

EL CUERPO QUE MANCHA

PAULINA MELLADO

03_

PATRIMONIO
COREOGRÁFICO



EL CUERPO QUE MANCHA

PAULINA MELLADO

03_

PATRIMONIO

COREOGRÁFICO



**CHILE LO
HACEMOS
TODOS**

INTRODUCCIÓN

PATRIMONIO COREOGRÁFICO | Paola Moret Jiménez

La creación del programa Patrimonio Coreográfico se remonta al año 2014, programa creado por el Área de Danza del entonces Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, bajo la gestión de la coordinadora del Área Francisca Las Heras y la producción de Graciela Cornejo, con el objetivo de generar un avance tangible y concreto en favor de salvaguardar y difundir el legado artístico y cultural de la danza chilena.

Este programa, que a la vez propone un ejercicio de memoria, refuerza con un sentido de urgencia nacional, la necesidad de reafirmar y fortalecer nuestros rasgos culturales identitarios, siendo la danza una de las expresiones artísticas aparentemente más dinámicas y vibrantes en su forma, pero también una de las que más requiere una mirada renovada y atenta, ya que de ser un arte de representación (intérpretes que representaban lo que los directores/as y coreógrafos/as ordenaban como un mapa trazado a seguir, sin posibilidad de desviarse de sus lineamientos) pasó a ser un arte escénica que trae en su propuesta, un alto nivel de reflexión y pensamiento.

Bajo esa comprensión es que el programa Patrimonio Coreográfico, representa una oportunidad valiosa para revisar la historia reciente de la danza contemporánea chilena y su devenir artístico, ya que considera la experiencia que proporciona la puesta en escena y el intercambio directo con el público, tanto en el hecho del remontaje como en el análisis y mirada retrospectiva, ejercicio que este programa permite realizar en profundidad sobre estas obras patrimoniales, sus contextos, estéticas y lenguajes.

El presente programa busca además apoyar y revitalizar los esfuerzos mancomunados de artistas e institucionalidad por rescatar y poner en valor obras que forman parte de un patrimonio colectivo, que no siempre cuenta con la presencia y visibilidad que amerita. En ese sentido, esta iniciativa se alinea con los principios fundamentales de la Política Nacional de las Artes Escénicas 2017-2022, que tiene entre sus pilares la concepción de que la memoria histórica del sector es un bien público que debe ser protegido, ya que este espacio proporciona instancias de reflexión, construcción y consolidación de los rasgos identitarios más perennes de nuestra sociedad.

En este contexto se ha realizado el remontaje de seis obras coreográficas: durante el 2014 el programa dio inicio con la obra *Los Ruegos* (1997) de la Compañía Movimiento bajo la dirección del coreógrafo francés Claude Brumachon con asistencia de Benjamín Lamarche. *Los Ruegos* es una creación basada en nuestra historia reciente marcada por el Golpe Militar de 1973, y da vida a un montaje que se propone como un espacio de rescate y vivencia de la memoria, donde destacan elementos como la pérdida, la ausencia de los seres queridos y la fractura social.

El año 2015, se remontó la obra coreográfica *Sótano* creada y dirigida el año 1992 por el coreógrafo Luis Eduardo Araneda, obra que también responde al contexto histórico posdictadura. En palabras de Luis E. Araneda, *Sótano* es una obra y lugar donde “emergen nostalgias, amores, ausencias, presencias, recuerdos de un pasado, de un presente inconcluso, de una herida abierta que espera cerrar, reparar, sanar, continuar, y jamás olvidar”.

El mismo año 2015 se remontó *El cuerpo que mancha*, obra creada y dirigida en 1992 por la coreógrafa Paulina Mellado, y que en su remontaje contó con gran parte del elenco original, integrantes que a su vez fueron parte del primer trabajo colectivo de la coreógrafa. La obra está inspirada en un texto con el mismo título, del poeta Ronald Kay, que permite un viaje a las metáforas visuales y estéticas con que Paulina Mellado profundiza desde ese entonces sobre temas como rupturas de lenguaje y memoria.

Luego, durante el año 2016, correspondió el remontaje de la obra *Sin Respiro* dirigida el año 2000 por Elizabeth Rodríguez, montaje en el que la coreógrafa investigó el concepto de espacio interior, en tanto subconsciente, y de intimidad, realizando el ejercicio de otorgarle al espacio escénico una identidad emocional. Por ello, la propuesta escénica se basa en el funcionamiento del cuerpo y la mente durante los sueños.

Ese mismo año se remontó *Jaula Uno, Ave Dos*, obra estrenada el año 1996 por su creadora e intérprete Vicky Larraín, quien se inspiró en la historia de Mirta Carrasco, una mujer que vivió veinte años encerrada en un gallinero en la comuna de Colina, hecho que causó gran impacto en los años noventa. La obra es una metáfora de la dictadura militar, al poner en el tapete temas como la tortura, el encierro y el deseo de “volar”, a través de un relato poblado de imágenes que dejan en evidencia las heridas abiertas de nuestra historia.

Es importante destacar que la versión 2017 del programa Patrimonio Coreográfico, tiene tres particularidades respecto de las anteriores versiones: por primera vez se realiza un concurso abierto que, a su vez, fue evaluado por jurados destacados

del medio de la danza, tales como Hiranio Chávez, María Inés Pacheco y Marcela Ramos. Adicionalmente, se decidió que el remontaje vaya acompañado de un documental que da cuenta del proceso de remontaje de la obra y su contexto histórico. Esta es, además, la primera ocasión dentro del programa Patrimonio Coreográfico, que se remonta una obra que haya sido estrenada con anterioridad a la década de los noventa, lo cual se concretó a fines de noviembre del 2017 con el estreno y reinterpretación de la obra *Estructuras* creada en 1985 por la coreógrafa Carmen Beuchat, basada en las metodologías compositivas de la danza postmoderna. En palabras de Carmen Beuchat “La constante en la danza es la estructura. Para mí, consiste en un material que puede ser alterado o reordenado. Con una serie de movimientos, formo una secuencia central. Esta secuencia central es sometida a distintas variaciones: velocidad, tensión, niveles, direcciones, etc. La acumulación de secuencias constituye la ESTRUCTURA. La acumulación y orden de las estructuras forma la lectura de mi coreografía”.

Entre el año 2017 y el año 2018 se impulsan las investigaciones de las seis obras de Patrimonio Coreográfico para su publicación. *Estructuras* a cargo de la investigadora Carolina Carstens, y *Los Ruegos*, *Sótano*, *El cuerpo que mancha*, *Sin Respiro* y *Jaula Uno, Ave Dos*, a cargo de la investigadora y escritora Gladys Alcaíno.

El presente documento está dedicado a la obra *El cuerpo que mancha*, de la coreógrafa, académica y directora Paulina Mellado Suazo, por su trascendencia en la historia de la danza chilena y en acontecimiento de su remontaje a 23 años de su estreno.

Si se piensa en una obra de danza, habría que ir en busca de un gesto que fue puesto en el mundo bajo ciertas características, y debiéramos rescatar ese gesto en la memoria lo más intacto posible, para poder sentir hoy la nueva experiencia que nos trae.

Isabel de Naverán¹ plantea que la historia de la danza en este caso, surge como un modo de apoderarse de un recuerdo en un momento de peligro. Bien vale la pena darle vueltas a esa idea para confrontarnos a ese enorme contenido que proponen las palabras “momento de peligro”, que tal vez refieren a que lo efímero de un gesto se pierda sin confrontarlo a una mirada o un discurso del futuro, y que finalmente desaparezca.

Al investigar la danza, emergen gestos y cualidades del movimiento que nos dijeron algo en el pasado y que nos siguen diciendo algo aún. La teórica francesa Isabel Launay², ha escrito que en los años ochenta y parte de los noventa, el salto como gesto desapareció de la danza contemporánea, reapareciendo sutilmente hacia finales de los noventa, y no es recién hasta ya entrado los 2000, que la escena danzaria resignifica su peso y le da mayor espacio al aire.

Al pensar en el remontaje de una obra, tenemos que sacar de ese momento de peligro esa estética que va más allá de una reproducción de maqueta o literalidad sobre un montaje que se puso en una escena del pasado, porque probablemente ya no estarán los mismos intérpretes, y si lo están, es probable que su corporalidad haya cambiado. Tampoco el público, mismo o diferente, estará envuelto en un contexto semejante en que esa obra fue estrenada.

1 De Naverán, Isabel. *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Cuerpo de Letra editorial. España 2010, pág 9.

2 Launay, Isabelle. Clase Magistral Universidad de Chile. Mayo 2015.

Entonces es el pensamiento, en tanto memoria, el que viaja hacia ese rescate, y que apela a una conciencia lúcida y también crítica, para poder mirar donde estamos hoy y donde estuvimos ayer.

El no realizar una elaboración sobre eso que vamos a tomar del pasado, conlleva el riesgo de caer en la reproducción memorística, algo que podemos romper solo deteniéndonos en la ética de esos movimientos, lo que nos permite acceder a aquello inenarrable de lo que fuimos-somos.

Esa es la puerta hacia nosotros mismos que nos han abierto en esta ocasión las presentes obras de nuestro Patrimonio Coreográfico: *Estructuras*, de Carmen Beuchat; *Los Ruegos* de la Compañía Movimiento junto a Claude Brumachon; *Jaula Uno Ave dos*, de Vicky Larraín; *Sin respiro* de Elizabeth Rodríguez; *El cuerpo que mancha*, de Paulina Mellado y *Sótano*, de Luis Eduardo Araneda.

Recogiendo la reflexión anterior, es que los presentes textos surgen como fruto de la investigación y el diálogo cercano con coreógrafos, coreógrafas, intérpretes y otros testigos o partícipes de las obras que han sido parte del programa Patrimonio Coreográfico, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

También es resultado del estudio realizado a la prolífica bibliografía que ha surgido en Chile en la última década, centrada en la danza de nuestro país, como también a los distintos archivos disponibles.

Y por cierto, se consolidan también, gracias a un conocimiento cercano de las obras, que fueron vistas por quien escribe tanto en los momentos de sus estrenos, como de reposiciones en el marco del Patrimonio Coreográfico. Obras que por sus temáticas y estremecedoras puestas en escena, marcaron también el interés particular de investigar la danza independiente y contemporánea en Chile, lo que se ha traducido en un saber, que gracias a quienes crearon la instancia de las presentes publicaciones, hoy se da la ocasión de compartir.

Gracias a todos y cada una por los aportes realizados en las distintas investigaciones e instancias para dar a conocer el devenir de la danza en Chile, y en especial de estas preciadas obras.

Y en el caso del presente trabajo, se suman además agradecimientos a Madeleine Manzur por las traducciones del francés al español.



Fotografía
Archivo
Paulina Mellado
*El cuerpo que
mancha* 1992.
En la fotografía
Paulina Mellado y
Carolina Cifras.

Fotografía archivo
Paulina Mellado.
Elenco 1992

Fotografía
Mariángela Ortiz.
Elenco 2015



CAPÍTULO I

ANTECEDENTES PARA UNA OBRA CONTEMPORÁNEA Y PATRIMONIAL EN CHILE

APROXIMACIÓN HACIA UN CAMBIO DE PARADIGMA

La historia de las artes escénicas en Chile, en particular la danza, propone considerar tanto las distintas propuestas estéticas, como las estrategias de producción relativas a cada época. Esto implica una mirada a la creación considerando también el momento de la instalación de estructuras académicas e institucionales, que de algún modo estuvieron sujetas a los distintos movimientos artísticos nacidos en el extranjero y que se inscriben también en nuestra historia cultural.

Detenerse en las bases de la institucionalización y academización de las artes escénicas, es el punto de partida para la comprensión de la creación danzaria en Chile. Para comenzar a vislumbrar esas bases, es necesario remirar hacia comienzos del siglo XX, momento en que ciertas expresiones artísticas, como la danza y la ópera eran parte del buen vivir y de la formación cultural destinada a las clases sociales más acomodadas.

Poco a poco la danza fue cobrando fuerza como arte, pues figuras extranjeras, que visitaban Chile como parte de sus giras junto a sus compañías, se quedaban en el país contribuyendo a la formación de las primeras academias. Se hace visible entonces que de estos emplazamientos



Fotografía
Mariángela Ortiz.
El cuerpo que mancha
2015. En la fotografía
Paulina Mellado y
Carolina Cifras.

surge el primer gesto profesional con la creación de un cuerpo de bailarines, a cargo de Kaweski³, que tenía un repertorio sustentado en el paradigma ruso-europeo

Así es como luego, las vanguardias europeas trascienden poco a poco hasta Latinoamérica, principalmente por quienes venían desde Europa. Eso se aprecia en la relación que establecen personalidades de la historia de la danza en Chile, como lo fueron Ignacio Del Pedregal, quien fuera discípulo directo de Mary Wigman⁴, como también Andree Haas, discípula de Dalcroze⁵, y gran maestra de rítmica en Chile. Ambas personalidades renuevan la danza nacional inspiradas en las tendencias críticas de las vanguardias alemanas.

3 Cifuentes, María José. Historia Social de la danza en Chile. *Visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. Editorial Lom. Santiago 2007, pág. 51.

4 Bailarina moderna, máxima exponente de la danza expresionista alemana.

5 Emile Jacques Dalcroze, (1865 - 1950) Pedagogo y músico suizo que influyó en la pedagogía musical, instalando las bases para un uso educativo de la música y el movimiento.

Obra La mesa verde,
Archivo Universidad
de Chile.



La validación de una nueva estética y forma de producción, cimentaría el paso para un surgimiento de una institucionalidad para la danza, que fortaleció además las tendencias tradicionales y opuestas, como lo clásico que contrastó con la trasgresión devenida con las vanguardias.

Este crecimiento cultural tomaba cuerpo en un Chile remecido por las grandes crisis económicas y políticas ocurridas en las primeras décadas del siglo XX. La expresión artística respondió a ello con una creciente productividad marcada por algunos hitos, como lo fue un momento emblemático de la danza en Chile con la llegada de Ernst Uthoff⁶, junto al Ballet de Kurt Jooss, reconocido coreógrafo alemán, quien traía su montaje *La mesa verde*, obra de gran trascendencia hasta nuestros días, por ser inaugural en términos de contenido social e impacto en el público. Imposible pasar por alto este momento introductorio, ya que esta obra y su representación constituyeron un discurso claro contra el poder y la guerra además de una innovadora puesta en escena.⁷

⁷ Cifuentes, María José. Op cit.,p.66.

El presidente Pedro Aguirre Cerda, cuyo mandato ocurre entre los años 1938 y 1941, con su gobierno abre distintas puertas para cambios profundos en la lógica del país. Entre otras acciones trascendentes, se relaciona cercanamente con el movimiento de mujeres que perseguían incesantemente su derecho a voto y aunque no fue él quien terminó de legislar al respecto, ya que el proceso se vio interrumpido por su muerte, las sufragistas chilenas lo reconocen como el primero en abrirles las puertas del congreso. Fue así, como el espíritu de Pedro Aguirre Cerda, siempre cercano a los librepensadores, también revolucionó nuestra cultura en tanto en su gobierno se reconocen los valores de la cultura y la educación, lo que permite que finalmente se cree el Instituto de Extensión Musical como resultado de la unión entre la Facultad de Bellas Artes y la Universidad de Chile, situándose este como una de los primeros gestos del Estado hacia el fortalecimiento de una cultura institucional.

Un giro como este desde la autoridad del país, facilitaría el que Uthoff, junto a su esposa, la bailarina Lola Botka y el bailarín Rudolf Pescht, quienes no pudieron volver a Europa por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, se quedaran en Chile para formar el que sería el Ballet Nacional y la escuela de danza de la Universidad de Chile, del cual Uthoff sería director. Todos estos personajes, fueron los primeros grandes maestros de la danza en Chile.

La innovación no sería menor al formarse también un campo de apertura para bailarines varones, lo cual deja atrás la idea de una danza para cultivar a las señoritas, sino que se presenta como un arte profesional que incluso requerirá de formación académica universitaria.⁸

8 Alcaíno-Hurtado. Retrato de la danza Independiente en Chile. 1970-2000. Ocholibros editores. Santiago 2010, pág. 16.

De este proceso de institucionalización aparecen figuras claves para lo que sería paradójicamente décadas más tarde el surgimiento de la danza independiente: Patricio Bunster⁹, Joan Turner¹⁰, Malucha Solari¹¹, junto a otras personalidades, quienes se transformaron en puntales de iniciativas autónomas en su gestión y desarrollo fuera de toda institucionalidad.

La presencia de bailarines y coreógrafos extranjeros con sus distintas formaciones técnicas y metodologías brinda legitimidad a la formación de escuelas institucionales en Chile, lo cual permite que se cree además la academia y cuerpo estable de ballet del Teatro Municipal, que más tarde, en la década del 50, gracias a la gestión de Octavio Cintolessi¹² lograría captar financiamientos municipales. Estos financiamientos permiten que la institucionalidad de la danza se amplíe en tanto estos modos de gestión surgen como una posibilidad de seguir creando escuela.

De ese tiempo fecundo a la fecha, la institucionalidad chilena en la danza y la cultura se ha multiplicado de modo inesperado y en coherencia con un sistema de mercado que ha permitido la formación de escuelas de danza de la mano con la creación acelerada de universidades privadas.

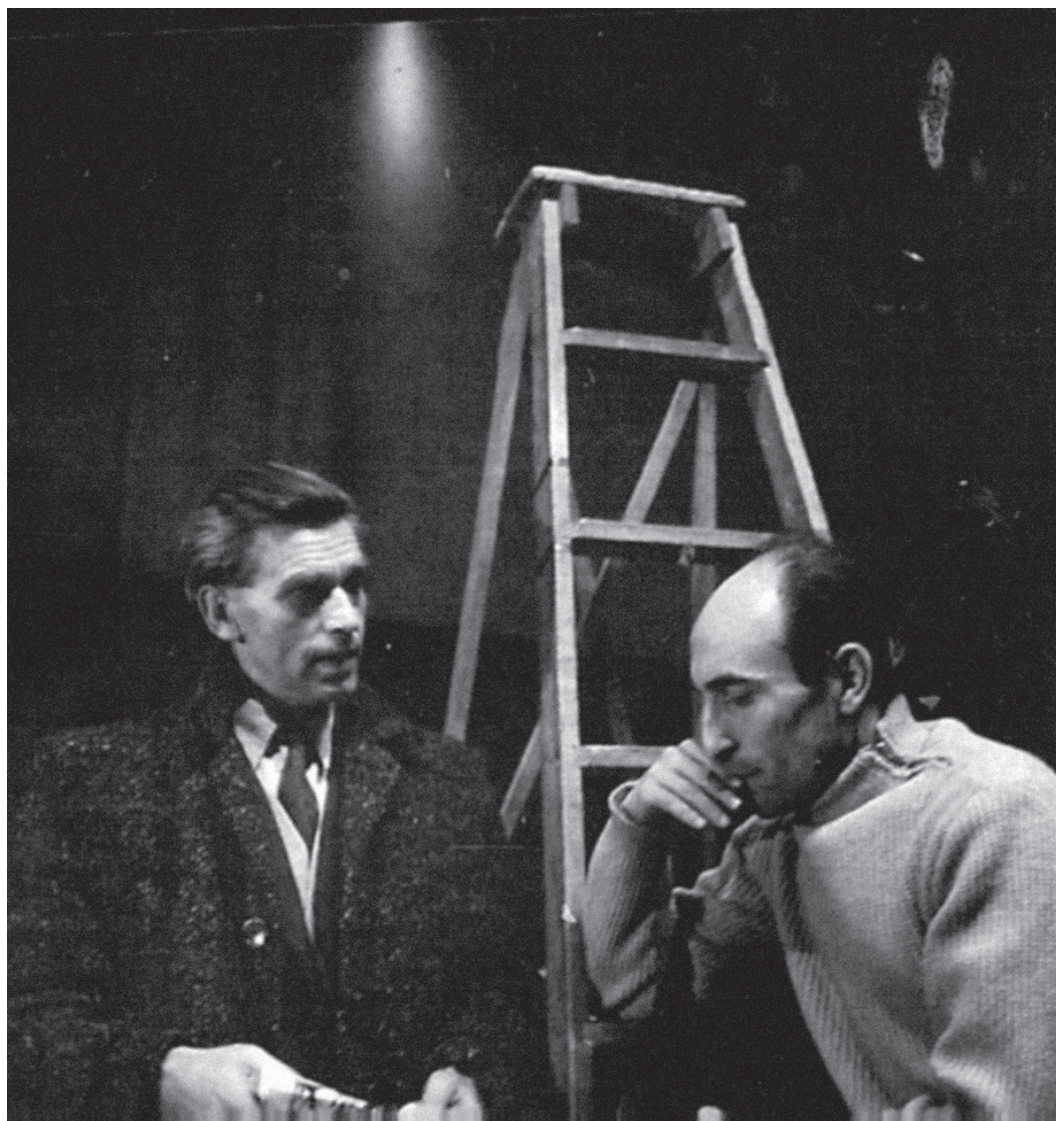
El momento de la multiplicación de espacios y academias para el estudio de la danza, más la aparición de los fondos concursables, contrasta con aquel período en que principalmente dos escuelas lideraban la formación de profesionales y de compañías de danza. También contrasta con aquel

9 Coreógrafo bailarín, discípulo directo de Uthoff y Leeder. Dirigió la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, más tarde funda el Centro de danza Espiral, ícono fundamental de la danza independiente en Chile.

10 Bailarina del Ballet de Jooss y del Ballet Nacional Chileno, llega a Chile en la década del 50. Maestra de la escuela de danza de la Universidad de Chile, funda junto a Patricio Bunster el Centro de Danza Espiral.

11 Premio nacional de Artes Musicales, Bailarina del Ballet Nacional Chileno, creadora del Ballet de Cámara de la Universidad de Chile, creadora del Ballet juvenil del Ministerio de Educación. www.memoriachilena.cl

12 Fundador y Primer director del Ballet de Arte moderno, hoy Ballet de Santiago.



Ernst Uthoff y Patricio Bunster.
Archivo Universidad de Chile

período posterior de dictadura en Chile, en que ni esas dos escuelas (Ballet del Teatro Municipal de Santiago y Facultad de Danza de la Universidad de Chile) eran un espacio posible para el crecimiento de muchos, sino al contrario, se tornaron en un espacio represivo o prohibido para la formación y libre creación danzaria. Incluso se cerraron por algún tiempo, lo que dio pie al surgimiento de compañías de jóvenes creadores que en aquel entonces afirmaron incluso haberse agrupado como un gesto de rebeldía a sus escuelas, como ocurrió con Andanzas, una de las compañías fundacionales de la danza independiente en Chile.¹³

Así de modo evidente, se puede observar cómo la institucionalidad creciente, junto a los conflictos de Estado fueron condicionando el espacio para el nacimiento de una nueva danza independiente, que según se narra por el propio testimonio de sus fundadores, ocurre paulatinamente y en distintos períodos que la fueron determinando en su desarrollo y propuesta.

¹³ Grumann, Andrés *La vitrina en vitrina. Compañía de danza La Vitrina, entre la emocionalidad kinética y memoria coreografiada*. Cordovez, Pérez, Cifuentes, MacColl, Grumann. *Danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena. 1990-2000*, Editorial Cuarto Propio. Chile. 2009, pág. 203.

LA IRRUPCIÓN DE LO INDEPENDIENTE

Según los estudios y publicaciones realizadas en los últimos años, se marcan como hitos que han trazado el camino para un comienzo, dos momentos claves que son los que darían inicio a la danza independiente chilena; el primero que resonó fue el que vino con el surgimiento del Ballet Popular en el año 1970, liderado por la coreógrafa y maestra Joan Turner, quien perteneció al Ballet Nacional Chileno y quien también por años fue una de las grandes maestras de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. La misma que luego se consolidaría como uno de los mayores referentes en términos de docencia en espacios no oficiales según ofrecieron testimonio sus propios discípulos, ya que Joan Turner hizo un valioso traspaso de sus métodos pedagógicos, como también hizo escuela en distintas comunas de Santiago.

La formación del Ballet Popular respondía al impulso de apoyar la candidatura de Salvador Allende para la presidencia de la República, y sus integrantes estaban ligados directa o indirectamente a los partidos políticos de izquierda, que lideraron esta campaña. Aparte del fuerte vínculo partidista que involucraba al menos una determinación en el mensaje y propósito de las obras coreográficas como *Venceremos*, también estaba el sólido apoyo a esta iniciativa de parte de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, que en esos años estaba bajo la dirección de Patricio Bunster, militante comunista y creador emblemático de la danza en Chile. En las propias palabras de Joan Turner.¹⁴

¹⁴ Ibíd. p. 28.

El Ballet Popular trabajaba en la cosa política, en toda la campaña electoral de Salvador Allende. Bailábamos en canchas de fútbol, en centros de madres, en cualquier parte, con ropa de diario, algo que nunca se había hecho. Con la reforma¹⁵ se empezaron a abrir puertas.

Como Ballet Popular teníamos apoyo de la Escuela de Danza, en el sentido que teníamos donde ensayar, pero éramos independientes.... Nos ofrecieron sala en la facultad (de la Universidad de Chile) y nos prestaban una micro para que el Ballet Popular pudiera hacer sus giras. Como independientes creábamos nuestras propias danzas. No teníamos sueldo, todo era puro amor a la danza. En realidad, el amor ha llevado la danza a lugares donde la danza no iba a llegar nunca.

Otro momento que se inscribiría también como nacimiento de la danza independiente chilena, refiere a un hito anterior al Ballet Popular, y que surge con la agrupación Trío 65, precisamente en el año 1965, agrupación que fue conformada por las bailarinas y luego coreógrafas Carmen Beuchat, Rosita Celis y Gaby Concha, quienes formaron este trío por la necesidad de crear sus propias obras y también por rebeldía a algunas decisiones que se tomaron en la institución de la que provenían. Este hecho marcaría una diferencia de búsqueda artística fundamental para estas tres mujeres precursoras del cambio, quienes afirman que formaron la primera agrupación de danza independiente para recordar al maestro Leeder¹⁶, quien tuvo que salir de la Universidad de Chile en esos años, y también como protesta por la salida de Uthoff del Ballet Nacional.¹⁷

¹⁵ El año 68 fue la Reforma Universitaria, cambio que permitió mayores espacios de extensión y apertura social. Entre otros cambios, se creó el Departamento de Danza con Patricio Bunster elegido como director.

¹⁶ Bailarín y coreógrafo Alemán, colaborador de Jooss, creador del método Leeder, maestro en grandes escuelas de Europa, fue también contratado por la Universidad de Chile en la década del sesenta.

¹⁷ Alcaíno-Hurtado. Entrevista a Carmen Beuchat. Op Cit., Pág.40.

Luego, otro gran hito es el que ha sido catalogado como “*Movimiento* de danza independiente” pues surgió revolucionario y desafiante en plena década de los ochenta, es decir, en plena dictadura chilena. Esta danza independiente es considerada por muchos como parte de una escena de la resistencia. Fueron episodios notables los que construyeron esta etapa de la danza en Chile.

En este período en que la danza buscó la forma de crecer y crear a pesar de la represión de la dictadura de Pinochet, es innegable su calidad de independiente, ya que no contó con financiamientos, ni espacios de ensayo ni de funciones, sin embargo, fue una de las más activas y prolíficas en nuestra historia cultural.

No solo no había espacio ni dinero, sino que tan solo el hecho de expresarse, en este caso colectivamente, era algo prohibido por el Estado. Por lo tanto, gran parte de este quehacer artístico se define a sí mismo como un acto político. Muchos de los jóvenes bailarines y bailarinas se reunieron como bloque en torno al Centro de danza Espiral, que naciera el año 1985 liderado por Patricio Bunster y Joan Turner quienes habían regresado del exilio un año antes. Como una voz importante, destaca la de Elisa Garrido Lecca, bailarina y maestra reconocida por su participación activa en la danza independiente de los años ochenta, quien relata que la danza independiente fue algo político, que nació políticamente ya que Bunster y Turner a través de El Espiral dieron espacio para que la gran mayoría de las personas de la danza ya situadas fuera de la institucionalidad de las escuelas y las compañías oficiales, pudieran expresarse en ese tiempo difícil.¹⁸

Otra plataforma importante para los creadores autónomos fueron los Encuentros Coreográficos que ocurrieron entre los años 1985-1993, en el Teatro de la Universidad Católica, gestionados por la maestra y coreógrafa chilena,

¹⁸ *Ibíd.*, p. 115.

Luz Marmentini, quien se consiguió la sala, el dinero, la creación de afiches, todo para que la gente tuviera espacio y solo se preocupara de crear y mostrar su trabajo.

Por otro lado, sobre ese margen ilegal, en tanto expresarse y funcionar desde una agrupación estaba prohibido, surge otra marginalidad y es aquella de los creadores que se instalaron fuera de esa lucha política evidente situándose en otra esquina a desarrollar su propia danza, su propia música, sus propias instalaciones, sin desconocer que tan solo por el hecho de concebirse su arte, también era un arte de la rebeldía, como ocurrió con el estallido de la performance¹⁹, del cual el artista escénico Vicente Ruiz fue uno de los principales cultores:

La mayoría de las veces el compromiso con el máximo potencial real de expresión se hacía posible sólo en la improvisación o en el hecho no repetible o en la urgencia, lo que hacía vivir de acuerdo a la fuerza imperante, que llevaba por debajo una gran dosis de autocensura y un universo restringido a la metáfora.²⁰

Sobre este aspecto de contenido y forma metafórico y restringido que menciona Vicente Ruiz, la ensayista Nelly Richard destaca precisamente la elección de la corporalidad como material de creación y exposición artística, como ocurrió con la performance que provocó una “súper vigilancia” de códigos y discursos, ya que fueron “obras expertas en una travestida del lenguaje: sobregiradas en las torsiones retóricas de imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas.”²¹

¹⁹ Espectáculo de carácter vanguardista en el que se combinan elementos de artes y campos diversos, como la música, la danza, el teatro y las artes plásticas.

²⁰ Alcaíno-Hurtado. Entrevista a Vicente Ruiz. Óp. cit. Pág. 135.

²¹ Richard, Nelly. *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. FLACSO. 1987. Pág. 7.

Así como la performance y la danza, fueron muchas las escenas, los espacios que finalmente se inscribieron en este episodio de nuestro arte, del que sin lugar físico y extrema censura surgieron iniciativas y colectivos que se convocaban en lugares auto gestionados como lo fueron galpones, garajes, talleres, como también la calle, poblaciones, parroquias, casas particulares y de comunidades. Todos espacios que finalmente fueron claves para la acción cultural. Al contrario de toda suposición para una escena artística, en esos años lo impensado era un escenario con todas sus características habituales y más impensado aún lo era un escenario institucional. Un ejemplo notable de ese período, lo marca Vicky Larraín, quien trajo la Danza Teatro a Chile, y que sola o con su compañía Teatro del Cuerpo, bailó en poblaciones, sobre patios y tierras, en ollas comunes y en casas, con su propuesta de Teatro Living.

La danza contemporánea, la performance, el teatro, la música y los artistas conceptuales inundaron con su obra los rincones más inesperados. Era el relato en el cuerpo de un período y su efervescencia cultural, que contrastaba con los cruentos sucesos que ocurrían al interior del país. Y aun considerando que es necesario ampliarse a las distintas problemáticas y estéticas que han surgido en el arte, se hace difícil dejar de analizar un episodio en que crear estaba determinado por emociones tan fuertes como la paranoia, el miedo, la censura y la gran necesidad de expresión. Eso, fuera del hecho de que ese período sigue determinando la mirada sobre el arte hasta hoy, ya sea por el debate de dejarlo atrás, o por insistir en el rescate de su memoria.

También resulta imperativo mencionar con énfasis este tiempo, pues para muchos testigos y estudiosos del movimiento surgido en Chile en los años ochenta, éste cobró sentido y forma a través de aquella contracultura furiosa, rebelde y creativa.

Compañía de danza Espiral
en la población La Victoria.
Archivo Kiko Fierro



La escena chilena en suma logró ser un bloque fecundo que se consolidó fuera de las instituciones. El dramaturgo y director de teatro Ramón Grifféro en esos años lo denominó como arte autónomo:

Así, marginales de pensamiento, marginales al futuro que proyectan o, más bien, al presente que se repite... y autónomos, porque no hay más que nuestra imaginación para auto producir y buscar espacios donde poder auto emitir. Hoy a la producción autónoma se le descubre como la maleza con efectos curativos, que creció más allá de los muros del palacio. Así se la cataloga, posmodernista, pospinochetista. Y aparece hoy como base para un recambio cultural, frente a una “cultura” oficial que no podía ir más allá de los jueves culturales del monitor, del rescate del vedetismo [...] La cultura de la mediocridad aún persiste, mientras los creadores no tienen ni las facilidades ni la difusión que se merecen.

Las dificultades de realización persisten y cada manifestación vuelve a surgir de la nada, pero sus representaciones ya quebraron la parálisis.

¡Aún tenemos cultura ciudadanos!²²

22 Grifféro, Ramón. "Movimientos artísticos autónomos".
Revista universitaria XXIV, año 1988. Pág.20.

NUEVOS MÁRGENES

Como quedó antes expresado, en ciertos períodos de nuestra historia cultural, el concepto de “independiente” ha cobrado gran sentido, no sólo en el orden económico, de la autogestión de espacios y recursos, sino además y por sobre todo, en el orden de ideas, de los contenidos que se suponían permitidos o prohibidos al crear obra, por lo tanto eso afectó directamente los modos de producción.

Tal y como afirman Sánchez y Pérez Royo en su texto *La investigación en artes escénicas*, “no es menos cierto que la evolución de la práctica artística a lo largo de la historia ha estado condicionada de manera más o menos directa por imposiciones políticas de diversa índole”²³, por lo tanto, es innegable que ese impulso de contenidos y de acción se vio potenciado por el fenómeno que se vivía socialmente y en el arte tanto en las décadas de los setenta y los ochenta, donde el motivo de las obras era oponerse a los dominios de poder, desde el individuo tanto como desde su colectividad.

La situación de autonomía en algunos casos fue una elección por parte de los creadores, pues optaron por desprenderse ideológica y corporalmente de la institucionalidad y del poder imperante en la dictadura. En otros casos bien pudo haber sido reconocida como una condición impositiva, lejos de ser una opción posible, pero en ninguno de los casos eso quiere decir que en términos de modos de producción haya sido una situación ideal crear sin espacios ni financiamientos básicos.

En el mismo texto antes citado, Griffero aclara que por la necesidad de seguir creando se recibían y eran bienvenidos los aportes de los Institutos binacionales como el Chileno-Alemán o el Chileno-Francés de cultura, que en una muy activa gestión dieron espacio y apoyo a la

²³ Sánchez José Antonio y Pérez Royo Victoria (2009). “La investigación en artes escénicas”. Cairón. Revista de ciencias de la danza. Pág. 5.

producción “autónoma” (como llamó al arte independiente el dramaturgo), gestión que financió algunos montajes, encuentros, becas. Según escribió entonces:

Está claro que la marginalidad no es un deseo, sino una condición. No creo que los marginados económicos o de pensamiento deseen su condición. En la producción artística, por ejemplo, ¿Quién renegaría de la infraestructura de Televisión Nacional para hacer sus videos o del Teatro Municipal para realizar sus representaciones y todos quisiéramos que nos prestaran la Estación Mapocho como espacio. Claro está que una sociedad que teme a sus creadores, los margina.²⁴

El fin de la dictadura permite la ilusión de que los creadores de la danza, como del arte en general, pudieran abrirse a nuevos horizontes y plantearse otros desafíos en términos de profundización y búsqueda artística. Quienes por años estuvieron sumergidos en la trinchera de la lucha por mantener encendida la creación cultural en nuestro país, entonces se disponían a conocer nuevas técnicas, a buscar un lenguaje propio, a permitirse crecer dentro de la experimentación.

Quienes antes funcionaron como un *movimiento* de danza independiente, luego de que se retornara a la democracia se transformaron en líderes de sus propias compañías, de sus propias indagaciones, consolidando un trabajo a partir de una producción de obra que pretendía además sostenerse en continuidad. Así como antes las obras iban contra la autoridad, las nuevas temáticas que aparecen se centran en la experimentación corporal y espacialidad. Son muchos los títulos que dan luces sobre ese cambio, en que el concepto *cuero* va tomando fuerza en las propuestas creativas. La licenciada en artes, Jennifer McColl analiza el fenómeno aclarando que a partir de fines de los ochenta y principio

F
Paulina
que m
fotografía

24 Griffero, Ramón. Op. Cit, Pág.21.



de los noventa “la temática central de la danza se enfoca en la propia danza, tomando al cuerpo como eje y centro compositivo, y al movimiento como lenguaje específico”²⁵

La identidad del creador se reafirmó no solo en sus creaciones, sino incluso en algunos casos apelando al nombre propio de los o las directoras como nombre de la compañía. Esa individuación en la producción de obra, ese sello personal, fue parte también de otro rasgo de independencia, que se materializó al alejarse unos de otros entre los pares al llegar la década de los noventa, junto con la transición democrática.

Se ha hablado muchas veces de una atomización compleja para quienes la protagonizaron, algo que de algún modo contribuyó a acentuar el carácter del sujeto frente a su arte. Este cambio se predispone también con la llegada de los gobiernos de la Concertación y sus propuestas para las políticas culturales, desde donde se renuevan las consideraciones del Estado para con el arte y la cultura, marcándose como un hito la creación del Fondo para el Desarrollo de las Artes y Cultura, FONDART, en 1992.

Ya era hora de contar con un alero seguro, ojalá propio o de disponibilidad continua para la experimentación. Algunos lo consiguieron, otros no. Poco a poco el aporte de los fondos concursables se fue tornando imprescindible.

Es en medio de este contexto que comienzan a aparecer obras que en un futuro serían piezas clave de nuestro patrimonio coreográfico, como en este caso lo es la obra *El cuerpo que mancha*, de la coreógrafa Paulina Mellado.

²⁵ McColl, Jennifer. Perspectivas sobre la influencia extranjera en la danza. *Danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena. 1990-2000*. Constanza. Cordovez. Simón Pérez. María José Cifuentes, Jennifer McColl, Andrés Grumann. Editorial Cuartopropio. Santiago, Chile. 2009 pág.87.



PAULINA MELLADO

Fotografía archivo Paulina Mellado.
En la fotografía, Paulina Mellado.

CAPÍTULO II

PAULINA MELLADO

ENCONTRARSE EN EL MOVIMIENTO

La relación de Paulina Mellado con la danza nace en su infancia, momento en que en su familia reconoció sus condiciones y destrezas para el movimiento, por lo cual la inscribieron en el Conservatorio de la Universidad de Chile, en donde estuvo menos de un año porque la expulsaron “por mala o por pesada”, según ella misma recuerda ²⁶

Cuando yo estaba en el conservatorio tenía que subir y bajar escaleras, y yo me decía a mi misma -yo no me veo bajando siempre esta escalera, esta escalera no me pertenece. Esa fue la primera imagen más intuitiva; porque no me gustaba esa cosa clásica, ni de las niñas con moño, que me entregaban el olor a naftalina de un mundo antiguo.

Después de esa experiencia, no retomó sus estudios de danza hasta el año ochenta, cuando era una estudiante de enseñanza media, momento en que dos hitos marcaron su trayecto: el primero fue su ingreso al Colegio San Juan, espacio donde se relacionó con un grupo de personas con las que compartía ideas políticas de izquierda, y el segundo fue su inscripción en el Centro Cultural de La Reina, en donde tomó clases con Ingeborg Krussell, ²⁷ con quien se le abrieron las puertas hacia la danza contemporánea.

²⁶ Alcaíno Gladys, Hurtado Op. cit, pág. 145.

²⁷ Bailarina, coreógrafa, fundadora y directora de la compañía independiente Teatro Contemporáneo de la Danza.

A pesar de estas aproximaciones con el movimiento, al salir del colegio no encaminó sus estudios hacia la danza inmediatamente, pues tenía amplias inquietudes por la teoría y otras prácticas artísticas.

Un camino posible para ella entonces, fue estudiar Comunicación Audiovisual en la Universidad Arcis, universidad que reunía a importantes intelectuales y artistas de nuestro país. Y fue cursando esa carrera, que se enteró de un taller de danza contemporánea en el que se inscribió. Ahí vio improvisar cercanamente a grandes exponentes de la danza contemporánea chilena, entre los que estaban Vicky Larraín, Nelson Avilés y Luis Eduardo Araneda. En ese momento confirmó que la danza era el camino en el cual ella se instalaría para desarrollar sus inquietudes tanto corporales, como reflexivas.

Entonces, estudió danza en la misma Universidad Arcis, carrera que mientras existió en dicha casa de estudios, se distinguió por su sello contemporáneo. La coreógrafa destaca de ese período a maestras como Malucha Solari, como también sus primeros encuentros con la performance, que le permitieron expresar con su fugacidad e intensidad aquel agobio de vivir en dictadura.

JOAN TURNER

Como se señaló en páginas anteriores, en 1985 Joan Turner y Patricio Búnster fundaron el Centro de Danza Espiral, espacio al que la coreógrafa se sumó y en donde vivió con intensidad el ser parte de un fenómeno que ha dejado una huella enorme en la cultura de nuestro país, como lo fuera el Movimiento de la danza Independiente, que efervescía junto el teatro, las artes visuales, la música y cada expresión artística en el Chile de la dictadura.

De ese período, Paulina Mellado destaca el haber aprendido a interpretar con las coreografías de Patricio Búnster y Joan Turner, pero en especial valora lo recibido de parte de la maestra.

Tomé clases con la Joan. Con ella era la liberación total y me enamoré de su método y de sentir que yo también era eso. Para mí, de toda esa época, lo más importante fue la Joan, porque con ella descubrí que me gustaba hacer clases. Éramos un grupo que andaba detrás de ella, era bonito eso. Trabajé en las poblaciones con niños, porque ella nos llevaba y esa fue mi mayor escuela: la Joan. Ella me abrió la mirada para ver todo, igual Patricio, pero más ella. ²⁸

Paulina Mellado valora particularmente el haber estado en el lugar en que estuvo en ese momento, pues ha sostenido que la coreografía tiene que ver con una profunda consecuencia de la vida de cada uno, y la acción de Turner, Búnster y quienes siguieron a estos maestros en el Espiral, fue de carácter político, pues funcionaba fuera de toda institución y se oponía al régimen militar, bailando donde había que bailar, marcando una pulsión de resistencia.

²⁸ Alcaíno-Hurtado Op. cit, p.45



Fotografía archivo Paulina Mellado. Mercado Testaccio, coreografía de Joan Turner. En la foto, Paulina Mellado.

LO PROPIO Y EL OTRO

Como varias personalidades de su generación de coreógrafos, Paulina Mellado dejó el Espiral a comienzos de la democracia. Y como en los otros casos, fue la necesidad de llevar a cabo sus propias búsquedas, lo que la motivó a seguir sus indagaciones lejos del Espiral.

Cuando enfrentó su propio hacer, quiso desestabilizar y cuestionar todo lo aprendido, todo lo que ya parecía un dominio en términos de técnicas y de lenguajes. Nació en ese momento en ella un fuerte desentrañamiento del lugar del cuerpo, inquietud que se le despertó también, por su admiración y cercanía hacia artistas de otras disciplinas, como Ramón Griffero y el destacado actor y director chileno Alfredo Castro, junto a su compañía Teatro de la Memoria.

Ese fue el momento en que yo sentía que siempre tenía un soporte, un interés y que era el cuerpo; *El cuerpo que mancha*, el cuerpo que habla, siempre el cuerpo, y ese fue el gran hito para mí, porque eso lo he mantenido, aunque los temas vayan rotando.

Otra característica importante en el trabajo de Paulina Mellado y que nace a la par con su creación propia es el lugar del otro, en tanto quienes asisten a una sala, a un espacio compartido en donde transcurre un hecho escénico, forman parte del acontecimiento. En esos términos es que la coreógrafa se ha planteado salir al encuentro de ese otro con su obra, pues declara que no le importa concebir al otro como un espectador pasivo, o como alguien a quien deba entregar mensajes aclaratorios de cómo recibir la creación.

La verdad es que siempre visualicé la idea de otro, pero no como espectador. Se visualiza la idea de que uno trabaja con otro, que siempre está rondando, y que uno siente como una presencia paralela que te está viendo, investigando y tanteando. Pero no es que tenga que andar

comprobándole nada a nadie, porque obviamente no se puede, no sé, no es ese el punto. No quiero cambiarle la vida a nadie. Uno pone lo que hay, lo que uno siente profundamente, desde un lugar real. Y las respuestas pueden ser tan infinitas y es el otro el que termina de completar, es el otro el que da la lectura que se necesita.²⁹

Es con esa premisa que luego Mellado articularía su obra. A sus nuevos referentes se sumarían como influencias también los artistas visuales y conceptuales que conformaron la Escena de Avanzada³⁰, escena a la que la artista venía prestando atención desde que surgió, por influencia de sus hermanos, el crítico de arte y curador Justo Pastor Mellado y el escritor Marcelo Mellado.

Me conecté con muchas cosas audiovisuales. Me llegaron las performances de Carlos Leppe, los conceptos de Nelly Richard, las acciones del CADA y Eugenio Dittborn. Para mí era súper impactante el compromiso que yo veía que ellos adquirían con lo que estaban haciendo. Era como combatir con la propia obra.

Ahí entendí que si no te metías intelectualmente en el cuento, era súper difícil seguir, porque claramente los milicos mataban, y hacer obra era otra forma de combatir.³¹

29 ibídem. (entrevista realizada el años 2003 a la coreógrafa)

30 Escena de avanzada: concepto con el cual la crítica y teórica del arte Nelly Richard nombra la escena que luego del Golpe Militar de 1973, cruzó las fronteras de los géneros artísticos, para elaborar nuevos lenguajes visuales y así modificar las estrategias discursivas del arte en Chile. Algunos de quienes integraron esta escena fueron Carlos Leppe, Eugenio Dittborn. Nelly Richard también sitúa dentro de esta escena al CADA, Colectivo de Acciones de Arte, surgido el año 1979, e integrado por los escritores Diamela Eltit, Raúl Zurita, el Sociólogo Fernando Balcells y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. El carácter político del CADA se expresó en sus intervenciones que operaron como disidencia a los discursos artísticos del momento, y como oposición a la dictadura chilena.

31 Alcaíno-Hurtado. Op. cit p.46

PARA QUÉ SE HACE Y CÓMO SE HACE, LO QUE SE HACE

Paulina Mellado, entre otras características que la distinguen como coreógrafa, puede reconocerse además como alguien crítico y preocupado por el tema de las metodologías de la creación, como también de las metodologías aplicadas en la enseñanza de la disciplina. Le interesa la reflexión, algo que ha sido instalado en su propuesta creativa como también en su discurso, por lo que han reconocido distintas generaciones de coreógrafas y coreógrafos

Yo reconozco en Paulina Mellado un referente importante. Veo presencia de relato en sus obras, que dejan entrever toda una codificación de sentido, con un entramado muy fino, con una factura muy bien realizada. Su práctica me lleva a entender toda una dimensión psicológica de las cosas. ¿Cómo me muevo, para qué me muevo? Me marcó mucho *Pequeño Hombrecito*, como experimentación, también por su tema y su valor estético.³²

La investigación ha sido un distintivo en los procesos de creación en la obra de la coreógrafa y si bien ella ha sostenido que las preguntas y sus respuestas vienen desde el cuerpo, la detención en lo metodológico se ha dejado ver en su obra como también en su personalidad.

Recuerdo una pregunta que me hacía cuando chica, por lo tanto, supongo que todo el mundo se la hace: ¿por qué estamos acá? Y me acuerdo que me sentía tan importante con sólo la sensación que me provocaba el tratar de responderme esa pregunta, ¿por qué estamos acá? ¿Si no fuera de esta materia, de qué materia sería?.³³

32 Alcaíno- Hurtado. *Danza contemporánea en Chile. 2000-2015*. Autobiografía de una escena. Entrevista a Pablo Zamorano. Santiago. Hueders 2018. Pág., 86.

33 Alcaíno Gladys, Hurtado Lorena. *Retrato de la danza independiente en Chile. 1970-2000*. Santiago. Ocholibros. 2010. Pág., 145.

De frases rotundas, pensamientos claros, difíciles de pasar por alto, Mellado ha cuestionado que el problema de la coreografía en Chile es el lenguaje, que la danza en Chile muchas veces se desentiende de la corporalidad, de las metodologías de enseñanza y de creación, argumentando que al mover el cuerpo se mueve la historia, y se mueve también el deseo ³⁴

Lo interesante que surge de esos cuestionamientos tan radicales, es que la coreógrafa se ha hecho cargo de ello en la forma en que ha trabajado su propia creación junto a su compañía Cia. Pe Mellado Danza, y en el modo de enfrentar sus clases desde su rol docente. También lo ha hecho al instalar un centro de investigación y estudios coreográficos, CIEC DANZA, donde ha dado lugar a instancias que finalmente han aportado un legado a la reflexión y cuestionamientos sobre las metodologías de hacer danza en Chile. Tal es el caso del Seminario *Para qué se hace y cómo se hace, lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica*.

Así buscando, llegué al seminario de Paulina Mellado y aunque mi propio trabajo creativo lo he hecho desde chica, fue con *Geográfica* -obra que salió de ese seminario -que se inauguró algo en mí. ³⁵

Dicho seminario se impartió el año 2005 en la Sala Santa Elena en Barrio Matta, sala que gestiona Mellado desde comienzos de los 2000. El seminario, que contó con financiamiento FONDART, fue dirigido por la misma coreógrafa, bajo la metodología que venía desarrollando hasta entonces junto a su compañía.

En esa instancia la coreógrafa acogió a personalidades de la danza ya consolidadas, como también a incipientes creadoras y creadores, junto a quienes analizaron detenidamente las propuestas de cada uno, llevándolas también a la práctica.

34 Yévenes, Francisca. Revista elguillatún.cl 11 de Febrero 2013.

35 Alcaíno- Hurtado. *Danza contemporánea en Chile. 2000-2015. Autobiografía de una escena*. Entrevista a Daniela Marini. Santiago. Hueders 2018. Pág., 86





El paso decisivo fue en el seminario que hizo Paulina Mellado. Ahí hice Karaoke (2006), la primera obra en que sentí que había logrado dar con el proceso de creación que soñaba tener.³⁶

Ese espacio de reflexión compartida generó un registro que se materializó en un libro y también en un documento audiovisual en el que se reúnen las observaciones de cada proceso llevado a cabo por los distintos directores y directoras en sus proyectos particulares.



Imagen de la portada del libro surgido a partir del seminario.

³⁶ Ibíd. Entrevista Paulina Vielma Pág., 10.

ANCLAJE

Esta impronta le ha valido a Mellado, el poder convocar a un gran equipo de personas, conformado por intérpretes, productoras, y diseñadores gráficos, algunos de los cuales han ido rotando, pero que igualmente han marcado las estéticas de la coreógrafa, en tanto ella ha sido capaz de nuclear una acción creativa permanente junto a un elenco que la ha sabido considerar como referente. Tal es el caso de Camila Jiménez, quien fue alumna de Mellado, luego ha sido parte de Cia, Pe Mellado Danza desde hace por lo menos una década, llevando a cabo los roles de intérprete, de asistente, entre otras colaboraciones.

El trabajo y la propuesta artística de la coreógrafa son un gran referente y soporte para la investigación e inquietudes instaladas sobre el quehacer de la danza contemporánea chilena, entendiéndola siempre como un objeto de estudio, ejercicio necesario para que la danza asuma y se constituya con su propio espesor y políticas estéticas.³⁷

Es importante destacar que Paulina Mellado, ha desarrollado una metodología y una sintaxis propia, que le ha permitido profundizar junto a su compañera, sobre las distintas formas de abordar la danza tanto en su dimensión práctica, como de un saber.

Parte del léxico y contenido que ha podido elaborar la artista en el transcurso de casi dos décadas, tienen que ver con conceptos que ha ido instalando en su ejercicio, los que Camila Jiménez ha descrito detalladamente en su investigación sobre las metodologías de la coreógrafa, de la cual extraemos el Anclaje, como un concepto eje para comprender su obra y sus modos de abordar la misma.³⁸

37 Jiménez, Camila, Paulina Mellado, *Inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena?* Tesis para optar al título de pedagogía en danza. 2011. Universidad Arcis.

38 *ibíd.* Pág.50.

Según Jiménez, el Anclaje es utilizado por Mellado “para nombrar el proceso de arraigo de una parte del cuerpo como medio para incitar a ese cuerpo a no perder el contacto con la realidad que se vive en ese preciso momento. Es decir, tiene como objetivo poder sostener, construir e ir transformando el propio material del intérprete, frenando la intención o el mecanismo de desvanecerse en el placer de moverse por moverse y de perderse o desaparecer en el otro. De esta manera, el anclaje –al igual y junto a la reiteración– permitiría estar investigando-se, deconstruyendo-se y construyendo-se constantemente, en y desde la corporalidad, el lenguaje corporal en relación a la escena y a las estructuras normativas que lo han signado socialmente como tal, tanto en el plano personal, político-social como así también dentro de la formación disciplinar en que se ha desarrollado”

Este concepto, entre otros varios, han permitido a Mellado establecer códigos, los que han dejado huella en su labor como docente, como así también han generado cierta familiaridad y confianza al interior del trabajo junto a su compañía.

Lo destacable de estas precisiones, es que nos permite acercarnos al particular valor que pone la coreógrafa en la biografía de cada intérprete-creador, considerándola su principal insumo. Respecto a quienes integran la compañía, Mellado expresa:

El placer de estar ahí adentro juntos, es que cuando estamos, estamos. Nosotros siempre que vamos a partir en una escena o función, decimos mirémonos, sólo mirémonos y eso es muy real. Nosotros nos podemos ver.

OBRA

Sato fue la piedra inaugural para una vasta obra que construiría el derrotero coreográfico de Paulina Mellado. En *Sato* (1990) compartió escena y composición con Isabel Croxatto, obra que fue estrenada y premiada en los Encuentros Coreográficos de la Universidad Católica. La obra dio muestra de excelencia en su factura y búsqueda corporal.

Luego realizó *Solo* (1991), una pieza coreográfica que le sirvió como un territorio de búsqueda y deconstrucción.

Cuando comencé, usé el cuerpo, desestabilizando, transgrediendo hasta quedar cansada de tanto bailar. Eran conceptos muy conocidos y utilizados, pero los pasaba por mí. Nunca me cuestioné si alguien lo había hecho o no. ³⁹

Solo participó en el último Encuentro Coreográfico de la Universidad Católica, y recibió un primer lugar compartido y una mención especial por interpretación.

Tras esa experiencia individual, vino el trabajo con la compañía de danza independiente In Situ, agrupación conformada por Fedora Fonseca, Macarena Arrigorriaga, Carolina Cifras, Elizabeth Rodríguez y Paulina Mellado. La compañía, que tenía por característica rotar la dirección coreográfica, siendo *Camino a Veltane* dirigida por Elizabeth Rodríguez una de las que destacó, junto a *El cuerpo que mancha* (1992) dirigida por Paulina Mellado, obra que marcó un precedente y trascendió como pieza coreográfica patrimonial por sus cualidades, reflexiones y apuestas corporales.

³⁹ Alcaíno-Hurtado Op. Cit., p. 145.



Fotografía Archivo
Paulina Mellado.
Compañía *In Situ*,
primer elenco, 1992.

In Situ, como compañía cambiaría a sus integrantes en 1993, saliendo Elizabeth Rodríguez y Macarena Arrigorriaga, e integrándose Verónica Canales y Milvia Martínez, quienes conformarían el elenco que dio continuidad a las funciones de *El cuerpo que mancha*.

Luego vino *Cuerpos Febriles* (1995), obra en la que Mellado se tomó todo el tiempo necesario, pues quería seguir en la ruptura y desarme de lo ya sabido o realizado por ella misma. En *Cuerpos Febriles* trabajó con unidades mínimas, dirigiendo a la bailarina Marcela Escobar (hoy docente y coreógrafa) junto a un actor, algo que aportó a un cambio metodológico en su creación, pues trabajó el gesto de cada uno desde su interioridad, lo que marcó un hito tanto para Mellado como para los intérpretes.

Destaco de Paulina Mellado su forma de trabajar en equipo. Y aprovecho de señalar lo importante que fue para mí también trabajar como intérprete en su obra *Cuerpos Febriles*, ya que las circunstancias de esa obra me permitieron probar en su coreografía lo que yo venía descubriendo de mis modos interpretativos y de movimiento.⁴⁰

⁴⁰ Alcaíno-Hurtado. *Danza contemporánea en Chile. autobiografía de una escena*. Op cit, p.19. Entrevista Marcela Escobar.

Dentro de una constante de creaciones que van hilvanando las metodologías y soportes del lenguaje de Mellado, aparece el año 2001 una obra hito en la danza en Chile, *El Lugar del Deseo*, obra en la que se instala el deseo, representado en general por la falta del otro⁴¹. En ese montaje la coreógrafa trabajó solo con actrices y actores, y como en muchas de sus obras con el aporte de diseño de Nury González. Dicha visualidad enmarcaba un imaginario doméstico, en que un real, casi sin abstracción se posicionaba del momento escénico.

El proceso de trabajo duró un año, y la obra fue también seleccionada para participar en la 10° Bienal de Danza de Lyon, Francia. Y a comienzos del 2006 fue seleccionada en el Festival Escena Contemporánea, de Madrid.

Los cien golpes, (1993), *Altos, delgados y frágiles*, (1998), *Sertocado* (2003). *Lo que acontece* (2007), *Cuerpo pretexto* (2010), *Pequeño Hombrecito* (2010), *Diana* (2012), *La bailarina* (2015), *El cuerpo de la letra* (2017) son todas obras, en las que Paulina Mellado ha evidenciado su capacidad de generar experiencias, de cuestionarse y de reinventarse en una permanente innovación, a través de la cual ha realizado un verdadero aporte a la danza chilena, no solo en términos de una estética, sino también en la propuesta de profundizar la mirada hacia el otro y hacia sí mismo en la escena.

Paulina Mellado ha sido muy importante en mi crecimiento como intérprete, porque con ella como coreógrafa he podido escarbar en ese mundo feroz que uno tiene internamente. Y que a veces es un mundo que te pone desafíos, y preguntas que en lo cotidiano uno los pasa un poco por alto. Ella trabaja desde la subjetividad de cada uno, y eso a mí me acomoda, porque te impulsa a buscar algo nuevo todo el tiempo, lo que valoro especialmente, porque siempre vuelves a caer en tu cuerpo. ⁴²

⁴¹ Jiménez, Camila. Paulina Mellado, *¿Inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena?* Tesis para optar al título de pedagogía en danza. 2011. Universidad Arcis. Pág. 43.

⁴² Alcaíno-Hurtado- Op. cit, p. 97. Entrevista a Marcela Retamales.



Fotografía
 Archivo Paulina
 Mellado.
 Segundo elenco
 de *El cuerpo que
 mancha*, 1993.

Resulta además interesante como dentro de cada obra hay un universo que Paulina Mellado ha creado junto artistas destacados como José Miguel Miranda en la música y diseño sonoro, la artista visual Nury González y José Antonio Palma en el diseño e iluminación, lo que nos habla del diálogo compartido de la coreógrafa en sus procesos investigativos y metodológicos, algo que le ha valido ser reconocida también por El Círculo de Críticos de Arte que la distinguió en el 2010, por su obra *Pequeño Hombrecito*, como la pieza más destacada en danza.

A los varios reconocimientos hacia la creadora, se suman el que en una exitosa apuesta curatorial de GAM, se eligiera a la coreógrafa para estrenar en abril del 2015 la obra *La bailarina*, basada en el poema de Gabriela Mistral incluido en la obra *Lagar*, de nuestra Premio Nobel. La coreografía *La bailarina* tuvo además una segunda temporada en noviembre de ese mismo año y en 2016 fue seleccionada por el Festival Santiago a Mil, para presentarse en cartelera en su versión de ese año. Luego, volvió a tener una nueva temporada dentro del mismo 2016, en el marco de Lo mejor de GAM.

Y cerrando el círculo de reconocimientos a la fecha que se le han realizado a la coreógrafa, también en el año 2015, el entonces Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, distinguió a su obra *El cuerpo que mancha*, como pieza patrimonial dentro del marco del programa del Patrimonio Coreográfico.

CAPITULO III

EL CUERPO QUE MANCHA. LA OBRA DE DANZA

VOCES DEL CUERPO

Para Paulina Mellado llegar a la coreografía *de El cuerpo que mancha*, tiene que ver con el cotidiano de su infancia y juventud, donde convivían sus propias búsquedas con las de sus hermanos, en particular con Justo Pastor, crítico de arte y curador y del escritor Marcelo Mellado.

Fue así que ya iniciado su camino de coreógrafa, se encontró con cuadernillos y documentos de artistas visuales de períodos que abarcaban el quehacer audiovisual de parte de la década de los 70, y del tiempo de la dictadura chilena. Es notable de ese momento de nuestra cultura, el filtro teórico que ciertos intelectuales hicieron sobre la obra visual de importantes artistas, como es el caso de Nelly Richard sobre la obra de Carlos Leppe y de Ronald Kay, sobre la obra de Eugenio Dittborn, situación en la que Ronald Kay⁴³, trabaja junto a Dittborn codo a codo, convirtiéndose en un camarada más del proceso, más allá de ser solo un intérprete.⁴⁴

Delespacio de acá, con un subtítulo que dice *Señales para una mirada americana*, es un libro de Ronald Kay que surgió a propósito de la pintura y la gráfica de Eugenio Dittborn. Entre otros textos, el documento incluye uno titulado *El cuerpo que mancha*, texto donde pone palabras y miradas sobre los fluidos del cuerpo que se imprimen en lo material y cotidiano.

43 Ronald Kay, (1941- 2017) Destacado poeta, filósofo y artista visual chileno. Estuvo casado con la coreógrafa alemana Pina Bausch por 29 años, hasta el fallecimiento de ella.

44 Galende, Federico. Texto In Memoriam, publicado en el diario web El desconcierto el 22 de septiembre del 2017, a propósito de la muerte del poeta Ronald Kay.

La mancha es la impronta húmeda, la letra primordial de dicha escritura corporal; es la huella inmediata que el organismo traza de su interior. En la mancha de semen en la sábana (que se retira), en la mancha de orina en la ropa interior (que se cambia), en la saliva en el babero (que se lava), en el pus sobre la venda (que se bota), aparece el oprobio que el hombre siente ante lo animal y la denigración frente a lo voluntario. ⁴⁵

El anterior es uno de los primeros párrafos del texto, frases que resonaron en Mellado como una realidad que se hacía evidente: había un cuerpo y ese cuerpo se expresaba también a través de sus fluidos. De hecho, el primer título que la coreógrafa usó para su obra, fue *El cuerpo que habla*, y por un error de escritura finalmente terminó llamándose igual que el texto y la obra referenciada de Dittborn.

Esta historia familiar que acercó a Paulina Mellado con los artistas visuales, y por otro lado, el referente también cercano de Alfredo Castro, fueron cruciales en términos de una rigurosidad también teórica de pararse frente a la propia obra. Y cuando la coreógrafa se encontró con el texto de *El cuerpo que mancha*, lo tomó también como un impulso para enfrentar de un modo inaugural la creación coreográfica.

Ocurrieron entonces, dos situaciones paralelas, por un lado Mellado se dio cuenta que en la danza había un cuerpo en términos sustantivos, y que se presentaba más allá de la corporalidad como la venía conociendo desde la danza. Y pasó también que a partir de ese texto, con esas frases húmedas, comprendió el tipo de investigación que ella buscaba realizar.

⁴⁵ Kay, Ronald. *Del espacio de acá. Señales para un mirada americana (1980)* Segunda edición. Ediciones Metales Pesados, (2009). Santiago. Pág. 30.

Ronald Kay

DEL ESPACIO DE ACA

Señales para una mirada americana



1983
23
105
ed.
1

ediciones/metales pesados

Archivo
Paulina Mellado.
Entrevista
El Mercurio 1992.

CON LA CONTRIBUCIÓN DEL
FONDO DE DESARROLLO
DE LA CULTURA Y LAS ARTES

IN SITU

COMPañÍA DE DANZA INDEPENDIENTE

M. ARRIGORRIAGA / C. CIFRAS / F. FONSECA /
P. MELLADO / E. RODRIGUEZ

presenta

**EL
CUERPO
QUE MANCHA**

UNA COREOGRAFÍA DE PAULINA MELLADO

BAILA IN SITU
MUSICA J. M. MIRANDA
VESTUARIO N. GONZALEZ

SALA NUVAL: CONDELL 703

27-28-29 AGOSTO + 2-3-4 SEPTIEMBRE 1992
20:00 HRS - RESERVAS 6346391

AUSPICIAR: DISTEXA - INTELECSA

— La Nación —

ADHESION \$ 1000

EL MERCURIO — Sábado 24 de Abril de 199

Cuerpo Habla Mucho Antes que la Palabra

creo que de eso se trata... de tener
da. El fuerte de mi discurso tiene
lación con el cuerpo, enfreado e
no de modo abstracto sino de ver
Mi lenguaje es desde el cuerpo en

[illegible][illegible][illegible]

Juan Antonio Muñoz



El lunes 26, Paulina Meliando presentará en la OZ su coreografía «El cuerpo que nanche».



Paulina Meliade, coreógrafa: "Jo Turner me ensinou tudo, me rompiu o corpo".

Mellado en aquel momento admiraba especialmente el trabajo coreográfico de Nury Gutés y Luis Eduardo Araneda, pero comprendía que lo suyo en términos creativos, no iba por su tipo de propuestas escénicas. También en la búsqueda de eso propio había dejado la literalidad, lo narrativo de un período tan importante en la danza, como lo fue para ella el bailar las coreografías de Patricio Bunster. Y encontrar este texto, le significó vislumbrar un lugar propio, porque ese encuentro con los artistas conceptuales le permitió hablar de un cuerpo desde una mirada más conceptual.

Las múltiples interpretaciones que los artistas visuales y el CADA podían hacer, en que el objeto era más que un objeto, me llevaron a entender que en esas decisiones se jugaba definitivamente el sujeto. O sea cuando yo meto un cuerpo, entiendo que hay un sujeto, entiendo que hay subjetividad. Es justamente como aparece ese individuo, con ese gesto, en ese real. Entonces, ese fue el comienzo para seguir profundizando más allá de lo primero que aparece, que puede ser engañoso o ilusorio. Y al profundizar aparece el individuo. Siempre es el otro.⁴⁶

La obra *El cuerpo que mancha* dirigida por Paulina Mellado, que realizó junto a la compañía In situ, marcó además otro hito, al obtener el Fondart en la inauguración de estos fondos concursables en el año 1992.

⁴⁶ Entrevista realizada a Paulina Mellado para la presente investigación, en adelante sin referenciar.

LA COMPARECENCIA DE LOS CUERPOS

El cuerpo que mancha nace en un momento en que los lenguajes y fisicalidades en Chile, estaban muy determinados por la técnica académica y la danza moderna, a partir de los legados específicos de ciertos maestros y sus técnicas que habían llegado a Chile, como es el caso de Leeder y otros.

Paulina Mellado, que hasta ese momento se consideraba a sí misma como alguien a quien su práctica suscribía a lo moderno, sin mayor interés por las nuevas técnicas foráneas, en el momento en que se propuso salir al encuentro de su propio lenguaje, aparte de desestabilizar todo lo aprendido, entendió por ejemplo, que caer, era poder caer de mil maneras. Y que lo interesante de la elección de cómo caer le pertenece a cada sujeto. Entonces, en *El cuerpo que mancha*, que por lo mismo, fue la última coreografía donde se bailaban puramente sus fraseos, experimentó un lenguaje que hoy ella mira retrospectivamente como brutal, porque rompía absolutamente con la estética que había venido experimentando en su cuerpo hasta ese entonces.

Yo me tiraba violentamente al suelo, entonces, no era un problema sólo del lenguaje o del movimiento, o ir solamente contra la corriente de lo que conceptualmente eso significaba para la danza. Sino que tenía que ver con mi manera de bailar, que era como: yo quiero usar toda mi fuerza y toda mi energía en ese gesto. O sea, a lo que voy es al cómo, porque para uno era un manifiesto, cada gesto que yo hice en *El cuerpo que mancha*, era un manifiesto.

Un motivo que la coreógrafa evoca al reflexionar sobre el lenguaje de su obra, es que en Chile veníamos saliendo de una dictadura, y la fuerza y la energía que tenía el cuerpo era esa ferocidad reprimida. Y que desde ese

gesto desbandado, tal vez desnaturalizado, se bailaba también por la recuperación de un cuerpo, cuerpo desaparecido y dañado por el terrorismo de Estado chileno.

Todos bailábamos así, todos. Ahora lo puedo entender mejor. Aparte de romper con una estética, además estábamos rompiendo con la propia dimensión del ser humano. No solo bailabas tu coreografía, sino que bailabas lo que estabas viviendo en ese momento, que eran todos los Detenidos Desaparecidos, toda esa violencia física que vivimos. Porque nosotros vivimos la dictadura y vivimos el miedo. En *El cuerpo que mancha* caíamos al suelo porque rompíamos con un montón de cosas, y también porque lo que queríamos era bailar, bailar con esa intensidad. Entonces cuando venían los extranjeros más sensibles, nos decían que nosotros hacíamos una cosa rarísima, porque nadie bailaba en otra parte, lo que nosotros en realidad estábamos bailando.



Fotografía Archivo
Paulina Mellado.
El cuerpo que mancha
1992. En la fotografía
Paulina Mellado.

ESO QUE MANCHA

Sobre el imaginario de la obra, hay que destacar que como ha ocurrido desde sus comienzos, en las creaciones de Paulina Mellado, el diseño sonoro ha estado a cargo del connotado compositor José Miguel Miranda, quien es reconocido por su aporte en las artes escénicas. Entre ellas destaca el trabajo realizado por el compositor para el Teatro la Memoria de Alfredo Castro, así como para distintas obras coreográficas para otras directoras y directores. José Miguel Miranda también es ampliamente reconocido como creador de bandas sonoras de importantes películas, entre ellas la filmografía del cineasta Andrés Wood, trabajo que ha realizado desde hace años junto al músico y compositor José Miguel Tobar.

El sello que ha aportado Miranda al trabajo de la coreógrafa Paulina Mellado, ha sido dotado de un particular espesor, construyendo un marco sonoro que se suma a un acontecimiento en escena que vibra por su realidad. Sobre el matiz entre un tipo de composición y otra, Miranda hace la siguiente reflexión:

En el cine los objetivos pueden ser por ejemplo acentuar la emoción de cierta escena, iluminar ciertas acciones, relacionar aspectos aparentemente diferentes... depende de muchas cosas. En el caso del teatro y la danza es un poco diferente, porque en ese caso la música coexiste con la puesta en escena. Es decir, a diferencia de lo que pasa en el cine, afecta también a los actores o bailarines, les da a ellos una atmósfera en la cual se desenvuelven.⁴⁷

El hecho que el músico además haya abordado distintos proyectos musicales, le ha brindado una amplitud que se ha visto también aparecer en la obra de Mellado, aportando un sólido soporte con sus músicas y sonidos, enriquecidos por

47 Miranda, Matilde. Entrevista inédita realizada en 2013.

el uso de elementos como samplers y secuencias ⁴⁸, lo que ha permitido la construcción de los distintos mundos abordados por la coreógrafa, como fue el caso de *El cuerpo que mancha*.

Respecto de la visualidad y materialidad de la pieza coreográfica, *El cuerpo que mancha* contó con la participación de Nury González, quien entonces formaba parte del núcleo de artistas visuales más relevantes y comprometidos del país.

Sobre su participación en esta pieza patrimonial, como también en la obra de Paulina Mellado transversalmente, la coreógrafa ha destacado que el trabajo con Nury González ha sido parte de un diálogo y miradas compartidas sobre propuestas de obras con énfasis en la investigación. Ocupar el espacio, ocupar el cuerpo, ocupar el color y las telas fue el comienzo para un trabajo que se consolidaría en el tiempo.

La Nury se había planteado una idea sobre la visualidad, puntualmente con el pliegue. Caía una tela sobre la otra tela y sobre la otra tela, con énfasis puestos también en el color. Y en lugar de desvestir el cuerpo, como se hace habitualmente en la danza, ella se planteó el gesto contrario, ir de desvestido a vestir, evidenciando la mancha, la huella del cuerpo. La Nury iba a los ensayos, conversábamos, nos íbamos caminando de un lugar a otro. Se conversaba y se conversaba, Nos encontrábamos con la telas, cortábamos las telas, cosíamos las telas. Ella probaba, después era parte de las funciones y de todo lo demás.

Parte del anecdotario de la obra, es que para conseguir las telas, Carmen Romero y Evelyn Campbell, fundadoras, productoras y directoras de Santiago a Mil, les pasaron el dato de un local donde estaban desechando unas telas, lugar al que fueron y de donde obtuvieron muchísimas para el vestuario.

48 García, Marisol, *Musica Popular.cl*

Era súper bonito lo que se daba en ese tiempo, en que todos trabajábamos para todos, y gratis. La papelería también la conseguimos del mismo modo, con aportes gratuitos, a través de alguien que conectó con la propuesta del proyecto. Los afiches la gráfica, el diseño, todo se realizó de modo colaborativo. El video que hay del registro, lo hizo el Arévalo, así, de puro compromiso.

Los recursos, las colaboraciones, el trabajo interdisciplinar estaban enfocados en materializar la comparecencia de los cuerpos en lo social, en lo público, en lo íntimo. Entonces, en función de ello, Nury González usó la pintura, los tintes, con el afán de sobre marcar la huella, dejar mojado, dibujar con el cuerpo esos fluidos a los que alude el texto de Ronald Kay, que habla sobre el decir del cuerpo antes que la palabra, a través de la transpiración, la secreción, la sangre, el sudor, la saliva, etc. Y luego de la huella que dejan estos fluidos.

Algo que sucedía en la escena dada la propuesta visual en diálogo con la dirección coreográfica, es que en la medida que transcurría la escena, las intérpretes se iban vistiendo con ropajes que estilaban confundidos con su propio sudor, lo que instalaba una huella inminente en el escenario dejándolo totalmente mojado. Hacia el final de la obra una de las intérpretes iba secando la superficie, del simbólico del sudor de tres de las intérpretes que se movían con una exigente intensidad, y una quinta bailarina incorporaba un yeso en la pierna, imposibilitándola al intentar ejecutar un gran salto, en un guiño a lo que es la propia danza y su búsqueda de perfección.

DAR PUNTADAS SIN HILO

TEXTO DE NURY GONZÁLEZ ESCRITO EN 1992, A PROPÓSITO DE LA VISUALIDAD Y MATERIALIDAD DE EL CUERPO QUE MANCHA.

Hacer un vestuario y una escenografía resulta curioso para una persona que trabaja habitualmente en artes visuales, porque las obsesiones son completamente opuestas. Mi preocupación, aparte de la resistencia de los soportes es la materialidad de los objetos, como se opone lo opaco y lo brillante, lo áspero y lo liso, lo claro y lo oscuro. Algo que importa solamente en la cercanía, ya que en la lejanía del público solo pueden percibirse sutilmente esas diferencias. Pareciera inútil, pero es la única manera de hacer pesar las cosas, que las cosas pesen.

Cuando uno pinta, lo hace por capas, una tras otra, y mientras más capas o veladuras uno va poniendo, más se va cargando la superficie de complejidad, de sentido. Aquí la idea fue ir cubriendo, tapando, cargando cada cuerpo de diferente manera. Partiendo por el blanco, gris y negro, con sus correspondientes colores primarios. Para el blanco, amarillo; para el gris, rojo, y para el negro, azul. Cada color va tiñendo el cuerpo, y a su vez, este color acarreado por esos cuerpos en movimiento, estructuran el espacio de la escena.

Los cajoncitos con pigmentos, los he querido poner como un remedo, como un guiño a la pez de castilla del ballet clásico, y para que ese color, que en la pisada va dejando una huella cromática, fije visiblemente las tensiones o distensiones del recorrido coreográfico.

Los pañitos que se desenrollan como color que mancha, y como gesto mecánico en su caída, me recuerdan la pasada de la raqueta en la impresión serigráfica. Es un pañito que pinta, cubre, mancha, esconde.

Fotografía archivo
Paulina Mellado.
*El cuerpo que
mancha* 1992



El vendaje puede ser un vestido precario, sin costura, que se enrolla en los miembros y hace relación a las fracturas, cuestión que subraya por oposición al cuerpo que baila. Y el gesto obsesivo del vendaje, hace sistema. En pintura siempre habrá gesto y sistema, sistema y gesto.

El color del pelo, su teñidura roja para los cuerpos grises, y negro para aquellas mallas blancas y negras, etc., se me antoja como otra manera de hacer vestuario, en el sentido que el vestido pinta el cuerpo porque lo cubre, y la tintura delata el pelo porque lo pinta.

Los baldes que figuran en la escena, corresponden a una necesidad temática de la obra, pero para mí sólo marcan el espacio, en más de un sentido.

El gran paño de algodón gris azulado es el sudario de esos cuerpos que manchan.

CAPÍTULO IV

REMONTAJE

LA FUERZA DEL LENGUAJE

Para Paulina Mellado retomar *El cuerpo que mancha* fue asistir a un encuentro consigo misma, pasados 23 años. Este hecho coincidió con que tuvo que reemplazar a una de las intérpretes que era parte de su otra obra, *La bailarina*, estrenada ese mismo año. Estos fueron acontecimientos que la llevaron a estar en escena, lugar en el que ella se sintió siempre en su elemento, lo que en ese momento fue especialmente significativo, porque pudo contrastar y palpar los distintos tiempos y formas de su propio lenguaje, en tanto que ella junto a otras dos intérpretes bailaron en *La Bailarina* y también en el remontaje de *El cuerpo que mancha*.

Gracias a esa coincidencia pudo sentir la potencia de la obra más antigua, en donde la exigencia física era mucho mayor. Y en *La bailarina* era muy distinta la corporalidad, donde la energía, el viaje interior al mundo de la obra, eran el sustento interpretativo. El palpar estos dos discursos aparentemente muy distintos, fue un hecho que resultó muy impactante para la coreógrafa.

Fue como ir a la historia de uno mismo, y darse cuenta del contexto en que nació, porque evidentemente desde el presente uno lo entiende de otra manera. O sea, yo siempre entendí la felicidad corporal con que yo bailaba esto, era como descarnado y sin pudor. Y tratar de retomar eso veintitrés años después fue difícil de revivir. Pero con esa distancia entendí, que lo que yo hacía era exactamente lo mismo que he hecho en todas mis obras, que es desplegar el deseo. El de tocar

al otro, de que el otro me toque con su mirada. En ese lugar súper indecible de quién era yo al bailar. Ese yo no transado ni con el Ello, ni con el Súper Yo, ni con nada.

Recordar le permitió a Mellado evocar esa fisicalidad, los hematomas, las huellas corporales después de bailar intensamente *El cuerpo que mancha* en los 90. Y también le permitió constatar lo que prevalece hasta hoy, que es un contenido mucho más enraizado, sin el mismo desparpajo, entregando lo que hay que entregar con un control nuevo, que permite la madurez, pero que puede resultar muy interesante, porque entre toda el agua que pasó bajo el puente, ocurrió que la coreógrafa desde esa obra buscó, como se mencionó anteriormente, metodologías que no apelaran a sus propias formas de bailar, sino a las de cada intérprete.

Fueron años de indagar junto a quienes la han acompañado, el cómo aproximarse a una creación apelando a la propia subjetividad. Entonces, entrar en los cuerpos al reencuentro de esta obra patrimonial, le ofreció nuevos misterios, que hoy le parecen más enigmáticos que el desbordarse corporalmente en escena.

El no entrar memorísticamente en *El cuerpo que mancha*, permitió a la coreógrafa entender desde dónde venían esos movimientos, y también experimentar en la propia piel cómo cambia la corporalidad, según cada momento biográfico. La posibilidad de poder reflexionar desde el presente la ferocidad con la que fue creada la obra, fue una herramienta que aportó mucho al momento de hacer un traspaso a las nuevas intérpretes, y una evocación junto a las bailarinas originales, desde el actual peso intelectual de cada una y sus presencias en la escena.

Fotografía archivo
Paulina Mellado.
*El cuerpo que
mancha* 1992.
En la fotografía:
Verónica Canales.





Fotografía
Mariángela Ortiz.
El cuerpo que mancha 2015

Fotografía
Mariángela Ortiz.
En la foto:
Verónica Canales.
El cuerpo que mancha 2015.

Ciertos artificios fueron cambiados, como por ejemplo el agua en escena que empapaba todo en las funciones de la década del noventa, que en esta reposición fue eliminada por el resguardo físico de las intérpretes, como también de los espacios en que la obra se presentó.

El no poner agua, generó que el cuerpo manchara mucho más las superficies, que en el montaje original, pues sin el agua, la huella permanece sin diluirse, cobrando un nuevo sentido, que a su vez refuerza la premisa original de la obra.

El agua fue suplida por el peso corporal, porque antes no había control. En ese momento el descontrol nos encantaba, pero ahora era un peligro físico. En realidad lo que importa es cómo viene todo desde el centro de peso, cómo viene desde esta fuerza. Yo sentía la energía, quedábamos muy, muy cansadas. Entonces fue muy emocionante ver cómo se resignificaba cada cosa.

Respecto a llevar ese discurso desde la memoria al cuerpo, Paulina Mellado enfrentó junto al elenco del 2015, cada fisura, cada extravío y también remembranza. Ocurrieron situaciones en que la hoy coreógrafa, intérprete original de *El cuerpo que mancha*, Carolina Cifras recordaba todo a nivel corporal, aportando incluso más que el video referencial. Otro aporte clave en términos de memoria, fue el de la hoy académica Verónica Canales, intérprete del segundo elenco del año 92. Según Mellado, ambas bailarinas tenían la obra en el cuerpo.

DESDE LAS CAPAS MÁS PROFUNDAS

Otro aspecto emocionante para la coreógrafa fue el gesto de reconocimiento de parte de quienes realizaron la curaduría del programa del Patrimonio Coreográfico, en tanto constituye una instancia que le permitió caer en cuenta de la propia biografía y su transcurrir en paralelo con los procesos históricos que latén a la par.

Para Mellado además fue muy significativo volver al *El cuerpo que mancha*, porque fue volver a entender que el cuerpo en ese momento se miraba de otra forma.

Me emocionó constatar que los cuerpos de ese momento eran cuerpos que venían recién saliendo de la dictadura y esa cuestión es el gran baluarte que tenemos quienes somos de esa generación. Y hacer *El cuerpo que mancha* ahora, significa traer esa mirada al presente. Por eso digo que sin memoria no hay presente. Y en el momento en que nosotras volvimos a hacer la obra, se abrió públicamente el debate por el pacto de silencio de los militares, y para mi fue un punto de inflexión súper importante, porque hay un pacto de silencio que no van a romper, y estamos en el mismo círculo, igual que cuando veníamos saliendo de la dictadura.

Para el remontaje en 2015 la coreógrafa puso el acento en la confianza que despierta el trabajar con quienes compartió escena, porque siente sus presencias, su experiencia, la historia que han recorrido juntas y que las ha llevado a encontrarse y reencontrarse en *El cuerpo que mancha*. En ese momento la periodista y especialista en Artes Escénicas Marietta Santi, preguntó a la coreógrafa sobre cómo venía desarrollándose el proceso de remontaje.⁴⁹ Y esta fue la respuesta de Paulina Mellado:

49 Santi.cl, 12 Noviembre 2015



Fotografía
Mariángela Ortiz.
*El cuerpo que
mancha* 2015.

Va más allá de que quede bien la coreografía, hay un sentido político y biográfico, donde nosotros estamos diciendo: existimos desde hace rato, y existimos de esta manera y está dejando huellas. Somos la historia de la Danza Independiente en Chile, con Nury (Gutés), Luis Eduardo (Araneda), Nelson (Avilés), que están súper vigentes ahora. A los 50 años pasan muchas cosas, se murió mi mamá, se murió Leppe. Las rodillas no son las mismas, nos duelen los pies al bailar descalzas...

...igual volver a bailar nos vuelve a poner en ese lugar de placer, porque todas entramos en esto para bailar.

ELENCOS EL CUERPO QUE MANCHA

1992

Coreografía: Paulina Mellado

Intérpretes: In Situ. Macarena Arrigorriaga, Carolina Cifras, Fedora Fonseca, Paulina Mellado, Elisabeth Rodríguez

Vestuario y escenografía: Nury González

Música: José Miguel Miranda

1993

Coreografía: Paulina Mellado

Intérpretes: In Situ. Milvia Martínez, Carolina Cifras, Fedora Fonseca, Paulina Mellado, Verónica Canales

Vestuario y escenografía: Nury González

Música: José Miguel Miranda

2015

Coreografía: Paulina Mellado

Intérpretes: Macarena Pastor, Carolina Cifras, Marcela Retamales, Paulina Mellado, Verónica Canales

Escenografía e iluminación: José Antonio Palma

Diseño Sonoro: José Miguel Miranda

Asistente de dirección: Andrea Torrejón

Diseño de imagen: Rodrigo Dueñas

Comunicaciones y producción: Mariángela Ortiz

EL CUERPO QUE MANCHA

RONALD KAY ⁵⁰

Las excreciones viscerales que despiden el cuerpo manifiestan diferenciadamente el tránsito desde su interior hacia el exterior; por ello, son los modos más primarios y concretos con los que el cuerpo saca y exhibe su interioridad. Por la vía orgánica de su exteriorización, el cuerpo edita somáticamente tanto el aspecto destructivo de su metabolismo (orina, heces, sudor, vómito, sangre menstrual), como el aspecto germinal (semen), como el meramente expresivo y emocional (lágrimas). Ya que la lengua, la letra, el cuadro y la foto exteriorizan el cuerpo y la mente humana y conforman las manifestaciones traspuestas, traducidas y trasladables del metabolismo social que ellas constituyen, se puede concluir que las secreciones orgánicas que se desprenden del cuerpo son la matriz anterior del lenguaje, los rudimentos somáticos de la imprenta y los balbuceos de la fotografía pero inmediatos, incontrolables, automáticos, reflejos, involuntarios, efectos del intercambio orgánico de la comunicación física del cuerpo con el universo natural. Las voces seminales, las letras fecales y los grafismos menstruales, pronuncian lo animal, imprimen lo invariable y expresan lo presocial, y en conjunto repiten, segundo a segundo, la ineludible sujeción del hombre al todo del cosmos y la innegable inclusión al tiempo y a la periodicidad de la naturaleza que antecede y excede a la historia. La mancha es la impronta húmeda, la letra primordial de dicha escritura corporal; es la huella inmediata que el organismo traza de su interior. En la mancha de semen en la sábana (que se retira), en la mancha de orina en la ropa interior (que se cambia), en la saliva en el babero (que se lava), en la pus sobre la venda (que se bota), aparece el oprobio que el hombre siente frente a lo animal, la denigración frente a lo involuntario, el pavor frente a lo automático, y, lo trasgresor de aquellos mecanismos que invaden e inundan de naturaleza, es decir de esperma y caca, el sublime campo de la historia. La compulsión de borrar la mancha obedece a la imperiosa necesidad de obliterar las señas de la presencia precultural del hombre y de fondear su indomitable estatura natural. Puesto que toda escritura, todo lenguaje es el desplazamiento hacia el exterior

50 Kay, Ronald. *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana* (1980) Segunda edición. Ediciones Metales Pesados, (2009). Santiago. Pág. 30-31

de los sentidos humanos -como su significado- contienen en forma sublimada (lo que es lo mismo que decir en forma social e histórica) los vestigios de la primera escritura animal, refleja y cósmica. Las gotas de aceite de máquina habitualmente caen sobre el hormigón, el cemento, el asfalto y el concreto que pavimentan calles y caminos, aeropuertos, bombas bencineras, garajes y estacionamientos. La tela de linoca y el cartón en el dispositivo gráfico de Dittborn, al ser manchadas con aceite quemado, adquieren, por desplazamiento, la función de soporte que tiene la calle, lugar de tránsito por naturaleza, respecto al derrame de aceite. La urdimbre de la linoca y el espesor del cartón toman por la mancha de aceite ese carácter de matriz común de la vía pública. Las materias oleaginosas se filtran por desperfecto, se desbordan por incontinencia de las arterias de lubricación de los vehículos sobre la banda de la calle. El aceite quemado es la ceniza líquida, es el lubricante fatigado, es el excremento de la máquina. Su último uso: la aplicación, como barniz y pintura, a las construcciones de madera barata para resguardarlas de las inclemencias del clima. La táctica del camuflaje puede instruir sobre algunas virtudes de la mancha. Como arma ofensiva o defensiva la mancha es utilizada para ocultar, para despistar, en definitiva, para que algo o alguien no sea visto. La capacidad de la mancha de invisibilizar descansa en un momento filogenético de la evolución del sujeto. Por la mancha se cita una etapa arcaica y constituyente de la historia de la visualidad: aquellos primeros tanteos de la visión en sus esfuerzos por identificar los objetos que en ese estadio sólo logran organizarse a través de los desenfoques más crasos como meras manchas, difusas nebulosas, en el cielo de la retina. Por tanto, en la mancha se halla en estado de recuerdo dicha ceguera inicial, como, a la vez, ese ojo recién nacido, que en su indefinición total (indefinición a la que también pertenece la indistinción entre sujeto/objeto, entre afuera/adentro) recién principia como una antena a palpar a tocar, a esculpir, a construir, a pintar y a discernir los primeros objetos/sujetos dentro de la mancha. Detrás de la mancha, verdadero embrión visual, llama la seducción de un posible ente querible, pero se agazapa también la amenaza de un objeto no identificado confrontable en su monstruosidad. Sólo en la medida que desmanche la mancha, el sujeto podrá erigirse en tal, y, constituir los sujetos/objetos que lo rodean. El sujeto sólo se hace posible como diferencia, como negación de la mancha. De ahí el terror que habita toda mancha: ella es la marca de la ausencia del sujeto. Lo desconcertante para quien es agredido desde el camuflaje es la infantilización a la que se ve reducido: se lo desarma, poniéndole como señuelo su turbada, y propia mirada primigenia. Paños algodones, trapos, toallas higiénicas, gasas, en fin las varias telas y materias que se utilizan para absorber las excreciones, operan como



Fotografía Mariángela Ortiz.
El cuerpo que mancha 2015.
En la foto: Marcela Retamales.

una especie de receptáculo de las mucosidades, como una suerte de molde de los sudores, podría decirse como un género de negativo de las sangres, donde sus improntas, los garabatos de sus poluciones quedan, aunque sea pasajera-mente, retenidas. Sus impresiones no sólo son amparadas por la matriz que las acepta, sino que los líquidos y fluidos (esas primeras tintas) invaden, y penetran los filamentos, empapan, infiltran y tiñen las urdimbres del tejido absorbente. Impregnados de su influjo, entremezclados y a él confundidos, son alterados físicamente por su contaminación. La mancha, expresión formal de la indiscriminada interacción de las materias que se encuentran, la mancha habla de dicha simbiosis, publica aquel mimetismo recíproco, divulga esa promiscuidad. Materia viva, ahora exterior y todavía caliente terminando en materia inanimada. Retroactivamente se puede afirmar que la escritura, la pintura y luego la fotografía son la versión corregida y calculada de las expresiones directas y orgánicas, de las impresionantes revelaciones del cuerpo, de su efusión difusa, de su extrovertida difusión incontinente y confusa.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaíno, Gladys y Hurtado, Lorena (2010). *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*. Santiago: Ocho Libro Editores.
- Alcaíno, Gladys y Hurtado, Lorena (2018) *Danza contemporánea en Chile 2000-2015. Autobiografía de una escena*. Santiago: Editorial Hueders.
- Cifuentes, María José (2007). *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos, 1940-1990*. Santiago: LOM Ediciones.
- De Naverán, Isabel (2010) (Coord). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Madrid. Ediciones CDL.
- CNCA (2016) *Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022*. Santiago: CNCA. www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/artes-escenicas/
- CNCA (2017) *Bafona: el Potencial Educativo de la Danza: Cuaderno Pedagógico*. Santiago: CNCA.
- Cordovez, C., Pérez, S., Cifuentes, MJ., MCColl, J. Y Gruman, A. (2009). *Danza independiente en Chile: Reconstrucción de una escena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Galende, Federico. Texto *In Memoriam*, Diario web El concierto. 22 de septiembre del 2017.
- Griffero, Ramón. "Movimientos artísticos autónomos". Revista universitaria XXIV, año 1988.
- Jiménez, Camila. Paulina Mellado, *¿Inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena?* Tesis para optar al título de pedagogía en danza. 2011. Universidad Arcis.
- Kay, Ronald. *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana* (1980) Segunda edición. (2009) Ediciones Metales Pesados.

Richard, Nelly. *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. FLACSO. 1987.

Sánchez, José Antonio y Pérez Royo, VICTORIA (2009). “*La investigación en artes escénicas*”. Revista de ciencias de la danza, Cairon. Edición Numero 13.

Santi Marietta. Revista santi.cl, Jueves, 12 Noviembre 2015.



**CHILE LO
HACEMOS
TODOS**

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio:
Consuelo Valdés Chadwick

Subsecretario de las Culturas y las Artes:
Juan Carlos Silva Aldunate

Jefa del Departamento de Fomento:
Claudia Gutiérrez Carrosa

Coordinadora Área de Danza
Departamento de Fomento:
Paola Moret Jiménez

EL CUERPO QUE MANCHA

PAULINA MELLADO

Primera edición: diciembre 2018
ISBN 978-956-352-301-0

Investigación, escritura y producción de archivo fotográfico:
Gladys Alcaíno Pizarro
Gestión y producción Área de Danza: Graciela Cornejo Sagredo
Diseño: Soledad Poirot Oliva

© Fotografías: de sus autores.
© Fotografía Fabián Cambero
© Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
cultura.gob.cl

Se autoriza la reproducción parcial citando
la fuente correspondiente. Prohibida su venta.
Impreso en Chile por Fyrma Gráfica.



**CHILE LO
HACEMOS
TODOS**