

.dnz

06



Coloquio 2022

**DIALOGOS BAJO
LA MESA VERDE**



Coloquio 2023

**DIALOGOS BAJO
LA MESA VERDE**

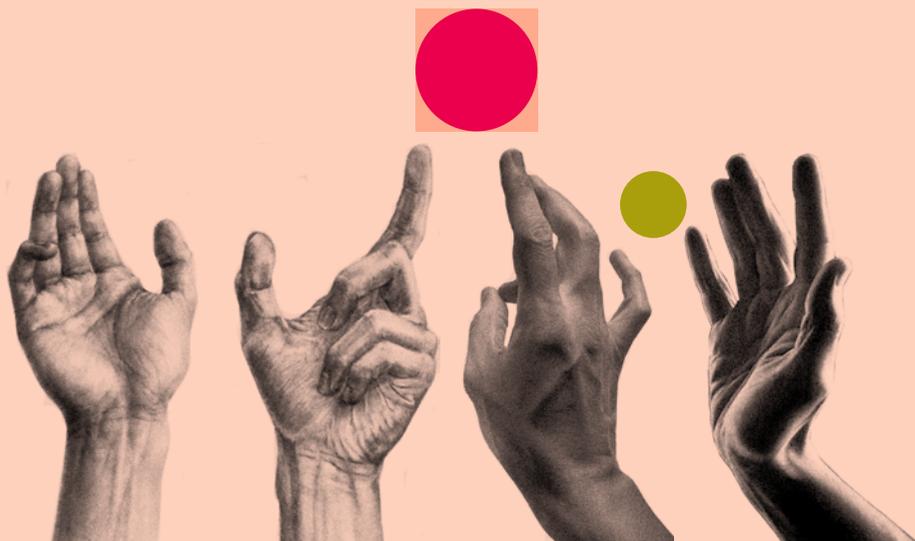
ISSN: 0719-4676



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DANZA

Revista del Departamento
de Danza de la Facultad de Artes
de la Universidad de Chile





Coloquio 2022

DIÁLOGOS BAJO LA MESA VERDE

IV Coloquio Bajo la Mesa Verde. “Prácticas Artísticas y Territorios: desplazamientos, cruces, encuentros”

La cuarta versión del coloquio Bajo la Mesa Verde, organizado por el Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se orienta a visibilizar los territorios y las prácticas de la danza actual, con el fin de generar y compartir conocimientos.

Los diversos cambios políticos, sociales y culturales en nuestro país, así como los últimos años vividos en contexto de pandemia, han generado nuevos modos de relación y cruces territoriales, revelando tensiones significativas en el campo que se ha signado históricamente como “disciplinar”.

En este sentido, la emergencia de nuevos modos de organización, las plataformas digitales, la tendencia a la inter y transdisciplina, y la multiplicidad de formatos de circulación de obras y proyectos, han revelado el carácter fundante que tienen las prácticas situadas y la necesidad de evidenciar el valor del cruce, el desplazamiento, el encuentro, poniendo énfasis en las distintas maneras de crear / interpretar / investigar / enseñar.

El IV Coloquio Bajo la Mesa Verde. “Prácticas Artísticas y Territorios: desplazamientos, cruces, encuentros” se enmarcó en el Foro de las Artes 2022 y fue transmitido a través del canal de YouTube DICREA UChile y de Facebook @foroartesudechile y @DptoDanza Uchile.

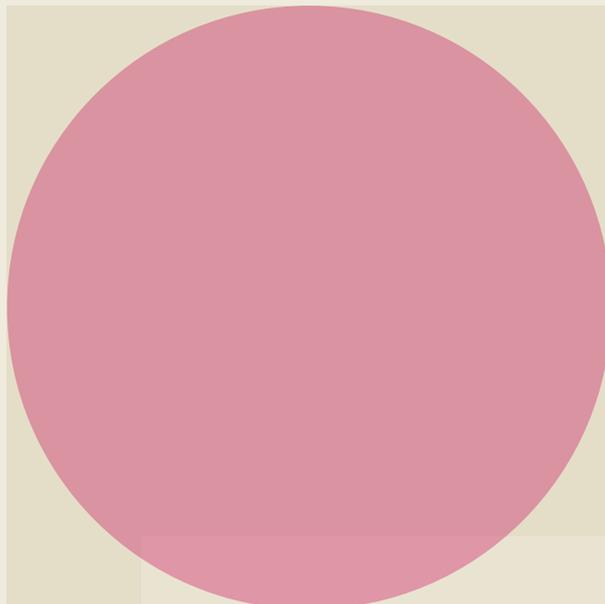
Comité Organizador:

Luis Corvalán, Lorena Hurtado, Rolando Jara, Daniela Marini, Paulina Mellado, académicas/os del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Producción Ejecutiva y General:

Lorena Hurtado Escobar. Académica adjunta y Productora del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Gráficas: Lorena González. Diseñadora gráfica.



Programación

Modos de interpretar / Crear

Día 1 / martes 25 de octubre 2022

Estas mesas se proponen a partir de diversas experiencias situadas y/o territorializadas reflexionar y/o problematizar cuestiones relativas a los modos de interpretar, crear, que tanto colectivos, compañías y/o, grupos de investigación vienen realizando en los últimos años.

Mesa 1 / 10:00 a 12:00 / Modera Nuri Gutiérrez. Académica Departamento de Danza

1. "Gesto: Memoria y poética de la práctica interpretativa" de Karen Nataly Reumay San Martín. Bailarina independiente, Artista educadora, Danzaterapeuta y Psicóloga.
2. (En) Caminar. Una articulación interdisciplinaria del proyecto entre ser y hacer en el museo" de Galia Arriagada Reyes. Investigadora Independiente.
3. "Correspondencia háptica [nunca es de a uno, nunca es de a dos]" de Poly Rodríguez Sanhueza. Académica, Departamento de Danza.

Mesa 2 / 15:30 a 17:30 / Modera Daniela Marini. Académica Departamento de Danza

1. "La obsolescencia del cuerpo" de Isabel Carvallo, María de los Ángeles Cornejo y Eleonora Coloma. Departamentos Danza, Artes Visuales y Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
2. "Accesibilidad como parte de los procesos creativos en danza". Lisette Schwerter Vera. Universidad Austral de Chile.
Palabras clave: Accesibilidad, lengua de señas chilena, audiodescripción, proceso creativo.

Modos de Investigar

Día 2 / miércoles 26 de octubre

Estas mesas proponen, a partir de diversas experiencias situadas y/o territorializadas, reflexionar en torno al modo en que la actividad territorial incide en el campo de las prácticas investigativas y teóricas de la danza actual.

Mesa 1 / 10:00 a 12:00 / Modera Rolando Jara. Académico Departamento de Danza

1. "La Sala de Espera, diálogo entre danza y arquitectura" de Gabriela García de Cortázar y Daniela Marini. Académicas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y Departamento de Danza.
Palabras clave: Danza - arquitectura - lo infraordinario.

2. "Procesos de investigación- maneras de ofrendar" de Consuelo Cerda Monje. Doctoranda de la Universidad de Barcelona.
Palabras clave: Descolonizar, lugar de enunciación, cuerpo-territorio, investigar y ofrendar.

Mesa 2 / 15:30 a 17:30 / Modera Luis Corvalán. Académico Departamento de Danza

1. "Danza y multimedia: indicios de una producción situada en la escena de la danza contemporánea" de Carla Redlich Herrera. Artista Independiente.
2. "Práctica difractiva entre voz y danza" de Francisca Morand y Amalia Garay. Académica Departamento de Danza y Egresada de la carrera de Composición Musical del Departamento de Música.
Palabras clave: Voz, movimiento, difracción, intra-acción, interdisciplina.
3. "ESPORAS: Derivas artísticas vinculantes" de Katya Noriega y Andrea Jert. Universidad de Chile - Universidad Alberto Hurtado.
Palabras clave: Esporas- metodologías de creación escénica -epistemologías críticas -Transdisciplina

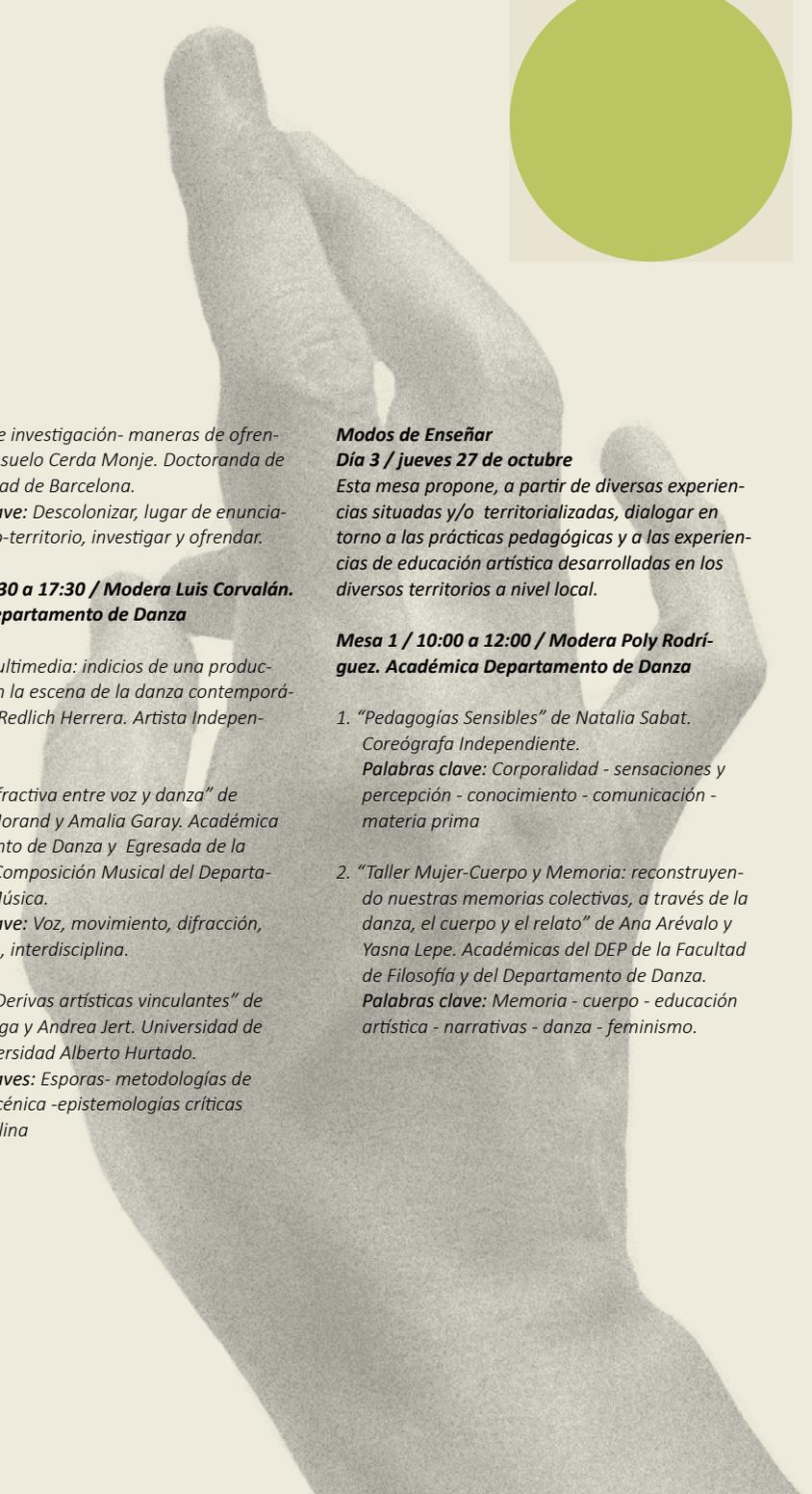
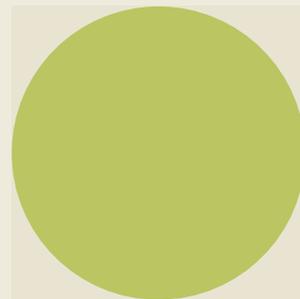
Modos de Enseñar

Día 3 / jueves 27 de octubre

Esta mesa propone, a partir de diversas experiencias situadas y/o territorializadas, dialogar en torno a las prácticas pedagógicas y a las experiencias de educación artística desarrolladas en los diversos territorios a nivel local.

Mesa 1 / 10:00 a 12:00 / Modera Poly Rodríguez. Académica Departamento de Danza

1. "Pedagogías Sensibles" de Natalia Sabat. Coreógrafa Independiente.
Palabras clave: Corporalidad - sensaciones y percepción - conocimiento - comunicación - materia prima
2. "Taller Mujer-Cuerpo y Memoria: reconstruyendo nuestras memorias colectivas, a través de la danza, el cuerpo y el relato" de Ana Arévalo y Yasna Lepe. Académicas del DEP de la Facultad de Filosofía y del Departamento de Danza.
Palabras clave: Memoria - cuerpo - educación artística - narrativas - danza - feminismo.





Día 1
Octubre 25, 2022

La Obsolescencia del Cuerpo

Isabel Carvallo C.

(Departamento de Danza, Universidad de Chile),

Eleonora Coloma C.

(Departamentos de Música y Danza, Universidad de Chile),

María de los Ángeles Cornejo C.

(Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile).

Investigación sensible¹ y creación de obra.

El núcleo obsolescencia se crea con el propósito de realizar una investigación que hemos llamado sensible, en que desde la danza, en diálogo con la música y las artes visuales se reflexione creativamente sobre el carácter finito del cuerpo, la evidencia de su desgaste, su disposición a la enfermedad y con ello, al dolor y la muerte. El resultado de esta investigación fue la realización de una creación audiovisual y un libro bitácora que registraron el cruce de lenguajes entre estas tres disciplinas artísticas. Ambas propuestas integran² las diversas materialidades que surgieron en un año de ensayos, encuentros, discusiones y lecturas en torno a estos temas.

Elliot W. Eisner, en la introducción de su libro “El arte y la creación de la mente” indica que:

Los sentidos son nuestras primeras vías hacia la conciencia. Sin un sistema sensorial intacto no seríamos conscientes de las cualidades del entorno a las que ahora respondemos. Esta ausencia de conciencia nos haría incapaces de distinguir al amigo del enemigo, de alimentarnos o de comunicarnos con los demás. La capacidad de experimentar el mundo cualitativo en el que vivimos tiene un carácter inicialmente reflexivo; estamos biológicamente diseñados para mamar, para responder a la temperatura, para saciarnos de leche. Nuestro sistema biológico está diseñado para sobrevivir con la ayuda de los demás. Pero también aprendemos. Aprendemos a ver, a oír, a discernir las complejidades cualitativas de lo que saboreamos y tocamos. (Eisner, 2004, p. 18)

De este modo, la metodología de investigación desarrollada se propuso “ver y oír” lo que apareció en torno a este concepto de obsolescencia del cuerpo, aprendiendo, al modo que indica Eisner, desde nuestros sentidos y la capacidad de afectarnos con ellos reflexiva y creativamente, sobre las cualidades materiales que la danza, la música y las artes visuales nos ofrecieron al enfrentarlas en su hacer con los pensamientos y emociones personales y particulares que suscitan los temas relativos a la obsolescencia, el dolor y la muerte.



Walter Benjamin dice: “De entre todas las sensaciones corporales, el dolor es la única que representa para el hombre una especie de corriente navegable cuyo caudal nunca se seca y lo conduce hasta el mar. Siempre que el hombre trata de abandonarse al placer, este resulta ser un callejón sin salida” (Benjamin cit. en Han, 2021, p. 9). Siguiendo a Benjamin, a través del dolor reconocemos la materialidad de nuestro cuerpo y su finitud. Encontramos en esta sensación el alcance de nuestras posibilidades orgánicas, de movimiento y de desplazamiento. Es a través del dolor que conocemos lo que podemos hacer y

lo que podemos resistir. Por eso es navegable y nunca se seca, porque es en el dolor donde nos descubrimos en una realidad palpable. En el placer, en cambio, pareciera que nuestro cuerpo nos abandona y podríamos quedarnos detenidos en aquel gozo inefable. Sin embargo, paradójicamente el placer nos aleja de nuestra existencia corporal en una suerte de espejismo demasiado optimista sobre nosotros mismos. Por ello, en la actualidad, somos presa de esta negación de nuestro cuerpo susceptible de envejecer y transformarse, de enfermar y padecer, en una fantasía de lo que no somos.



1. En el proceso de realización de este trabajo, surgió en uno de los encuentros realizados por las autoras, el concepto de “investigación sensible”. Sin embargo, es importante aclarar que el mismo no se vincula al campo de “metodología para el estudio de imaginarios y representaciones sociales” en el ámbito de la investigación cualitativa (Aliaga Saez F. 2022), sino más bien en la consideración de investigar un fenómeno desde el arte (en este caso la obsolescencia), considerando una relación sensible y emocional entre quienes investigan y la temática escogida

2. La primera en forma audiovisual y la segunda en forma de registro escrito y fotográfico

En la constatación de la condición obsolescente de nuestro cuerpo, situamos el inicio de nuestra investigación creativa, buscando desde la danza, la música y las artes visuales, cuestionar lo que hoy se nos presenta como una visión hegemónica del cuerpo y sus límites. A partir de estas experiencias subjetivas en relación a la idea de nuestro cuerpo, el cuerpo de tres mujeres que bordean los cincuenta años, creamos material artístico por medio de la acción de pensar y reflexionar sobre nuestras experiencias de enfermedad, dolor y cercanía con la muerte, como posibilidad, materia y recurso para ponerlo en obra.

Al comienzo de este proceso, investigamos performáticamente sobre las restricciones que imponía el paso del tiempo a nuestras actividades, acciones y capacidades. En el caso de Isabel Carvalho, bailarina, un cuerpo que danza desde muy joven y un devenir en la acción de bailar que incluye una lesión que impide y restringe el rango de movimiento, además de acarrear bastante dolor. En el caso de Eleonora Coloma, quien toca el piano desde muy joven y ha pasado de una práctica sistemática a una práctica ocasional, un tocar cuya velocidad de dedos es limitada lo cual también se evidencia en dificultades para realizar propuestas rítmicas, melódicas o armónicas. En consideración de estos obstáculos, nos propusimos crear material de movimiento y sonoro. Es así como surgió una primera etapa del trabajo que llamamos "Intenciones". Estas consistían en envíos periódicos de videos entre Isabel y Eleonora, donde se improvisó secuencias de danza y de música evidenciando estas condiciones de movimiento que nos eran propias, en un diálogo. La primera en enviar un video fue Isabel, el cual consistía en un movimiento corporal restringido por el dolor. Eleonora respondió a este, usando el mismo video como una partitura que sugería cómo accionar la música en el piano y otros objetos sonoros. A su vez, esta propuesta musical hizo de soporte a nuevas creaciones de movimiento por parte de Isabel. Este diálogo que se prolongó por algunos meses nos permitió descubrir elementos del lenguaje que queríamos investigar y desarrollar. Fueron por ello, nuestra primera "intención" material.

Sobre este inicio, se integra María de los Ángeles Cornejo, artista visual y escultora. Su perspectiva disciplinar permitió ampliar nuestra reflexión, integrando una materialidad de tipo contemplativa y por tanto contrastante con la construcción de lenguaje artístico que se desarrolla en el uso del tiempo en la danza y la música desde el presente vivido. Nuestros primeros encuentros fueron alrededor de una mesa donde compartimos lecturas, conversación y experiencias en torno a la afectación del paso del tiempo; y desde ahí, buscamos configurar en una perspectiva común, tres miradas respecto del arte, como productor de subjetividades y posibilidades de transformación, en reconocimiento de nuestras propias limitaciones como seres humanos y también artistas.

Surgió, a partir de la noción de obsolescencia del cuerpo, el tema del dolor, como una alerta de aquella finitud del cuerpo. En nuestra experiencia, los diferentes dolores corporales se hicieron más evidentes en cuanto más pasa el tiempo. Así mismo, también nos preguntamos sobre el dolor emocional y su profundidad, revisando cómo también afecta nuestro cuerpo y nuestra manera de estar en el mundo. Nos preguntamos entonces, ¿dónde está el dolor? ¿En qué lugar del cuerpo está el dolor?, intentando encontrar una respuesta desde una sensibilidad subjetiva. El problema no era determinar qué nos dolía o dónde, sino en qué parte se encuentra el centro de ese dolor en nuestro cuerpo desde la subjetividad de lo que sentimos. Luego del dolor, fue imposible no pensar en la muerte. Desde la incertidumbre que nos genera pensar en nuestra propia



finitud, y con ello quizás el miedo a morir o a tener una vejez dolorosa, hasta el vértigo de no saber de nuestro deceso ni de quienes amamos; o simplemente el miedo a morir.

Estos tres temas, obsolescencia, dolor y muerte, reflexionados en torno a nuestra propia experiencia de vida y en conciencia del paso del tiempo de nuestro cuerpo, articularon de manera sensible (en relación a lo explicado al inicio de este escrito) las materialidades danzadas, musicales, visuales, escénicas y audiovisuales; la metodología de creación, la estructura final de la pieza audiovisual, como también los escritos reflexivos que fueron parte del librito que registró el proceso de obra.

LA DANZA

Las preguntas que surgieron en relación a la danza tuvieron como punto de partida el cuerpo que se desgasta en tanto se interroga sobre la materialidad de su mortalidad. Es un cuer-



po que es llamado máquina, herramienta, instrumento, que se piensa como algo otro que está afuera pero realmente no es propio, no le pertenece, desconociendo en ese giro su carácter simbólico e infinito.

“[L]a desaparición del cuerpo implica la del hombre. Pero el hecho de recurrir al mecanismo para pensar el cuerpo funciona como una especie de exorcismo. Si el cuerpo realmente fuera una máquina, no envejecería, ni sería frágil, ni moriría. Ante la máquina, el cuerpo humano es sólo debilidad. El borramiento ritualizado del cuerpo que conocemos hoy, ¿acaso no prepara para el apuro y simple escamoteo de su presencia? Con el desarrollo de la ciencia y de la tecnología lo que se produjo es el rechazo de la esfera propia-

mente corporal de la condición humana. ¿Pero cómo suprimir el cuerpo o hacerlo más eficiente por medio de la sustitución de algunos de sus elementos, sin alterar, al mismo tiempo, la presencia humana? ¿Hasta dónde es posible llevar la disyunción entre el hombre y el cuerpo?”
(Le Breton, 2006, p. 218)

Así es como el cuerpo, despojado de su humanidad, perdería la relación encarnada con el mundo y, por tanto, también su temporalidad, de una manera en que hoy se desconoce o se obvia la condición material del cuerpo, que vive en el presente, pero que pretende ser infinito, desplazando los márgenes de la presencia como si pudiera existir en un “no tiempo”, es decir un tiempo detenido en un mundo que corre a toda velocidad. ¿Y qué sucede cuando la máquina falla? ¿Es posible repararla? ¿Puede ser enmendada, arreglada, se pueden cambiar sus piezas? “Cuando la dimensión simbólica se retira del cuerpo, lo único que queda de él es un conjunto de engranajes, una disposición técnica de funciones sustituibles por otras. Lo que estructura, entonces, la existencia del cuerpo, no es más la irreductibilidad del sentido sino la posibilidad de intercambiar elementos y funciones que aseguren su orden” (Le Breton, 2006, p. 218).

¿Cómo esto se instala en la danza? Nos hacemos esta pregunta. ¿Qué pasa con este cuerpo en movimiento cuando es obsoleto? Entendiendo la obsolescencia como el paso del tiempo y, en consecuencia, la pérdida del sentido construido en torno a un hacer disciplinar que te exige muchas habilidades. Esta no es una consideración menor para quienes han dedicado gran parte de su vida a la danza, pues a pesar de las perspectivas contemporáneas que validan expresiva y estéticamente un cuerpo que se expresa en su realidad móvil, pareciera siempre haber una promesa en la danza de una espectacularidad en el movimiento. Por ello, es relevante reflexionar en torno al movimiento y su condición temporal, como una totalidad que amalgama corazón, cerebro y respiración corporeizada en consciencia de su propia obsolescencia. Se cuestiona el tiempo del hacer, la velocidad de lo que puede alcanzar y la añoranza de lo que no es, de lo que ya no fue. Es ahí donde hay una interrupción temporal que deja al cuerpo entre la inmovilidad y el exceso de movilidad, en una insistencia del cuerpo que se niega a desaparecer. La obsolescencia del cuerpo es una huella, es una batalla con el devenir que no se puede borrar, que está incrustada en la piel, en las cicatrices, en el dolor y en nuestra historia. Pero esa historia también es la que mueve al cuerpo y en esa experiencia se puede encontrar otro tiempo, otra manera de moverse, pero sobretudo encuentra un respiro, en que incluso, pensando cada ser por separado como un abismo, podemos ser parte de una red interdependiente de vínculos y afectos que nos sostienen.

LA MÚSICA

El componente musical surgió del pensar sonoramente en una máquina obsoleta. Contrastando lo indicado anteriormente sobre el cuerpo, como máquina que envejece y que posee un carácter finito, apareció la figura del piano, instrumento que alcanza antigüedad, susceptible a afinaciones anuales y constantes reparaciones, lo cual es reversible en una máquina más eficiente al respecto, como lo son los pianos eléctricos. En ese sentido, nos interesó no sólo el sonido de un piano viejo,

sino también sus marcas en la pintura, la falta de marfil en algunas teclas, rasguños, etc. Ello nos permitió relacionarnos materialmente con una musicalidad que lleva en sí misma la idea de una maquinaria que se gasta y que contiene una cierta caducidad. En el puro objeto del piano ya se podía escuchar la obsolescencia. Rivera (2007) señala:

“El oír no nos da la presencia, no nos da ninguna figura de lo sonoro, no nos pone nada delante, sino que nos remite hacia lo sonoro distante...el oír es el sentido de la lejanía y de la ausencia...la cosa oída, al no quedar en cuanto oída delante de nosotros, no es tampoco controlable por nosotros... cuando oímos no tenemos control alguno sobre la cosa oída...en el oír quedamos a merced de ella”. (Rivera, 2007, p. 96.)

Si bien Rivera se refiere en este caso a la música misma, y la constatación de su distancia en el oír, el giro performático que se intentó trabajar en este proyecto es el traer una musicalidad añosa a través de la imagen de un piano, es decir, la pura exposición del instrumento haciéndonos oír su sintonía con reminiscencias al dolor y la muerte. Más adelante indica:

“¿Qué oímos entonces cuando oímos música? Oímos ciertamente sonidos y también instrumentos sonoros. Pero no nos detenemos en ellos, sino que pasamos a través de ellos hacia la música misma. Y la música misma, ¿qué es? Es el sonar del ser, el sonar del tiempo y el sonar de los estados anímicos” (Op. Cit. p. 7)

Por ello, trabajamos con diferentes pianos. Cada uno de estos objetos nos dieron una fisonomía musical que en su variedad sonora nos permitió alcanzar sensiblemente al instrumento y su temporalidad dada en el desgaste que se escucha, proyectando en nosotras una atención a lo contrario de lo que se espera escuchar (el piano de concierto, por ejemplo).

Estos fueron:

1. El piano de cola de la Sala 11 del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ubicado en la Sede Alfonso Letelier Llona, con gran resonancia en los graves pero con notas que casi no suenan en los agudos.
2. Tres pianos que están en posesión de una de nosotras (Eleonora, a cargo de la composición musical para el proyecto). En que, uno de ellos, quizás el más importante para la creación en su sonoridad diversa y sorprendente, es un piano deteriorado por su exposición al frío, al sol y la lluvia.
3. El piano de ensayo que se encuentra en la Sala Agustín Siré del Departamento de Teatro, con algunas notas insonoras; y
4. El piano del estudio de grabación de Nicolás Ríos, un Bluthner en excelente estado y afinación.

Todos estos pianos presentaron diferencias sonoras y en su mecanismo y a partir de sus contrastes de afinación, de so-

noridades fantasma derivadas de problemas técnicos en su infraestructura; de la relación entre la intérprete y el piano como objeto, en que la interpretación es condicionada por el mecanismo de cada instrumento, es que surgió la materialidad sonora y posteriormente la partitura. Una creación en la que se dejó oír la experimentación en todos estos objetos, los cuales a través de las notas musicales de la versión final, proponían aquella sonoridad distante que conlleva la temporalidad de cada uno.

El encuentro entre el cuerpo de la intérprete, el mecanismo del piano y la sonoridad generó también un sistema gestual, en que el cuerpo y su movimiento resultaron como eco del sonido y viceversa. Esto es posible apreciarlo en el uso del pedal de resonancia, en que si bien en ocasiones, a través de su uso el objetivo fue mezclar los diferentes tonos y sus armónicos en diversos registros, también se usó como parte del sentido estético de la pieza: el golpe violento del pie en el pedal de



metal y su golpeteo en la madera del instrumento. Esto mismo es apreciable en el uso del roce insistente del dedo medio en la tecla “mi” del centro, cuyo trémolo nace del movimiento del dedo sin impactar el mecanismo del piano más que sutilmente. Todas estas acciones tuvieron una determinante sonora en cada piano utilizado, y a través de su experimentación se definió la acción sonora para la partitura y la sonoridad que fue escogida para la obra audiovisual.

Como último punto relevante a destacar, es la insistencia de motivos musicales y de notas. Se propuso una reiteración de elementos como una manera de generar una confusión temporal, en que a través del paso de lo sonoro perdemos la noción cronológica de la sucesión de fragmentos musicales, dialogando

con una temporalidad del cuerpo en movimiento que danza, que también recae en una insistencia gestual dada por aquello que se intenta muchas veces por el deseo de recobrarlo.

LAS ARTES VISUALES

La integración del componente visual alineó el tema de la obsolescencia con parte de la investigación artística que venía llevando a cabo María de los Ángeles, escultora, en torno a la idea del tiempo. Es decir, de evidenciar un tiempo sin relato. Lo que de alguna manera enfrenta como un problema desde la disciplina de la escultura. En ese sentido, se propuso poder encontrar el tiempo de las cosas, su latencia. Poder encontrar o detenerse en ese instante en que es posible mirar como el tiempo pasa por las cosas, y en este caso por los cuerpos y cómo enfrentarse a un tiempo que tiene exigencias de forma o de estilo. Entonces, se propuso poder hacer espacio al tiempo y esencialmente poder poner en escena la posibilidad de ver



el tiempo. Surgió la proxémica que apela a cómo las formas se perciben y relacionan con el cuerpo a partir de la escala, del tamaño y su disposición en el espacio. Desde ese lugar, se propuso trabajar con el lenguaje del video, donde la imagen se proyecta en tiempo y escala real, dialogando con el cuerpo en escena, generando una especie de tautología entre la realidad del tiempo de la imagen y el tiempo escénico.

En este procedimiento fue relevante incorporar algunos relatos que surgieron de las conversaciones y de nuestras propias experiencias, logrando desplazar lo individual y subjetivo que implican las propias vivencias, hacia una mirada reconocible desde lo colectivo. Esto también propuso un problema escénico espacial. Cómo en términos visuales, estos relatos se

podían instalar no solo como contenido, sino también como forma integrándose a la totalidad del lenguaje de la obra, alcanzando una intimidad o un lugar más protagónico.

Finalmente, en términos de la materialidad que le daríamos a la obra, escogimos elementos que dialogaran de una manera directa con las nociones esenciales del proyecto: la obsolescencia, el dolor y la muerte. Ello nos llevó a escoger materiales que develaran sus propias características, sus texturas, sus tonalidades, sus composiciones. Contenedores de acero, tal cual como salen de una maestranza, sin pintar, sin el efecto de ningún otro procedimiento. Tierra de hoja instalada como una pequeña loma equidistante al piano y la intérprete en danza. Una proyección directa sobre muros de dinteles de ladrillo de la Sala Agustín Siré, evidenciándolos e incorporándolos. Y, por último, el lino en el vestuario, cuya fibra vegetal es de las más antiguas de la historia. Todos estos recursos materiales visuales se expusieron en escena con el objetivo de demostrar la obsolescencia y el traspaso de un tiempo, de una manera silenciosa y tenue. De una manera que es casi como evidenciar la materialidad de la vida misma.

EL VIDEO

Trabajar el formato escénico en un video, cuya consistencia temporal se reconoce en su hacer, fue un desafío. En ese sentido, junto a Pejeperros Films trabajamos un guión en base a acuerdos fijos de la estructura, dando origen a tres momentos los cuales tenían sus características de trayectoria espacial, estructura musical, formas de adecuar el vestuario, énfasis en las materialidades escultóricas y cronología de los videos proyectados en la pared. Por lo anterior, hubo que escoger diferentes planos de la filmación y tomar decisiones que son propias del lenguaje audiovisual para dar cuerpo a una obra que se despegara de su intención escénica para fijarse en una secuencia de imágenes cinematográficas.

El formato audiovisual se propuso como el resultado de nuestra investigación creativa, ya que nos permitía reflexionar y experimentar con mayor libertad, al mismo tiempo de dar cuenta de mejor manera sobre el proceso sensible que llevamos a cabo, permitiéndonos escoger en la imagen aquello que desde los sentidos nos pareció más relevante en el aprendizaje de nuestras sensaciones enfrentadas a este proceso creativo. 

Bibliografía:

- Han, B. (2021). *La sociedad paliativa, El dolor hoy*. Barcelona: Herder Editorial.
- Eisner, Elliot W. (2004). *El arte y la creación de la mente*. [trad.] Genís Sánchez Barberán. Barcelona: Paidós.
- Le Breton, D. (2006). *Antropología del cuerpo y modernidad*. [trad.] Paula Mahler. Buenos aires: Nueva Visión.
- Rivera, J.E. (2007). *¿Qué es lo que oímos cuando oímos música?. En: En torno al ser, ensayos filosóficos*. Santiago de Chile: Brickle Ediciones.

LA
.dnz

.d.danza



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DANZA

Revista del Departamento
de Danza de la Facultad de Artes
de la Universidad de Chile

