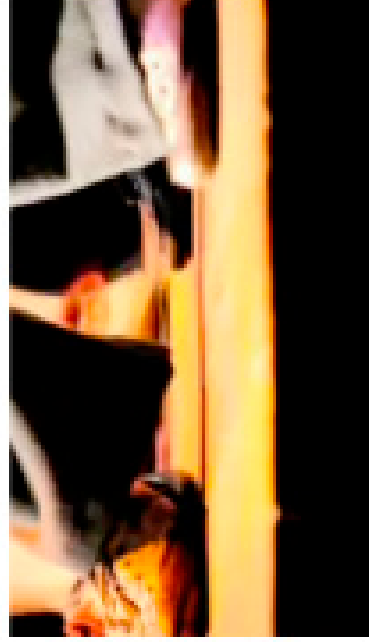
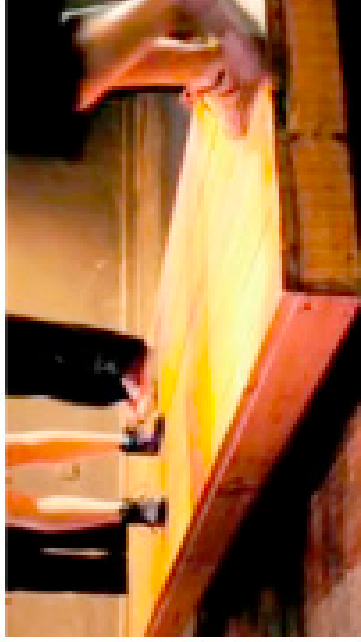
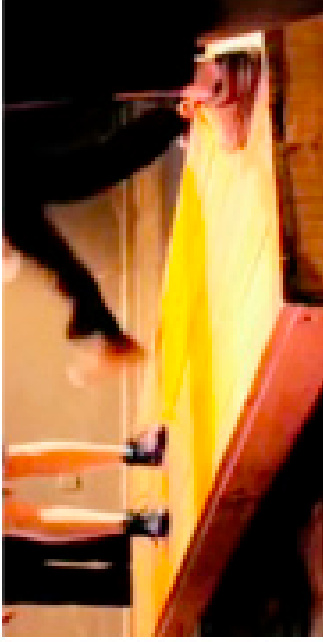
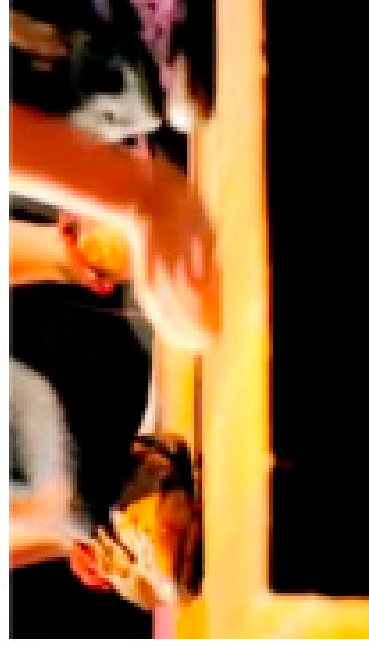
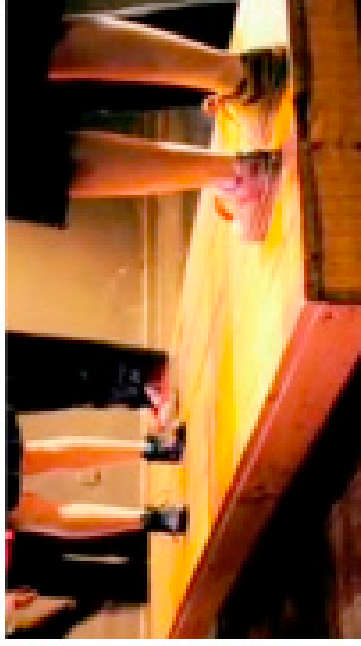
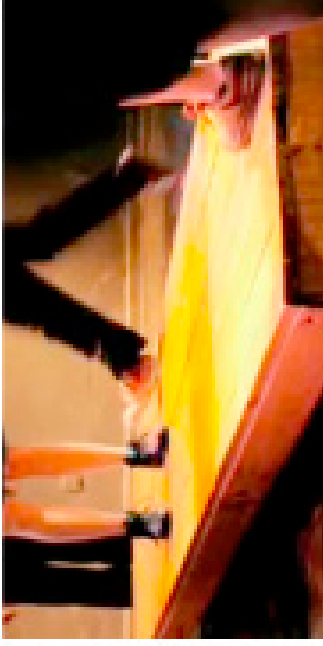


por alcanzar un espacio de atención o en el momento del descenso al finalizar un ciclo coreográfico ¿Dónde es que existo como intérprete? ¿O es que acaso no es posible dejar de serlo? La tarea del espectador es aquí compartida, puesto que en varias ocasiones seremos testigos de nuestras propias interpretaciones como sorprendidos en el acto. En ese intento por leer” el movimiento, lo anecdótico parece recordar la imposibilidad de la lectura de un escrito que interviene el espacio vacío de la sala y no del papel en blanco. Captar la traducción desde la misma literalidad es un ejercicio común al pensamiento donde cada imagen ha sido nombrada. La belleza de la brutalidad que significa danzar y nada más. Justamente es donde se hace amable este primer trabajo de CIEC, puesto que se nos entrega en sintonía –para quien observa– develando los procesos donde la representación ha sido primero expresión y por tanto ya en su puesta en escena se ve enfrentada a la dificultad de descubrir que el movimiento tanto al actor como al espectador, parece incomprensible a las palabras. Y mientras seguimos izquierda a derecha, línea tras línea, nos damos cuenta que nuestro intento por entender al otro no es mas que la visualización de los efectos (y afectos) que el otro causa en mí. Cabe entonces preguntarse ¿Quién es el que habla? ¿Quién impone primero el lenguaje?...”<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup>Rossi Agrado, crítica de Danza. “La Maga”. 24 de agosto de 2010





Fotogramas "Cuerpo pretexto" Paulina Mellado. 2010(registro video Patricio Soto-Aguilar)

**Diana**<sup>73</sup> (2012 – CIEC):

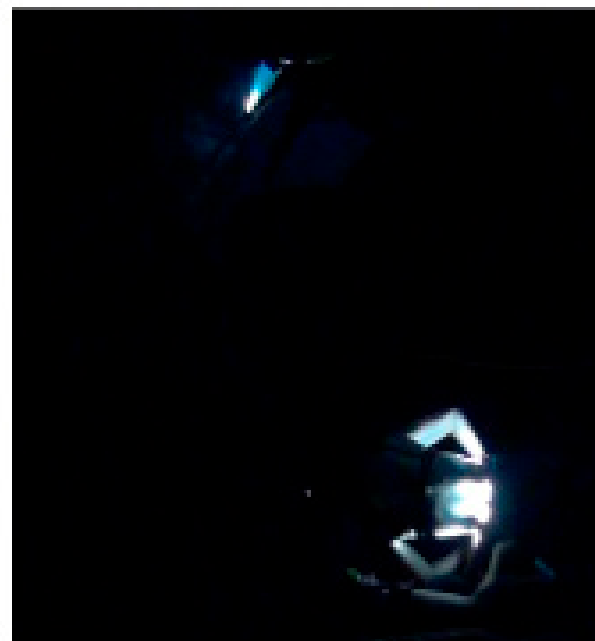
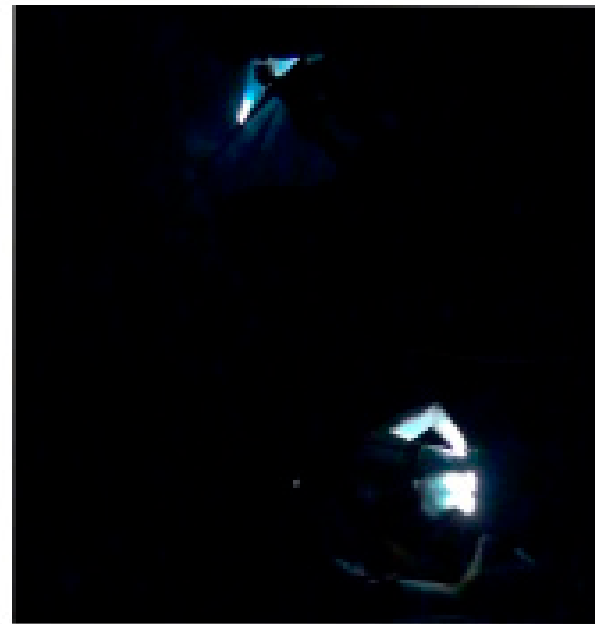
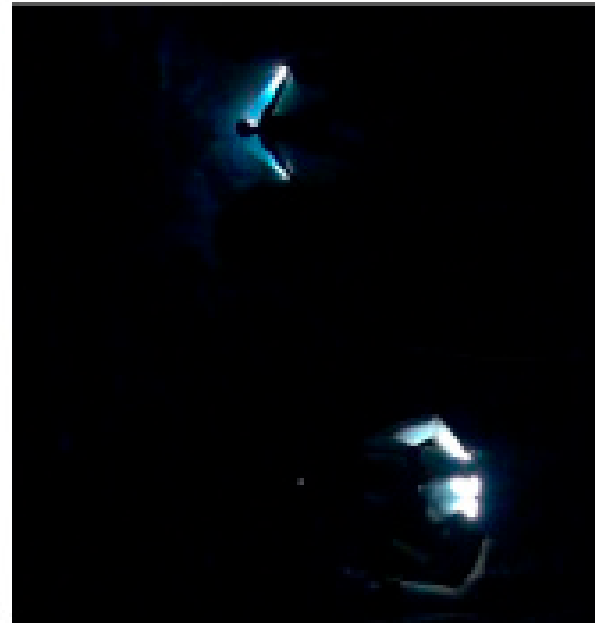
Es una puesta en escena de CIEC, bajo la dirección de Paulina Mellado que trabaja con trece intérpretes provenientes de la danza y del teatro, y que juega con la relación que se establece entre los intérpretes, el espectador, el espacio y el sistema lumínico. En este montaje, el cuerpo es material y territorio de investigación y experimentación, por lo que el intérprete se tuvo que hacer cargo de su propio cuerpo en movimiento teniendo presente ciertas preguntas: cómo se mueve, qué es lo que mueve, para qué se mueve. En esta ocasión se interpela el procedimiento de la práctica habitual del trabajo de La Compañía Cía. *Pe Mellado*.

*Estreno Sala Santa Elena. Santa Elena 1332. Septiembre de 2012. Dirección: Paulina Mellado Intérpretes: Danilo Aldea, Diana Carvajal, Hugo Castillo, Javiera Cifuentes, Claudio Farías, Camila Jiménez, Ana Luz Ormazábal, Marcela Retamales, Nicole Sazo, Andrea Torrejón, Gonzalo Venegas, Beatriz Zeiss, Andrea Zuloaga Asistente de Dirección y Escritora: Trinidad Quinteros Música: José Miguel Miranda. Iluminación: José Antonio Palma. Vestuario: Richard Solís. Diseño y Fotografía: Marcela Moncada.*

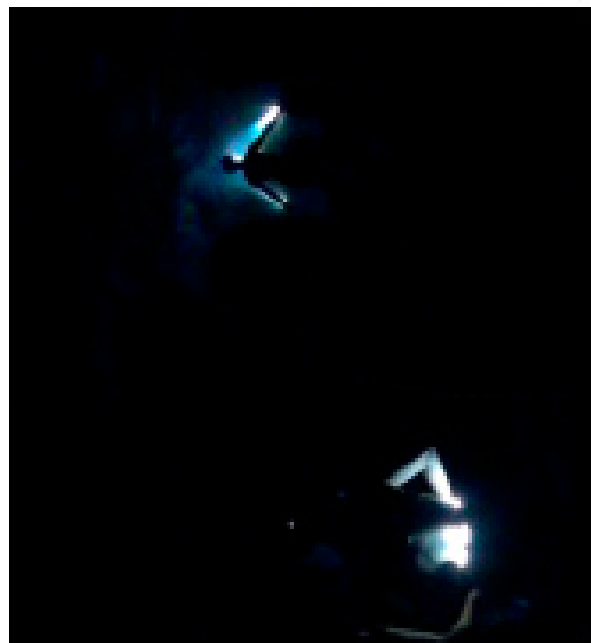
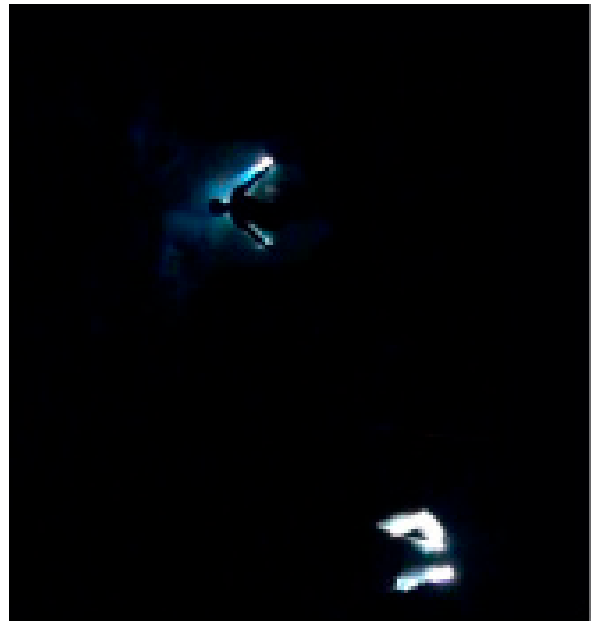
---

<sup>73</sup>Invitada a participar Festival Días de Danza. Centro cultural España y Danza en Red. 2013.

Hace pocos días por razones de tiempo, tuve que optar entre ir a ver la última función de la obra “*Diana*”, de la coreógrafa chilena Paulina Mellado en la Sala Santa Elena, o la última función de “*Diarios de un viaje I – Veinte para las ocho*”, de la coreógrafa Alemana Sasha Waltz en el Teatro Municipal de Santiago. Diana es el último trabajo realizado por Paulina Mellado junto a un gran elenco de intérpretes sin protagonismos uno por sobre los otros; sin embargo, por su enorme fuerza interpretativa me merece hacer una mención especial a Marcela Retamales, gran bailarina e intérprete, quien antes también participó en la obra *Pequeño hombrecito* de la misma coreógrafa. Por otro lado, la obra con la que llegó esta vez a Chile S. Waltz a través del festival Santiago a Mil, fue estrenada por primera vez hace veinte años en Alemania. Digamos, se trataba de una reposición que hacía concordancia con las veinte versiones que se conmemoran del festival, con la que bien se podía observar cómo madura una obra, en este caso de la llamada heredera de Pina Bausch. A la hora de optar y renunciar a uno de los montajes quizás definitivamente, pensé en que a Paulina Mellado le he seguido su obra desde hace más de dos décadas, y que su trabajo siempre responde a una búsqueda y procesos creativos consistentes. Los resultados de estas búsquedas son por sobre todo interesantes, proponen y remueven desde su apuesta escénica, como también obtienen reconocimiento, *Pequeño Hombrecito* obtuvo el Premio del Círculo de Críticos el año 2010, y otras de sus obras han



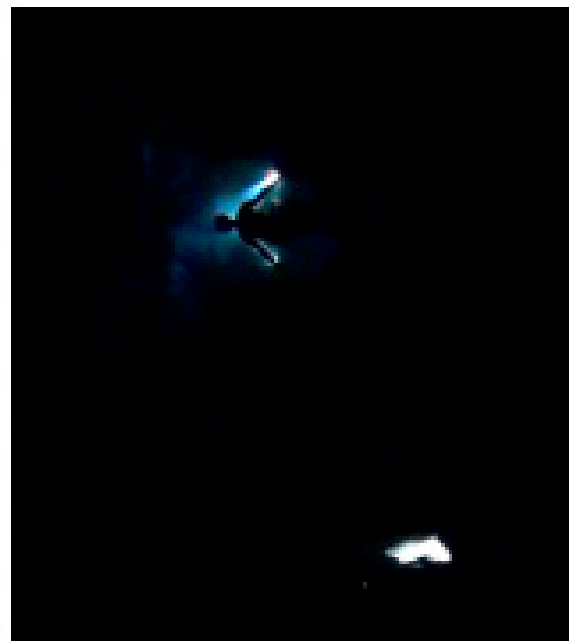
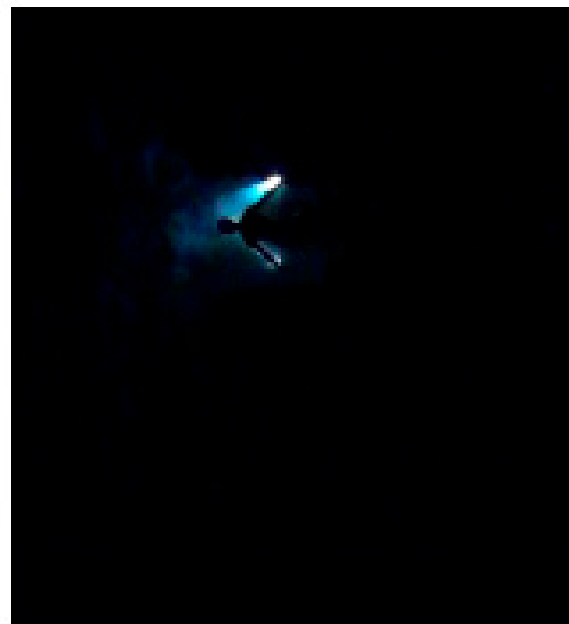
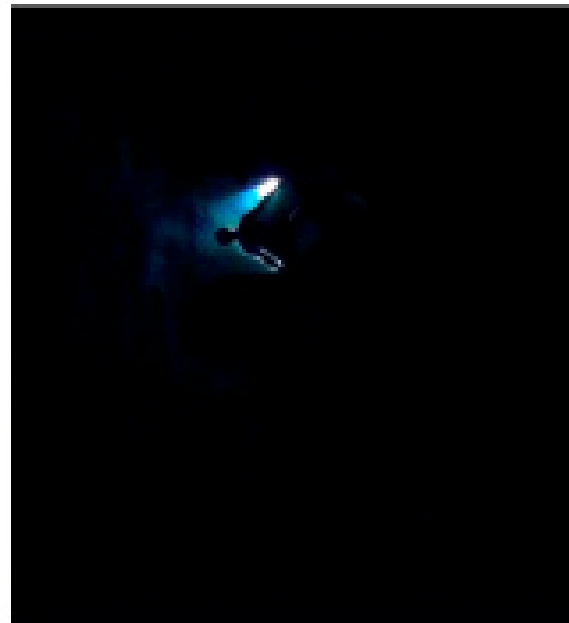
sido seleccionadas para destacadas bienales y festivales en Europa y Latinoamérica. Sin duda que una obra chilena destaque en el extranjero es importante, pero no es la principal conquista. Lo difícil está en mantenerse creando danza contemporánea en Chile, seguir estrenando obras sin necesariamente contar con un Fondart, como *Diana*, que fue realizada sin financiamientos estatales ni de empresas. Lo difícil también está en mantener a un grupo interesado en ser parte de un elenco que desde ya sabe que la principal ganancia será pertenecer a esta nueva apuesta, a este nuevo riesgo creativo, en este caso de una coreógrafa de gran trayectoria, que tal vez lo único que no tenga en relación a estas grandes personalidades extranjeras que llegan a Chile, son sus subvenciones permanentes. Sin pretender cuestionar la calidad que puedan tener o no los distintos directores, elencos y obras que llegan al país, no es novedad que agoten sus entradas, porque la danza que llega es una inversión cultural de sus naciones, por lo mismo no es extraño que consigan el espacio de prensa que la danza contemporánea en Chile no tiene, porque ésta no vende ni va a vender, porque aún es rebelde al mercado y al igual que la performance, cuestiona el cuerpo, lo escenifica, no precisamente en busca de embellecerlo. *“La danza no deja de hacerse preguntas, preguntas que no le interesan a una mayoría porque no prometen nada a nadie, sino todo lo contrario, nos invitan aún, como casi ya no ocurre en ningún otro espacio, a cuestionarnos como sociedad, como individualidad,*

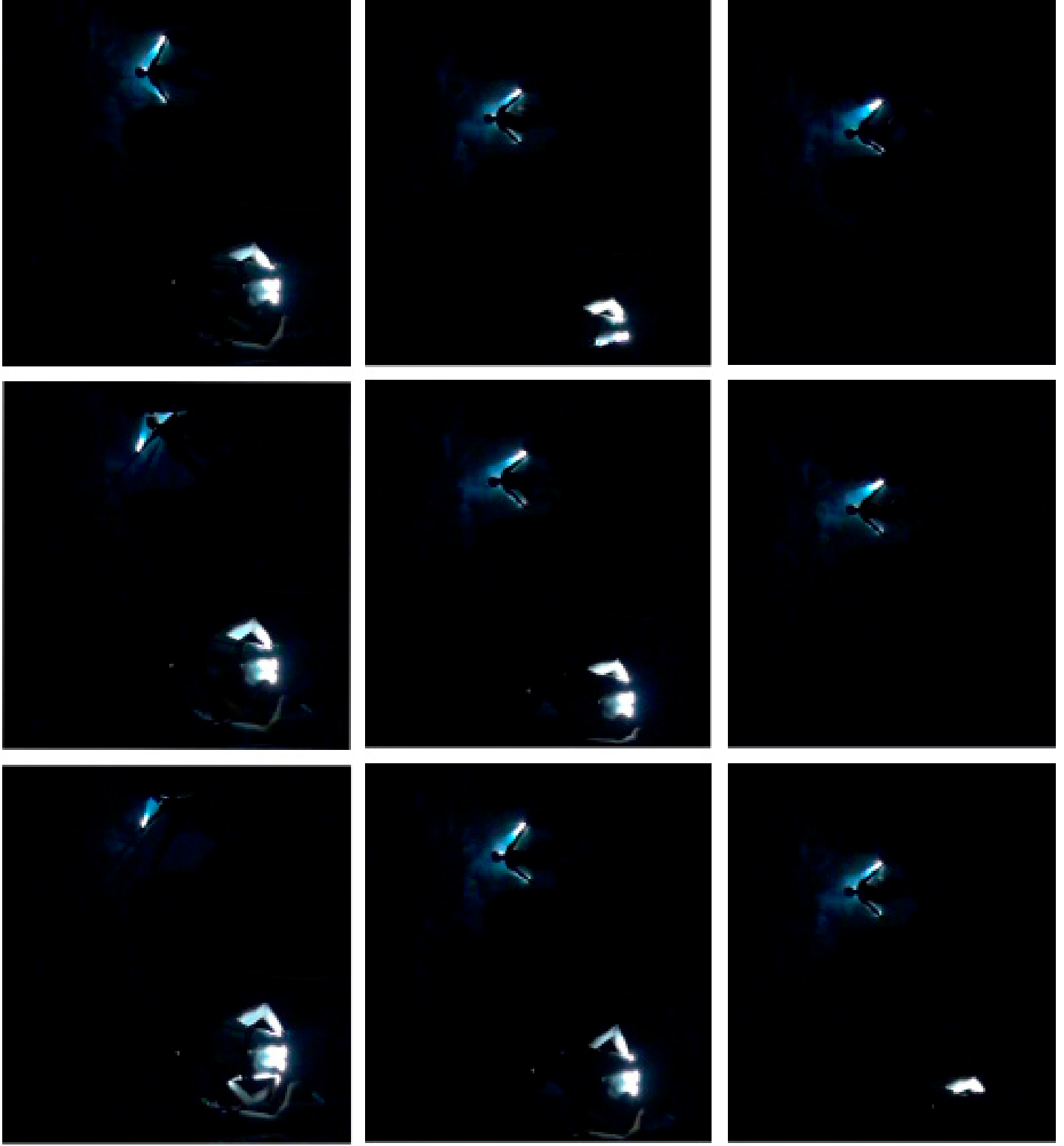


*como alteridad”* me respondió Mellado en una entrevista para ninguna prensa. Por eso, sigue resultando excepcional llegar a una sala independiente como la de Santa Elena y no al Municipal, y entrar a una obra en que son los mismos intérpretes los que cortan la entrada como pase para una obra inenarrable, que no persigue argumentos que no se conciban sino en el propio cuerpo. Diana resultó ser una gran experiencia y elección, donde se rompió con todo formato y estructura, y en que cada una de las subjetividades presentes, elenco y público, construimos la función. Las prácticas con los distintos dispositivos de luz, oscuridad, situacionales, atmósferas y música ocasional una vez más situaron a Paulina Mellado como una de las figuras más innovadoras de nuestra escena<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup>Gladys Alcaíno. Opinión Cultura. Radio Cooperativa. 11 de enero de 2013





Fotogramas "Diana" Paulina Mellado. 20LZ (registro video Marcela Moncada)

## V.- DANZA Y ARTES VISUALES

---

Cómo establecer un diálogo entre las artes visuales y la danza. Para ello habría que establecer cómo el dispositivo de la danza se relaciona con la visualidad. Por lo tanto, una pregunta válida sería, ¿qué hay de visualidad en la danza o cómo se configura lo visual en la danza? La respuesta estaría en que en la danza hay un cuerpo que se despliega en un espacio y tiempo y, en tanto tal, constituye una imagen. Asimismo, la complicidad con ciertas expresiones como la performance y el body art permiten replicar la estrategia de las artes visuales de reflexionar y explicitar sus propios procedimientos en la producción de una obra en la producción y creación coreográfica.

Por otra parte, se hace necesario señalar el contexto socio-político en que comienza a gestarse esta relación con las artes visuales. La dictadura militar se caracterizó por su gran brutalidad, violencia, represión, muertes y persecuciones, instituyéndose una cultura de desconfianza y miedo, donde se violaban constantemente los derechos civiles y humanos.

“...Ante este amenazante escenario, el arte de oposición tomó un rol activista y comprometido políticamente, como forma de protesta y de lucha ante el descontento. Los discursos de este frente artístico durante los años 80 y principio de los 90, se caracterizaron por sus acciones políticas-subversivas; es decir, contra-discursos que actuaban como resistencia y desacuerdo a la brutalidad de la dictadura, como fue el caso de ‘La escena de avanzada’, quien cumplió un rol fundamental en el campo artístico nacional, trabajó con ...la reconceptualización artística, utilizando el desmontaje retórico-discursivo de las ideologías culturales del poder...”<sup>75</sup>

En este contexto, a finales de la década de 1980, con el texto de Ronald Kay<sup>76</sup>, *Del espacio de acá*, a propósito de la pintura y la gráfica del artista visual Eugenio Dittborn en los años 70, se explicita desde la teoría la relación que se puede establecer entre la danza y las artes visuales en la escena artística nacional. En *El cuerpo que mancha*, el que influye

---

<sup>75</sup>Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar. (2005). Arte y política, Santiago de Chile.\* Jiménez, Camila. “Paulina Mellado, ¿Inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena? Tesis Universidad Arcis. Chile. 2011.

<sup>76</sup>Kay, Ronald. *Del espacio de acá*. Señales para una mirada americana. Editores asociados. Santiago de Chile. 1980.



notablemente en la concepción de cuerpo, Kay expone trabaja el cuerpo como productor de sus propios fluidos: “por la vía orgánica de su exteriorización, el cuerpo edita somáticamente tanto el aspecto destructivo de su metabolismo (orina, heces, etc.), como por el aspecto germinal (semen), como el meramente expresivo y emocional (lágrimas)”. Su propio modo de hablar, bajo esta concepción, queda inscrito en la huella y en la mancha como la impronta de una escritura corporal. Aunque el texto ponga el acento en la mancha y en cómo marca la ausencia del sujeto, está implícita la idea de que el cuerpo es contenedor de una interioridad que no solo devela una impresión, sino que drena o deja correr los fluidos de una materia viva.

Con la premisa anterior, se desplazará la idea de que el cuerpo habla antes que la palabra a través de sus líquidos y fluidos corporales a la idea de que el cuerpo, mediante acciones corporales precisas, puede hablar de una metodología en el espacio de la danza, donde despliega sentido por sí mismo y no solo por el adiestramiento técnico. Este es un punto de inflexión en el estatuto del cuerpo en la danza, en tanto que la noción de cuerpo de las artes visuales –como dispositivo artístico que pone en cuestión los materiales de trabajo de obra– se instala en la danza como el lugar privilegiado de la enunciación, demostración, exposición e intervención. Pensar el cuerpo como un dispositivo que genera más de un sentido, direcciona el trabajo de la Compañía *Cía. Pe Mellado* en su relación con el trabajo con los intérpretes que, en realidad, constituyen el cuerpo de los sujetos, el cuerpo social y, a su vez, el imaginario de cuerpo.

Otro elemento significativo de este encuentro con las artes visuales es la relevancia de la idea de catálogo en la producción de obra. La experiencia personal de ese entonces no permitía entender con claridad las problemáticas planteadas en el período, con el tiempo se vislumbrará que lo que ocurría en ese momento en la historia de las artes visuales chilena tenía que ver con revisar procedimientos específicamente pictóricos, que generaran un desplazamiento de los recursos y materiales, desplegarán metáforas y rearticularán sentidos para perturbar la mirada y visibilizar la incomodidad de los sistemas institucionalizados, mediante el reposicionamiento de sus propios procedimientos y recursos como estrategias de producción.

Este desplazamiento se manifestó en la extensión de los formatos y el marco de las prácticas, en que la inscripción del signo y de la imagen entra en nuevas dinámicas de

relaciones: "...recortando los detalles, perturbando los soportes, enredando la percepción de los registros, alterando los códigos de pertenencia. Díaz clasifica... buscando producir transferencia de carga desde un código figural a otro..."<sup>77</sup> (cita de Mellado)

El escenario de los artistas visuales de los años ochenta es un referente significativo al momento de pensar la danza y sus procedimientos, el desplazamiento surge por la necesidad de replantear las operaciones de la danza hacia la constitución de un lenguaje. El reconocimiento de los recursos para generar un discurso propio implica reflexionar acerca de los modos de producción de una obra coreográfica y entender qué se juega en esos procedimientos para generar múltiples posibilidades de acción en relación con los procesos.

Trasladando los cuestionamientos que surgen en las artes visuales, el problema que se instala en la danza tiene que ver con los márgenes instituidos por la misma disciplina. En este sentido, la idea de catálogo se introduce como parte de la producción de obra, en cuanto teoriza críticamente el proceso y resultado de la obra expuesta, recontextualizándola: "imagen y palabra se funden en esta producción, acto y lenguaje obedecen al mismo significado: hacer ingresar el margen. Los márgenes al lenguaje. Sentidos que rechazan la linealidad del lenguaje, que requieren de una convocatoria a la cual la 'intención', apela..."<sup>78</sup>. Esta premisa reflexiva era impensable en el espacio dancístico, ya que no existía el ejercicio crítico de pensar los propios procesos, los resultados y los procedimientos

Otro elemento significativo de la década de 1980 es que aparece el cuerpo como una potencia ideológica en las artes visuales, literatura, fotografía, instalaciones y performances, y se instala como el lugar privilegiado de enunciación de la marginalidad de las mujeres, homosexuales, y persecuciones políticas. El cuerpo en la dictadura tuvo su expresión más brutal y por lo tanto es lo que se erige como dispositivo de lucha y como material estético, se resemantiza en obras como Lumpérica de Diamela Eltit, el trabajo de Lotty Rosenfeld, Purgatorio de Zurita o La Nueva Novela de Juan Luis Martínez:

"...en los años 80, fue entonces cuando el arte chileno buscó el cuerpo como teatro de la memoria plural y vertiginosa. Bajo diferentes soportes, el cuerpo como dispositivo vector de una produc-

---

<sup>77</sup> Richard, Nelly. *Margins and Institutions. Arts in Chile Since 1973*. Art & Text. Melbourne.

<sup>78</sup> III Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones*. Eds. Metales pesados pp 77-87. "Las retóricas del cuerpo"

ción de un simbólico otro, diferente del oficialismo, generó poses y máscaras, ocupando en algunos casos, la foto con su ímpetu renovador para mirar la historia, con su seducción ‘realista’...”<sup>79</sup>

En los años ochenta, el cuerpo se constituye como barricada o zona de contención contra lo que se protesta, es un cuerpo que deviene en dispositivo estético que se instala como matriz política al contexto social-político y cultural: “Nunca más existirá un cuerpo tan vigilante al cierre de una historia” (Brito. Pág. 65).

En la década de 1990 con la vuelta a la democracia en donde lo que aparece es una especie de reconstitución de cuerpos heridos y fragmentados, en que de alguna manera la memoria comienza a abandonar las zonas en que el cuerpo instala tensión y significación. Bajo este contexto es que comienza a desarrollarse la práctica coreográfica de la Compañía *Cía. Pe Mellado*, teniendo como referente la producción de los años 80, en que lo que se quiere es resignificar el cuerpo como un dispositivo de sentido.

En el año 2011, con la participación en el Magíster de Artes Visuales, Paulina Mellado establece un corte en términos de la revisión de los propios sistemas operativos y de procedimientos, reflexionando sobre las alteraciones en la metodología respecto de los intérpretes y direcciona una línea de acción, cuya estructura genera ciertos objetivos en la producción de obra:

- Las propuestas artísticas se inscriben en el campo de lo contemporáneo.
- Los discursos artísticos se desarrollan en espacios re-significados.
- Las propuestas artísticas deben tener la capacidad de ser autorreflexivas.
- Las metodologías deben tensionar sus propios procedimientos y reinventar sus modos de producción.

La idea de formar el *CIEC* surge de la necesidad de abrir un espacio dedicado a la investigación desde la práctica y la reflexión teórica acerca de la danza. Nuestra intención es potenciar el estudio de los materiales y herramientas que permiten abrir caminos y profundizar en los mecanismos de creación. La investigación desde la práctica dancística

---

<sup>79</sup> Eugenia Brito, “La intensidad del acontecimiento”, *El cuerpo performático de los años 80*, p. 60, Ed. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2011.

y escénica permite experimentar en los lenguajes del movimiento y en la puesta en escena, desplegando las múltiples posibilidades de construcción de obra. Asimismo, permite asimilar los enfoques exploratorios de la producción artística, creando la conciencia y comprensión de los conceptos de una puesta en escena. Pensamos que los problemas de la danza se relacionan con la búsqueda de lenguaje y la responsabilidad que los propios autores asumen en su producción, por ello el centro está pensado como un espacio abierto donde converjan diferentes miradas sobre la escena artística y sobre los propios sistemas de producción.

“...CIEC tiene la intención de convocar a personas interesadas en la reflexión y el análisis de los procesos creativos, de revisar los procedimientos propios de la composición de obra, todo ello orientado a que la danza se transforme en objeto de estudio frente al poco despliegue literario y teórico que la soporta dentro de las artes del territorio nacional. Es por esto que se impartirán seminarios dedicados a la investigación en interpretación e improvisación, a la investigación en la composición coreográfica y en las prácticas teóricas para abrir un espacio que genere asociatividad entre teóricos, autores e intérpretes que reflexionen perspectivas específicas que permitan el ensamblaje por el intercambio de ideas potenciando la instalación de la danza como objeto de estudio...”<sup>80</sup>

El espacio *CIEC* acoge el proceso de producción de la coreografía Diana, investigación que se desprende del Seminario de Interpretación realizado entre los años 2011 y 2012.

---

<sup>80</sup>[www.paulinamellado.cl](http://www.paulinamellado.cl)

## VI.- ANÁLISIS DE LA COREOGRAFÍA *DIANA* (2012)

*Diana* es una puesta en escena de *CIEC*, bajo la dirección de Paulina Mellado, que trabaja con trece intérpretes provenientes de la danza y del teatro, y que juega con la relación que se establece entre los intérpretes, el espectador, el espacio y el sistema lumínico. En este montaje, el cuerpo es material y territorio de investigación y experimentación, por lo que el intérprete se tuvo que hacer cargo de su propio cuerpo en movimiento teniendo presente ciertas preguntas: cómo se mueve, qué es lo que mueve, para qué se mueve. En esta ocasión se interpela el procedimiento de la práctica habitual del trabajo de la Compañía *Cía. Pe Mellado* que estaba centrada en los siguientes elementos:

- Identificar una zona del cuerpo.
- Mover la zona, buscar anclaje corporal, detección del resto del cuerpo.
- Generar la conciencia de los recorridos, los cortes y los cambios de ritmo.
- Direcciones y traslados a otras partes del cuerpo, drenaje o vía de salida.

Mientras que la metodología propuesta para *Diana* es la siguiente:

- Buscar un objeto que tenga relación con la imagen que se desprende del trabajo corporal.
- Se trabaja con el objeto no como representación de uno mismo, sino como si fuera otro (sustituto).
- Se buscan otras posibilidades de encuentro con el material del movimiento corporal.
- Lograr la distancia de lo propio en cuanto movimiento corporal, para entender de qué manera el intérprete puede responsabilizarse de lo que sucede en la escena y de lo que él puede responder.
- Se agrega a este procedimiento linternas para iluminar. Lo que significa que cada intérprete debe tener este objeto lumínico y volver a relacionarlo con los movimientos corporales encontrados para desplegarlos en escena según sea la necesidad.
- El dispositivo de las linternas está tratado como el nexo entre intérprete-espectador-espacio.
- Desplegar relaciones con otros.
- Desplegar relaciones con el sistema lumínico.
- La atención estará dada por la conciencia del trabajo entre zonas del cuerpo, los desplazamientos, el objeto desprendido de la imagen, las linternas. Entendiendo que cada uno de estos ejercicios servirá para disponer un cuerpo atento en el espacio escénico.

Qué cambió:

- El espacio escénico.
- Relación intérprete-espectador.
- Parte del proceso se realiza *in situ*.

El impacto que generó *Diana* en el público se basa en el procedimiento y en la experiencia que se genera, donde se pone en crisis la relación frontal público-escenario. El espectador debe hacerse cargo de su lugar y posición en la sala, debe responsabilizarse de su movimiento y actitud expectante. Asimismo, compartió la responsabilidad de la iluminación entre intérpretes y espectadores, por lo que ésta deja de ser fija (foco-técnico) y pasa ser dinámica.

*Diana* comienza con algunos intérpretes recibiendo al público y explicando que el espacio escénico estará vacío de graderías y que será compartido por intérpretes y público, y que pueden desplazarse, a su vez se entregan linternas de tecnología “cree”<sup>81</sup> (foco que dibuja un contorno y un haz de luz claro, que además tiene varias figuras lumínicas con las que se puede jugar). Al entrar a la sala o al espacio escénico en plena oscuridad, solo se vislumbra un foco de luz que se proyecta en alguna de las paredes manipulado por uno o dos intérpretes –único elemento relativamente fijo en el inicio de la puesta en escena–. Las escenas se suceden sin un orden preestablecido. En el proceso de creación y ensayo, se concretaron varias escenas que quedarían en las funciones, sin embargo, la continuidad, la sucesión y el tiempo dependerán de la funciones, de la cantidad de público y de las actividades de los espectadores, lo que se expresa, por ejemplo, en el comportamiento que difiere de un público acostumbrado a las artes de la representación a otro que no está habituado.

Como se dijo con anterioridad, los dispositivos lumínicos pueden ser manipulados por los intérpretes y los espectadores, quienes pueden tomar la linterna del intérprete y hacerse cargo de la iluminación de un fragmento o escena. El espectador es interpelado, la oscuridad del espacio actúa en complicidad con sus decisiones, puesto que le permite

---

<sup>81</sup>Cree es un innovador sistema de iluminación LEDs, es un semiconductor inalámbrico con poderosa generación de energía. Para la coreografía *Diana* se usaron linternas con el sistema cree, con tres aplicaciones: un haz de luz de contorno muy preciso, un cuadrado y parpadeo.

desarrollar un campo de acción, moverse e iluminar al intérprete. De esta forma, el papel tradicional de espectador se reconfigura al tener un cierto poder en la escena.

Por otra parte, la oscuridad de la sala altera la dimensión temporal del espacio escénico, el espectador queda oculto a la mirada general y, a su vez, en expectación y tensión de no saber qué y por dónde acontecerá la escena. Esta combinación genera en el espectador una especie de anonimato que le permite estar dentro y fuera del acontecimiento, puede aparecer y desaparecer autónomamente, además de hacerse cargo de cómo, qué y hacia dónde mirar e interactuar. Si el espectador quiere ser parte de la función puede iluminar y convertirse en un dispositivo que genere acción, ya que al alumbrar un espacio escénico, relevará un momento específico que se relaciona exclusivamente con él y su subjetividad desplegada. Lo que el espectador decide iluminar forma parte de la visibilidad de la representación, su ojo-luz será el que decide lo que se ve, por lo que en dicho instante se compromete la decisión de ser parte de la propuesta escénica o coreográfica.

Por otro lado, la cercanía del cuerpo del intérprete provoca una complicidad muy poco habitual en las funciones de danza, ya que habría un cuerpo a cuerpo real, la cercanía con el cuerpo del otro (intérprete) que está en movimiento, que está en una tensión expectante porque al igual que el espectador, aunque sepa qué y cómo suceden las escenas, el intérprete no sabe nunca lo que viene a continuación. En esta propuesta la acción generada está en correspondencia con lo que desarrolla el grupo. En este sentido, las intervenciones de los espectadores y de los intérpretes no son necesariamente nítidas, la única certeza es la confianza en que el yo-cuerpo hará algo, no importa qué, lo que interesa es justamente ese momento de manifestación desde el abandono del deseo de manejarlo al antojo del interesado. Tanto el público como los intérpretes ocupan y se movilizan por el espacio según lo que las escenas y las relaciones entre las personas desarrollen. Los intérpretes tienen muy claras sus escenas, saben cómo moverse, cómo iluminarse, no importando el lugar físico de ejecución. Lo que ellos no saben es cómo será la reacción del público, del otro que se siente invitado, que se siente parte de lo que ahí está ocurriendo e interviene de formas que son imprevisibles.

Estaríamos replicando en ese modo de operar, los procedimientos en que ensayo tras ensayo se desprenden del cuerpo de los intérpretes. Desde el punto de vista de la práctica metodológica de la compañía, los procedimientos están puestos en otros lugares de acción, interpelando, de esa manera, la propia manera de trabajar, lo que se logró gracias a la comprensión de la necesidad de alterar los propios códigos, de intervenir la propia

identidad y desnaturalizar las convenciones, ya sea de la danza, del papel del espectador de la institución de cada cuerpo.

El sistema lumínico funciona con las linternas, cada intérprete maneja una o dos, unos tienen un haz de luz más potente, todas tienen las posibilidades de armar tres figuras con las cuales también se juega escénicamente. Entre los espectadores hay de 4 a 6 linternas que se van intercambiando. Las posibilidades de encuentro y despliegue con esas materialidades son muchas y van a depender de las características del espacio: si las paredes son negras o blancas, si hay cortinas. Cada característica del lugar sirve y genera nuevos modos de interacción y de resolución de problemas, no ha habido hasta el momento un espacio mejor que otro, todos los espacios son posibilidades de encuentro con un material potencial. Es decir, la obra tiene inscritas estructuralmente las variaciones que el espacio imponga. La única condición invariable es que haya total oscuridad.

Si bien las escenas presupuestas son las que se han trabajado en los ensayos y tienen un significado y una ejecución específicos, ocurre que surgen escenas completamente nuevas construidas por los mismos espectadores y que pueden desarrollarse de maneras muy diversas y con resultados muy sorprendentes. Algunas escenas pasan a ser situaciones muy cotidianas, como el de sacarse una fotografía con uno de los intérpretes a otras extra cotidianas como cuando una espectadora iluminó de principio a fin a un solo intérprete o un espectador que se autoiluminó toda la función, generando su propia propuesta escénica. Este procedimiento permite comprender cómo se ponen en práctica estrategias escénicas que proporcionen otros modos de vincular procesos, reflexiones y modos de acción que interpelen constantemente el estado de las cosas y que van más allá de la danza.

El momento final de la coreografía o puesta en escena de *Diana*, está totalmente marcado, se sabe que al comenzar una escena específica se acerca el término, se escucha una música destinada al último encuentro entre espectadores e intérpretes. La mayoría de las veces el espectador ocupa un lugar escénico, alumbra o es alumbrado, desplegando en ese acto su propio movimiento espectador, para compartir así ese último tramo. Una vez que termina la función, se apagan las linternas y se queda completamente a oscuras. Luego de los aplausos se encienden las luces de sala tenuemente, ocasión en que se produce el reconocimiento y el develamiento de intérpretes y espectadores. Hay miradas y sonrisas que develan una cierta relajación, se piden las linternas y se da las gracias. El relajo es producto, en alguna medida, porque se ha dado fin a este espacio que pertenece a un terreno incierto, desconcertante, un espacio otro. Ahora bien, el público no se siente



agredido ni obligado a participar, puesto que la oscuridad lo protege y el que solo quiere mirar lo puede hacer. En general, los espectadores participan no solo en el acto de iluminar, sino también desplazándose, ya que las escenas van rotando y ocurren en distintos lugares. El espectador debe seguir el recorrido y cambiar sus ubicaciones constantemente.

Metodológicamente y como parte del proceso, al terminar las funciones el grupo de intérpretes debe quedarse un tiempo para hablar de lo que aconteció ese día. Uno de los objetivos de esta experiencia escénica es que se desplieguen momentos sorpresivos que permitan entrar en otros planos de ejecución desde la extrañeza que pueden producir acontecimientos inesperados, que en sí mismos den cuenta de órdenes de funcionamiento. La sorpresa es un factor determinante para este proyecto y, en cuanto tal, es necesaria la reflexión posterior de los intérpretes.

Esta propuesta desarma completamente las experiencias realizadas por la Compañía *Cía. Pe Mellado*. El ingreso al Magíster de Artes Visuales ha permeado las propias prácticas metodológicas y la experimentación en *CIEC* ha permitido la filtración en los modos de producción, alterando los márgenes instituidos por la propia agrupación. Los intérpretes son llevados a ciertos límites que van más allá de los códigos, metodologías y formas de producción de trabajos anteriores. Las preguntas que surgen, por lo tanto, se relacionan con ¿hasta dónde es capaz de responsabilizarse un intérprete?, ¿quién es realmente el que se pone en escena?, ¿cómo mira y se despliega en relación a otro que lo interviene en un espacio tradicionalmente ocupado solo por él y sus pares?, ¿se piensa al otro como un dispositivo escénico más? ¿Por qué la necesidad de llevar al espectador al espacio escénico, desdibujando los límites de las relaciones entre materiales y transformándolo en un recurso más? En ese sentido, la puesta en escena de *Diana* se inscribe en los procedimientos performáticos, ya que no se intenta contar algo, sino hacer algo con alguien. Según Jossette Féral, "...lo que está en juego ya no reside en el valor estético del proyecto realizado, sino en el efecto que produce sobre el público y sobre el *performer* mismo; dicho de otro modo reside esencialmente en la manera en que la obra se integra con la vida. Contra el museo, la performance ha elegido la confrontación con el público..."<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup>Citado por Mauricio Barría, *La intensidad del acontecimiento*, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad Universidad de Chile, 2011.

La propuesta convoca dos instancias: primero, deja parte del proceso a la vista, tomando algunos procedimientos de la performance en tanto escena y segundo, trabaja en la convencionalidad de la tradición dancística, donde el ensayo es el lugar fundante de la experimentación en su especificidad.

La obsesión del trabajo desarrollado por la Compañía *Cía. Pe Mellado* en el espacio *CIEC* tiene como fundamento preguntas que problematizan el papel del intérprete y, en el caso de “Diana”, entra en esa misma incertidumbre el papel del espectador, que deberá asumir riesgos y decisiones que sobrepasan el trabajo con sus propios cuerpos, enfrentándose a la exposición y a la mirada del otro cercano. De esta manera, hay algo que se escapa de esta situación, que no tiene que ver con ser visto o controlado, el creador en este caso, intérprete/espectador de su propia danza, de su cuerpo, se arroja a un vacío y a la dimensión inconsciente de su cuerpo en el espacio.

Por último, habría que hacer referencia al nombre *Diana*: “El nombre presenta la particularidad paradójica de simbolizar el ser individual e irreductible de la persona y al mismo tiempo depender del consentimiento social del grupo. Dicho de otro modo, la cuestión de la identidad se articula con el empalme de lo individual y lo universal... el nombre es una institución y, como tal, me remite al otro... el nombre es vulnerable en la boca de los otros y funciona como un espejo social”<sup>83</sup>.

El nombre de *Diana*, surge en uno de los ensayos cuando dos intérpretes se buscan y una nombra a la otra, la llama por su nombre—Diana<sup>84</sup>—, en ese acontecimiento se despliegan varios sentidos, el más impactante fue el uso de la voz, no es un recurso que se utilice mucho en danza, a pesar de que como parte de la metodología se realizan ejercicios en que se involucran sonidos, voces, palabras como parte del proceso de investigación para aumentar las posibilidades de encuentro con cualidades de movimiento en el material corporal. Por otro lado, nos interesó conservar el nombre, ya que éste al ser pronunciado ejerce una realidad muy concreta de un ser que está ahí. El nombre al ser escuchado genera una apropiación de una individualidad en un colectivo. Escuchar el nombre dentro de la puesta en escena genera una apropiación de lugar, una identificación con algo que

---

<sup>83</sup>Le Du, Jean. “El Cuerpo Hablado”. Paidós. Segunda impresión 1992.

<sup>84</sup>Diana, en la mitología romana era la *diosa virgen de la caza*, protectora de la naturaleza, más tarde fue la *diosa de la luna*. Era alabada por su castidad, fuerza, gracia atlética, belleza y habilidades en la caza. Su etimología se cree que proviene del latino antiguo *Diviana*, *la divina, de naturaleza celestial*, es la mujer que ilumina y guía a los demás.

ocurre, ya que es el tono el que designa el contexto, hay una búsqueda de alguien. Diana habla de un sujeto en particular, a diferencia de las otras coreografías: *Ser tocado*, *Lugar del deseo*, refieren al lugar del cuerpo desde una cierta intimidad, puesto en un contexto social que no lo individualiza, en una dimensión generalizadora. El uso del nombre propio en este caso permite identificar un sujeto, ponerle nombre, hay una designación que refiere a otro existente. En la propuesta coreográfica ese nombre que se enuncia nunca responde, solo se enuncia, se busca, pero no necesariamente se encuentra. Una identidad de la desaparición, tal cual como ocurre con el espectador y con el intérprete que, amparados bajo la oscuridad, pueden entrar y salir de lo escénico y poner a prueba su propia condición de *ser que está puesto en*.



Claramente la propuesta *de Diana* no alude a la destreza del ballet, ni tampoco a un prototipo de cuerpo, si bien hay una técnica desplegada para generar movimiento, su característica es en algún momento la pérdida, el conflicto, la angustia del reconocimiento no tácito, de que cualquier cosa podría pasar. El cuerpo que aparece, en esta manera de trabajar al intérprete, busca una dimensión otra que va más allá de la propia tradición con un procedimiento distinto del habitual. Este trabajo corporal permitirá habitar el propio cuerpo, en que la idea de que *la imagen habla* se transforma, en esta propuesta, en *la imagen mueve*.

**TESIS MAGISTER EN ARTES VISUALES**

DANZA

---

PAULINA MELLADO

## BIBLIOGRAFÍA

---

### Libros:

Bardet, Marie, *Pensar con mover* Ed. L`Harmattan, París 2008

Barría Mauricio, *La intensidad del acontecimiento* Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad Universidad de Chile, 2011

Brito Eugenia, *La intensidad del acontecimiento, El cuerpo performático de los años 80*, p. 60, Ed. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2011.

Enaeudeau Corinne, *La paradoja de la representación*, Paidós, Argentina, 2006.

Fischer-Lichte Erika, *Estética de lo performativo*. ABADA Editores. Madrid 2011.

Guido Raquel, Matoso Elina *El Cuerpo In-cierto, arte/cultura/sociedad. Letra Viva*. Primera edición. Ed. Buenos Aires. 2006

Kay Ronald, N.N.: *autopsia*. (rudimentos teóricos para una revisión marginal). CAYC Centro de arte y comunicación. Junio/julio 1979. Buenos Aires.

Kay Ronald, *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Editores asociados. Santiago de Chile. 1980.

Lachaud Jean Marc y Neveux Olivier, *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*, Ediciones Nueva Visión, 2007, Buenos Aires.

Langer Susan, *La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza, en Hilda Islas (comp.), De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, INBA, Conacultura. 2001, México.

Le Du Jean, *El cuerpo hablado*. Paidós. España, 1996

Lepecki André, *Agotar la Danza*, DdL: Danza y Pensamiento, España, 2006.

Matoso Elina, *El cuerpo In-cierto* Letra Viva, Buenos Aires, 2006

Matoso Elina, *El cuerpo*, territorio de la imagen, Buenos Aires, Letra Viva, 2005

Mellado Marcelo, Catálogo de la Coreografía *Lugar del deseo* Chile, 2001

Mellado Paulina, *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica*. Edición Lara Hubner Fondart Chile. 2008

Nancy Jean Luc, *Corpus* Ed. Arena Libros, Madrid, 2003

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

Pavis, Patrice, *Antropología teatral* Diccionario del teatro, Buenos Aires, Paidós Comunicaciones, 2003

Pérez Soto Carlos, *Proposiciones en torno a la danza*. Ediciones LOM. 2008.Santiago. Chile.

Richard Nelly, *Margins and Institutions. Arts in Chile Since 1973*. Art & Text. Melbourne.

III Richard, Nelly. Márgenes e Instituciones. Eds. Metales pesados pp 77-87. Las retóricas del cuerpo

### **Tesis:**

Jiménez Camila, *Paulina Mellado, ¿Inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena?*, Tesis Universidad Arcis, Chile, 2011.

Longueira Paulina, y Sanhueza Javiera, *Tesis para optar al título de pedagogía en danza Corporalidad de la danza contemporánea: aproximaciones desde su contexto, práctica y discursos*. Universidad Arcis, Santiago, Santiago 2011. p. 21

**Página web:**

En Badiou, Alain, *La danza como metáfora del pensamiento*, en *Manual de inestética*, [www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html](http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html).

Vásquez Rocca Adolfo, *Jean-Luc Nancy; La Filosofía del cuerpo y las metáforas de la enfermedad*, Revista Observaciones Filosóficas [en línea], <http://www.observacionesfilosoficas.net/jeanluc.html>.

Traducción de Patricio Peñalver de J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, pp. 318-343, Anthropos, Barcelona, 1989. Edición digital de *Derrida en castellano* Adolfo Vásquez Rocca, *Pina Bausch; danza abstracta y psicodrama analítico*, en *Margen Cero*, 2006, Madrid, [en línea] <http://www.margencero.com/articulos/articulos3/bausch.htm>.