

SÓTANO

LUIS EDUARDO ARANEDA

02_

PATRIMONIO

COREOGRÁFICO



SÓTANO

LUIS EDUARDO ARANEDA

02_

PATRIMONIO

COREOGRÁFICO



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile

**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 *Sótano*, del destacado coreógrafo nacional Luis Eduardo Araneda, 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.



SOTANO



SEPTIMA
COMPAÑIA
DE DANZA
CONTEMPORANEA

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 Aráneda.

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 estaspreciadas obras.

CAPITULO 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 surge el primer gesto profesional con la creación de un cuerpo de bailarines, a cargo de Kaweski ³, que tenía un repertorio sustentado en el paradigma ruso-europeo



Fotografía archivo de
Luis Eduardo Araneda.

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 Wigman ⁴, como también Andree Haas, discípula de Dalcroze ⁵, y gran maestra de rítmica en Chile. Ambas personalidades renuevan la danza nacional inspiradas en las tendencias críticas de las vanguardias alemanas.

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 á Uthoff ⁶, 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

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.

6 Bailarín alemán integrante del Ballet de Jooss, quien además fue creador de la Escuela de danza de la Universidad de Chile y fundador del Ballet Nacional Chileno

7 Cifuentes, María José. *Historia Social de la danza en Chile. Visiones escuelas y discursos*. LOM ediciones. Santiago Chile 2007, pág.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 Lara Hubner *Los inicios de la danza en Chile* Alcaíno-Hurtado. Retrato de la danza Independiente en Chile. 1970-2000. Ocholibros editores. Santiago 2010,

Obra La mesa verde,
Archivo Universidad
de Chile.



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.

9 Coreógrafo bailarín, discípulo directo de Uthof y Leeder. Dirigió la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, í 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 U 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 www.memoriachilena.cl

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 período 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 tiempo en que principalmente dos escuelas lideraban la formación de profesionales y de compañías de danza. También contrasta con aquel 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 período, 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.¹⁴

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 ¹⁵

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 reforma¹⁶ se empezaron a abrir puertas.

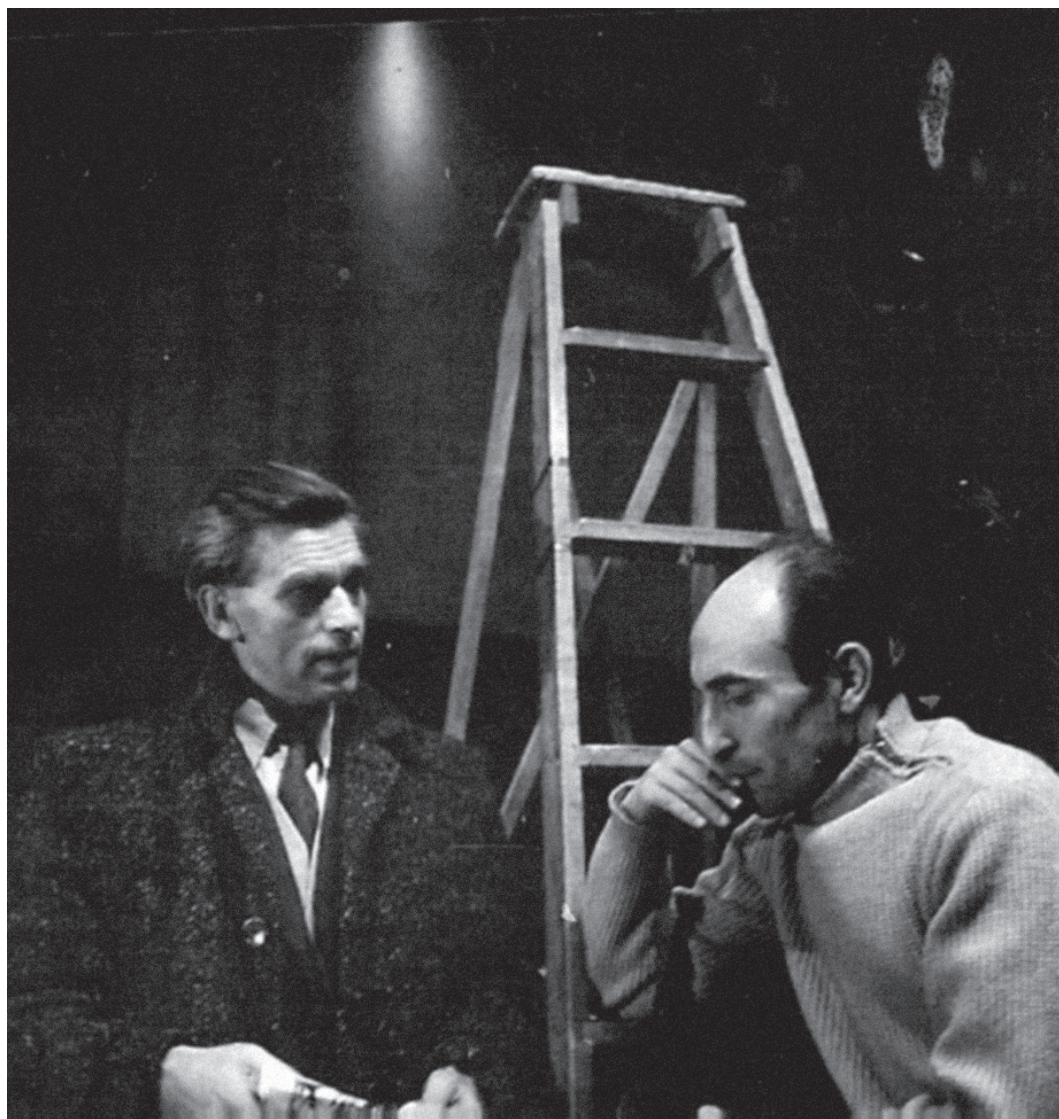
Como Ballet Popular teníamos apoyo de la Escuela de Danza, en el sentido que teníamos donde ensayar, pero éramos independientes.... Nos ofrecieron sala en la facultad (de la Universidad de Chile) y nos prestaban una micro para que el Ballet Popular pudiera hacer sus giras. Como independientes creábamos 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 Leeder¹⁷, quien tuvo que salir de la Universidad de Chile en esos años, y también como protesta por la salida de Uthoff del Ballet Nacional. ¹⁸

¹⁶ 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.

¹⁷ 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.

¹⁸ Alcaíno-Hurtado. Entrevista a Carmen Beuchat. Op Cit., Pág.40



Ernst Uthoff y Patricio Bunster.
Archivo Universidad de Chile

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.¹⁹

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,

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, su propia performance, 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 performance, del cual 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 “super 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

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 más comunes y más impensado aún lo era un escenario institucional.

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 período, 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.

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

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



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

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 producción “autónoma” (como llamé 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 margina²⁴

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 cuerpo va tomando fuerza en las propuestas creativas. La licenciada en artes, Jennifer Mc Coll analiza el fenómeno aclarando que a partir de fines de los ochenta y principio 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

24 Griffiero, Ramón. Op Cit, Pág.21

25 Mc Coll, 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.2009Pág.87

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 es que comienzan a aparecer obras que en un futuro serían piezas clave de nuestro patrimonio coreográfico, como en este caso lo es *Sótano*, de Luis Eduardo Araneda.



Sótano. Fotografía Carlos Agurto.
Archivo Luis Eduardo Araneda



LUIS EDUARDO ARANEDA

“Sin la danza, no hay para mi alivio ni
felicidad”. (Friedrich Nietzsche)

CAPITULO II

CAMINO HACIA LA DANZA

Luis Eduardo Araneda nació en Santiago de Chile, el 28 de Julio de 1961. Estudió en el Instituto Nacional, institución a la que se refiere sin el acostumbrado reconocimiento con el que se le distingue habitualmente, porque entre otras cosas en su paso por el colegio, no tuvo experiencias significativas que le motivaran en lo creativo, ni un acercamiento importante con el arte. En consecuencia, cuando salió del colegio, lo hizo sin jamás imaginar que terminaría siendo una de los coreógrafos más fundamentales de Chile.

Sus primeros estudios al salir del colegio fueron de Turismo en Puerto Montt, lugar en el que no permaneció más de un año, sin embargo fue un tiempo suficiente para que ocurriera un acontecimiento que lo marcó: hizo su paso por esa región un montaje teatral que contaba entre su elenco con las figuras de Andrés Pérez y Alfredo Castro, grandes actores y directores de nuestra escena teatral.

Verlos en las obras como *Chañarcillo* y *Romeo y Julieta*, fue mi primer encuentro con algo artístico de peso, me llegó mucho. Ellos después hicieron una especie de charla en mi universidad, y ahí me pasó algo con su discurso, con lo estético, hasta con su manera de vestir. Después de esa experiencia, integré inmediatamente el grupo de teatro de la universidad, donde hacíamos un trabajo básico y corporal. yo tenía como 18 años. ²⁶

Luego volvió a Santiago donde finalmente se tituló de Traductor. A su búsqueda profesional se sumó la búsqueda en lo creativo y también en el trabajo corporal. Por un lado, tomaba clases de meditación y yoga, entre otros cursos iniciáticos, y por otro, fue un joven que como muchos otros y otras,

buscó romper la barrera cultural de la censura durante la dictadura chilena. Iba a todos los conciertos que podía, a exposiciones de arte, al teatro, que en ese tiempo surgían como una escena alternativa. Buscaba insumos en todos los circuitos cinematográficos a los que había acceso. Vio todo el cine arte que pudo, supo del neorrealismo italiano, del nuevo cine alemán, de Fassbinder, de Herzog y de Werner Schroeter, de quien nunca más se olvidaría porque al ver una película suya vio por primera vez a Pina Bausch ²⁷.

Antes había escuchado nombrar a la coreógrafa por el hoy reconocido y fallecido escritor Pedro Lemebel, que en aquellos años era un joven que tomaba talleres literarios y que en un instante de su vida, vendió libros y objetos culturales en un rincón del barrio Bellavista. Fue en esa situación en que Luis Eduardo Araneda encontró entre las cosas de Lemebel, una fotografía que le llamó profundamente la atención, era Pina Bausch en su obra *Café Müller*. El escritor le explicó de quién se trataba y finalmente le regaló la fotografía de la creadora, quien más adelante sería una gran referente para el coreógrafo.

Y así, en la época previa a su encuentro con la danza, el joven Luis Eduardo Araneda, anotaba en un diario todo lo que le dejaba una huella y que le hiciera eco en su vida. Diálogos de cine, nombres de artistas, datos de los programas de películas y obras, títulos de piezas musicales, y frases de libros que le parecían verdaderas e infinitas. Fue así, que para el remontaje de la obra patrimonial *Sótano*, hurgando en aquel diario, encontró las citas que apuntó del libro *Así habló Zaratustra*: “sin la danza no hay para mi alivio ni felicidad” decía Nietzsche.

²⁷ Pina Bausch, (1940-2009) coreógrafa y directora alemana que revolucionó la danza contemporánea a nivel mundial, con su imaginario enriquecido por lo que fue denominado como Danza Teatro.

Frases como esa, el nihilismo, el hombre por el hombre, marcaron sus inicios y el remontaje de *Sótano* en el año 2015, que fue una preciada ocasión, en que el coreógrafo pudo redescubrirse a sí mismo a través de sus búsquedas artísticas.²⁸

Y en ese proceso de andanzas y de buscarse a sí mismo entre las bibliotecas y sus clases de traducción, fue que se encontró por primera vez con un espectáculo de danza contemporánea, en el que bailaba Vicky Larraín.

No podría decir con palabras todo lo que me pasó, porque va a sonar muy cliché, pero fue algo definitivo. Yo sentí ¡esto es!, ¡aquí está!, aquí me quedo. Recuerdo que sonaba una música como de sevillanas, y que Vicky bailaba con sus ojos de magia. Fue tan fuerte que al salir leí: *Clases de improvisación*, y al día siguiente fui a tomar esas clases.

Así fue como sus inicios en la danza estuvieron marcados por la libertad creativa, y no por la técnica académica u otras técnicas particulares de la danza. Vicky Larraín, -quien trajo la Danza-Teatro a Chile, y ha marcado por su gran trabajo con la improvisación a quienes la han seguido-, a los pocos meses de haberlo recibido como alumno, subió al escenario a Luis Eduardo Araneda. La ocasión fue un Teatro Caupolicán repleto de tope a tope, en el regreso de la reconocida agrupación musical chilena Los Jaivas al país.

El coreógrafo reconoce en Vicky Larraín la persona que abrió una puerta de entrada a lo que fue su camino a la creación, desde una libertad que no ha vuelto a experimentar del mismo modo. Por lo mismo enfatiza que su encuentro posterior con las técnicas de danza, fue algo que vino a complementar su formación sin mermar nada, pues él había entrado por la puerta ancha de la libertad a danza, y también desde el sin prejuicio. Algo que sin duda se vio fortalecido por su posterior paso por la agrupación Andanzas, dirigida por Nelson Avilés.

²⁸ Ibid, pág.109

Ese período con el Andanzas fue precioso, creo que todos percibíamos que la improvisación, como sistema de trabajo y como entrenamiento es súper enriquecedor. Así como en una clase de técnica académica diaria se pueden lograr objetivos claros, específicos, como hacer piruetas o trabajar la flexibilidad de los soportes, o como con una técnica contemporánea se pueden trabajar los centros, o la fluidez con el suelo; en la improvisación se trabaja el aquí y el ahora, el estar presente, organizando desde la energía.²⁹

Fue al interior del Andanzas que el coreógrafo hizo la que él considera su primera obra, *Deutsches Requiem*, donde tomaba ciertos elementos de una novela de Jorge Luis Borges del mismo nombre, que trata de un dictador. Obra con la cual el coreógrafo da inicio a un camino temático que ha marcado su obra, que es de rebelión contra los atropellos a los derechos humanos, y en ese momento específico, a la dictadura de Pinochet.

Se destaca la libertad expresiva y originalidad de esa primera obra, pues Araneda aún no había recibido influencias foráneas en su lenguaje, y se destaca también por la prescindencia de límites a la hora de buscar una propuesta propia. *Deutsches Requiem* es lo que también el director llama un “primer vómito” en su creación.

En ese mismo período Luis Eduardo Araneda conoce a Patricio Bunster y Joan Turner. Fue en el contexto de una clase en que se encontró con ellos.

Patricio se sentó a mirar con su boina y su barba. Yo sabía de estos personajes míticos de la danza chilena que se habían ido al exilio, que Víctor Jara era parte de ellos. Tenía noción de lo que había sido la historia de la danza chilena y sabía que ellos eran toda una escuela que llegaba. En esa improvisación me encontré con los ojos claros de Joan frente a frente, fue muy impresionante para mí. Me cautivaron estos maestros.³⁰

²⁹ Ibid, pág 110.

³⁰ Ibid, pág 110.

El Café del Cerro, lugar que fue el epicentro donde se reunían los artistas de la resistencia, como se les reconoce hoy en día. Y fue en en ese mismo lugar en que nace el Espiral, escuela que fundaron Joan Turner y Patricio Bunster. Los maestros impartían clases y formaron compañía, de la que Luis Eduardo Araneda fue parte importante durante cinco años.

Es reconocido en la historia de la danza en Chile, que el trabajo artístico y político que hicieron Bunster y Turner fue enfocado en llegar a la mayor cantidad de público posible con un mensaje de libertad y en oposición a la dictadura. Araneda recuerda: Bailábamos en las poblaciones, hacíamos clases, éramos intérpretes, hacíamos coreografías. Aprendimos mucho en ese momento en que todo fue arrancar de los pacos, bailar en todo acto político-cultural que fuera posible, y estar súper involucrado en cumplir el objetivo de llegar al pueblo oprimido por la dictadura. Yo lloraba de emoción cuando me tocó ponerme el poncho que perteneció a Víctor Jara, con el que bailábamos *A pesar de todo*, y creo que a todos nos pasó lo mismo.

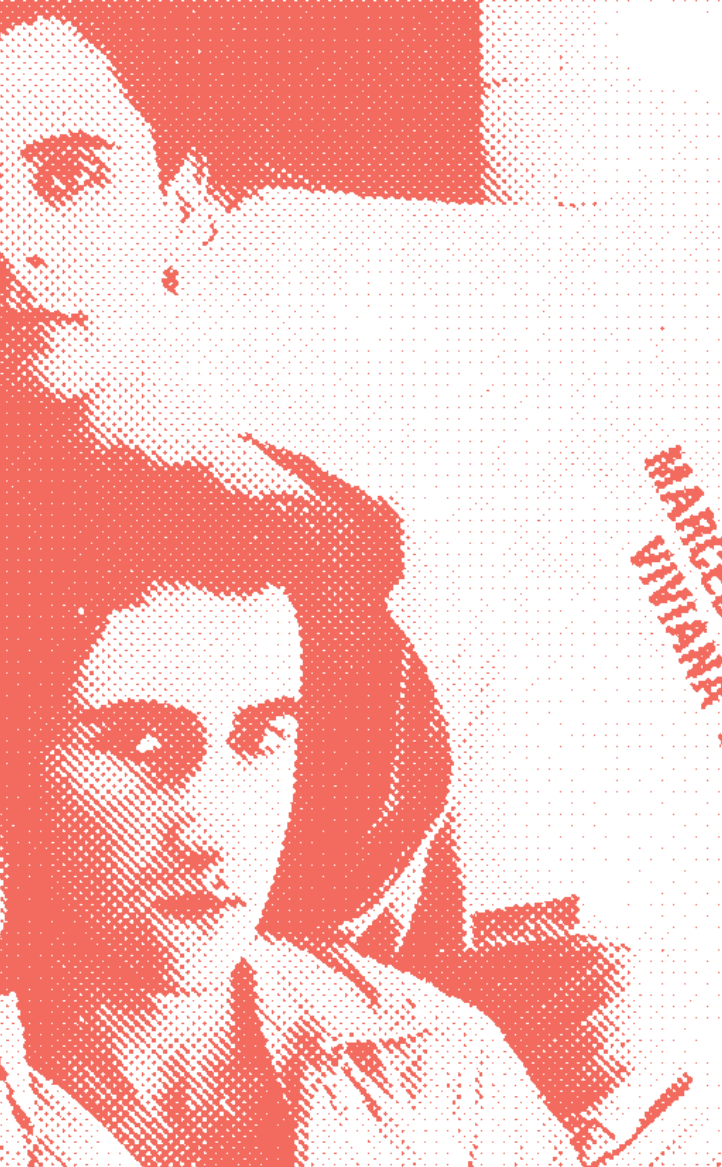
Luego, llegado el año 89, todos los jóvenes integrantes que confluieron bajo el alero de Patricio Bunster y Joan Turner, buscaron sus propios caminos. Es entonces, que Luis Eduardo Araneda junto a Esteban Peña, funda La Séptima Compañía, de la cual queda a cargo poco después al irse Peña a residir a Francia. Además de sus fundadores, la primera formación de la Séptima Compañía estuvo integrada por Marcela San Pedro, Viviana Verdugo, Esteban Hernández, Eduardo Osorio y Evelyn Ríos.

La primera obra que realizó Araneda fuera del Espiral, junto a La Séptima Compañía, fue *Carlota, la frágil*. Recuerda con cariño que para su estreno estaban entre el público Joan Turner, Patricio y Manuela Bunster y que luego de un rato de iniciada la obra, Patricio Bunster se paró y se fue. Araneda lo atribuye a que fue una obra que rompía completamente con lo que hizo junto a él, con quien había bailado *A pesar de todo*,



el *Poema XV*³¹, y todas las obras icónicas que Bunster montó en ese período junto a su compañía, obras que hablaban de modo central sobre la realidad política y social y que a su vez respondían a una estética que proponía una codificación que facilitara una alta llegada a todo espectador. En contraste, en *Carlota La frágil*, había desnudos y un caos incomprensible aún para si mismo, afirma Luis Eduardo Araneda.

31. Pieza de danza con música de Víctor Jara, sobre el Poema homónimo de Pablo Neruda.



LUIS EDUARDO ARANEDA
ESTEBAN HERNANDEZ
EDUARDO OSORIO
ESTEBAN PEÑA
EVELYN RIOS
MARCELA SAN PEDRO
VIVIANA VERDUGO

CONTEMPORANEA

CREACIÓN E IDEALISMO

Ensayábamos a la hora que fuera y donde podíamos, al igual que en el Andanzas, nos movía absolutamente la pasión... Aunque yo fuera el coreógrafo, todos creábamos y lo hacíamos con un sentido. Estábamos seis horas seguidas trabajando sin ganar un peso, era impresionante, pero ocurría que todos nos entregábamos así, sin límite, entonces las obras tenían un tremendo poder interpretativo.³²

Sin duda, *Carlota la frágil* fue una de las obras con las que se constató la independencia creativa en la que ya comenzaban a instalarse los discípulos directos de Patricio Bunster y Joan Turner. En el caso de Luis Eduardo Araneda, asume que enfrentó la dirección de su compañía bajo la impronta aprendida junto a Bunster, al crear con sentido social y sin límite de entrega.

Tal vez por esa impronta, fiel a la búsqueda de un lenguaje propio, es que la obra del coreógrafo ha marcado profundamente a varias generaciones de la danza en Chile, transformándolo en un referente, algo que se ha podido confirmar en las distintas documentaciones que se han realizado sobre nuestra danza. Muchas personas fueron determinadas por obras como *Deutsches Requiem*, *Sótano*, *Verdeagua* y/o *Nostalgia*, solo por mencionar algunas. Todas piezas que han espejado los procesos biográficos y contextuales que vivían los integrantes de La Séptima Compañía, en sus distintas formaciones.

Según recuerda el director en *Verdeagua*, -coreografía que trae a escena pasión, amor y desamor en la pareja-, había una entrega absoluta en aquel montaje.

Tengo vivo el haber bailado con Ximenita Pino esa obra, y haber sentido algo tan intenso ahí. Recuerdo a Esteban Hernández también, como una persona con una energía interpretativa muy grande. Y a Viviana Verdugo, con esa fuerza que tenía, que era como una leona. O cuando después bailó Alejandra Neumann, que fue otra cosa, más delicada. Entonces *Verdeagua* fue eso, diferentes personas y muchas transformaciones. Mis obras las hacen las personas.³³

Por otro lado, acentuando la épica particular de aquel período, se suma una anécdota: La Séptima compañía fue invitada a Venezuela, pero no tenían pasajes para viajar. Entonces el coreógrafo fue a una empresa de vuelos a conseguir los pasajes. Primero lo rechazaron, luego volvió a ir, hasta que consiguió los pasajes a cambio de vestuario y accesorios con el logo de la empresa. Así se les abrieron las puertas de Latinoamérica y según recuerda Luis Eduardo Araneda, fueron tratados con la valoración que merecen los artistas. Recuerda también que generaron cierto impacto porque el trabajo de la compañía fue bastante aplaudido y valorado. Tanto que siguieron las invitaciones por Latinoamérica, Centroamérica y Estados Unidos.

Muchos han sido los montajes creados por el coreógrafo junto a La Séptima Compañía, lo que le ha brindado un sello a su lenguaje. Según Vicky Larraín, Luis Eduardo Araneda es quien más ha desarrollado un estilo propio dentro de los creadores chilenos, porque aunque él reconoce referencias e influencias, las hace suyas y las transforma, surgiendo de su lenguaje algo nuevo y propio.³⁴

Ese sello le ha permitido un reconocimiento también desde la institución, por lo que ha sido convocado a trabajar en un par de ocasiones con el Ballet Nacional Chileno (BANACH). Sobre ese período, Carolina Bravo, parte del cuerpo de baile de Ballet nacional Chileno hasta hoy, hace el siguiente recuerdo³⁵:

35 Alcaíno-Hurtado, *Danza contemporánea en Chile 2000-2015. Autobiografía de una escena*. Santiago. 2018. Editorial Hueders, Pag., 101

Luis Eduardo Araneda, fértil, arrojado, abrió un mundo para quienes bailábamos, llevando al máximo la pasión.

De su experiencia con el BANCH surgió la obra Ciudadela, montaje que marca un quiebre en el repertorio que venía haciendo el BANCH, y que también significó un primer encuentro del coreógrafo con intérpretes que tenían una forma muy distinta de aproximarse a la danza, ya que en la danza contemporánea, lo que determinaba los movimientos y secuencias, era la energía.

Finalmente Ciudadela fue una exitosa obra, reconocida por el público y por la crítica, lo que permitió que se diera una segunda experiencia en el BANCH, ya con un encuentro más cercano entre coreógrafo e intérpretes, encuentro del que surgió la obra Cortometraje, montaje que reunió simbolismos e imágenes de distintas obras suyas, y que dedicó a Andrés Pérez, quien había muerto hace poco.

El reconocimiento que el coreógrafo tuvo desde aquel período de nuestra danza, trascendió también las fronteras en términos formativos, ya que gracias a la gestión del Instituto Chileno Francés fue becado a Francia, donde tomó clases con la compañía de Maguy Marin. Asimismo es becado a otras instancias en el extranjero, situaciones que el coreógrafo aprecia, pero sintiendo siempre que su lugar está en Chile.

Me pasó lo mismo cuando fui a Australia, que sentía que me estaba perdiendo todo el momento de la resistencia cultural y quise volver a Chile para estar en el campo de batalla.³⁶

Es así como regresa después de cada viaje, siempre con el mismo sentimiento de pertenencia. En consecuencia su obra cobra tal fuerza que en 1992 es reconocido por la Asociación de Periodistas de Espectáculos (APES) como el Coreógrafo del año. Y en 1993 es invitado a formar parte del Comité Hemisférico de la Asamblea de la “Alianza Mundial de la Danza” en la ciudad de Nueva York, esas entre muchas otras distinciones.

Paralelo a crear incesantemente, complementa su actividad entregando a los demás las metodologías aprendidas directamente de sus maestros, como lo fueron Patricio Búnster, Joan Turner, Carmen Beuchat y tantos otros, por lo que se dedica por años a la docencia, dictando clases y talleres en varias escuelas de danza, universidades y espacios independientes.

Hoy (2018) Luis Eduardo Araneda se encuentra algo más alejado de la docencia, en búsqueda de conectarse desde otra perspectiva con lo creativo. Sin embargo, no descarta en un futuro, generar espacios e instancias de aprendizaje que sean un aporte más al campo de la danza.

Sus inspiraciones creativas en el presente se inclinan siempre hacia temas identitarios y de memoria. También en investigar más la danza y la literatura, como ha hecho en montajes sobre la poesía de Neruda y Estela Díaz Varín. Le interesa también Pedro Lemebel, Enrique Lihn, como también adentrarse más en la figura de Gabriela Mistral, porque siente su inmensidad. Le interesa remontar *La colorina*, seguir potenciando esa obra, porque su poesía es tremenda y cautivadora.

El año 2017 realizó un proyecto itinerante, en el que bailó un solo con un acordeonista e hizo clases como complemento a su gira. En sus planes está seguir creando y entre otras cosas, remontar *La Colorina*, obra en la que quiere seguir

profundizando e investigando. El mismo año 2017 estrenó en M100 una obra sobre Nietzsche titulada *Ecce Homo*, cuya temática fue el derrumbamiento de la cultura occidental.

Actualmente realiza sus proyectos en intimidad, con pocas y cercanas personas, ya no bajo el concepto de “compañía”, pues según su propio relato el concepto de compañía ha cambiado, bajo un análisis que tiene sustento hoy en día en tanto el concepto muta, o desaparece bajo otras prácticas que han tomado fuerza como la residencia artística, reposiciones, o montaje por proyecto, entendiéndose esto como el agruparse para la creación de una obra financiada en su proceso y puesta en escena, con algún financiamiento institucional, con funciones agendadas, puesto que hoy remontar o crear obras se concibe con personas que se interesan en proyectos puntuales, y parte del proceso de producción es llamar a audiciones por proyectos, asegurando un porcentaje de remuneración a los intérpretes, lo más probable, obtenida por algún fondo concursable.

Por lo mismo, la actual forma de creación de Luis Eduardo Araneda, considera también a intérpretes por proyecto de obra, tal como ocurrió en *La colorina*, que son proyectos que van y vienen, ya sin ese sentido de elenco estable. Esta situación se contrasta con la experiencia de compañía que se tuvo en tiempos de la danza, en que los integrantes de compañías y colectivos se reunían a trabajar porque les resultaba una necesidad vital sin tener en sus proyecciones la alternativa de fondos concursables o financiamiento alguno. Tal es el caso de la obra *Sótano*.

RECORRIDO PREVIO

Al momento de estrenarse *Sótano* en Sala Isidora Zegers, ocurrió algo muy significativo para Luis Eduardo Araneda, pues en esa misma sala se había estrenado una de sus primeras obras, *Deutsches Requiem*, montada al interior de la Compañía Andanzas. Y al volver a ese espacio para el nuevo estreno, las paredes seguían rayadas desde el *Deutsches Requiem*, pues al coreógrafo usaba con predilección los muros en sus obras. Y analizando aquello hoy en día, destaca en particular esa propuesta estética suya, la que le surgió, como se aclaró antes, sin tener aún mayores referencias ni escuelas.

Es atendible esa observación, considerando que Luis Eduardo Araneda, tributa abiertamente y como pocos sus referencias, destacando siempre las citas cuando las ha incluido en sus obras. Por eso mismo destaca que la originalidad en esa primera obra, pues es sus palabras, “aún no tenía referencias, no había entrado en la danza como tal”

Como ya se dijo antes, en los años 80, el primer referente para Araneda fue Vicky Larraín. Con ella comenzó en la danza, en la improvisación, lo que profundizó junto a la agrupación Andanzas. Luego junto a Nelson Avilés, se acercan a Carmen Beuchat quien había llegado desde Estados Unidos, trayendo el *Contact improvisation*,³⁷ técnica que Araneda reconoce como su primera referencia extranjera y que fue fundamental en la formación de cada integrante del grupo.

Yo en ese momento le decía I love you a Carmen, y hasta el día de hoy la amo. Ella trabajaba junto a Marco Correa ³⁸, hacían unas obras muy locas, que me encantaban. Ella venía de EEUU y generaba estos terremotos geniales en nuestra danza.

Luego vinieron dos grandes personajes que marcaron también a muchos y muchas exponentes de la danza independiente chilena, ellos son los coreógrafos franceses Anne Carrie y Dominique Petit, personajes que Luis Eduardo Araneda recuerda como “iluminados y maravillosos como personas”, destacando que su danza fue un estímulo importante, por esa humanidad que entregaron. Además se reconoce en ellos el gran aporte de haber traído a la práctica de la danza independiente, el nivel aéreo, que según se narra, había ausencia de saltos y lift, ya que en las improvisaciones salía principalmente el irse contra el muro, el suelo o el otro.

En ese período visita también Chile la compañía francesa de danza contemporánea L'esquisse, causando un gran impacto y marcando definitivamente a Luis Eduardo Araneda por sus “caídas en cuarta posición”³⁹ y por sus movimientos particulares, que consideraban un erotismo y una intensidad que él no había visto llegar a Chile.

Todos alucinamos, porque a partir de eso, la danza contemporánea chilena cambió. Y todos empezamos a caer en cuarta. L'esquisse fue muy importante en Chile.

Luis Eduardo Araneda reflexiona que las “caídas en cuarta” importadas por nuestra danza independiente, de algún modo permitían vivenciar una sensualidad que no surgía en ese momento en nuestras obras contemporáneas, y que al ejecutarlas nuestras compañías chilenas experimentaban un goce estético otro, lejano hasta ese momento por nuestra situación política como país, y que tenía nuestra danza “áuricamente encerrada”.⁴⁰

40 Alcaíno-Hurtado. *Retrato de la danza independiente en Chile. 1979-2000*. Santiago Ocholibros. 2010, pág., 148

En aquel período ya se comentaba en el país la relevancia de Pina Bausch en la escena mundial, pero el coreógrafo aún no había visto su obra ni en videos, ni tampoco en escena como algunas personas que pudieron verla cuando la coreógrafa vino a Chile por primera vez en el año 1980. En ese entonces, Luis Eduardo Araneda aun no llegaba a la danza, pues estaba en Puerto Montt estudiando turismo.

PINA BAUSCH, UN ENCUENTRO SIGNIFICATIVO

El encuentro del coreógrafo con la obra de Pina Bausch fue a finales de los 80, cuando en el Goethe Institut se realizó una retrospectiva sobre Pina Bausch, y Araneda fue a verla con un grupo de bailarines y amigos. Recuerda vivamente cuando vio el video de la obra *Café Muller*⁴¹ y la conmoción que le produjo. Fue tal el impacto que con sus amigos y amigas salieron de la sala y se fueron a bailar al Paseo Ahumada, en el centro de Santiago.

Sobre sus grandes maestros, Araneda reconoce en Pina Bausch un lugar especial, aunque no haya sido una influencia directa y presencial, ya que tampoco pudo verla cuando estuvo becado en Europa. Lo que impactaba al coreógrafo sobre la forma de hacer danza de Pina Bausch era la profundidad emocional en su lenguaje, algo que para él se veía reflejado en cada movimiento. Con cierta melancolía reflexiona:

Pasó toda mi vida en la danza, y recién pude conocer a esta maravillosa creadora cuando vino a Chile con Masurca Fogo. En esa ocasión que me invitaron como a muchos coreógrafos a La Moneda, cuando la recibió Michelle Bachelet en su primer gobierno. Y vi aparecer a esta mujer sencilla y genial...fue muy emocionante. Le tomé sus manos, nos tomaron una foto en que le estoy tomando sus manos. Fue tan emocionante para mí ese momento, porque le pude agradecer. Conocer a sus bailarines, tomar las clases de Dominique Mercy en la Escuela de Danza de la Universidad Arcis, fue maravilloso⁴².



Fotografía: Imagen del estreno
de Sótano en 1992. Archivo
Luis Eduardo Araneda.

Sótano. (caída en cuarta posición)
Archivo Luis Eduardo Araneda

Al hacer este recuerdo el coreógrafo también analiza que las clases de Dominique Mercy eran muy parecidas a las clases de Joan Turner. Y no le parece casual, el que cuando vino Pina Bausch a Chile a montar su obra sobre el país *Como el musquito en la piedra, ay sí, sí, sí*, (2009) precisamente, la haya ido a montar a la Escuela de danza Espiral, ya que Pina Bausch, Joan Turner y Patricio Bunster, fueron compañeros en el ballet de Jooss. Y considera notable y simbólico que su última obra haya sido sobre Chile, lugar donde dejó tanta huella.

L'esquisse y Pina Bausch fueron referentes determinantes para el coreógrafo, ver gente bailar en las paredes, o bailando desde otra perspectiva, lo sacó del lenguaje que tenía más incorporado.

Ver una secuencia del Café Muller, de abrazos- caídas-abrazos-caídas, fue muy importante en relación a la gestualidad, a la expresión del cuerpo. En la medida que uno va creciendo como bailarín te das cuenta que está el contact, que entró a tu mochilita de vocabulario, que lo trajo Carmen Beuchat y que más tarde yo conocí personalmente. Están los movimientos cortados que trabajábamos con Vicky Larraín. Después entran las influencias de los franceses, se incorpora también este personaje revolucionario que es Pina Bausch. Lo que estoy tratando de decir es que cuando llegamos a *Sótano*, empiezan a aparecer todas esas cosas que estaban en mi mochila, motivados por esta realidad terrible que vivíamos. También las reflexiones de Dominique Petit, sobre cómo nos hablaba del cuerpo y eso de repetir millones de veces un movimiento. Son marcas que uno después las resignifica. En mis trabajos se puede ver a Vicky Larraín, a Patricio Bunster y a todos quienes me han ayudado a construirme. Yo agradezco esas influencias y las venero.

CAPITULO III

SÓTANO, LA OBRA

EN EL SÓTANO

Andábamos buscando un lugar y llegamos a Matucana, al Centro Cultural de la Municipalidad de Santiago, frente al Hospital San Juan de Dios. Y ahí nos prestaron una sala literalmente en el *Sótano*. Era cerrado, no teníamos ventanas, nada. Había unas alfombras húmedas, pero nosotros estábamos felices de tener un lugar. Ahí nos pusimos a investigar. Sin fondos, sin plata, porque no buscábamos plata. El objetivo era bailar, era la danza y poder experimentar. Nos juntábamos porque teníamos ganas, sin saber lo que iba a pasar

El origen de *Sótano* está marcado por varios acontecimientos, siendo el primero la gran necesidad de su coreógrafo por experimentar nuevos lenguajes, romper con lo que venía haciendo.

Según reconoce y analiza Luis Eduardo Araneda, en su obra previa había un flujo que necesitaba cuestionar. Por ejemplo, destaca que sus obras *Verdeagua* y *Nostalgia*, tenían cierta formalidad en el lenguaje, por la formación que había recibido de parte de Patricio Bunster y Joan Turner. Entonces, evidentemente, reconoce, habían influencias de la escuela alemana, pues tanto las técnicas de Laban y Leeder estaban en su cuerpo. Entonces eso generaba un flujo particular de movimiento en su lenguaje.

Y para *Sótano* quería experimentar otra cosa. Al entrar al lugar a ensayar, recuerda que se puso esa premisa: hacer una experimentación corporal con todo el tiempo que se requiriera para tantear qué resultaba de ese encierro experimental en aquel *Sótano*.



Sin tener un guión coreo dramático previsto, ni haber escrito nada, evidentemente empezó a salir todo lo que como país habíamos vivido como historia reciente.

Salió el vómito. Estamos hablando de que veníamos de la tortura, las imágenes del horror, de los degollamientos, de los hornos, de la violencia. Y estábamos comenzando los 90, se acababa la dictadura pero la “alegría”⁴³ que nos habían prometido no venía. Entonces todas esas imágenes se volcaron en ese trabajo de alguna forma

El coreógrafo destaca que en términos de la corporalidad fue un bonito proceso. Por ejemplo, un dúo que trabajó con Ximena Pino y Alfredo Bravo, se tomó mucho tiempo para dirigirlos y ellos estaban súper prestos. Había una intimidad que lo permitía. Buscaban y buscaban, sin tener muy claro hacía donde iban, pero eso les permitió investigar en la precisión, en los detalles de las ejecuciones gestuales del movimiento. Según el director, esa búsqueda y experimentación, es lo que conforma *Sótano*.

Luis Eduardo Araneda es reconocido por su trabajo con la improvisación, siempre la ha considerado como método de construcción, pero afirma que en *Sótano* si bien hubo espacio para la improvisación, estuvo muy bien acotado, porque en esta obra en particular, hay mucho material coreográfico definido. Son fraseos, construcciones que se fueron definiendo gracias a esa búsqueda holgada en los tiempos.

En los trabajos de Luis Eduardo Araneda fue distintivo incorporar algún personaje extraño encarnado por un actor, situación que ocurrió por primera vez en el *Deutsches Requiem*, donde había un personaje que hacía de dictador, y que trabajaba en una dimensión distinta a la de los bailarines, situación que se repitió en *Sótano*, pudiendo este personaje entregarse con libertad a la improvisación. Pero la danza siguió un guión coreográfico precisamente diseñado.

Sótano 1992, Personaje.
Archivo
Luis Eduardo Araneda

43 Referencia que alude a la idea central de la campaña publicitaria del Plebiscito de 1988 en Chile, “Chile, la alegría ya viene”.

IMAGINARIO DE SÓTANO

Según su director, el diseño escénico de *Sótano* es semejante al de un altillo en el cual se entra y se redescubren objetos que traen ciertas emociones. O es como abrir un álbum de fotos familiar en donde vemos a nuestras familias, a nuestros muertos. Y ese altillo o álbum familiar encierra un relato que es personal y que nos lleva a una construcción genealógica de nuestro árbol país. La escenografía fue fruto del proceso de creación experimental y finalmente se compuso de un pupitre escolar, dos sillas y de un volumen de telas anidado, sobre el cual



Sótano. Archivo
Luis Eduardo Araneda.

los intérpretes se dejaban caer. Una escenografía sencilla y portátil que pudo trasladarse y viajar con la obra, aportando siempre la profundidad y visualidad que requería la obra.

Yo creo que la silla, el pupitre, simbolizan la infancia y ese mundo que tiene que ver con estas fotos, son individuales. Evocan un momento en que fue gratis educarse en nuestro país.

En *Sótano* hay imágenes callejeras, hay marchas en la escena que luego del remontaje el coreógrafo comprendió aún mejor en su trascendencia, ya que estas marchas, que eran bototos que golpean y marcan fuertes ritmos en la coreografía, venían de lo militar, como también las corridas que ocurren dentro de la obra, que aluden sin duda a todas las vivencias que se daban en las protestas contra el régimen militar. Así como la tortura aparece en imágenes de cuerpos contra la pared, donde hay azotamientos fuertes, y está también la propia danza como una constante expiación de todo eso.

Sótano presenta a un personaje central que recorre este espacio y va develando nuestra memoria, nuestras historias, nuestros recuerdos, como abrir un álbum de fotografías familiares, el resto de los bailarines representan ese estado de cosas vividos en el Chile de la dictadura, sus dolores sus amores, sus trágica rupturas y quiebres que atraviesan toda nuestra sociedad chilena, pero también representan ese gran espíritu resiliente que es capaz de levantarse ponerse de pie frente a la adversidad, al horror y seguir adelante, Los intérpretes todos simbolizan ese “honrar la vida” que nos caracteriza como idiosincrasia, ese coraje que nos determina, a atravesar las más sangrientas dictaduras y tener aún la capacidad de reírnos de nuestras propias tragedias. Sin dejar de creer en la condición humana.

(Fragmento del documento de propuesta de diseño escrita por el coreógrafo).

FESTIVAL DE NUEVAS TENDENCIAS TEATRALES

Cuando la obra *Sótano* fue postulada al festival de Nuevas Tendencias Teatrales de la Universidad de Chile, Luis Eduardo Araneda se había ganado una beca a Francia, por su obra *Verdeagua*, montaje que es uno de los más recordados y citados por quienes compartieron la escena de la danza independiente chilena⁴⁴. En Francia el coreógrafo tomó clases con la compañía de Maguy Marin. En ese viaje fue acogido por bailarines chilenos residentes en Francia, algunos de los cuales fueron parte de quienes le insistieron a Araneda que se quedara en Europa, pero la preocupación por su país fue más fuerte para él, quien al igual que en viajes anteriores, sentía que se estaba perdiendo la resistencia cultural y política que se vivía en Chile, afirmando que su necesidad de estar en el campo de batalla era prioridad para él. Entonces, apenas terminó su beca en Francia emprendió vuelo de regreso, lo que fue relevante en el destino de la obra *Sótano*, ya que Luis Eduardo Araneda llegó de vuelta a Chile por la mañana y en la tarde, asistió al ensayo de La Séptima Compañía en la sala Agustín Siré, en el Festival Nuevas Tendencias Teatrales. Ensayaban *Sótano*, para mostrarlo esa misma noche, lo que permitió que el coreógrafo y director de la obra ensayara y bailara junto a su compañía en esa ocasión.

Yo en ese momento pensé, voy a dejar pasar unos días y después me voy a integrar, pero no. Yo había llegado súper flaco de Francia, pero no importaba nada, me sumé al ensayo. Puedo verlos aún ensayando, recuerdo esa simbiosis de los cuerpos.

Fue increíble lo que pasó con *Sótano*. Y a raíz de eso, el director del festival, Abel Carrizo, nos programó una temporada de un mes entero. Fue tanta la pasión que le pusimos, que nos dieron varios premios, entre esos a la Mejor banda sonora.

La selección de música, respondía a procesos precarios, como se hacía todo en aquel período. Se trabajaba con cassettes cuyas cintas se pegaban para montar una continuidad sonora, y en cuanto al contenido musical de *Sótano*, Luis Eduardo Araneda eligió entre otras piezas musicales, el tango *La última curda*, en la versión de Willy Oddó⁴⁵, quien había muerto hacía casi una año antes. Sobre esto hay una anécdota que se recuerda con especial cariño, ya que luego del estreno en el festival, el coreógrafo se enteró de que en camarines estaba muy emocionada Rayen Méndez, importante bailarina y coreógrafa chilena, quien fuera pareja de Willy Oddó, y madre de Ismael, el único hijo del músico. Sin dimensionar las consecuencias de su elección musical, Luis Eduardo Araneda, rindió así un homenaje al fallecido Willy Oddó.

Aparte de *La última curda*, la obra también contó con la música de una sevillana titulada *Cuando un amigo se va*. Parte del coro de la sevillana dice “Cuando un amigo se va, algo se muere en el alma”, frase que Araneda considera una despedida, pero enfatiza que era la despedida de nuestros muertos, de todos los muertos y desaparecidos por el régimen militar de Augusto Pinochet. Todas esas metáforas y situaciones tal vez surgieron de modo muy inconsciente cuando se montó la obra por primera vez, pero que más de veinte años después, en el proceso de remontaje en el marco del Patrimonio Coreográfico, estas metáforas y situaciones, según reflexionó posteriormente Luis Eduardo Araneda, le revelaron la fractura social que vivimos como país hasta el día de hoy.

45 Guillermo “Willy” Oddó Parraguez. Chile (1943-1991) integrante por 20 años, del destacado grupo musical de la Nueva Canción Chilena, Quilapayún.

Entonces cuando surge la pregunta sobre por qué *Sótano* tomó el vuelo que tomó y se transformó en una pieza de danza poderosa, tal vez una respuesta sea porque espejeaba desde la danza lo que habíamos vivido durante 17 años. Y fue con esos criterios que Araneda eligió la música para la obra.

Después estuvo entre sus tantas funciones, *Sótano* en Festival de Teatro de las Naciones ⁴⁶ y también la obra recibió una invitación para ir a México e itineró por Argentina, Costa Rica, entre otros países. En el trayecto de *Sótano* se puede leer el reconocimiento que hace Luis Eduardo Araneda por sus referentes, pero la pulsión creativa tenía que ver con todo lo que habíamos vivido como país, algo que se pudo reafirmar con el proceso de remontaje.



Sótano 2017. Archivo
Luis Eduardo Araneda



CAPITULO IV

REMONTAJE. CUERPOS CON HISTORIA

SÓTANO DESPUÉS DE SÓTANO

Para la reposición de la obra en el año 2015, se tomaron bastantes elementos desde un video original ⁴⁷, lo que permitió una reconstrucción fiel a su origen, y que motivó además que se eliminaran varios fraseos, porque según Araneda habían muchos y muy complejos. Por lo que determinó eliminarlos para facilitar el proceso de remontaje. Sintetizó algunas partes de la estructura general de la obra, pues era un material bastante técnico que requería de un tiempo mayor para ser asimilado.

En ese sentido, Luis Eduardo Araneda sostiene que no podría decir que ese *Sótano* es el mismo 20 años después, ya que fue otro elenco, pues los intérpretes originales estaban alejados de la posibilidad de participar de la reposición, y porque también era otro momento. A pesar de estas variantes, el coreógrafo sostiene que la obra conserva su esencia y considera un privilegio haber podido ver en perspectiva ese *Sótano* y poder entrar en él una vez más, ya que esta instancia le permitió investigar en su propio lenguaje, biografía y obra anterior.

Y a pesar del paso del tiempo tuvo una experiencia importante al encontrarse con espectadores que se emocionaron y expresaron su conexión con la problemática que aborda el montaje. Incluso en un coloquio posterior a una función en un colegio, un grupo de profesores y profesoras, expresaron la importancia de ver estos montajes por la memoria y los derechos humanos, algo que para el coreógrafo es fundamental.

En que este país desde la fractura del Golpe militar se ha pretendido seguir adelante como con una venda en los ojos. Los políticos nos dicen que tenemos que mirar el futuro y dejar el pasado. ¡Mentira! Las heridas van a seguir abiertas.

Fotografía incluida en el especial visual de las *Revista Teatral Chilena*. Foto: Carlos Agurto. Archivo Luis Eduardo Araneda.

Yo creo que como país tenemos una deuda enorme y creo que nosotros los artistas tenemos que verla y confrontarnos con esa memoria. Y yo creo que somos una sociedad enferma justamente porque muchas generaciones están bajo esa nebulosa que ha insertado este sistema. Son generaciones víctimas de la era del desecho, del individualismo, de la inmediatez, de la cáscara. Una cáscara impuesta por un modelo amnésico que dice que miremos para adelante sin mirar atrás. Hay una deuda pendiente y esa deuda se extiende a los artistas y la vigencia de *Sótano* es esa, que en muchos aspectos seguimos en un sótano.⁴⁸

El coreógrafo además sostiene que siente igual un distanciamiento en el hecho de hablar de la memoria y ser memoria. Por ejemplo lo primero que hizo en el proceso de remontaje, fue hablar de la experiencia de cada uno en relación a la memoria, a partir de lo que pasaron cosas bastante valiosas, porque cada uno llevó a la sala de ensayo su experiencia, lo que generó momentos muy emocionantes y reveladoras en torno a experiencias familiares y personales vinculadas a la fractura que existe a partir de la desaparición de seres cercanos, y otras situaciones de esa índole que sucedieron al interior del nuevo *Sótano*. Cada uno habló desde su lugar y experiencia, algo que Luis Eduardo Araneda pidió fuera vinculado desde eso personal a la interpretación, no desde la cáscara.

48 Entrevista para la presente investigación

Para mí siempre ha sido importante conocer la biografía de las personas con la que compartimos un trabajo. Me interesa conocer los matices que puedan dar sus sentimientos, sus emociones, su energía interior. El hecho de que el intérprete esté vivo en el escenario, me sugiere como tema la experiencia humana, su fragilidad y sus fortalezas, con todos los matices que ello involucra. Esa es mi fuente de inspiración constante.

Luis Eduardo Araneda sostiene algo indiscutible: el gran aporte que tuvo su generación fue que se supieron entregar a un momento que los necesitaba. Y que *Sótano* es parte de esa entrega a nuestro país, lo que sin duda la sitúa dentro de las piezas que han marcado la historia de nuestra danza.

Ana Carvajal, coreógrafa y columnista de danza, escribió lo siguiente al ver la reposición el año 2015

“Al terminar de ver el remontaje de *Sótano* de Luis Eduardo Araneda, no pude evitar emocionarme. La obra logró transportarme al remoto 1992, cuando yo, una liceana interesada en las artes, estaba considerando la danza como profesión. Eran años difíciles de leer. Había acabado la dictadura, pero hacía muy poco, por lo que el optimismo parecía una mueca. Era la época en que Iron Maiden no pudo tocar en Chile por el lobby de algunos obispos y sonaba en la Rock and Pop Papel floreado de los Parkinson. De tal modo *Sótano* vino a remecer las consciencias complacientes de los concertacionistas.”⁴⁹

49 <https://www.elguillatun.cl/columnas/problematizando-la-danza/rescatando-el-patrimonio-de-la-danza>

Cuando tenía como 17 años, una amiga me llevó a ver danza contemporánea. Recuerdo perfecto que era una coreografía de Luis Eduardo Araneda, aluciné y todo mi mundo hasta entonces, que sólo sabía de ballet clásico, se transformó. En ese momento supe lo que quería hacer.⁵⁰

Al revisar con atención el archivo visual y la bibliografía relativa a *Sótano*, tanto como a Luis Eduardo Araneda y su obra en general, se observa que *Sótano* tuvo bastante prensa, muchos premios, giras al extranjero, en tiempos en que eso no era común ni posible. No existían las redes sociales de internet y su masivo impacto como hoy conocemos. Y como ha quedado claro, no fueron obras creadas con fondos que las financiaran. Entonces tal éxito y reconocimiento responde a que había un hecho, una pulsión que no se calmaba sino buscando entre las salas que permitían esta acción cultural a contracorriente y que a su vez mantenía a los creadores como Luis Eduardo Araneda, Nuri Gutés, Nelson Avilés, Vicky Larraín, Paulina Mellado, Elizabeth Rodríguez, Elisa Garrido Lecca, Teresa Alcaíno, entre otros, creando con una gran necesidad de expresión.

Era un arte subterráneo, pero incesante. Escena que también compartieron Patricio Bunster, Hernan Baldrich, Joan Turner, Gaby Concha, Vicky Larraín y tantos otros y otras. Y dentro de toda esa escena contracultural que cerraba un ciclo, aparece *Sótano*, generando su propia conmoción, algo que se refleja en estas palabras del coreógrafo chileno José Luis Vidal:

Iba a ver coreografías, pero una vez fui a ver Sótano de Luis Eduardo Araneda y fue impresionante. Cuando terminó la función fui al camarín y le dije a Luis Eduardo: "yo quiero bailar contigo, no sé cómo te explico, no necesito ir a una escuela, yo quiero bailar contigo ahora". Él me

dijo: “hay varias escuelas donde tú puedes estudiar, existe el Espiral...”, me nombró las escuelas. Lo que yo vi en esa obra, la forma en que la gente se movía, la pasión, era alucinante. Donde sabía que se presentaba La Séptima Compañía, la iba a ver. Los vi bailando *Verdeagua*, precioso, alucinaba, encontraba que era una propuesta contemporánea, yo pensaba, “esto es, esto es no más”.

Por otro lado, el impacto de la figura y obra de Luis Eduardo Araneda, determinó también el rumbo de nuestra historia, al llamar la atención de quienes fueron aportes clave en nuestra danza en más de un período de su historia. Carmen Beuchat lo recuerda con énfasis:

Y entonces cuando volví en el ochenta y tanto, el Nelson Avilés me invitó a hacer un taller al Espiral, cuando estaba en el Café del Cerro, y ahí me encontré con el Luis Eduardo Araneda, con la Nuri Gutés y con otra gente que no me acuerdo, porque yo estaba obnubilada con la Nuri y con el Luis Eduardo, loca con ellos dos.⁵¹

Lo mismo ocurrió con Joan Turner, quien en su retorno a Chile, determinó hacer un camino que abriera puertas para la gente que estaba en la danza en esos años de dificultad. Ella dictó a un seminario a estas nuevas y nuevos creadores, algo que ella narra de este modo:

Vi bailar a Luis Eduardo Araneda, vi a Andanzas. Los vi en Bellavista, por ahí. Había tanta gente que después siguió. Yo estaba feliz que a este seminario llegara toda la gente que estaba haciendo su propia cosa, no podía creer que venían a tomar clases conmigo.

El lenguaje y búsqueda del coreógrafo trasciende también a personas que como los antes mencionados, desarrollaron lenguajes propios, se dedicaron a crear

51. Material off, entrevista a Carmen Beuchat para la investigación de *Retrato de la danza independiente en Chile. 1970-2000*. Lorena Hurtado-Gladys Alcaíno.

obra propia, y además han asumido roles importantes en términos de la formación en la disciplina, tal es el caso de la coreógrafa y académica Francisca Morand.

Al año siguiente me invitaron Luis Eduardo Araneda y Nuri Gutes a bailar con ellos. Me invitaba mucha gente, pero para mí era alucinante estar con Luis Eduardo y con la Nuri que eran como mis ídolos.

Sin duda uno de los hechos que determinaron el remontaje dentro del Programa Patrimonio Coreografico de la obra *Sótano*, fue la presencia de varios integrantes del comité asesor en el área danza del CNCA, entre quienes se encontraba Lorena Hurtado Escobar, investigadora, docente, gestora y coreógrafa, especialista en la historia de la danza independiente en Chile, y quien primero pensó en la obra *Verdeagua* para esta selección, pero que luego en conversaciones con el coreógrafo, determinaron que por el peso histórico de *Sótano*, fuese esa la obra a remontar, lo que entre otras cosas, habla de la amplitud del repertorio del coreógrafo, y de otras obras posibles de ser consideradas patrimoniales.

Se destaca este hecho, porque más allá de la obra en cuestión, que es *Sótano*, la huella del coreógrafo se define más allá aún, en términos de un lenguaje distintivo que deslumbró a varias generaciones, lo que se aprecia en estas palabras de Lorena Hurtado:

La primera vez que sentí una especie de dislocación al ver una obra de danza, fue a principios de la década de los 90 cuando comenzaba mis estudios de danza en la Universidad de Chile. La obra a la que me refiero fue *Verdeagua* de Luis Eduardo Araneda. La pregunta que surgió en mí entonces fue ¿cómo se le había ocurrido a ese coreógrafo hacer esa obra?, la que me pareció impactante desde la atmósfera de la puesta en escena hasta la fuerza interpretativa de las/os bailarines. Hasta entonces no había visto nada igual.

Y aunque ha quedado establecido en estos párrafos la capacidad de investigación sobre corporalidades, experimentalidad y búsqueda que han marcado la trascendencia de Luis

Eduardo Araneda, es necesario volver a centrarse en el impacto específico de *Sótano*, precisamente por la huella profunda que dejó también a nivel de archivo. Tal es el caso de un ejemplar de la Revista Teatral Chilena, del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en que Abel Carrizo Muñoz, director de teatro, director del Festival Nuevas tendencias Teatrales, además de director de la misma revista, quien realizó un especial visual sobre la obra, con la inclusión de algunos textos, en el ejemplar numero 1, de la revista en el año 1995. Según se planteó Carrizo en ese momento, el desafío era elaborar a un par de años de su estreno, un discurso visual “sobre una obra capaz de atrapar el fulgor espiritual que la anima”. El fotógrafo convocado en esa ocasión fue Carlos Agurto, a quien se deben importantes registros de *Sótano*.

Los texto de Abel Carrizo, que en dicho montaje acompañan las fotografías, recogen parte de lo que significó *Sótano* para la época, obra de la que afirmó dentro del mismo ejemplar, “es uno de los más hermosos espectáculos, dentro del centenar de obras, que se han presentado en la Sala Agustín Siré”.

En necesario destacar una vez más en esta ocasión, que gracias al marco del Programa del Patrimonio Coreográfico, se dio la posibilidad de remontar esta obra, generando nuevos impactos, admiración y preguntas, instancia que además permitió marcar la trascendencia de Luis Eduardo Araneda.

Y a propósito de la convocatoria, la experiencia propuso al coreógrafo mirarse a si mismo, y reflexionar desde el lugar en que se encuentra hoy:

Yo agradezco profundamente que haya habido esta instancia patrimonial, porque Chile en general no quiere a sus artistas. Hay un colonialismo terrible en nuestro país, viene un coreógrafo extranjero y se revoluciona todo.

Yo creo profundamente en la creación, que es mi vocación

Algunos tenemos tanto tiempo de trayectoria que merecemos ser nos de más confianza en lo que hemos construido. Y aunque esa trayectoria existe, no me pienso como un referente, porque soy presente y soy futuro.

SÓTANO

BIOGRAFÍA DE LA OBRA Y SUS PROTAGONISTAS

La obra se estrena en septiembre de 1992, en sala Isidora Zegers. Los intérpretes que integraban la Séptima Compañía de danza en el proceso de creación de *Sótano* y su primer estreno, fueron:

Ximena Pino (hoy retirada de la danza) Bárbara Vásquez (Hoy radicada en Francia), Alfredo Bravo (ex figura del BANCH actualmente radicado en España) y el mismo Luis Eduardo Araneda, a quien se sumaba Fernando Viveros, actor-bailarín.

Coreografía y dirección en todos los elencos y temporadas: Luis Eduardo Araneda.

ELENCOS POSTERIORES

Séptima Compañía de danza Contemporánea.

Intérpretes: Beatriz Alcalde, Bárbara Vasquez, Valentina Pavez, Luis Eduardo Araneda, Rodrigo Fernández, Fernando Viveros, Ximena Pino, Teresa Alcaíno, Jorge Ruiz.

ELENCO 2015:

Intérpretes: Daniela Hernández, Daniela Murias, Verónica Toro, Luis Ramos, Jaime Arias, Nicolás Fuentes y Carlos Rivas.

Asistentes en distintas temporadas: Carmen Aros, Teresa Alcaíno, Hernán San Martín (temporada 2015).

Música: Erik Satie, Messiaen (*Adagio*, cuarteto fin de los tiempos), tango La última. Curda, de Anibal Troilo, en versión de Willy Oddó y la sevillana El adiós, de San Ginés.

PREMIOS

En enero 1993 la obra es seleccionada para participar en el Primer Festival de Nuevas Tendencias teatrales, organizado por la Universidad de Chile, en donde obtiene el premio Pedro de la Barra en las siguientes categorías:

- Mejor Montaje
- Mejor Banda Sonora
- Mejor Dirección
- Mejor diseño Integral

En abril de 1993 participa en la muestra de Teatro Chileno en el Festival Mundial Teatro de las Naciones.

En Julio-Agosto del mismo año realiza una exitosa temporada En la Sala Agustín Siré de la Universidad de Chile.

En noviembre de 1993 se presenta en la Universidad de México en el marco del Encuentro “Ruptura de la última Generación”, realizado en el Teatro de la danza Museo Rufino Tamayo.

OBRAS DE LUIS EDUARDO ARANEDA

ENTRE 1983 Y 2017

- *El utilero* (1983)
- *Deutsches réquiem* (1984)
- *Arriba en el desierto*
- *Otras pequeñas danzas montadas para El Espiral* (1985-1989)
- *Nacimiento de La Séptima Compañía*, año 1989
- *Carlota la frágil* (1989)
- *Redención* (1989)
- *Nostalgia* (1989/1990)
- *Verdeagua* (1990)
- *Ciudadela* (1990) (Ballet Nacional Chileno)
- (1992) (Obra remontada, Premio APES)
- *Adagio Otoño* (1991) (Ballet de Santiago)
- *Bolero* (1991)
- *Sótano* (1992)
- *Solo* (1993)
- *Corazón de tierra* (1994)
- *De los sueños* (1995)
- *Canciones del ayer* (1995-1996)
- *Cartas blancas* (1997)
- *Medianoche* (1998)
- *Terrenae* (1999) (FONDART)
- *Juegos*
- *Al sur*
- *20 poemas y una canción*
- *Cortometraje* (2002) (Ballet Nacional Chileno) (Premio Apes)
- *Piel de alma* (2005) (Ballet Nacional Chileno)
- *Corazón a tus manos* (2009) (Compañía de danza espiral)
- *Canto general* (2013)
- *La colorina* (2013) (Premio del círculo de críticos de Arte)
- *Sótano* (remontaje 2015)
- *Ecce Hommo* (2017)

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaíno, G. y Hurtado, L. (2010). *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*. Santiago: Ocho Libro Editores.
- Alcaíno, G y Hurtado, L (2018) *Danza contemporánea en Chile 2000-2015*. Autobiografía de una escena. Santiago: Editorial Hueders.
- Cifuentes, M. J. (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.
- Consejo Nacional de la Cultura (2016) *Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022*. Santiago: CNCA. Disponible en: <http://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/artes-escenicas/>
- Consejo Nacional de la Cultura (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.
- Griffero, Ramón. “Movimientos artísticos autónomos”. *Revista universitaria XXIV*, año 1988. Pág.21
- Sánchez, José Antonio y Pérez Royo, Victoria (2009). “La investigación en artes escénicas”. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, N° 13, 2010. Pág.5-14
- Richard, Nelly. Arte en Chile desde 1973. *Escena de avanzada y sociedad*. FLACSO. 1987.
- Carrizo, Muñoz (1995) Revista Teatral Chilena. Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.



**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

SÓTANO

LUIS EDUARDO ARANEDA

Primera edición: diciembre 2018
ISBN 978-956-352-299-0

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.
© 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**