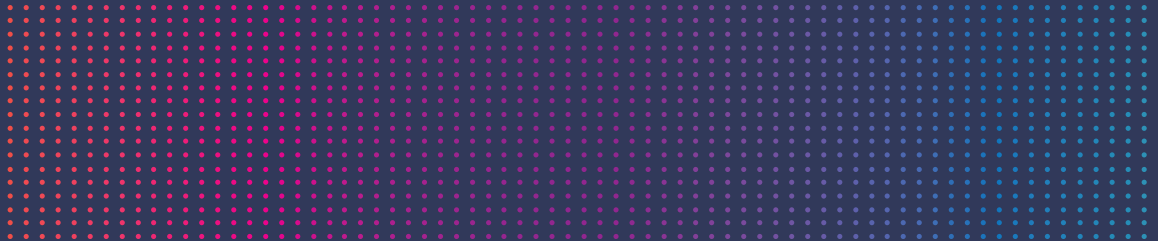




Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile



DANZA CONTEMPORÁNEA EN CHILE: CUERPO, DISCIPLINA, IDEOLOGÍAS Y RESISTENCIAS

HAZ TU TESIS EN CULTURA 2016
CATEGORÍA POSGRADO

Adeline Maxwell Boisdron

Doctorado en Artes, Especialidad Danza

Universidad de Nice, Francia

RESUMEN


El presente ensayo¹ ahonda en la problemática de la creación artística, comprendiéndola como una fuente generadora no únicamente de conocimiento, sino también de acción social. Se analizan específicamente modos de producción artística de creadores emergentes de la danza contemporánea chilena, enfocándose en una exploración de los modos de creación dancística de los últimos años en Chile como modo de resistencia política: resistencia ante la propia disciplina artística y resistencia ante sus modalidades hegemónicas.

Se puede observar el cruce entre la educación en danza, con su fuerte carácter disciplinario, modelador de cuerpos, y a la vez su potencial de volver los cuerpos insurrección contra poderes normativos, la mediación artística desde diferentes maneras de acercamiento hacia el espectador y sobre todo “maneras de hacer” arte que por sí solas pueden ser indicadoras de contextos e ideologías, así como generadoras de cambios sociales.

A primera vista, la resistencia es una suerte de rebelión contra nuevas imposiciones, una actitud crítica, de oposición frente a ciertos tipos de dominaciones. La pregunta es: ¿La danza independiente chilena es un medio de resistencia o no? Es importante precisar que no se trata aquí de indagar sobre “la resistencia”, sino sobre diversos tipos de “resistencias”. Existen artistas que configuran ciertas resistencias en sus prácticas y artistas que configuran otras, siendo igualmente válidas tanto las unas como las otras. Las resistencias que conciernen este análisis no provienen necesariamente de un deseo consciente de parte de los artistas que producen la danza, y muchas veces esta no es concebida como estrategia ideológica de resistencia. Es decir, las resistencias se disimulan y la ideología se esconde tras lo estético, sin que signifique que esta no existe.

El objeto de estudio de este trabajo no posee aún estudios históricos o estéticos específicos pues alrededor de este existe aún muy poca literatura. Las fuentes pueden entonces reducirse casi únicamente a los relatos personales de los actores principales de esta historia —aquellos que aún están con vida— y sus observadores, así como a escasísimas huellas audiovisuales. Esto es debido no solamente al hecho que la danza como actividad artística es un fenómeno relativamente reciente en este país —desde el siglo 20— sino también porque hasta ahora se le ha acordado poca importancia a la reflexión sobre esta práctica.

¹ Ensayo basado en una profundización del capítulo La Danza Contemporánea Chilena de Hoy y sus Resistencias, de la tesis de Doctorado denominada Danza independiente en Chile: Nuevas prácticas de resistencia veinte años finalizada la dictadura, de Adeline Maxwell.



La importancia de este trabajo puede considerarse como una contribución al naciente movimiento de investigación específica sobre la danza en Chile. Esta reflexión puede abrir puertas a la comprensión de la multiplicidad de aspectos que cubren la puesta en escena y los códigos implicados en un proyecto artístico, así como la relatividad de los modos de representación/presentación, sus contextos y las filosofías de las cuales provienen. Aquí el objetivo es ser un aporte en el terreno de la reflexión y la práctica de la danza chilena, alrededor de la relación entre el arte y sus posibilidades en el campo de lo político en su puesta en juego cotidiana. El interés por estudiar la danza como modo de resistencia en Chile proviene de la necesidad de poner atención en un patrimonio artístico no reconocido, así como de profundizar la reflexión sobre sus características, su razón de ser y las posibilidades creativas que ofrece la “nueva” danza independiente chilena.

Palabras clave: creación artística, danza, Chile, resistencia, patrimonio artístico

ENSAYO

INTRODUCCIÓN: CUERPO, PODER Y DISCIPLINA

Para la coreógrafa e investigadora norteamericana en danza Deborah Jowitt, la danza y sus artistas “no producen la cultura, sino que son su producto. Reflejando las tendencias intelectuales y materiales que tocan las otras esferas de las actividades humanas, no son los catalizadores de esta”.² Para Jowitt, como para otros teóricos de la danza que comparten esta visión, este arte no sería más que un “espejo o en el cual los mecanismos de la cultura, la vida cotidiana e inclusive los gobiernos están activamente impresos, desde un nivel superior, sobre cuerpos pasivos, situados en un nivel inferior”.³

Sin embargo, existe otra corriente de pensamiento que afirma que la danza “no solo reproduce, sino que también genera prácticas culturales”.⁴ Esta puede ser comprendida entonces como un elemento vital y activo de la sociedad. La historiadora Sally Banes explica que “los cuerpos danzantes a veces reflejan una realidad que les precede pero pueden igualmente ser factores de cambios”.⁵ De esta manera, la danza, al tener un rol activo en la sociedad, puede representar un elemento desencadenante, un transformador ideológico: La danza puede ser “naturalmente política”.⁶

Esto no quiere decir que, en sí, la danza politice al cuerpo, sino más bien, y según las palabras de los teóricos ingleses en danza Huxley y Burt, que “las ideas que pueden hacerse del cuerpo son resultantes de la sociedad, que están sometidas a diversos controles, especialmente al control político y económico”⁷ y que la danza, en tanto práctica corporal, tendría una implicación importante en la transformación de estas ideas. La danza y lo político estarían ligados particularmente alrededor de:

La cuestión del poder, del código de la ley. La historia del ballet, que algunos intentan obscurecer, muestra, con una evidencia absoluta, cuerpos amaestrados, controlados, espejos de la nobleza, cuerpos danzantes opuestos

² JOWITT, Deborah, *Time and the dancing image*. Berkeley, University of California Press, 1998, p. 9.

³ BANES, Sally, *Writing Dancing in The Age of Postmodernism*. Londres, Wesleyan University Press, 1994, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ ADOLPHE, Jean-Marc, “Une fragilité qui résiste”, *Nouvelles de Danse. Dossier Danse et politique*, n° 30, 1997, p. 30.

⁷ HUXLEY, Michael, BURT, Ramsay, “La nouvelle danse : comment ne pas jouer le jeu de l'establishment”, FEBVRE, Michèle, *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, p. 156.

al conjunto de la sociedad civil. Este cuerpo regimentado es el fruto de una voluntad política.⁸

La danza es a la vez la representante y portavoz de un poder normativo, y a la vez es administrada por este mismo poder. El cuerpo se ajusta a saberes, a valores, y los efectos de ese cuerpo “ideal” tienen efectos concretos sobre el cuerpo real. Generalmente, los valores corporales buscados en la danza están ligados a un ideal totalizador, a un referente de cuerpo que arrastra un juicio de valor y por lo tanto una jerarquía, siguiendo el punto de vista foucaultiano. No obstante, en la relectura que realiza el filósofo Michel Bernard de la obra de Michel Foucault se puede comprender que todo control a través de prácticas corporales conlleva a la vez a “la manifestación y la invalidación de un poder”:⁹

Esto implica que nuestro cuerpo no es nunca un simple engranaje inamovible y neutro del cuerpo político, pero un campo articulado y ambivalente, siempre susceptible de desarticularse, de nublar el juego de sus códigos, en resumen de perturbar el arte calculado del poder.¹⁰

Siguiendo con esa lógica, el cuerpo no solamente puede ser “regido por un poder”, sino que puede al mismo tiempo significar una liberación de tal sujeción. De esta manera, el cuerpo en la danza representaría una suerte de:

Bastión de resistencia en el que la gente común —desprovista de poder político— adquiere su poder, creando sus propias identidades sociales, manipulando y re-trabajando las imágenes del cuerpo opresivas producidas por el poder dominante.¹¹

El artista de la danza, a través de la invención de su propia práctica, “sería entonces un vector utópico por excelencia: Aquel que, por su sentir y su movimiento deconstruye la realidad”.¹² Este artista podrá encontrar entonces la potencia política de la danza al interior mismo de su gesto.

Si la danza es eminentemente política, que sea o no la intención consciente del artista

⁸ VINCENT, Geneviève, “États d’âme, états d’urgence”, *Nouvelles de Danse, Dossier Danse et politique*, N° 30, 1997, p. 33.

⁹ BERNARD, Michel, *Le corps*, Paris, Ed. Universitaires, 1976, p. 158.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ BANES, *Writing Dancing...*, *op.cit.*, p. 46.

¹² BERNARD, Michel, “Des utopies à l’utopique ou quelques réflexions désabusées sur l’art du temps”, *Danse et utopie*. Ed. Christine Roquet. Paris, Montréal, l’Harmattan, 1999, p. 24.

que la crea, es ante todo porque al “interior de su mismo movimiento se enfrentan corrientes de pensamiento, ideologías y relaciones de poder”.¹³ En ese sentido, el artista de la danza es poseedor “de un poder subversivo (o revolucionario según algunos). De allí viene la necesidad de este último de reprimirlo, silenciarlo o acallararlo, o al menos de someterlo, amaestrarlo, recuperarlo/desviarlo o desvirtuarlo”.¹⁴

Es bien sabido que considerar el poder a partir de la lectura de Foucault implica mirarlo no como algo que llega al sujeto desde el exterior, como objeto de conquista o pretensión sino como un poder que actúa dentro del universo de relaciones en el que vivimos, que no puede ser definido como institución o estructura ni considerar al Estado en tanto su único mediador. Para esbozar su definición hay que contemplar una historia de complejos normativos, que implican tanto al saber, como a su ejercicio, sin referir a ningún plan maestro. De esta manera, el poder en nuestras sociedades solo existe en la multiplicidad de relaciones concretas y actuales, sutilmente distribuidas como cruces que se mantienen en un nivel infrapolítico y bien cerca de la materialidad corporal. No solo se trata de represión sanguinaria provocada por un individuo, porque si el poder no tuviera más función que el de obstaculizar, si no fuera más que amenaza y conquista, sabríamos contra quien dirigir nuestra resistencia o embate.¹⁵

En efecto, este tipo de poder es fuerte porque origina deseo y saber: No solo excluye, sino que incorpora, no solo prohíbe, sino que incita, no solo aniquila, sino que produce saber, no solo reprime, sino que alienta rebeldías y turba procesos. Dentro de este juego, que se establece entre el poder y la producción de saberes, se demarcan conocimientos y ejercicios que constituyen al ser humano como sujeto y objeto de discursos. Como afirma Foucault:

Las prácticas discursivas no son pura y simplemente modos de fabricación de discursos. Ellas toman cuerpo en el conjunto de las técnicas, de las instituciones, de los esquemas de comportamiento, de los tipos de transmisión y de difusión, en las formas pedagógicas que, a la vez, las imponen y las mantienen.¹⁶

Así, esta formación del saber requiere que se consideren no solo las prácticas discursivas, sino las prácticas no-discursivas. Edgardo Castro señala que en Foucault encontramos dos usos principales del término disciplina: “Uno en el orden del saber

¹³ LOUPPE, Laurence. “Qu’est-ce qui est politique en danse?”, *Nouvelles de Danse. Dossier Danse et politique*, 30, 1997, p. 37.

¹⁴ BERNARD, “Des utopies à l’utopique...”, *op.cit.*, p. 24.

¹⁵ Cf. LANCEROS, Patxi, *Avatares del hombre*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1996, pp. 111-112.

¹⁶ Michel Foucault citado en CASTRO, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2004, p. 94.

(forma discursiva de control de la producción de nuevos discursos) y otro en el del poder (el conjunto de técnicas en virtud de las cuales los sistemas de poder tienen por objetivo y resultado la singularización de los individuos)".¹⁷ A la danza la veremos envuelta en ambos tipos disciplinarios, quizás más claramente vinculada al poder disciplinario, porque esta forma de ejercicio del poder tiene como objeto los cuerpos en sus detalles, su organización interna y la eficacia de los movimientos, lo que hace parecer que no hay ninguna otra actividad donde sea tan clara y abierta esta constitución de los cuerpos a partir de una disciplina.

Sin embargo, no puedo pasar por alto que, en la danza hay una selección de saberes y una normalización del conocimiento que trae consigo la lucha por la disciplina en instituciones como las academias que, a partir de normas y parámetros que delimitan lo que es y debiera ser el cuerpo, buscan dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar la materialidad de los cuerpos abandonados al desorden, al contacto vivo, material y sensible, desde procedimientos de exclusión y prohibiciones que nulifican su capacidad de experimentarse en el movimiento. En el texto *El orden del discurso*, Foucault nos hace comprender a la disciplina como una forma interna del control del discurso, es decir, como:

Un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas y de definiciones, de técnicas y de instrumentos: Todo esto constituye una especie de sistema anónimo a disposición de quien quiera o de quien pueda servirse de él, sin que su sentido o su validez estén ligados a aquel que se ha concentrado con ser el inventor.¹⁸

En este sentido, la disciplina, como conjunto de prácticas discursivas, implica enunciados institucionalizados con coherencia y proposiciones consideradas verdaderas por reglas y definiciones; en general, esta disciplina “determina las condiciones que debe cumplir una proposición determinada para entrar en el campo de lo verdadero: Establece de qué objetos se debe hablar, qué instrumentos conceptuales o técnicas hay que utilizar, en qué horizonte teórico se debe inscribir”,¹⁹ como apunta Castro. Desde esta definición, es innegable que la danza, inmersa en un conjunto de reglas y conocimientos que rigen su práctica, está conformada por saberes disciplinarios.

¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁸ FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 27.

¹⁹ CASTRO, *El vocabulario... op.cit.*, p. 85.

Por otro lado, si la definición universal y conceptual del poder presupone una sustancia retenida en la coerción, autoridad, manipulación y represión, Foucault enuncia otro tipo de poder, el poder disciplinario, ensanchando las relaciones de las prácticas discursivas a las no discursivas, es decir, a las relaciones que se dirigen al cuerpo. Este tipo de ejercicio del poder, que atraviesa instituciones y remite a una política del detalle, postra la mirada perpetua sobre el sujeto. De acuerdo a esto, en la obra *Vigilar y castigar*, se precisa este poder de la siguiente manera: “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen la relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar disciplina”.²⁰ El resultado es un sujeto moldeado para ser dócil y útil, doble función que garantiza un buen funcionamiento, su posibilidad de explicación y, por lo tanto, de predicción, haciendo del cuerpo, un objeto de saber y de inscripción.

El descenso del poder a niveles cotidianos, que implica localizaciones y reparticiones espacio-temporales, desde donde se definen y delimitan las maneras de ver y organizar lo común, también lo analiza Jacques Rancière quien entiende las relaciones cotidianas como un juego entre determinado modo de encuadrar lo visible y lo invisible, como una repartición que se relaciona con lo que se puede ver y decir, sobre quién tiene la competencia y las cualidades de ocupar espacios y tiempos posibles. Rancière denomina este “juego” como la distribución de lo sensible: “Esta es una delimitación de espacios y tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, que simultáneamente determina el lugar y el dilema de la política como una forma de la experiencia”.²¹

Tanto con Rancière como con Foucault, vemos que la delimitación de la topografía del espacio y la repartición del tiempo nada tiene que ver con una lucha por el poder — entendido como algo que pertenece o es defendido por un sujeto—, ambos se aproximan más a las prácticas que definen actividades, métodos de gestión del espacio y cálculos del tiempo y del movimiento. Así, la captura exhaustiva de gestos tiene como meta la repartición de cuerpos en el espacio, la definición y asignación de lugares, las ubicaciones según funciones y las clasificaciones que buscan ordenar lo múltiple y confuso en lugares bien delimitados y cerrados en apariencia.

Con este fin, los tiempos, espacios y movimiento se controlan y someten a una observación constante, que apuesta, según Foucault, al “momento en que todo funcione por sí solo y la vigilancia no tenga más que un carácter virtual, cuando la disciplina, por consiguiente, se haya convertido en un hábito”.²² Parece que el objetivo final es que la

²⁰ FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. p. 141.

²¹ RANCIERE, Jacques, *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, LOM, 2009, p. 13.

²² FOUCAULT, Michel, “Clase del 21 de noviembre de 1973”, *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*, Buenos Aires, FCE, 2003, p. 68.

regulación y normalización de la conducta, que no es meramente epidérmica, concluya con su internalización y moldeando al cuerpo, como una “modalidad mediante la cual el poder político y los poderes en general logran, en última instancia, tocar los cuerpos, aferrarse a ellos, tomar en cuenta los gestos, los comportamientos, los hábitos, las palabras”.²³

El cuerpo convertido en objeto de ciertos discursos científicos y de determinadas prácticas distributivas y de control, se vuelve correlato de una manera específica de sujeción: La de la disciplina que regula, que atraviesa las relaciones más cotidianas y que habla de un sometimiento que viene de uno mismo,²⁴ que ya no requiere códigos de comportamientos determinados por una autoridad que impone verdades y castigos; la disciplina pone el acento en las formas de relación y subjetivación, y en la mirada sobre uno mismo como objeto de conocimiento.²⁵ El resultado que se obtiene es un cuerpo equivalente al gesto eficaz, con un poder automatizado y con un permanente estado interior de vigilancia, haciendo evidente que no solo por la violencia y las restricciones sobre este se inscribe la red cerrada que controla al movimiento y sus posibilidades de contagiar al otro.

En estas anotaciones no pasa inadvertida la expresión silenciosa de los cuerpos en la danza, pesa a estar envueltos por el control de sistemas de poderes que intentan demarcar sus prácticas: Al someterlos a privaciones, corregirles posturas, modificarles hábitos y vigilar su andar al ras del suelo, la disciplina estará trabajando en favor de la identidad desde la tecnología minuciosa que se inscribe en el mismo cuerpo para, de manera perseverante, intentar una fisonomía común y esquemática que diferencia al cuerpo del bailarín del resto de los cuerpos, aplanando texturas, colores, irrupciones, contrastes y experiencias, que a la vez los niega como gozo, deseo y posibilidad. Aunque la sociedad moderna niegue la materialidad corporal en provecho del alma, de la conciencia o de la idealidad, lo carnal representa un dominio sobre el cual el poder se ejerce. Con respecto a ello, Foucault advierte que no hay nada más corporal ni físico, más material que el ejercicio de poder sobre el individuo:

El dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por efecto de la ocupación del cuerpo por el poder: La gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello, etc. Todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, meticoloso que el poder ha ejercido sobre el cuerpo de

²³ *Ibid.*, p. 59.

²⁴ Lo que el historiador Norbert Elias denomina “auto-control” proveniente del proceso de civilización (ELIAS, Norbert. *El proceso de civilización*, Madrid, FCE, 1987).

²⁵ Cf. FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*, México, Siglo XXI, 2001, p. 31.

los niños, de los soldados, sobre el cuerpo sano. Pero desde el momento en que el poder ha producido este efecto emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, el placer contra las normas morales de la sexualidad. Y de golpe, aquello que hacía el poder fuerte se convierte en aquello por lo que es atacado... El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo...²⁶

Con esta cita doy cuenta de la ocupación del cuerpo por el poder desde un trabajo constante, pero también llamo la atención hacia lo que aquella minuciosa vigilancia obedece: A la turbación que genera lo anormal y discordante.

Entonces se prohíbe todo contacto con lo fétido y contagioso, es decir, con el cuerpo, que es deseo, voluptuosidad, exceso, materia, putrefacción; que es inquietud porque se emparenta con el mal, lo sexual y la enfermedad, rasgos que, siempre, recuerdan la fragilidad del sujeto y el desborde de significados, representaciones o valores que indican qué se debe creer, ver y saber. Así, parece que, ante este malestar, el cuerpo se persigue y señala, volviéndose, por excelencia, el lugar del ejercicio de un poder que no tolera disturbios.


Para huir de esta fragilidad, del contragolpe que se da al poder desde la inevitable reivindicación del mismo cuerpo siempre inabarcable, este se somete a un universal fundado en lo natural y en la razón —a un cuerpo entendido solo como anatómico—, que limita su experiencia al funcionamiento automático y anónimo. Sin embargo, este esfuerzo persistente del poder es el que recuerda que la distribución del orden siempre estará amenazada por la sensibilidad del cuerpo, que nada tiene de universal ni de esencial, su persecución y análisis como blanco de vigilancia y control, siempre se encuentra con la condición crítica que le exige salir de la propia identidad fija y visible, para proponer nuevas posibilidades de sujeto y transformarlo en exploración.²⁷

Pero tampoco hay que mostrarse tan optimista, pronto Foucault advierte que, si la ocupación del cuerpo por el poder puede tambalearse, este siempre encontrará lugares para replegarse, haciendo del cuerpo un permanente campo de batalla entre la libertad transitoria y la cuadratura de la censura y la prohibición.

Por último, y sin dejar de tomar en cuenta esta anotación al margen de la constante mudanza de cualquier condición fija, retomo el señalamiento que Georges Bataille hace sobre la desobediencia de los hechos materiales. Para él, el orden no tiene sentido más

²⁶ FOUCAULT, Michel, "Poder-cuerpo", ISLAS, Hilda (ed.), *De la historia del cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, INBA/CONACULTA, 2002, p. 128.

²⁷ Cf. LANCEROS, *Avatares... op. cit.*, p. 140.



que a partir del momento en que las fuerzas ordenadas se liberan y se entregan a actividades que no pueden sujetarse ni calcularse. Así, pide retomar la vida humana “en ningún caso, limitada a los sistemas que se le asignan en las concepciones racionales”,²⁸ con lo que anota que esta empieza con el quiebre y el desbordamiento de las distribuciones vueltas sistemas incuestionables.

²⁸ BATAILLE, Georges, “La noción de gasto”, *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987, p. 42.

LA DANZA COMO RESISTENCIA A SU PROPIA DISCIPLINA

La danza irrumpe en los escenarios en el siglo XVII como práctica institucionalizada. Con ello se convierte en un arte especializado que se arraiga en relaciones jerárquicas, reglas y tabúes que forman cuerpos en disciplina, frente al desborde del movimiento en la danza de carácter comunitario y popular, en donde la afectividad surge sin control, el pudor pierde normas y se atenta contra la civilidad y las prácticas autorizadas. A partir de aquí, la danza escénica florece como una disciplina que exige cumplir patrones de productividad y eficacia corporal, y el bailarín, entendido como un sujeto constituido dentro prácticas de poder, requerirá de ciertas técnicas corporales para hacer del uso de su cuerpo, un uso eficiente, correcto y que aspire a los mejores resultados.

Entonces se empieza a prefigurar el tipo de rendimiento demandado por esta práctica, la cual buscará formar, transformar, corregir, promover aptitudes y cualidades en determinados cuerpos, con la finalidad de calificar su capacidad para ejecutar danza: Desde un sistema de soportes institucionales, en este caso las academias que forman a los cuerpos de la danza bajo ciertos parámetros y rangos de movimiento, se niega toda conexión con las diferentes intensidades que pudieran incitar experimentación y alteración al orden establecido. De esta manera, el cuerpo queda reducido a los significados asumidos, negando la multiplicidad que el movimiento pudiera abrir al rozarse con el otro y el propio entorno pleno de fuerzas.

Pese a ello, podremos observar que, en esta práctica, la disciplina siempre será desplazada, porque el cuerpo siempre irá más allá de la cuadratura tallada al dejar residuos que nunca alcanzan a disciplinarse. Y aquí cabe anunciar que el poder no tiene en sí un significado solo despectivo, pues ahí donde hay subjetividad, incluso insurrecta, siempre estará presente el poder impulsando espacios para constituir nuevas relaciones. Dicho lo anterior, apunto que todo cuerpo, ubicado en las coordenadas del movimiento —según el teórico austriaco del movimiento Rudolph Von Laban: Peso, tiempo, espacio y energía—,²⁹ automatiza cierta motricidad y se forja en esquemas que le definen gestos y demarcan movimientos dentro de un orden que se mira como natural.

Estos actos no son automatismos innatos, tampoco improvisaciones sino habilidades motrices que se adquieren por la experiencia y que forman parte fundamental del proceso de culturización de cualquier individuo. Dichas técnicas corporales, definidas como la “forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” o como “el acto eficaz tradicional”,³⁰ que precisa modalidades de

²⁹ Cf. LABAN, Rudolf, *Danza educativa moderna*, México, Paidós, 1991, p. 19.

³⁰ MAUSS, Marcel, *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 337-342.

acción y sincronías musculares que se suceden para obtener una finalidad precisa, alcanzan su nivel óptimo cuando se vuelven reflejos y se reproducen sin esfuerzo de preparación para su ejecución.

Así, aunque el movimiento precisa de la técnica para obtener la funcionalidad necesaria para la sobrevivencia, lo que observaremos en la danza es un uso no habitual del cuerpo forjado desde las llamadas técnicas extra-cotidianas, que sugieren otros parámetros de movimiento que, a la vez, encierran la libertad del movimiento. Este tipo de técnicas se apoyan en y refieren a las cotidianas, pero desde el trabajo de tecnificación rompen patrones de movimiento asimilados desde la infancia: Al hacer uso de un entrenamiento-aprendizaje específico, introducen al cuerpo en una disciplina motriz que desacondiciona y modifica hábitos, primero mecánicamente para, luego, hacerlo orgánicamente, y en el caso de la práctica dancística, modificando visiblemente al cuerpo.³¹

De acuerdo a esto, Ferreiro afirma que: “El cuerpo de la danza surge de un escrupuloso trabajo de exacerbación disciplinario que lo lleva al límite de su destreza y lo desnaturaliza, pues no está sometido a condiciones regulares”.³² Y al someterlo a este trabajo excesivo y minucioso, lo deforma y violenta. Por su parte, Hilda Islas diferencia las técnicas cotidianas de las extra-cotidianas siguiendo a Eugenio Barba:

Para Barba, las técnicas cotidianas no son conscientes, están determinadas culturalmente y se basan en la ley del mínimo esfuerzo; son útiles en el marco de la condición social y el oficio de los individuos. Las técnicas extracotidianas no respetan estos condicionamientos habituales del uso del cuerpo, hacen un derroche de energía y son requisitos para las situaciones que Barba llama de representación.³³

Y aunque no todos los condicionamientos de las técnicas extra-cotidianas tienen como fin la representación, en el caso de la danza escénica tratamos con códigos especializados que buscan transformar el cuerpo que se visibilizará en escena. Este cuerpo preparado para la utilización consiente del tiempo y del espacio, responde con un derroche de energía necesario para un trabajo que va más allá de las tareas cotidianas; aunque no está de más apuntar que, parte de este disciplinamiento es aprender a ocultar este desgaste, con el fin de mostrar cuerpos sorprendentes, lejanos

³¹ Cf. VOLLI, Ugo, “Técnicas del cuerpo”, BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, (eds.), *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*, México, SEP/INBA/ Universidad Veracruzana, 1988, pp. 199- 200.

³² FERREIRO, Pérez, “Cuerpo, disciplina y técnica: problemas de la formación dancística profesional”, *Revista Internacional de Psicología y Educación*, No. 002, vol. 8, México, UIC, julio-diciembre, 2007, p. 36.

³³ Cf. ISLAS, Hilda, “De la integración de los aspectos sociales y subjetivos de las técnicas dancísticas mediante el concepto de tecnologías corporales”, ISLAS, (ed.), *De la historia... op. cit.* p. 535.

al cuerpo finito y común, un cuerpo delimitado y neutro, ajeno a lo sudoroso y agitado del movimiento y del derroche.

Así, a pesar de que estas técnicas extracotidianas se sirven de las potencialidades que emanan del cuerpo, ante lo que se escapa y parece inaprensible, ante lo que desborda por su impureza y discordancia, vuelven a la cuadratura, como vimos que sucedió con la danza moderna, que luego de abrir una exploración libre del cuerpo, se le hizo necesario sistematizarlo en técnicas formativas y regulativas del despliegue de sus fuerzas. Desde esta transformación del cuerpo, no utilitaria de manera inmediata, es que la danza escénica pide legitimar cierta productividad, que se traduce en rendimiento y precisión gestual, pero también en el uso efectivo que se le da al tiempo, que apunta al principio de no-ociosidad, de no derroche, al entrenamiento, al ensayo y a la corrección diaria, lo que prefigura la precisión del movimiento y la obtención de un cuerpo perfectamente definido y moldeado desde la técnica que organiza y enmarca sus fuerzas.

Esto podemos identificarlo en el entrenamiento de la o el bailarín, que supone la creación de un cuerpo fuerte, flexible, expresivo, con las exigencias del peso ideal, en donde hay progresos y se valoran los avances, todo con el fin de entrar dentro de los parámetros que exige el cuerpo para la danza.

Ejemplo claro es la selección de los futuros bailarines, para lo cual se fijan estándares que predicen el desarrollo corporal afín a lo que un cuerpo de bailarín demanda y que se corresponde con un cuerpo obediente y unívoco. Esta uniformización de los tiempos que sigue una formación académica y que tiene objetivos bien delimitados, recalca la idea de un cuerpo entendido como máquina analizable y reconstructible, es decir, domesticable. Islas señala que:

El entrenamiento en las técnicas profesionales de danza, desde el ballet clásico hasta muchas de las recientes elaboraciones contemporáneas, se implanta, por un lado, a través de un tejido de aparatos que escolariza, academiza y profesionaliza la tecnificación de los cuerpos; y, por otro, se inscribe en el mercado del arte y sus lógicas de distribución.³⁴

Indiferenciados el dominio del cuerpo y el del alma —en una relación no de oposición del cogito frente a lo extenso, sino como producto de las relaciones de poder y saber—, en esta formación disciplinar podremos detectar la instrumentalización de la creación al establecer funciones y límites en la exploración sobre el movimiento y de la propia potencialidad del cuerpo, limitación muchas veces sustentada bajo el argumento de que

³⁴ *Ibid.*, p. 554.

en las escuelas se forman ejecutantes de danza, no intérpretes y mucho menos artistas, retirándole, por completo, la voz al bailarín y limitándolo a ser instrumento de creación. Para Ferreiro:

En la danza, los procesos educativos se encuentran mediados por la aplicación de metodologías y técnicas dancísticas específicas y estos procesos mediadores están altamente codificados para su transmisión rigurosa. Las técnicas dancísticas delimitan el contenido y habilidades que deberá desarrollar un alumno; establecen la dosificación y momento de aprendizaje de cada uno de los movimientos del vocabulario dancístico; definen las tareas concretas a realizar a lo largo de una clase: la secuencia y duración de la clase, la secuencia y modo de estructuración de los ejercicios (espacio, tiempo y movimiento), el nivel de ejecución y dominio que son considerados adecuados, etc.³⁵

Así, este tipo de formación se coloca dentro de la definición que Foucault hace de los sistemas institucionales de educación: “Una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y poderes que implican”.³⁶

Pero como he venido anunciando, esta práctica se verá subvertida, quizá excedida. A primera vista, y a pesar de esta última anotación, en las instituciones dancísticas se forman subjetividades que muestran una micropolítica que configura un discurso de dominación y sometimiento del cuerpo, rangos que tienen que ver con la distribución de funciones alimentadas por el juego permanente de poderes y saberes entre alumnos y maestros, entre coreógrafos y ejecutantes, entre ejecutante y ejecutante, que convierten a la danza en una práctica jerarquizada.

Entonces, la danza, normada desde determinada interacción e intercambio de ideas, también nutre una estructura tradicional que se fija en jerarquías como la del autor-ejecutante, en donde se reconoce al primero como el creador que, parafraseando a Jacques Derrida cuando refiere al teatro contra el que escribe Antonin Artaud, vigila, reúne y dirige con la finalidad de orquestar su propio pensamiento en cuerpos sometidos a representar, ilustrar o adornar ideas ajenas.³⁷ Esta misma jerarquía la encontraremos con el maestro, que jugará el papel del creador al enseñar cómo hacerse de cuerpos academicistas, bien estructurados y con poco margen de experimentación.

³⁵ FERREIRO, “Cuerpo, disciplina...”, *op. cit.*, p. 39.

³⁶ FOUCAULT, *El orden...*, *op.cit.*, p. 37.

³⁷ Cf. DERRIDA, Jacques, *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, Barcelona, Anthropos, 1989.

Con la danza clásica presenciaremos el más reconocido ejemplo de este rigor disciplinario —aunque, definitivamente, no el único—. Desde mediados del siglo XVII, esta danza construyó un código de movimientos con base en el desarrollo de las posibilidades corporales sometidas por la técnica,³⁸ obteniendo como resultado un cuerpo fuerte y con la voluntad para aumentar aptitudes y capacidades corporales, pero por otro lado, un cuerpo dócil, obediente y con la potencia expresiva sujeta a un código restringido que niega y violenta las fuerzas materiales que lo atraviesan. Con este sometimiento a las disciplinas del cuerpo tendremos, por un lado, la negación de las limitaciones anatómicas del cuerpo y, por otro, el silenciamiento de la fragilidad, que combate la apariencia demasiado humana de la anatomía y reta la imperfección, en busca de un espacio de trascendencia y de autocontrol, que encubre la finitud de la que la subjetividad porta.

Bajo estos criterios, los cuerpos, que se ordenan en bellezas mudas y armónicas, derivan en objetos estéticos, estáticos y sin voz, insertos en una distribución como regulación de un mundo predeterminado, de donde emerge una ejecución dancística como una realidad dominante y cuadrante, reproductora de controles, de lugares y espacios, y sustentada en la formación de cuerpos virtuosos, pero deformados y negados a su sensualidad y sexualidad que, por definición, encarnan.

Bajo esta perspectiva, el bailarín, envuelto en un poder disciplinario y partícipe de un régimen que lo niega, minimiza y pasma, olvida que su fuerza surge de las múltiples posibilidades que su propio cuerpo personifica. La práctica dancística, ciega ante las múltiples fuerzas que atraviesan lo corporal, sean sexuales, religiosas, sociales, política o económicas, que siempre escapan de la mirada del que observa, impone una relación con el cuerpo que alimenta la oposición dominante/dominado; entonces hace de los espacios que habita máquinas de aprender y de hacer, sin detenerse a mirar procesos alternos de experiencia que, relegados, excluyen otras corporalidades posibles.

Hay que señalar que la práctica dancística instituida, por un lado, hace del cuerpo un cuerpo-instrumento al que hay que modelar eficientemente para que responda a las necesidades de movimiento del creador-coreógrafo; sin embargo, también este cuerpo transgredido, con su propia percepción ampliada, es el que puede dar un giro de posibilidad, presentándose como un lugar para habitarse y como un espacio de creación de nuevas relaciones que la decisión de hacer danza pone sobre la mesa.

Así, es importante hacer la siguiente consideración: Pensar la práctica de la danza trae consigo el enorme potencial de pensar el cuerpo, ese cuerpo eminentemente sexual y político, ese cuerpo que da temor y del cual el bailarín parte para irrumpir estados de cosas y regímenes que lo han estatizado. Y si esta conciencia de la búsqueda de otras

³⁸ Cf. PAPA, Laura, “Poéticas del no-poder”, *Revista DCO*, No. 7, México, febrero-abril 2007, p. 19.

formas de la experiencia, es la que hace que, para Suely Rolnik, sea el artista quien tenga “oído fino para los sonidos inarticulados que nos llegan desde lo indecible en los puntos donde se deshilacha la cartografía dominante”,³⁹ y que sea quien pueda impulsar un quehacer que cuestiona cualquier relación predeterminada, el bailarín deberá trabajar con el propio cuerpo, es decir, directamente en la exploración de las fuerzas de lo corporal y de otro tipo de relación con este.

La constante pregunta será cómo provocar un desplazamiento en los espacios configurados por la danza. Me parece, entonces, que una formación tradicional dentro de academias, cerradas a sus propias reglas y procedimientos, exige la apertura de espacios que interroguen y den cabida a otras fuerzas negadas y disciplinadas. Entonces, se vuelve necesaria la reconfiguración de nuevos espacios que pongan en conflicto esferas de experiencia, a la realidad y al mismo sujeto, con el fin de impulsar un arte como práctica, como acto que genere nuevos modos de sentir y que introduzca nuevas formas de subjetividad, sugiriendo, como lo hace Rancière, “una distribución polémica de los modos de ser y de las ocupaciones en un espacio de posibilidades”.⁴⁰

La importancia de esta crítica, que problematiza espacios preconcebidos desde las artes, detrás de las cuales se esconden múltiples acontecimientos, accidentes y fallas, es evidenciar la fragilidad de lo inamovible y de la corporalidad disciplinada, de donde no cesan de escapar movimientos de desestabilización de las distribuciones de los espacios, de los tiempos y las funciones, y que desplazan, como consecuencia, lo sensible, lo visible y lo decible en la reconfiguración de nuevos objetos, sujetos y relaciones. Así, se retoman las fuerzas del cuerpo que irrumpen en el régimen actual, fuerzas que interfieren en la funcionalidad de los gestos y los ritmos adaptados a la sumisión, para impulsar una reconfiguración de los espacios de la danza que, habitados por cuerpos neutralizados por disciplinas y tabúes, se han convertido en mecanizaciones confinadas a la imitación, sin ningún compromiso con la producción de movimiento.

En el caso de la danza, ya advertí que el cuerpo es el sitio de todos los controles. En efecto, el poder disciplinario produce y transforma las subjetividades en y por medio del cuerpo, y la disciplina representa la tecnología moderna para su gobierno, es decir, para crear individuos dóciles y útiles a partir de la definición de lo normal.

Sin embargo, dentro de las relaciones de poder se mueven sujetos activos que responden, limitan, inventan y plantean panoramas posibles a la existencia del poder, con lo que se apunta a las resistencias como condición de su existencia. Así, el cuerpo en la danza también da cabida a las debilidades, errores y deseos, que fracturan su

³⁹ ROLNIK, Suely, “La memoria de cuerpo contamina el museo”, *Transform*, 2007.

⁴⁰ RANCIERE, *El reparto...*, *op. cit.*, p. 42.

destino como mero organismo predeterminado, para ir de un único destino legítimo a la capacidad de polemizar y modificar la distribución de papeles, desafiando las prácticas que lo constituyen inamovible.

Para el investigador mexicano Javier Contreras, “si las prácticas artísticas fracturan nuestra adormilada percepción de la realidad, en la danza esta fractura tiene que hacerse, de manera fundamental a través de y en el cuerpo de bailarines y bailarinas”.⁴¹ Pensada desde este lugar, la danza queda lejos de cualquier ensimismamiento imaginario, para colar irrupciones en el espacio plástico que es el propio cuerpo, recordando, por otra parte, la afirmación de Paul Valery: “Un cuerpo tiene, por su simple fuerza y por su acto, poder bastante para alterar más profundamente la naturaleza de las cosas de lo que jamás el espíritu en especulaciones o metido en sueños consiguiera”.⁴²

Vemos, pues, al cuerpo atravesado por circulaciones fluidas, prácticas cambiantes y diferencias inconformes, siempre rozándose con el exterior, abierto al mundo y a sus múltiples texturas, que lo conectan y penetran. En suma, el cuerpo en la danza, como patrón y resistencias a ese patrón a la vez, efectivamente requiere cierto tipo de disciplina y de repetición, pero es desde esta misma experiencia que el bailarín puede extraerse de lo habitual y estático. Cuestionar la significación esencial, aquella que parecía inmortal, para desplegarse, multiplicarse y difuminar fronteras, cuestionar la distribución de territorios como artificios no polemizados, irrumpir, crear y trastocar el orden corporal que ha inmovilizado su propio flujo.

Con ello se da pie a las resistencias contra patrones dominantes desde el posicionamiento corporal ante la construcción de otro espacio, desde donde el bailarín desconcierta la idea que la institución disciplinaria tienen del propio cuerpo y revela un contrapoder que actúa silenciosamente sobre aquello, aparentemente, inamovible y sobre las técnicas afianzadas en una corporalidad fija.

De esta idea surge una pregunta lanzada por Margarita Baz: ¿Pueden conciliarse los propósitos aparentemente contradictorios que convergen en la formación de bailarines, como la rigurosa disciplina en el contexto de tradiciones culturales que demandan continuidad y metodología de enseñanza que sustenten el desarrollo de habilidades corporales excepcionales, con las exigencias de una calidad artística que

⁴¹ CONTRERAS, Javier “La imagen del cuerpo en la danza contemporánea mexicana”, *Revista DCO*, No. 3, México, febrero- abril 2007, p. 12.

⁴² VALERY, Paul, *El alma y la danza*, México, Me cayó el veinte, 2006, p. 54.

solo puede desarrollar un sujeto en condiciones de actualizar permanentemente su potencia creativa, su vocación de frontera, de extravío, de dislocación de los hábitos?⁴³


Con ello apunto a que, en el cuerpo en la danza hay algo más que disciplina y mero sometimiento, porque su accionar siempre parte de lo excesivo e indócil, que burla cualquier intento de reducirlo a un absoluto y encuadrarlo en un espacio fijo. Ello indica que no podemos hacer una definición tajante de la práctica dancística como mecanización, porque su formación rigurosa, que de forma consciente y repetida afecta al cuerpo actual, simultáneamente excede y da pauta a que el sujeto se recree en otro tipo de experiencias. Y de esta manera, también doy cuenta de que aquellas relaciones de poder jugadas en esta práctica, nunca se limitan a modelar un cuerpo de forma pasiva y receptiva, sino que, inevitablemente, se mueven entre sujetos activos que, a su vez, dicen poder.

Así, desde experimentar a través del movimiento y alimentada de un entorno, la danza propone una nueva relación con lo corporal, pero también logra perturbar la forma de constitución del sujeto, lo que da cabida al ser que danza, es decir, a un sujeto que no es abstracción, que es porque un cuerpo le da vida, corporalidad y movimiento, y que se juega en el riesgo de expandirse y contagiarse del otro. Con ello se busca reconstruir una relación con lo corporal más que biológica, que siembre la experiencia de la duda sobre los significados puestos en los cuerpos, sobre la concepción del bailarín entendido como sujeto solo receptivo y con respecto al otro que pudiera ser contagiado.

Entonces, desde esta experimentación de movimiento, que va más allá del movimiento dancístico, el cuerpo en la danza contemporánea⁴⁴ despierta el potencial para

⁴³ BAZ, Margarita, "La formación del sujeto de la danza: el despliegue de los escenarios rituales", *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*, México, CENIDI-Danza/INBA, 2005, p. 14.

⁴⁴ Para muchos la "danza contemporánea" es aquella que se efectúa "ahora". Pero la cosa se complica si comprendemos lo contemporáneo en la danza como "una relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, una relación con el tiempo que se adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo" (AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 18.) y no como un sinónimo exacto de "ahora". Por un lado, cuando pensamos que el término "danza contemporánea" es utilizado en Chile desde los años 70, por no nombrar otros lugares donde esta noción aparece más temprano aún, estamos en un "ahora" relativo a "lo contemporáneo" desde un punto de vista cronológico y no necesariamente estético. Durante los años 70 existían en este país artistas cuya práctica era autodenominada "danza contemporánea" que, sin duda, tanto por su historicidad que por su contexto, podría diferenciarse estéticamente de muchas de las producciones observadas como parte de la "danza contemporánea" de hoy. Sin embargo, sería absurdo negar que la danza contemporánea realizada durante los años 70 era efectivamente una danza contemporánea de "esos" años: ¿El "ahora" podría entonces ser un lapso de tiempo de 40 años o más? Por otro lado, la danza que se hace "ahora" es infinitamente variada (inclusive si vamos más allá y en vez de pensar únicamente en el "ahora" pensamos en el "aquí y el ahora"). La danza de repertorios ancestrales, la danza proveniente de tradiciones heredadas de siglos atrás también se efectúa ahora, pero los mismos artistas, tanto los/as que se autoproclaman como artistas de la danza contemporánea como aquellos/as que no lo hacen, efectúan



reconfigurar terrenos y constituirse como una práctica irruptora e indócil, que es más allá de la disciplina, que es desobediente a su cuadratura, que es fuerza, contagio y falla. El quiebre del que hablo aquí puede observarse de manera bastante límpida en la nueva generación de creadores en danza de estos últimos años en Chile y está relacionado con la recuperación de la forma colaborativa de hacer arte, así como con el abandono de la preponderancia de la imagen del “maestro”, es decir, con una búsqueda de la experiencia personal y colectiva de nuevos “modos de hacer” danza, más que de una profesionalización empañada por todo un contexto socio-económico criticable. Esto es lo que es llamado en este ensayo como “nuevas resistencias”, que analizaré en las páginas que siguen.

una distinción. Esta vez estamos en un “ahora” relativo a “lo contemporáneo” desde un punto de vista estético y no cronológico. Por dar ciertos ejemplos, generalmente la danza clásica que se hace “hoy” no se considera danza contemporánea y la danza “folclórica” tampoco entra en la casilla. Se excluyen muchos otros tipos de danza, aunque hayan sido creados recientemente. Únicamente con fines de comprensión de este ensayo he elegido “definir” a la danza contemporánea de la cual hablo aquí, en tanto “opción enunciativa”, más que como un estilo o tipo identificable de danza, más que una técnica o un conjunto de técnicas, más que un movimiento, más que una corriente artística, como una auto-categorización -que, para algunos es arbitraria- que tiene la especificidad de ser auto-adjudicada dentro de una pluralidad de concepciones.

LA DANZA CONTEMPORÁNEA CHILENA DE HOY Y SUS RESISTENCIAS

1. Micropolítica: búsquedas de nuevos modos de asociación

La micropolítica se constituye como una estrategia de resistencias al poder, la que no es necesariamente pensada en términos violentos. Se lucha entonces en lo micro, porque es allí donde más se reproducen las formas fascistas del capitalismo. Deleuze ha explorado un camino libertario de la no-violencia a través de su idea de la micropolítica. La primera definición que entrega sobre el término de micropolítica se encuentra en su obra *Diálogos*⁴⁵ donde lo presenta como el rol minoritario de grupos de personas e individuos y la oposición de estos a las grandes instituciones mayoritarias y estables, incluyendo al estado. Joseph Blase, en 1991, construyó una definición extraída de la extensa bibliografía existente sobre el tema:

La micropolítica se refiere al uso del poder formal e informal por los individuos y los grupos, a fin de alcanzar sus metas en las organizaciones. En gran parte, las acciones políticas resultan de las diferencias percibidas entre los individuos y los grupos, unidas a la motivación por usar el poder para ejercer influencia y/o proteger. Aunque tales acciones están motivadas conscientemente, cualquier acción, consciente o inconscientemente motivada, puede tener una relevancia política en una situación dada. Tanto las acciones cooperativas y conflictivas como los procesos forman parte del dominio de las micropolíticas.⁴⁶


Asimismo, Félix Guattari y Suely Rolnik en *Micropolítica, Cartografía del deseo*, la definen de la siguiente forma:

La micropolítica tiene que ver con la posibilidad de que los agenciamientos sociales tomen en consideración las producciones de subjetividad en el capitalismo, problemáticas generalmente dejadas de lado en el movimiento militante.⁴⁷

⁴⁵ Cf. DELEUZE, Gilles, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980.

⁴⁶ BLASE, Joseph, "Las micropolíticas del cambio educativo", *Profesorado, revista de currículum y formación del profesorado*, 6 (1-2), 2002, p. 11.

⁴⁷ GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely, *Micropolitiques*, Paris, Empecheurs de penser en rond, 2007, p. 12.



De esta manera, la micropolítica se puede entender también como una suerte de política a pequeña escala o anti institucional que tiende a disminuir la importancia de lo macro político, ofreciendo herramientas para llegar a la emancipación más allá de las formaciones sociales.

Ya no vale identificar al “enemigo” fuera sino mantener una observación atenta hacia los modos de relacionamiento y así observar qué se está reproduciendo o no en las prácticas artísticas. Aquí, más que analizar cuáles podrían ser esas reproducciones, interesa mencionar un aspecto que inunda nuevas formas de resistencia, de grupos artísticos que intentan tomar sus decisiones de manera horizontal, que no entienden la creación como una unidad que delinea una sola forma de pensar, sino más bien como una fuerza que reúne una colectividad creativa.

En general los grupos de artistas que producen danza tienen el nombre de “compañía”. Las compañías se organizan muy frecuentemente alrededor de la figura de un coreógrafo o director, luego está el elenco estable —a veces con invitados— y después el equipo técnico. En la repartición de los roles, existen tradicionalmente primeros roles, segundos roles y hasta figuraciones. Nos encontramos aquí, frente a un tipo de división del trabajo, la cual sigue un orden social bastante estricto, aunque esta forma de disposiciones en rangos tan claros ya no suele darse tanto en la danza contemporánea.

Sin embargo, todavía es muy común que estas compañías tengan inclusive el nombre de su director o coreógrafo, marcando aún más la importancia de este último como personalidad principal en el grupo. Lo coreográfico, generalmente, es el soporte de la voz hegemónica del maestro o creador que se hace presente en el momento de la acción escénica. De aquí se desprende la idea que dentro de la coreografía existe entonces una reconfiguración organizativa visiblemente jerárquica entre los cuerpos danzantes y el maestro-creador, la cual puede proponer una lógica de dominación dentro de la puesta en escena coherente o no con el terreno social al cual se adhiere. La figura del coreógrafo ha ido reemplazando lo que en los inicios de la danza como arte escénico profesional era llamado “maestro de baile”, que no solo enseñaba pasos muy codificados, sino que organizaba y estructuraba la puesta en escena, controlaba los cuerpos, los posicionaba y los hacía moverse de tal o tal manera, según códigos sociales y la manera de pensar la composición escénica. Este personaje está muy ligado a la noción de autoridad.

Hoy en día el coreógrafo, aunque han aparecido muchas maneras diferentes de trabajo coreográfico y de relaciones con los bailarines, sigue teniendo un control de lo que sucede con esos cuerpos. El “maestro de baile” se convirtió en “el artista”, aunque muchas veces subsista esa relación de dominación a veces cruel entre el coreógrafo y los “ejecutantes”. Este juego de poder se justifica muchas veces por la idea según la cual

el resultado artístico prevalece ante todo proceso que puede incluso llegar a ser doloroso. Por supuesto se justifica también por la fusión inquebrantable de las ideas de coreógrafo y genio-creador. Aquí se introduce la problemática de la autoría. La dificultad es que, a partir de los años 60 y 70 se introduce de manera casi sistemática la improvisación como estrategia de búsqueda de material coreográfico, la creatividad de los bailarines, así como sus cuerpos, pueden transformarse en un capital que será gestionado por su director.

El tipo de resistencias del que hablo aquí se relaciona con nuevas maneras de asociatividad y espacios de colaboración donde no se busca establecer una mirada única, oponiéndose a una manera jerarquizada de funcionamiento e indagando en nuevos tipos de relación entre coreógrafo y bailarines, relaciones más democráticas y más flexibles, que le den un espacio a la creatividad de todos los artistas pertenecientes al grupo.

La manera más radical de subvertir la tradicional organización jerarquizada del grupo de danza es la asociación en colectivos. Estos promueven maneras plurales de crear, en que cada integrante puede proponer ideas, consignas, modos creativos y herramientas para la producción dancística. El solo hecho de nombrarse como “colectivo” ya demuestra un deseo de organización para la creación en la cual no existe una figura predominante. Sin embargo, esto enfrenta a los grupos creativos a dificultades de tipo estructural, que les obliga a experimentar modos de funcionamientos alternativos.

Según Alejandra Gómez, miembro del Colectivo Inquietos, el trabajo en colectivo es difícil, por eso este grupo ha ido organizándose de tal manera que, al momento de crear un trabajo nuevo, existe la libertad de que este “se vaya generando en base a la propuesta de alguno o algunos de los integrantes, que luego se discute. No se impone nada...”⁴⁸ El objetivo es el compartir las ideas con la comunidad del colectivo y estar dispuestos a que se transformen. Aunque con cierta organización, que va cambiando de “responsable” según cada proyecto, el trabajo en equipo es permanente.

El Colectivo Anilina ha sufrido varias reestructuraciones con el tiempo dada la dificultad por mantenerse, especialmente por la falta de fondos. Alicia Ceballos y Andrea Olivares cuentan su experiencia:

En un principio éramos 15 personas, luego fuimos 13, después quedamos 11 y ahora somos 8 personas, porque hoy en día organizarse artísticamente es lo más difícil que hay, especialmente de manera independiente.⁴⁹

⁴⁸ *Entrevista a Alejandra Gómez*, 15 de diciembre de 2011, Santiago de Chile.

⁴⁹ *Entrevista a Andrea Olivares y Alicia Ceballos*, 22 de noviembre de 2011, Santiago de Chile.

Sin embargo, han continuado y el grupo sigue en pie montando nuevos proyectos. El Colectivo La Vitrina es un caso particular ya que, en sus inicios, fue creado en 1991 por el coreógrafo Nelson Avilés como Compañía de Danza Contemporánea La Vitrina. La compañía experimenta una evolución que “transforma la situación escénica en una vivencia colectiva”.⁵⁰ El año 2001 la compañía se transforma en el Colectivo de Arte La Vitrina. Según el propio Avilés en ese espacio existe una:

Construcción horizontal, en que se amplía la exposición de problemas, se recogen soluciones y se encuentra una especie de acuerdo para encauzar. Esta forma de trabajo tiene que ver con una aspiración que no se ve en esta sociedad, cada vez más jerarquizada. Buscamos reconocer nuestra diversidad, de hecho, somos diversos. En la Vitrina ahora hay actores y bailarines, y tenemos opciones diferentes. Discutimos y tenemos peleas cada cierto tiempo, pero eso es normal.⁵¹

Sin embargo, debo aclarar que, desde la gestación de este espacio como colectivo, Avilés ha tenido el rol de coreógrafo de manera casi permanente, aunque preconizando una participación democrática de los integrantes, hasta el año 2010, momento en que el grupo crea su primera obra sin su director. Para esta obra, llamada *Festín*, los integrantes realizaron una creación colectiva unidos por una “responsabilidad y una valorización de lo que hacemos, la danza misma”.⁵² En otro contexto, el grupo Práctica en Movimiento⁵³ se definía como:

Un espacio de intercambio entre artistas profesionales de la danza, que se reúnen a partir del interés y la inquietud por compartir prácticas [...] sin buscar constituir una unidad como grupo, sino que proponer una retroalimentación a través de la diversidad que ejerce cada artista a partir de su propia experiencia y trayectoria.⁵⁴

⁵⁰ GRUMANN, Andrés, CORDOVEZ, Constanza, *et al.*, *Danza independiente en Chile, reconstrucción de una escena 1990-2000*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2010, p. 242.

⁵¹ ALCAINO, Gladys, HURTADO, Lorena, *Retrato de la danza independiente en Chile 1970 – 2000*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2010, p. 98.

⁵² *Entrevista a Javier Muñoz*, 15 de noviembre de 2011, Santiago de Chile.

⁵³ Cuyos integrantes fueron: Tamara González, Javiera Peón-Veiga, Josefina Green, Rodrigo Chaverini, Sebastián Belmar, Paulina Vielma, Aische Schwartz, Katalina Mella y Macarena Campbell.

⁵⁴ <http://www.practicaenmovimiento.blogspot.com>

Este grupo, que funcionaba a la vez invitando colaboradores, no se definía como un colectivo propiamente tal, su voluntad no era tampoco la de generar un cuerpo estable, sin embargo, han ido llevando a cabo proyectos que se caracterizan por la exploración de métodos de creación, proponiendo sesiones guiadas por alguno de los integrantes o colaboradores. Tenemos aquí un ejemplo muy interesante de asociación artística que no responde a los sistemas de organización dominantes, sin dependencias ni figuras preponderantes.

2. El abandono de lo virtuoso como división artista/espectador

El sentido originario del teatro [...] radica en que era un juego social —un juego de todos para todos—. Un juego en el que todos participan— protagonistas y espectadores—. El espectador toma parte en el conjunto de manera activa. El espectador es, por así decirlo, creador del arte del teatro. Hay tantas partes distintas implicadas en la configuración de la fiesta del teatro, que es imposible que se pierda su esencial carácter social. En el teatro siempre se da una comunidad social.⁵⁵

Otro de los modos de resistencias contra los principios hegemónicos dancísticos apunta a un cambio en la estructura de relaciones entre espectador y cuerpo danzante. Esta estructura de relaciones está tradicionalmente ligada a la exigencia de entrenamiento y virtuosismo sobre el cuerpo danzante, que debe ser capaz de construir una relación “espectacular” con la audiencia, una relación de seducción dada por las proezas que es capaz de realizar. El virtuosismo viene generalmente acompañado por un ideal de belleza, no solo la belleza de la espectacularidad del movimiento, sino también la belleza del cuerpo mismo y la belleza de la composición temporal y gestual de la coreografía. En Chile:

Hay gente que tiene búsquedas interesantes, aunque tal vez no estén del todo maduras porque no se salen de los patrones estéticos de lo contemporáneo, de lo “cool”, no logran salir de una idealización de la estética, no pueden hacer algo “feo”, salirse de esa única línea de la belleza que tiene que ver con lo “orgánico” y armónico.⁵⁶

⁵⁵ HERRMANN, Max, “Conferencia del 27 de junio de 1920, Darmstadt”, pp. 15-24, p.19, citado en FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011, p. 65.

⁵⁶ *Entrevista a Constanza Cordovez*, 23 de marzo de 2011, Santiago de Chile.

De una manera general, lo “orgánico”, lo “armónico”,⁵⁷ la eficacia, el rigor, la estilización y la potencia del cuerpo son valores privilegiados por la danza, así como un cierto tipo de cuerpos: Jóvenes, ágiles, delgados, con cierto tipo de musculatura obtenida a través de un entrenamiento específico y una adecuación a un estereotipo de belleza. Esto genera un tipo de cuerpo especializado de la danza. La disciplina que conlleva la danza, suele generar principios de valor ligados al virtuosismo técnico que van creando una especie de elite de cuerpos: Los cuerpos de bailarines y bailarinas, que se distinguen de aquellos que no pertenecen a este rango, esos que no danzan —al menos profesionalmente—.

Se pueden encontrar algunos artistas chilenos que aspiran a una democratización en la danza, que indagan creando obras en que los intérpretes no necesitan un fuerte entrenamiento específico, buscando otras facultades en los bailarines, sus diferencias, historias personales o que trabajan no exclusivamente con cuerpos que cumplen el parámetro de belleza tradicional.

La dificultad de este tipo de trabajo reside en el hecho que las miradas, sobretodo de los espectadores, se han acostumbrado a las proezas técnicas de los cuerpos especializados de la danza, a los procesos de seducción y a la mecánica de la fascinación. El sujeto danzante no toma generalmente el riesgo de desagradar o más bien de no gustar, y reproduce formas cada vez más sofisticadas en busca de reconocimiento.

André Lepecki plantea que históricamente el cuerpo del bailarín, entendido como uno de los elementos que compone a la coreografía, se ha concebido como “un cuerpo, adecuadamente disciplinado, una disponibilidad de ese cuerpo a someterse a las órdenes de moverse, una visibilidad bajo las condiciones de lo teatral (perspectiva, distancia, ilusión)”.⁵⁸ Bajo este enfoque, el bailarín es pensado como mero ejecutante, donde su cuerpo es “lo que debe enmudecer, convertirse simplemente en un fiel ejecutor de los designios del poder ausente, remoto, tal vez muerto, pero aun así perturbadoramente presente”.⁵⁹

Aquí parece imprescindible hacer referencia a la fundamental obra de Nietzsche, *El origen de la tragedia*.⁶⁰ Para Nietzsche, los griegos de la antigüedad, en su cortejo báquico, en su danza pagana, despiertan y exacerban las fuerzas de la naturaleza y las somete al poder armonioso del coro, de la comunidad entera que participa de la práctica teatral. Durante la representación teatral griega, el canto del coro es la suma de varios

⁵⁷ Orgánico y armónico: Palabras que son muy utilizadas en el ámbito de la creación y la formación dancística.

⁵⁸ LEPECKI, André, *Exhausting dance : Performance and the politics of movement*, New York, Routledge, 2005, p. 90.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁰ Cf. NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

individuos fusionados en una sola voz, cantándole a la plenitud. De esta manera, el ser humano, al ponerse en armonía con su mundo se fusiona como unidad humano-mundo: “Se siente Dios, él mismo camina ahora tan extático y realzado como veía caminar a los dioses en los sueños, el hombre no es ya artista, se ha convertido en obra de arte”.⁶¹

Nietzsche afirma que esta alma trágica salida de la tragedia se mantiene presente en las obras de los dos primeros poetas trágicos griegos, Esquilo y Sófocles, pero que irremediamente se debilita con el posterior y tercero, Eurípides. Para Nietzsche, es Eurípides el principal responsable de la muerte y desaparición de la filosofía trágica ya que es su tragedia la que parece rechazar la participación del espectador en la escena y más bien, lo coloca en posición de crítico con respecto a lo que se desarrolla frente a sus ojos.

El espectador se vuelve un “ilustrado”, es decir, que los personajes de la tragedia le parecen simplemente emisarios de ideas que él podrá analizar y juzgar, en vez de simplemente apreciar en una tarea de contemplación puramente estética. En esta teoría Nietzscheana se puede encontrar la base de la distinción entre artista y espectador.

Según Rancière, para que el acto comunicativo se lleve a cabo se necesita encontrar algo en común entre el artista y el espectador, ese algo no es una igualdad en conocimiento sobre el mundo o sobre la especificidad del arte, sino que se trata de una tercera cosa: “De la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto”.⁶²

Observando y analizando numerosas de las obras que se encontraban en cartelera entre los años 2011 a 2013 en la capital chilena, se ha podido apreciar, en varias de las producciones, una búsqueda por desprenderse de la exigencia que el bailarín incorpora, principalmente durante su formación, por dejar ese compromiso corporal, muchas veces psicológico, presente a cada instante, que lo somete a comparaciones, a juicios, y que lo insta a entrar en una carrera de destreza y belleza. De esta manera se ponen en jaque sistemas de valores, liberándose de aquellas reglas que regulan y afirman un poder sobre los cuerpos de los artistas de la danza. Los intérpretes no son medidos por su rendimiento, no tienen que esconder más sus esfuerzos.

A la imagen de cuerpo sobre-humano, extra-ordinario, viene a substituirse la de un cuerpo especial, particular, cuyos límites son administrados por él mismo. Esta actitud ataca violentamente “los modelos tradicionales de uso de sí mismo que mantienen la

⁶¹ *Ibid.*, p. 65.

⁶² RANCIERE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 21.

imagen de cuerpos, normados, virtuosos”.⁶³ Es una rebelión contra la uniformidad de los cuerpos y el totalitarismo que esta uniformidad conlleva, ya no existen criterios visuales de jerarquización de los cuerpos, sino una exploración del cuerpo, el tiempo y del espacio. Retomando las ideas que la cita inicial que el presente capítulo expone, es posible reconsiderar la experiencia entregada por las artes escénicas como un encuentro social y preguntarse qué tipo de encuentro proponen las obras de la danza contemporánea chilena de hoy.

3. Heterotopía: resistencias en la búsqueda de espacios no-convencionales para la danza

El espacio teatral convencional puede ser analizado como una construcción de imperativos ilusionistas que ejercen una mediación separando el arte mismo del espectador: “La política se juega ahí como relación entre la escena y la sala, significación del cuerpo del [bailarín], juegos de la proximidad o de la distancia”.⁶⁴ Esta separación se realiza a través de una configuración espacial bidimensional donde impera la frontalidad que no permite traspasar plenamente las fronteras arte/espectador, tal una maquinaria:

Capaz de confirmar que nuestro control sobre el mundo es total, que nuestra mirada es universal, única y hegemónica, y que, en fin, no hay fisuras en nuestro confiado existir principalmente visual. Sin duda, el teatro para ballet es una de esas máquinas. Allí dentro se confirma que el *Otro* realmente “vive” y que lo hace desde un espacio claramente separado del que ocupamos nosotros, que permanecemos ocultos y protegidos en la oscuridad.⁶⁵

Es interesante pensar las formas de danza que utilizan otro espacio como “hablas de resistencia”,⁶⁶ por ejemplo, la existencia de festivales y espacios en Chile, tales como Teatro-Container, Circuito Transforma, Escénica en Movimiento y su proyecto *Loft*, las Danzas-calle de Francisco Bagnara, Festival de Teatro de Gabinete, Teatro En

⁶³ GINOT, Isabelle, "Une structure démocratique instable", ROQUET, Christine (ed.), *Danse et utopie*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1999, p. 114.

⁶⁴ RANCIÈRE, *El reparto...*, op. cit., p. 17.

⁶⁵ CONDE-SALAZAR, Jaime, "Fuera de campo", BUITRAGO (ed.), *Arquitecturas...*, op. cit., p. 120.

⁶⁶ CARREIRA, André, "Teatro de invasión, redefiniendo el orden de la ciudad", CORNAGO, Óscar (ed.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización, la creación escénica en Iberoamérica*, Cuenca, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, p. 90.

Construcción y Escena Doméstica, etc., que demuestran que nuevas formas de producción son posibles. En la danza en espacios no-convencionales, la “invalidación del poder”⁶⁷ está relacionada con la descomposición de las prácticas institucionalizadas mediante la gratuidad del gesto artístico o su incorporación a nuevos circuitos de circulación “como acto de intervención efímero, que interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo”.⁶⁸

La danza en espacios no-convencionales demuestra así, en tanto práctica concreta e independiente, que es posible hacer arte fuera de los circuitos convencionales y que otros modos de producción están a nuestro alcance. Este gesto es una forma de resistencia no solo por no legitimar instituciones relacionadas con un poder, sino también por no dar pie a su reproducción y generar espacios liberados, en los que la creación no tiene deudas ni cargas significativas: hacer con lo que se tiene.

En este sentido, parece útil considerar la imbricación entre el paisaje de lo cotidiano y este paisaje nuevo de lo posible como heterotopía —concepto planteado por Foucault y retomado por Lefebvre y Vattimo— referida a la yuxtaposición de tiempos y espacios:

Existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías.⁶⁹

La danza en espacios no convencionales, crea una instancia extra-cotidiana en el contexto del cotidiano, realizando una transformación del espacio, haciendo un espacio otro o haciendo mundo, por encima de aquel “ya conocido”, tejiendo un meta-texto espacial. De esta manera se elimina la separación jerárquica entre lo extra-cotidiano de la escena, del arte y lo cotidiano de la vida. La capacidad de la obra de arte para hacer mundo descansa en una concepción plural, que determina el sentido heterotópico pensado por Vattimo:

⁶⁷ BERNARD, *Le corps...*, *op. cit.*, p. 158.

⁶⁸ TAYLOR, Diana, FUENTES, Marcela (eds.), *Estudios avanzados de performance*, México, FCE, 2011, p. 8.

⁶⁹ FOUCAULT, Michel, “Des espaces autres”, *Dits et écrits II*, Gallimard, Paris, 2001, p. 1574.

La transformación más radical que se ha producido entre los años sesenta y hoy, en lo que respecta la relación entre arte y vida cotidiana, se puede describir como paso de la *utopía* a la *heterotopía* [orientada] a un rescate estético de la existencia, que niega, más o menos explícitamente, el arte como momento “especializado”, como “domingo” de la vida.⁷⁰

Al subvertir procedimientos cotidianos y “devolverle al arte su praxis cotidiana”⁷¹ es posible iniciar una descomposición, desde lo local, de las estructuras de poder, lo que puede, a largo plazo, significar una transformación social radical. Pero antes que eso puede significar una experiencia que modifique nuestras propias vidas “una experiencia umbral, una experiencia que puede llevar a cabo una transformación en quienes la experimentan”.⁷² Esto constituye una acción política inmediatamente efectiva que contribuye a una:

Nueva distribución de las formas de vida posibles para todos, [construyendo] otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones.⁷³

Estas resistencias generan deslizamientos momentáneos “donde diferentes formas de hablar son admitidas y pueden existir simultáneamente, y donde la heterogeneidad no inspira conflicto”.⁷⁴

Como modo de desmantelamiento de los códigos de representación de la danza es posible encontrar la indagación de nuevos espacios para la danza, espacios no convencionales, espacios no escénicos, espacios accesibles, espacios cotidianos. En ese sentido el trabajo de muchos artistas chilenos de la danza ha apuntado a crear formas para apropiarse esos nuevos espacios. En la actual danza contemporánea chilena existe mucho interés por dejar de lado una “puesta en escena frontal, pensada para un teatro”⁷⁵ y desarrollar modos de creación dancística en que existan puntos de vista múltiples y no “escénicos”, en los que la frontalidad es reemplazada por una apropiación aleatoria del espacio utilizado por el cuerpo.

⁷⁰ VATTIMO, Gianni, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 155.

⁷¹ BRUGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010, pp. 65-84.

⁷² FISCHER-LICHTE, *Estética... op. cit.*, p. 347.

⁷³ RANCIÈRE. *El espectador... op. cit.*, pp. 67-102.

⁷⁴ SIEBERS, Tobin (ed.), *Heterotopia. Postmodern Utopia And The Body Politic*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995. p. 20.

⁷⁵ *Entrevista a Paulina Vielma*, 28 de noviembre de 2011, Santiago de Chile.

A partir del giro cultural postmoderno, múltiples indagaciones artísticas surgieron durante los años 60 y 70 en Latinoamérica como la propuesta de Alejandro Jodorowsky, chileno radicado en México durante los años 70, que inspiró a muchos a “sacar al teatro del teatro”.⁷⁶ Aquellos años, una época turbulenta en muchas partes del mundo:

Es en Latinoamérica un periodo de extrema violencia, con golpes militares a lo largo de la región, masacres y desapariciones [...]. El contexto en sí, quiérase o no, convierte toda acción performática en un acto con resonancias locales. De pronto, un acto espontáneo corporal que perturba la cotidianidad se puede ver como un performance de resistencia a la censura.⁷⁷

Así como la de otros países latinoamericanos, la historia reciente de Chile está intensamente marcada por un siniestro periodo dictatorial. En este contexto, un campo no oficial de la producción artística chilena, denominado Escena de Avanzada que generaba fuertes resistencias política a través de sus performances o acciones de arte. Uno de los grupos míticos de la Escena de Avanzada es el denominado Colectivo de Acciones de Arte (CADA), que efectuaba sus acciones interpelando e inscribiendo lo real desde la utilización fugaz del espacio público como escenario. La diferencia entre estas performances o acciones de arte y la danza:

Radica en el interés cinético que despliegan, en el acento que colocan en el propio movimiento. [...] La diferencia radica en el peso que el cuerpo asume en la última, no tanto como depositario de una identidad cultural o social, sino en función de sus capacidades cinéticas.⁷⁸

En aquella época, una buena parte del movimiento de danza moderna en Chile comenzaba también a perfilarse como acción de resistencia política a través del arte: “hicimos mucha difusión en poblaciones y [...] funciones populares al aire libre”.⁷⁹ Vemos entonces que la danza que utiliza el espacio-calle como contexto no es algo nuevo en Chile, sin embargo, la creación de danzas concebidas especialmente para el espacio público, o improvisadas en él, tomándolo como material creativo central, sin escenario —o escenario simbólico— y todo lo que este conlleva, es algo que no se había

⁷⁶ Cf. JODOROWSKY, Alejandro, "Sacar al teatro del teatro", *Teatro pánico*, 1965.

⁷⁷ TAYLOR, FUENTES (eds.), *Estudios avanzados...*, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁸ PEREZ-ROYO, Victoria (ed.), *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, p. 36-37.

⁷⁹ BUNSTER, Patricio, en ALCAINO, HURTADO, *Retrato...*, *op. cit.*, pp. 21-24.

desarrollado con tanta fuerza hasta estos últimos años en este país.

La novedad radica en la relación con el espacio, tanto arquitectónico, “escénico” y social. Hoy en día, en la danza contemporánea chilena que ocupa el espacio-calle, es posible observar un interés por dejar de lado la frontalidad y por cultivar modos de creación con múltiples puntos de vista. En estos actos no-escénicos, la frontalidad es reemplazada por apropiaciones aleatorias del espacio, conjugando el cotidiano y su transformación, generando un tipo de resistencias dentro de la disciplina misma de la danza.

El bailar en la calle es, por ejemplo, la consigna primordial del colectivo *Inquietos*, quienes inclusive ensayan en la calle. Asimismo, el grupo *Anilina Colectivo*, ha producido obras especialmente concebidas para el espacio-calle y, junto a la compañía *Dama Brava*, ha participado del proyecto *Corrientes Danza* que tiene como fin la difusión de la danza en las plazas de las comunas más vulnerables de Santiago de Chile. El reconocido *Colectivo de Arte La Vitrina* también ha incursionado en la toma del espacio urbano como sitio especialmente productivo para la creación en danza.

En otros estilos, el grupo de danza-teatro *Mendicantes* realiza una propuesta artística para la inclusión de las artes de la escena en el espacio público desde hace varios años, la escuela carnavalera *ChinChin Tirapié* inunda barrios santiaguinos con pasacalles, fanfarrias y reconstituciones de danzas tradicionales, así como numerosas agrupaciones de danzas andinas como *Tinkus* y *Caporales*. Finalmente, el grupo *Bloko*, constituido por estudiantes universitarios de música y danza, realiza una mezcla entre danzas afro-brasileras y modernas, acompañándose con *batucadas*, tomándose las calles, principalmente en contextos de protestas populares.

Estas y otras asociaciones artísticas están cada cierto tiempo irrumpiendo en algún rincón de la capital chilena, desplegándose en su cotidiano, generando una práctica potente tanto artística como ideológicamente. En ese sentido, la danza practicada en el espacio-calle, y su nueva autonomía frente al proscenio, puede ser analizada como un modo de resistencias contra la división y el encierro de los espacios teatrales convencionales, alejados de la vida misma.

La abolición de la diferencia entre espacio privado y público genera una relación horizontal entre artistas y transeúntes/público. La danza se abre al que quiera recibirla al “expandir la realidad de público de arte hacia aquella pasividad que habitualmente se encuentra ajena a él”.⁸⁰ Los cuerpos que danzan en las calles no están sometidos a los muros de la tradicional caja negra, al espacio escénico vacío y mudo, sino que se nutren de los diversos estímulos y atmósferas específicas, que constituyen

⁸⁰ RICHARD, Nelly, *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, p. 43.

motivaciones ofrecidas por la ciudad, siendo esta:

Una trama, un espacio repleto, escrito previamente por las trayectorias y los movimientos de los transeúntes que lo han recorrido, [...] dotado de una serie de planos de significados sedimentados [donde] se inscribe un nuevo texto, la danza, que altera y reformula los sentidos originarios del espacio, constituyéndose así como un hipertexto que se construye sobre el anterior”.⁸¹

En su trabajo *Las Danzas-calle*, Francisco Bagnara juega con la construcción de tal hipertexto dado entre el discurso urbano y aquel del cuerpo danzante que se le superpone. Para ello, el ejercicio inicial es el preguntarse:

¿Cuál es la diferencia entre moverme en la sala de ensayo y moverme en la calle? Yo busco un cuerpo que se relaciona con lo que está proponiendo la ciudad, que apela a su *Status Quo*, a su dinámica, a sus formas, ya que es allí donde se genera un discurso. Se trata de un efecto dominó pues, al realizarlo en la calle, cambia toda la significación del trabajo de la danza.⁸²

Las calles, espacio de tránsito que otorga sin embargo la posibilidad de detenerse, son fundamentalmente el espacio de la vida cotidiana que permite, justamente, la transfiguración del lugar común, a través de la reconstrucción efímera y simbólica que ofrece la danza. Cada vez más dominada por los “no lugares”,⁸³ la ciudad, en tanto lugar de referencia político-económico, presenta una despersonalización de los espacios relacionada con su “funcionalidad” productiva.

El lenguaje del “poder « se urbaniza », pero la ciudad queda a merced de movimientos contradictorios que se compensan y se combinan fuera del poder panóptico”.⁸⁴ En ese sentido, *Las Danzas-Calles* de Bagnara aprovechan el ritmo de la ciudad, y los flujos que la conforman, para irrumpir en el espacio vivencial de las calles y sus formas de uso social, produciendo una relectura de lo urbano y proponiendo acciones de ruptura frente a sus modos de operación. Los transeúntes están entrenados en la dinámica sobre estimulada de la ciudad, pero cuando aparece algo impredecible en la rutina de sus rincones, como la imagen de un cuerpo bailando, operando con la arquitectura, los

⁸¹ PEREZ-ROYO, (ed.), *¡A bailar... op. cit.* p. 27.

⁸² *Entrevista a Francisco Bagnara*, 15 de noviembre de 2011, Santiago de Chile.

⁸³ Cf. AUGÉ, Marc, *Los no lugares, una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2004.

⁸⁴ DE CERTEAU, Michel, *Arts de faire, l'invention du quotidien, tome 1*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 144-145.

perros, las palomas y la gente que pasa, aparece ante ellos la oportunidad de percibirla con otros ojos.

Evocando la acción titulada *Coyote* realizada por Joseph Beuys en 1974, la relación “anormal” entre Bagnara y los “quiltros”⁸⁵ santiaguinos “no es jerárquica, sino que está regulada por procesos de intercambio[...]. En lo referente a su materialidad, no hay ninguna diferencia entre el cuerpo del ser humano y el del animal”.⁸⁶ Bagnara toma tiempo en acercarse a cada perro salvaje, y así cautelosamente entrar en su sub-mundo cercano al cemento.

Las Danzas-Calle operan como gatilladoras para develar la situación que se genera entre el cuerpo danzante y el cotidiano. Lo que interesa es abrir justamente ese *entre* que permite la exploración del territorio social, un *Ágora*, entendido como “un espacio público que no es ni público ni privado sino, exactamente, público y privado a la vez”.⁸⁷ Se genera así un espacio de proximidades, la posibilidad simbólica de un encuentro cara a cara lleva al transeúnte convertido en público a la reflexión sobre las convenciones y normas que rigen el espacio urbano. Este hecho, desde el punto de vista de la ruptura con el perpetuo desencuentro entre individuos en las grandes urbes, es de suma importancia pues el acto de percibir a otro ya es un acto político.

La atención se concentra donde hay un flujo de gente especial, en los lugares donde los cuerpos intercambian, circulan, transitan y se encuentran. La calle es el lugar de encuentro con un público particular, un público popular que se convierte en participante. De forma inesperada, tal experiencia estética incita al despertar la sensibilidad del ciudadano, al “cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, hacer ver aquello que no era visto, hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, poner en relación aquello que no lo estaba”.⁸⁸

“La danza, en ese aspecto, no es un espectáculo”,⁸⁹ es un ejercicio de adaptación a las dinámicas que lo urbano ofrece, integrándolas al movimiento. En el tomar la ciudad como lenguaje e incluir la calle como materia de la danza, la “obra de arte deja el dominio de la representación para devenir ‘experiencia’”:⁹⁰

La danza ya no se presenta como discurso unidireccional y ajeno a todo entorno y a las influencias externas, presentable idénticamente a sí misma

⁸⁵ *Quiltro* : palabra procedente del mapudungun, usada corrientemente en Chile, que designa a los perros mestizos.

⁸⁶ FISCHER-LICHTE, *Estética...*, *op. cit.* p. 217.

⁸⁷ BAUMAN, Zigmunt, *En busca de la política*, Buenos Aires, FCE, 1999, p. 11.

⁸⁸ RANCIERE, *El espectador...*, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁹ BADIOU, Alain, *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, p. 116.

⁹⁰ DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2005, pp. 78-79.

en cualquier teatro del mundo sin alteraciones esenciales. Esta danza urbana supone, precisamente, un tipo de práctica performativa que descubre su carácter contingente en tanto que está alerta frente a su entorno y se dedica a revelar los posibles usos de la calle que están sin descubrir, a explorar un territorio que de otra forma solo se usa para actividades cotidianas.⁹¹

La incursión en el espacio-calle requiere la gestación de nuevas prácticas, herramientas, experiencias, conocimientos, procesos y exploraciones personales, susceptibles de ofrecer una nueva libertad creativa abierta a la polivalencia de significados y significantes de la ciudad. Esta exploración está combinada a la voluntad de “no crear obras – es decir, lo que ahora son artefactos comercializables o mercancías —, sino acontecimientos fugaces que nadie puede adquirir mediante la compra”.⁹²

4. Modos de hacer: resistencias a través de la destrucción del lenguaje hegemónico de la danza

Para Rancière, la representación, como modo específico del arte pasa por la obligación representativa y entre:

Lo visible y lo inteligible, hay un lazo que falta, un tipo específico de interés propenso a asegurar la buena relación entre lo visto y lo no visto, lo sabido y lo no sabido, lo esperado y lo imprevisto, propenso también a regular la relación de distancia y proximidad entre la escena y la sala.⁹³

La obligación representativa es, en efecto, tres cosas. En primer lugar es una dependencia de “lo visible con respecto a la palabra y la esencia de la palabra es ordenar lo visible”.⁹⁴ La palabra hace ver, pero solamente según “un régimen de subdeterminación, al no hacer ver «verdaderamente». La representación usa esta subdeterminación a la vez que la enmascara”.⁹⁵ Es el segundo aspecto de la obligación representativa. La representación:

⁹¹ PEREZ-ROYO, (ed.), *¡A bailar... op. cit.* p. 28.

⁹² FISCHER-LICHTE, *Estética..., op. cit.* p. 323.

⁹³ RANCIÈRE, Jacques, *El destino de la imágenes*, Buenos Aires, Prometeo, 2011, p. 122.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 123.

Es un despliegue ordenado de significaciones, una relación regulada entre lo que se comprende o anticipa y lo que ocurre por sorpresa, según la lógica paradójica que analiza la *Poética* de Aristóteles. Esta lógica de la revelación progresiva y contrariada elimina la irrupción brutal de la palabra que habla demasiado, que habla demasiado pronto y que produce demasiada sabiduría.⁹⁶

Se vincula la cuestión del público y la de la lógica autónoma de la representación en el tercer aspecto de la obligación representativa: “Crea fronteras y pasajes entre el disfrute suspensivo de la ficción y el placer actual del reconocimiento. También los crea mediante el doble juego de distancia e identificación, entre la escena y la sala”.⁹⁷ La destrucción de las reglas de representación en la danza implica la exploración de herramientas, experiencias, conocimientos, preguntas, procesos e investigaciones, que puedan otorgar una nueva libertad creativa. Esta exploración se ha llevado a cabo por ciertos artistas de la danza contemporánea chilena.

Se trata de una ruptura de códigos que significa una desestructuración del lenguaje tradicional de la danza y la lógica escondida tras las codificaciones y la ritualización de los cuerpos. Nos encontramos frente a un deseo de “subvertir todos los significados”⁹⁸ Varios elementos, muchas veces indistinguibles entre sí —aunque en algunos artistas y en algunas obras es posible encontrar solo uno o algunos de ellos— se mezclan en este desmantelamiento: La eliminación de la narración, del “fraseo”,⁹⁹ de la estructura del acmé,¹⁰⁰ de las motivaciones psicológicas, de un sistema de iconografía y de los contenidos y temáticas insertados en el movimiento: “También hay una búsqueda de salirse de los temas, de dejar lo subjetivo y el existencialismo de lado”¹⁰¹ dice la periodista especializada en danza Constanza Cordovez.

En un deseo por alejarse de los esquemas transmitidos por la herencia moderna expresionista que ha adherido fuertemente en las prácticas dancística chilenas, encontramos en ciertos artistas de la danza contemporánea actual la puesta en obra de exploraciones abstractas y formales que rechazan los sistemas convencionales de representación y de iconografía. Por ejemplo, la artista Javiera Peón-Veiga observa en

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁹⁸ *Entrevista a Constanza Cordovez, op. cit.*

⁹⁹ El término de frase en danza se utiliza como metáfora para designar una construcción y una disposición de pasos y serie de movimientos corporales que constituye un todo, que posee un inicio, un desarrollo y un final, con tiempos fuertes y puntos culminantes.

¹⁰⁰ Inicio-clímax-fin

¹⁰¹ *Entrevista a Constanza Cordovez, op. cit.*

ciertas corrientes de la danza contemporánea chilena la búsqueda del abandono de la figuración, así como de la dimensión narrativa a través de experimentaciones compositivas.

Parafraseando a Susanne Langer, se trata aquí de “dejar intacto el material de la danza sin transformarlo en gesto o en ilusión de gesto, o en cualquier otra cosa”.¹⁰² Lograr dicho abandono no es cosa fácil, la dificultad se sitúa en el hecho de que existe una idea de lo que debe ser la danza y de lo que debe entregar la danza al espectador.

Dejar de lado la narración implica muchas veces abandonar la voluntad de construir un discurso de fácil acceso, en el que en vez de representación exista una “presentación” del cuerpo en movimiento: “Yo veo gente más marginal, como yo también me siento, que estamos ahí buscando, reflexionando al respecto, intentando hacer lo que podemos desde nuestro lugar”¹⁰³ dice Javiera Peón-Veiga. En su trabajo, esta coreógrafa intenta “salirse de esta narración impuesta y cuestionar la sobre-agitación del cuerpo, lo ultra cinético desde la reproducción de códigos técnicos”¹⁰⁴ que se relaciona con lo que se espera del cuerpo de la danza: que dance siempre, y además que dance de ciertas maneras.

En la obra de la artista Paula Montecinos, el cuerpo deja de ser la metáfora de un discurso evidente y ya no está “delimitado por una configuración temporal que dice algo”.¹⁰⁵ Esta artista juega con la animalidad de los cuerpos, interviniéndolos con elementos sonoros y luminosos interactivos, proponiéndole al espectador una experiencia que va más allá de la simple observación: se elimina la distancia, así como se elimina la figura corporal humana.

En el trabajo de la coreógrafa Tamara González, se aprecian métodos sintácticos en que el movimiento no representa nada más que él mismo. La artista trabaja, por ejemplo, con la noción de “memoria corporal” como impulso a la creación: “Tamara González con sus movimientos abstractos, trabaja con consignas, es decir es puro movimiento”.¹⁰⁶ El lenguaje se vuelve entonces puro significante, con signos referenciales que no tienen relación con la representación.

¹⁰² LANGER, Susanne, *Feelings and form*, New York, Scribner And Sons, 1953, p. 190.

¹⁰³ *Entrevista a Javiera Peón-Veiga*, 17 de diciembre de 2011, Santiago de Chile.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Entrevista a Paula Montecinos*, 10 de septiembre de 2011, Santiago de Chile.

¹⁰⁶ *Entrevista a Carlos Pérez*, 13 de marzo de 2011, Santiago de Chile.

En la experimentación de la abolición de las estructuras que sirven de “mediación entre el arte y la experiencia”¹⁰⁷ el trabajo de Torres Rojas Cuerpo Creativo¹⁰⁸ es interesante de estudiar.

En su proyecto *Esquina Abierta*, que fue presentado el año pasado, invitan a tres coreógrafos nacionales¹⁰⁹ a trabajar:

Con un equipo de tres intérpretes, un diseñador integral y un músico en la elaboración de tres piezas coreográficas con música y diseño original. Una vez concretadas las tres piezas se [trabajó] en la creación de una cuarta pieza dancística definitiva a partir de elementos reconocibles de cada una de las piezas, un remix.¹¹⁰

Es decir, se trabaja y se re-trabaja a partir de elementos visuales que quedan en la retina, y no a partir de un tema, de una estructura coreográfica, de una dinámica temporal, ni de una narración. Es un remix, un re-hacer, un pastiche donde se ve al cuerpo en diferentes situaciones, sin significados impuestos, sin una línea de tiempo que ordena un discurso. TorresRojas CuerpoCreativo también presenta otro elemento que es interesante de observar, que tiene relación con el indagar nuevas posibilidades creativas saliéndose de los parámetros de la disciplina de la danza, incorporando elementos provenientes de otras artes:

TorresRojas CuerpoCreativo ha trabajado coreografía y sonido, intervenido en tiempo real, video, intervenido en tiempo real, imágenes intervenidas en tiempo real y los bailarines interactúan con las imágenes y los sonidos, ese tipo de experimento están muy en el espíritu de la vanguardia.¹¹¹

En esta misma línea, otra manera de romper con los imperativos de representación en danza al borrar los límites entre disciplinas artísticas. La mezcla de diversos lenguajes estéticos obliga a replantear la idea de representatividad que se tiene del cuerpo de la danza, ya que, en música, en artes visuales, en teatro, performance, y otras artes, la narratividad no funciona de la misma manera que en la tradición escénica dancística. En estas amalgamas impera la sensación más que la comprensión, la discusión más que

¹⁰⁷ ROUSIER, Claire (ed.), *Être ensemble, figures de la communauté en danse depuis le 20ème siècle*, Paris, CND, 2003, p. 234.

¹⁰⁸ Compañía de danza y música contemporánea integrada por Andrea Torres y José Rojas.

¹⁰⁹ Rodrigo Chaverini, Macarena Campbell y Paula Montecinos.

¹¹⁰ <http://www.ccespana.cl/?p=2862>

¹¹¹ *Entrevista a Andrea Torres y José Rojas*, 25 de septiembre de 2011, Santiago de Chile.

las ideas claras, y eso se da gracias a la importancia de la imagen como signo sin significado codificado.

Podríamos citar a muchos artistas que han desarrollado un trabajo multidisciplinario desde los años 70 hasta hoy, aunque esta tendencia se ha ido agudizando en los últimos tres años. Por ejemplo Josefina Camus, Katalina Mella y Sergio Valenzuela están en el “límite con las artes visuales y tienen un trabajo que se acerca a la performance”¹¹² o Alejandro Cáceres, cuya última obra, *Dilei*, presenta una “interfase muy bien trabajada de sonoridad y movimiento, en que ellos (los intérpretes) interactúan con los sonidos”.¹¹³ La obra de la coreógrafa Bárbara Pinto llamada *Un Solo* nos muestra algo:

Que tiene que ver con el trabajo de la luz y la sombra, sin rostro, la bailarina completamente hacia la pared, dibujando su silueta en una hoja, siempre de espaldas, es un sujeto entre paréntesis, un sujeto omitido en que todo el tema es lo que ella hace con su sombra, interface luz movimiento.¹¹⁴

En este trabajo no se observa ningún movimiento que no tenga una razón concreta de existir, pues el objetivo del uso del cuerpo es la imagen que quedará impregnada en el papel. Vemos una danza que no apunta a una belleza del movimiento, que ni siquiera busca el movimiento, sino un proceso en el que el espectador acompaña al cuerpo en la exploración de su contorno trazado en una hoja de papel. La obra es entonces la experiencia misma del cuerpo y de nuestra mirada como espectadores.

Estos, y muchos otros artistas han transformado la danza en algo no tan reconocible, lo que genera también un fuerte desacuerdo con algunos de sus pares más conservadores y con cierto tipo de audiencia.

Las preguntas: ¿Esto es danza? o ¿Por qué no danzan tanto? se escuchan incesantemente en las discusiones que se dan al finalizar un espectáculo, lo que demuestra el carácter polémico de estas nuevas propuestas. Lo que proponen estos coreógrafos de la danza contemporánea chilena no es un diálogo intertextual, sino de un dialogo intermediático, a través del cual unas prácticas artísticas y modos de funcionamiento se acercan a los procedimientos característicos de otras, poniendo de manifiesto el rendimiento de ciertas estrategias que surgen en el horizonte común de un período.

Gilles Deleuze sostiene que dos disciplinas entran en diálogo, no cuando una reflexiona sobre la otra, sino cuando descubren en sus horizontes problemas paralelos que cada

¹¹² *Entrevista a Constanza Cordovez, op. cit.*

¹¹³ *Entrevista a Paulina Vielma..., op. cit.*

¹¹⁴ *Entrevista a Bárbara Pinto, 12 de abril de 2011, Santiago de Chile.*

una debe resolver con sus propios medios. Aplicando esto al campo artístico, podemos afirmar que un género se relaciona con otro cuando se plantean búsquedas comunes, pero cada cual a partir de sus materiales e instrumentos específicos. De este modo, se llega a una imagen de las artes como un continuo: “No hay ningún arte que no tenga su continuación o su origen en otras artes”, afirma Deleuze.¹¹⁵ La inclusión de medios tan diversos responde a un objetivo de revisión de los lenguajes y sus modos de funcionamiento.

A través de ciertos “modos de hacer” danza, es decir, no el “qué se dice” sino el “cómo se dice” —y a través de este “cómo se dice” hacer pasar una cierta ideología—, un tipo de democratización de la danza puede lograrse al borrar los límites obra/espectador. Ya he hablado sobre la disipación de estos límites a través del abandono de un virtuosismo que “seduce” y mantiene alejado al espectador, aquí se ejemplificará otra estrategia. La eliminación de la distancia entre obra y espectador también puede lograrse entregando a este último informaciónes que usualmente se mantienen escondidas en la puesta en escena. Estas informaciones están relacionadas con el proceso creativo y con los métodos para llevar a cabo dicha puesta en escena.

Si el espectador está al tanto de la manera en que una obra es montada o presentada, entonces, de cierto modo, se le incluye como “poseedor del secreto” y así se le permite participar de manera activa en la presentación de la obra. En el trabajo llamado *En Construcción*, realizado durante el 2011 por Tamara González, Francisco Bagnara y David González, la reflexión sobre las metodologías para el proceso creativo es llevada a la escena. Esta obra:

Pretende partir desde la concientización del proceso creativo, que genera premisas de creación [...], buscando con esto exponer operaciones, relaciones y parámetros, siendo los mismos intérpretes los que presentan la escena y construyen la creación *in situ*.¹¹⁶

Por ejemplo, al mismo tiempo que la bailarina realiza ciertas acciones, una proyección de video, del tamaño del fondo de la caja escénica, nos muestra la escritura del “guion” que determina dichas acciones. Vemos frases escribiéndose, corrigiéndose, borrándose y finalmente terminándose. Estas frases traducen lo que a la vez vemos en el espacio escénico a través del cuerpo de la bailarina. Al mismo tiempo podemos ver a la persona que se encuentra escribiendo las frases en cuestión, lo que nos obliga a preguntarnos qué es lo que viene primero: ¿La danza o el guion?

¹¹⁵ DELEUZE, Gilles, “Le cerveau c’est l’écran. Entretien”, *Cahiers du Cinéma*, n° 380, 1986, pp. 24–27.

¹¹⁶ GONZALEZ, Tamara, BAGNARA, Francisco, GONZALEZ, David, *En construcción, registro metodológico del proceso creativo de la obra de danza*, Santiago de Chile, CNCA, 2011, p. 8.

En otra escena vemos un juego de luces y movimientos realizado por la bailarina, todo esto fotografiado por uno de los participantes en el mismo escenario. Finalmente, aquellas fotos son proyectadas y explicitan la manera en que ese juego de luces fue realizado —con pequeños *leds* que la bailarina iba moviendo—. En consecuencia, nos enfrentamos aquí a un trabajo que busca nuevas maneras de crear, esquivando los modos convencionales de comunicación con el público, haciéndolo entrar en el proceso mismo de la puesta en escena, es decir, volviendo la danza accesible desde su interior. Esta iniciativa ejemplifica la aparición de una corriente en la que “la temática apunta a la disciplina misma de la danza”,¹¹⁷ lo que conlleva una reflexión sobre la creación, la puesta en escena y el lugar que tiene el espectador en esta práctica.

5. Cruces entre acción in situ y registro: puesta en duda del concepto mismo de arte

La diferencia que existe entre el presente, el pasado y el futuro ha de buscarse en alguna característica del propio presente en cuanto pasado. El presente, tal como se vive, es en sí mismo una experiencia dialéctica.¹¹⁸

Lo que se plantea no es nada nuevo si se toma en cuenta que estas preguntas suelen hacerse, desde mediados de los años 60, desde la teoría del performance —los denominados *performance studies*—.

Sin embargo, el enfoque aquí tiene como fin interrogar ciertas taxonomías y distinciones respecto a las prácticas artísticas en la actual danza contemporánea chilena. Examinó específicamente un conjunto de acciones denominado *Las Bestias en el Mundo*, efectuado durante el año 2012 por el coreógrafo Francisco Bagnara y el equipo compuesto por Alexander Correa, Ixo Garçons y Joaquín Leal. Este es un trabajo de relación entre movimiento corporal improvisado y entorno urbano, específicamente aquel de la plaza de armas de Santiago de Chile.

Esta danza en la calle, que toma elementos del espacio de la ciudad como material gatillador del movimiento, es filmada, el video es editado y publicado en la web.¹¹⁹ Tenemos entonces danza —acción corporal *in situ*—, trabajo de video —minuciosamente elaborado— y utilización de programas de edición, así como de

¹¹⁷ Entrevista a Tamara González, 18 octubre de 2011, Santiago de Chile.

¹¹⁸ RICOEUR, Paul, *Historia y narrativa*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 146.

¹¹⁹ [youtube.com/watch?v=MY5AtnyoreQ&list=UU8GK9ewjvGDj0nF_4VkJtBQ&index=14](https://www.youtube.com/watch?v=MY5AtnyoreQ&list=UU8GK9ewjvGDj0nF_4VkJtBQ&index=14)

tecnologías de comunicación, cuyo “resultado” es un video de 19 min. visible en la *web* o en proyecciones públicas.

Aparecen entonces las primeras preguntas: ¿Cuál es la obra de arte: la acción *in situ*, su registro audiovisual trabajado —resultado— o ambos? Si la respuesta fuera la primera opción ¿El registro tiene como función únicamente ser una herramienta para que la acción no pase desapercibida? Y si la obra de arte fuera el registro audiovisual ¿Cuál es el interés de la acción *in situ*? Por último, si la obra de arte es tanto la acción como el registro ¿Podemos aplicarle alguna definición disciplinar —danza, fotografía, diseño, trabajo de video, performance, etc.—?

Podríamos, efectivamente, pensar en la danza o —performance dancística— como clasificación artística contenedora de tales acciones, esta práctica siendo considerada como una posible asociación disciplinar relacionada a “lo escénico” —aunque “lo escénico” sea una denominación puramente simbólica en muchas acciones—. Sin embargo, el performance “no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de representaciones de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance”.¹²⁰ Los autores especializados en *performance studies* han insistido en la relación de la potencia del performance con su carácter de efímero, la fugacidad siendo parte de su constitución ontológica, a modo de contestación de la llamada “cultura archivística”,¹²¹ o lo que Lepecki, siguiendo el pensamiento de Agamben, nombra “nostalgia”.¹²²

En este caso, respondiendo a mi segunda pregunta, el interés del registro no sería más que documental. Pero esta lógica puede ponerse fácilmente en duda si pensamos en *Las Bestias en el Mundo* como cuestionamiento del olvido de la “inter (in)animación entre ‘lo directo’ y lo ‘ya no en directo’”.¹²³ En las acciones de Bagnara se entra al plano del registro desde una perspectiva “auto-poética, como si hubiera una cámara corporizada”.¹²⁴ El rol de la cámara no es únicamente documental, es una escolta del cuerpo en una experiencia espontánea e imprevisible: “no se trata, por tanto, del conocido binomio de videodanza bailarín-cámara, sino de una nueva experiencia constituida por ellos dos y el entorno, en un momento de diálogo”.¹²⁵ El registro no es entonces el “resultado” en estas producciones, es parte del proceso creativo que aporta

¹²⁰ PHELAN, Peggy (ed.), *Unmarked, The politics of performance*, London, Routledge, 1993, p. 146.

¹²¹ Cultura basada en el archivo y en su clasificación como sitio de permanencia histórica fáctica, relacionada con la modernidad que erige al documento por encima del acontecimiento.

¹²² LEPECKI, André, *Exhausting... op. cit.*, p. 219-232.

¹²³ SCHNEIDER, Rebecca, “Los restos de lo escénico (reelaboración)”, DE NAVERAN, Isabel (ed.), *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza*, Alcalá, Mercat de les flors, 2010, p. 175.

¹²⁴ Entrevista a Francisco Bagnara..., *op. cit.*

¹²⁵ PEREZ-ROYO (ed.), *¡A bailar... op. cit.*, p. 48.

otro prisma de visión de estas acciones.

Parafraseando la célebre frase nietzscheana “no hay más que interpretaciones de interpretaciones”, Jean-Luc Nancy explica que “no hay más realidades o hechos que los de la interpretación”.¹²⁶ El juego con el registro, con la re-lectura del cuerpo, a través de diferentes formatos, hace emerger esta idea y así una manera de romper con los imperativos de representación al borrar los límites entre “repertorio” y “archivo”.¹²⁷

Aquí parece importante puntualizar la diferencia entre la disciplina artística conocida como performance —y en este caso la performance dancística— y la denominada performatividad o “enunciados performativos”, descritos por John Austin, retomados por Jacques Derrida como forma del acontecimiento lingüístico que no “podría tener éxito si su formulación no repitiera un enunciado 'codificado' o iterable [...] si por tanto no fuera identificable de alguna manera como una 'cita'”¹²⁸ y llevados a los *gender studies* por la célebre teoría de Judith Butler.

A pesar de este esclarecimiento terminológico, el concepto de performatividad se relaciona con estas preguntas sobre cruces entre la acción *in situ* y el registro si lo comprendemos no como “un acto singular, porque siempre es la reiteración [y diferenciación] de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiera la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición”.¹²⁹ La relación entre la acción *in situ* y su pseudo-repetición en el registro puede ser leída como un enunciado performativo en el cual la acción se cita a sí misma, siendo a la vez reiteración y diferenciación.

Emerge así otra serie de preguntas: ¿Cuál es la relación entre estos “enunciados performativos” contextualizados en el “territorio artístico” y aquellos del cotidiano? ¿En qué medida se pueden comprender como diferenciación de un conjunto de normas? ¿Cómo actúa el registro más allá de la simple “cita” de esta diferenciación?

¹²⁶ NANCY, Jean-luc, *El olvido de la filosofía*, Madrid, Arena, 2003, p. 63.

¹²⁷ Diana Taylor realiza distinción entre el “repertorio”, relacionado con lo “en vivo” -*Liveness*-, lo directo y el “archivo”, relacionado con documentos que relatan estos repertorios, que los capturan o transmiten. La autora diferencia así la “memoria encarnada” de la “memoria archivística”: “tal como el archivo excede a lo ‘vivo’ (ya que perdura), el repertorio excede al archivo. El performance ‘en vivo’, no puede ser capturado, o transmitido a través del archivo. Un video de un performance no es el performance, aunque generalmente viene a reemplazarlo como objeto de análisis (el video es parte del archivo; lo que se representa en el video es parte del repertorio). Pero eso no quiere decir que el performance, como comportamiento ritualizado, formalizado, o reiterativo, desaparezca. Los performances también se reduplican a través de sus propias estructuras y códigos. Esto significa que el repertorio, como el archivo, es mediatizado”. TAYLOR, Diana, *The Archive and the Repertoire*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 20.

¹²⁸ DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 368.

¹²⁹ BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 34.

El registro de estas acciones *in situ* puede ser visto, por un lado, como un tipo de diferenciación que desbarata las normas propias de las disciplinas artísticas, al:

Activar procesos de comprensión que rompen con la inmediatez temporal y permitan una apertura: El cuerpo, sin dejar de ser imagen, se convierte también en generador de discurso y dialoga con la mirada (o con el cuerpo) del espectador en una dimensión ya no absolutamente condicionada por lo sensible.¹³⁰

De esta manera, el trabajo con el propio archivo permite la mezcla de diversos lenguajes estéticos que obliga a repensar “la incierta pedagogía de la mediación representativa”.¹³¹ Por otro lado, la “incontrolable capacidad de circulación de la imagen”,¹³² otorgada por el registro, permite una participación masiva a estos cuestionamientos de convenciones y normas:

La diferenciación entre el acto en vivo y su reproducción no es tan firme ni estable. Se puede refutar que el acto de ver y discutir el video también es un acto en vivo, aunque el video en sí no lo sea. Toda discusión acerca de los actos en vivo también se complica si consideramos el espacio virtual que abre Internet. ¿De qué manera Internet nos desafía a repensar aquello que entendíamos como efímero? [...] El espacio virtual está permanentemente presente y es una plataforma política potente, y muy “real”.¹³³

Se presenta de esta manera una nueva pregunta: ¿Lo interdisciplinario, lo pluridisciplinario o lo transdisciplinario, podrían ser categorías en las cuales habría espacio para estas acciones *in situ* y sus registros en tanto “obras de arte”?

A pesar de que la ciencia se encaminó indudablemente hacia el modelo “oficial” de la disciplina, otra historia la ha seguido de bastante cerca: aquella del desarrollo de los enfoques nombrados interdisciplinario, pluridisciplinario y transdisciplinario. Ciertamente estas distinciones no son del todo sencillas, pero lo que interesa aquí no es tanto comprenderlas a cabalidad, sino interrogar la posibilidad de que estas categorías puedan contener las acciones *in situ* y sus registros en tanto “obras de arte”. Por cierto, *Las Bestias en el Mundo* puede catalogarse como acciones que hacen uso del enfoque

¹³⁰ SÁNCHEZ, José, “La mirada y el tiempo”, BUITRAGO, Ana (ed.), *Arquitecturas de la mirada*, Alcalá, Mercat de les flors, 2009, pp. 13-14.

¹³¹ RANCIERE, *El espectador... op. cit.*, p. 58.

¹³² BUTLER, Judith, *Violencia de estado, guerra, resistencia, por una nueva política de la izquierda*, Buenos Aires, Katz, 2011, p. 17.

¹³³ TAYLOR, FUENTES (eds.), *Estudios avanzados..., op. cit.*, p. 22.

interdisciplinario, pluridisciplinario o transdisciplinario. Sin embargo, lo inter/pluri/trans-disciplinario no es específico a la práctica artística. El concepto de disciplina se refiere a "una categoría organizacional en el marco del conocimiento, que establece la división y la especialización del trabajo, y que responde a la diversidad de las territorios que abarcan las ciencias".¹³⁴ Desde luego las artes han sido divididas también en "disciplinas", pero esta terminología no es específica a lo artístico.

Surge desde allí otra pregunta: ¿Es posible pensar en estas acciones ya no como parte de un "territorio específicamente artístico"? La abolición de la diferencia entre espacio privado y público realizada por estas acciones, así como su don a quien quiera recibirlas, genera una relación horizontal artistas/transeúntes en la acción *in situ* —y artistas/público en los registros—, lo que puede hacer aparecer ciertas sospechas acerca de la separación entre el mundo del arte y la vida.

Al igual que lo enunciado por las "utopías" vanguardistas, ciertos elementos correspondientes a estas acciones diluyen distinciones, expandiendo "la realidad de público de arte hacia aquella que habitualmente se encuentra ajena a él"¹³⁵ y viceversa. Al volver el lugar público verdaderamente público, se abren espacios en nuestra realidad social, espacios que diseñan "configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible".¹³⁶

Por último, dejo abierta una pregunta final, al parecer la más difícil no solo de responder, sino también de plantear(me), por los sacrificios y el giro conceptual —e ideológico— que podría implicar: ¿No será acaso pertinente cuestionar la categoría de arte —o más bien seguir cuestionándola, o cuestionarla desde nuevos lugares?

¹³⁴ MORIN, Edgar, "Sur l'interdisciplinarité", KOURILSKY, Françoise (ed.), *Carrefour des sciences*, Paris, CNRS, 1994, p. 21.

¹³⁵ RICHARD, *La insubordinación...*, op. cit., p. 43.

¹³⁶ RANCIERE, *El espectador...* op. cit., p. 103.

CONCLUSIONES

Hoy es posible apreciar un nuevo movimiento dancístico contemporáneo en Chile. Se observa una nueva generación que muy recientemente ha explorado nuevas formas de realizar creaciones en danza y que proporcionan interesantes elementos de análisis para comprender nuevos tipos de resistencias que puede generar esta práctica artística sin pasar por el mensaje explícito sino por la deconstrucción de las formas hegemónicas de creación y representación dancística.

Las resistencias operan hoy en la danza contemporánea chilena desde dentro mismo de la disciplina, tal como lo hacen ciertas nuevas estrategias políticas marginales con tendencias neo-izquierdistas¹³⁷ o postanarquistas:¹³⁸ se hace política sin participar directamente del sistema, pero deconstruyéndolo desde el interior. Ciertos artistas de la danza contemporánea han comprendido que hoy, más que el mensaje evidente que pueden entregar al espectador, son los “modos de hacer” los que pueden cambiar las formas de relación y los patrones relacionados con la hegemonía de un sistema ideológico, que comprende también lo artístico.

Las estrategias pasan muchas veces desapercibidas, inclusive son hasta realizadas de manera inconsciente por los artistas, sin embargo, pueden llegar poco a poco a efectuar un verdadero cambio: los granitos de arena se van sumando hasta transformar el sistema en un desierto. El hecho de poner en cuestión los modos y espacios oficiales de la danza, por su acercamiento al poder institucional, por su dependencia que le impide una verdadera libertad creativa e ideológica, es claramente un acto político.

Estos “modos de hacer” propios y disidentes, en el interior de la disciplina dancística, como si esta representara una sociedad a pequeña escala, implican reales resistencias, al mostrar que un cambio es posible a través de lo que se tiene a mano. Es esto lo que en este ensayo se ha llamado micropolítica. La puesta en obra de actos de micropolítica que he analizado está relacionada con un abandono de las jerarquías tradicionales de la danza escénica a través de caminos complejos como lo son las búsquedas de nuevas

¹³⁷ Cf. LARRAÍN, Jorge, *El concepto de ideología*. Vol. 4 Postestructuralismo, postmodernismo y postmarxismo, Santiago de Chile, LOM, 2010.

¹³⁸ Se trata de una multiplicidad heterogénea de teorías políticas radicales que se articula, según los casos, con el pensamiento del posestructuralismo, el posmodernismo, el post-colonialismo, el posfeminismo y el posmarxismo. A partir de los análisis sobre la naturaleza del poder, se realizan intentos de describir una clase de política “más local y difusa que la política a gran escala que está diseñada para discursos garantistas. Al tiempo que los centros de poder y opresión son descentralizados, debe serlo también la resistencia, produciendo una micropolítica de difusión y multiplicidad, enfocada sobre múltiples luchas que escapan más allá de los niveles del estado y la economía para entrar en otros territorios como el psicológico, sexual, ético, religioso, etc.” En EATWELL, Roger, WRIGHT, Anthony (eds.), *Contemporary political ideologies*, New York, Bloomsbury Publishing, 1999, p.147.

maneras de asociarse para la creación y nuevas relaciones con el espectador que no estén contaminadas por ideales relativos al poder o a la jerarquía.

También existen resistencias en la exploración de espacios no-conventionales para la danza, en el tomarse los espacios públicos para transformarlos en lugares de pausa, de sueño, de deconstrucción de la realidad, y yendo más allá de la utopía, transmutando lo cotidiano en heterotopía. Aquí se produce un efecto de resistencias, no solo al enfrentarse a las ideas hegemónicas del espacio que debe tener el arte, sino también integrándolo a la vida civil, inclusive a la expresión masiva de las manifestaciones callejeras.

Yendo más allá en la destrucción del lenguaje hegemónico de la danza, la danza contemporánea chilena ha realizado en estos últimos tres años un trabajo de anulación de los sistemas de representación y de narratividad, indagando en nuevas formas de comunicar y en subversivos procesos de creación escénica. Entre ellos es posible observar un deseo de desmitificar los misterios de la puesta en escena, poniendo en obra tácticas para la visibilidad y apertura de los métodos creativos y de representación. La nueva danza contemporánea chilena ofrece también posibilidades de re-pensar el arte, inclusive de poner en duda su condición misma de conceptualización, de división en disciplinas varias y de existencia, al realizar cruces entre sus diferentes formas, así como entre su acción *in situ* y su registro.

Evidentemente estas acciones artísticas y políticas no se restringen al panorama de la danza contemporánea chilena. Es posible que, en el mundo entero, nunca no se haya hablado tanto del arte como en nuestros días, sin embargo —o quizás por ello— entender cuál es el espacio y la función del arte en la cultura contemporánea no es tarea fácil, el primer lugar porque la propia evolución de los lenguajes artísticos en la contemporaneidad no ha dejado de luchar —tratando de resistir— contra esta posibilidad de definición, de encasillamiento dentro de unos parámetros predeterminados, ya sea de índole genérica o institucional.

¿Qué es el arte? ¿Para qué sirve? Y ¿cuáles son sus límites? Son algunas cuestiones que le asaltan casi inevitablemente a quien se encuentra frente a una obra de arte hoy en día. Podríamos pensar entonces al arte como un ejercicio de resistencias: Resistencias, en primer lugar, a sí mismo, a su determinación genérica, a su consideración oficial, cultural o institucional —aunque ya a nadie se le escapa que este comportamiento ha sido asimilado por la propia institución, lo que no impide que siga funcionando como motor de renovación—, resistencias, en última instancia, al propio conocimiento del arte, al que nos invita —siguiendo a Hegel—¹³⁹ la contemplación de la misma obra, para

¹³⁹ Cf. HEGEL, Georg W. F., *Esthétique*, vol. I, Paris, Flammarion, 1979.


adentrarnos en el abismo de un misterio del que solo parece oírse la voz de un vacío, la negación de una respuesta.

Ahora bien, para que la obra no quede reducida a un mero gesto formal de negación, perfectamente previsto por la dinámica institucional, es necesario que esta fuerza de resistencias se proyecte más allá del ámbito artístico, con lo cual, la pregunta inicial se traduciría en otra no menos compleja: Resistir... ¿Contra qué? Un movimiento se convierte en una fuerza de resistencias en la medida en que se opone a una tendencia contraria, solo se puede resistir frente a un sistema que ejerza algún tipo de poder, ya sea un poder social, económico, moral o semiótico, aunque es difícil desligar unos de otros, y un poder se practica desde alguna mayoría, no necesariamente en el sentido cuantitativo, sino sobre todo cualitativo.

El objeto de estudio de este ensayo ha sido justamente ese, un movimiento que se transforma en fuerza de resistencias, específicamente el de la danza contemporánea chilena de hoy. La especificidad de esta danza es que, sin duda alguna, pertenece a un movimiento de minorías, y, aunque haya quien pueda pensar que también se resiste contra las minorías, a las minorías no se las resiste, sino que se las tolera. Las resistencias de la danza contemporánea chilena actual tenderían, por tanto, oponerse a alguna forma de mayoría. En otras épocas, cuando el poder tenía nombres y apellidos fáciles de leer, resultaba más sencillo resolver esta ecuación, pero hoy: ¿Dónde se encuentran las mayorías y minorías? ¿Cuáles son los sistemas de poder y los modos de resistencias?

Determinar hoy cuáles son los modos más eficaces de resistencias del arte frente a los mecanismos hegemónicos que regulan los sistemas estéticos y sociales no es tarea fácil. Sin embargo, en un intento de respuesta a la pregunta que le da razón de vida a este ensayo, es decir, el cuestionamiento acerca de lo que queda hoy en la danza como medio de resistencias se puede enunciar que es un nuevo reto. Este reto es llegar a convertirse en una suerte de minoría —cualitativa—, llegar a ser una fuerza de resistencias contra los modelos dominantes, no solo en el plano estético, en cuanto a la concepción artística, sino sobre todo frente a los modos de comprender la realidad y entender la historia, frente a las formas de conocimiento y de relación del sujeto con el mundo, reaccionando a sus sistemas de representación, y por tanto de jerarquización, que legitiman y sostienen las estrategias de poder.

Devenir diferencia, fuerza de resistencias contra toda síntesis unitaria o idea de totalidad, contratado sistema de producción de sentido con pretensiones de verdad universal que reduzca sus obras y con ellas la realidad y la historia, a una lectura única, no ser “A” ni “B”, sino “A” queriendo ser “B”, en un movimiento incesante, como línea de fuga que solo se justifica en el proceso de su funcionamiento y que por efecto de su mismo movimiento hará visible tanto “A” como “B”. Llevando este planteamiento a



campo de las ideas no estamos lejos de la práctica filosófica expuesta por Gilles Deleuze, devenir minoritario¹⁴⁰ dentro de las mayorías, llegar a ser no-poder dentro de los sistemas de poder, etnia dentro de las razas, dialecto dentro del lenguaje, femenino dentro de lo masculino, no-historia dentro de la historia, no-representación dentro de la representación, y todo ello no para consolidar una nueva minoría, etnia o dialecto, pues esto sería el punto de partida para otro sistema de jerarquización, sino para poder estar en constante movimiento —de oposición—, atravesando los modelos establecidos, en un continuo ejercicio de metamorfosis y transformación, llegando a ser siempre *otro*.

¹⁴⁰ “Devenir-minoritario es un asunto político y recurre a todo un trabajo de potencia, a una micropolítica activa. Justo lo contrario de la macropolítica, e incluso de la Historia, donde más bien se trata de saber cómo se va a conquistar o a obtener una mayoría”. En DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 292.

BIBLIOGRAFÍA

- ADOLPHE, Jean-Marc, "Une fragilité qui résiste", *Nouvelles de Danse. Dossier Danse et politique*, n° 30, 1997.
- AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011.
- ALCAINO, Gladys, HURTADO, Lorena, *Retrato de la danza independiente en Chile 1970 – 2000*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2010.
- AUGÉ, Marc, *Los no lugares, una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- BADIOU, Alain, *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.
- BANES, Sally, *Writing Dancing in The Age of Postmodernism*. Londres, Wesleyan University Press, 1994.
- BATAILLE, Georges, "La noción de gasto", *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987.
- BAUMAN, Zigmunt, *En busca de la política*, Buenos Aires, FCE, 1999.
- BERNARD, Michel, *Le corps*, Paris, Ed. Universitaires, 1976.
- _____, "Des utopies à l'utopique ou quelques réflexions désabusées sur l'art du temps", *Danse et utopie*. Ed. Christine Roquet. Paris, Montreal, l'Harmattan, 1999.
- BLASE, Joseph, "Las micropolíticas del cambio educativo", *Profesorado, revista de currículum y formación del profesorado*, 6 (1-2), 2002.
- BRUGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.
- BUITRAGO, Ana (ed.), *Arquitecturas de la mirada*, Alcalá, Mercat de les flors, 2009.
- BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- _____, *Violencia de estado, guerra, resistencia, por una nueva política de la izquierda*, Buenos Aires, Katz, 2011.
- CASTRO, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- CONTRERAS, Javier "La imagen del cuerpo en la danza contemporánea mexicana", *Revista DCO*, No. 3, México, febrero- abril 2007.


- CORNAGO, Óscar (ed.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización, la creación escénica en Iberoamérica*, Cuenca, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- DE CERTEAU, Michel, *Arts de faire, l'invention du quotidien, tome 1*, Paris, Gallimard, 1990.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- _____, "Le cerveau c'est l'écran. Entretien", *Cahiers du Cinéma*, n° 380, 1986.
- _____, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2005.
- _____, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- _____, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- EATWELL, Roger, WRIGHT, Anthony (eds.), *Contemporary political ideologies*, New York, Bloomsbury Publishing, 1999.
- FERREIRO, Pérez, "Cuerpo, disciplina y técnica: problemas de la formación dancística profesional", *Revista Internacional de Psicología y Educación*, No. 002, vol. 8, México, UIC, julio-diciembre, 2007.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.
- FOUCAULT, Michel, "Clase del 21 de noviembre de 1973", *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*, Buenos Aires, FCE, 2003.
- _____, "Des espaces autres", *Dits et écrits II*, Gallimard, Paris, 2001.
- _____, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1987.
- _____, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- _____, *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*, México, Siglo XXI, 2001.
- _____, "Poder-cuerpo", ISLAS, Hilda (ed.), *De la historia del cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, INBA/CONACULTA, 2002.
- GINOT, Isabelle, "Une structure démocratique instable", ROQUET, Christine (ed.), *Danse et utopie*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1999.
- GONZALEZ, Tamara, BAGNARA, Francisco, GONZALEZ, David, *En construcción, registro metodológico del proceso creativo de la obra de danza*, Santiago de Chile, CNCA, 2011.

- GRUMANN, Andrés, CORDOVEZ, Constanza, *et al.*, *Danza independiente en Chile, reconstrucción de una escena 1990-2000*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2010.
- GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely, *Micropolitiques*, Paris, Empecheurs de penser en rond, 2007.
- HEGEL, Georg W. F., *Esthétique*, vol. I, Paris, Flammarion, 1979.
- HUXLEY, Michael, BURT, Ramsay, "La nouvelle danse : comment ne pas jouer le jeu de l'establishment", FEBVRE, Michèle, *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987.
- JODOROWSKY, Alejandro, "Sacar al teatro del teatro", *Teatro pánico*, 1965.
- JOWITT, Deborah, *Time and the dancing image*. Berkeley, University of California Press, 1998.
- LABAN, Rudolf, *Danza educativa moderna*, México, Paidós, 1991.
- LANCEROS, Patxi, *Avatares del hombre*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1996.
- LANGER, Susanne, *Feelings and form*, New York, Scribner And Sons, 1953.
- LARRAÍN, Jorge, El concepto de ideología. Vol. 4 Postestructuralismo, postmodernismo y postmarxismo, Santiago de Chile, LOM, 2010.
- LEPECKI, André, *Exhausting dance : Performance and the politics of movement*, New York, Routledge, 2005.
- LOUPPE, Laurence. "Qu'est-ce qui est politique en danse ?", *Nouvelles de Danse. Dossier Danse et politique*, 30, 1997.
- MAUSS, Marcel, *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1991.
- MORIN, Edgar, "Sur l'interdisciplinarité", KOURILSKY, Françoise (ed.), *Carrefour des sciences*, Paris, CNRS, 1994.
- NANCY, Jean-luc, *El olvido de la filosofía*, Madrid, Arena, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- PAPA, Laura, "Poéticas del no-poder", *Revista DCO*, No. 7, México, febrero-abril 2007.
- PEREZ-ROYO, Victoria (ed.), *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.
- PHELAN, Peggy (ed.), *Unmarked, The politics of performance*, London, Routledge, 1993.
- RANCIERE, Jacques, *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, LOM, 2009.
- _____, *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo, 2011.

- _____, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- RICHARD, Nelly, *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.
- RICOEUR, Paul, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- ROLNIK, Suely, “La memoria de cuerpo contamina el museo”, *Transform*, 2007.
- ROUSIER, Claire (ed.), *Être ensemble, figures de la communauté en danse depuis le 20ème siècle*, Paris, CND, 2003.
- SCHNEIDER, Rebecca, “Los restos de lo escénico (reelaboración)”, DE NAVERAN, Isabel (ed.), *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza*, Alcalá, Mercat de les flors, 2010.
- SIEBERS, Tobin (ed.), *Heterotopia. Postmodern Utopia And The Body Politic*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.
- TAYLOR, Diana, FUENTES, Marcela (eds.), *Estudios avanzados de performance*, México, FCE, 2011.
- _____, *The Archive and the Repertoire*, Durham, Duke University Press, 2003.
- VATTIMO, Gianni, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1989.
- VALERY, Paul, *El alma y la danza*, México, Me cayó el veinte, 2006.
- VINCENT, Geneviève, “États d’âme, états d’urgence”, *Nouvelles de Danse, Dossier Danse et politique*, N° 30, 1997.
- VOLLI, Ugo, “Técnicas del cuerpo”, BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, (eds.), *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*, México, SEP/INBA/ Universidad Veracruzana, 1988.

ENTREVISTAS

- Entrevista a Carlos Pérez*, 13 de marzo de 2011, Santiago de Chile.
- Entrevista a Constanza Cordovez*, 23 de marzo de 2011, Santiago de Chile.
- Entrevista a Bárbara Pinto*, 12 de abril de 2011, Santiago de Chile.
- Entrevista a Paula Montecinos*, 10 de septiembre de 2011, Santiago de Chile.
- Entrevista a Tamara González*, 18 octubre de 2011, Santiago de Chile.
- Entrevista a Francisco Bagnara*, 15 de noviembre de 2011, Santiago de Chile.
- Entrevista a Javiera Peón-Veiga*, 17 de diciembre de 2011, Santiago de Chile.



Entrevista a Andrea Olivares y Alicia Ceballos, 22 de noviembre de 2011, Santiago de Chile.

Entrevista a Paulina Vielma, 28 de noviembre de 2011, Santiago de Chile.

Entrevista a Alejandra Gómez, 15 de diciembre de 2011, Santiago de Chile.