

LOS RUEGOS

UNA OBRA DE CLAUDE BRUMACHON
JUNTO A LA COMPAÑÍA MOVIMIENTO

01_

PATRIMONIO
COREOGRÁFICO



LOS RUEGOS

UNA OBRA DE CLAUDE
BRUMACHON JUNTO A LA
COMPAÑÍA MOVIMIENTO

01_

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 *Los Ruegos*, del destacado coreógrafo Francés Claude Brumachon junto a la Compañía Movimiento, por su trascendencia en la historia de la danza chilena y en acontecimiento de su remontaje a 17 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.

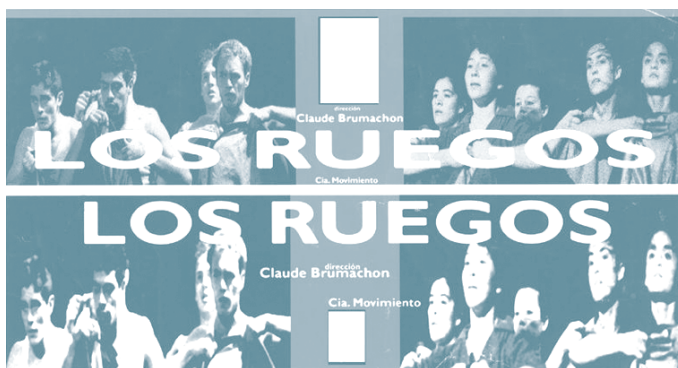
Al investigar la danza, emergen gestos y cualidades del movimiento que nos dijeron algo en el pasado y que nos siguen diciendo algo aún. La teórica francesa Isabel Launay², ha escrito que en los años ochenta y parte de los noventa, el salto como gesto desapareció de la danza contemporánea, reapareciendo 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.

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.

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

Fotografía: Archivo
Compañía Movimiento



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.



LOS RUEGOS

—Compañía de danza contemporánea Movimiento—

El regreso de la emblemática
compañía Movimiento con su
obra fundacional.
Un clamor de cuerpos
desgarrados por la historia
política reciente.

Claude Brumachon
Coreografía
y dirección

Benjamin Lamarche
Asistencia de
dirección

Fotos © Jean-Jacques Brumachon y Crisina Vargas

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES PARA UNA OBRA CONTEMPORÁNEA Y PATRIMONIAL EN CHILE

APROXIMACIÓN HACIA UN CAMBIO DE PARADIGMA

La historia 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

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

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.

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

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.

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

Obra La mesa verde,
Archivo Universidad
de Chile.



De este proceso de institucionalización aparecen figuras claves para lo que sería paradójicamente décadas í 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

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

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.

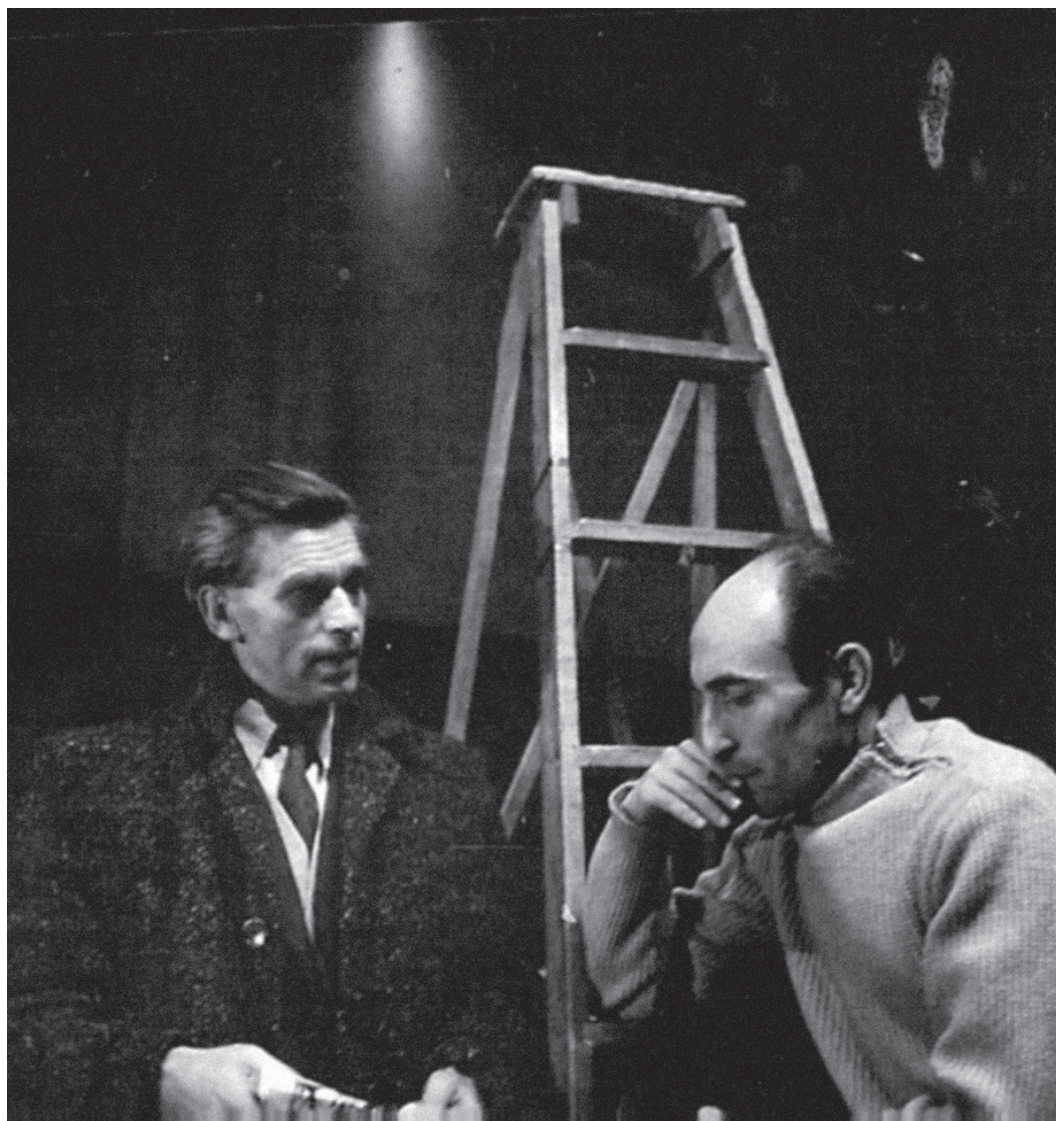
De ese tiempo fecundo a la fecha, la institucionalidad chilena en la danza y la cultura se ha multiplicado de modo inesperado y en coherencia con un sistema de mercado que ha permitido la formación de escuelas de danza de la mano con la creación acelerada de universidades privadas.

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 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

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

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



Ernst Uthoff y Patricio Bunster.
Archivo Universidad de Chile

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 Turner¹⁵:

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 reforma ¹⁶ 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 Leeder ¹⁷, 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

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.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 115

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 “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

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 habituales y más impensado aún

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

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.

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

23 Sánchez José Antonio y Pérez Royo Victoria (2009). “La investigación en artes escénicas”. Cairon (2009) Revista de ciencias de la danza, p. 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 *cuerpo* 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

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 *Los Ruegos*, de Claude Brumachon junto a la Compañía Movimiento.



Los Ruegos 2014. Fotografía
Jean Jacques Brumachon.
Archivo Teresa Alcaíno.

CAPÍTULO II

LOS RUEGOS, LA URGENCIA DE LOS CUERPOS

PALABRAS PRELIMINARES ²⁶

Yo creo que para una buena lectura de lo que nos une a Chile, es necesario volver atrás en el tiempo: en 1992, durante nuestro primer curso en Las Condes, con 25 alumnos. Trabajábamos seis horas por día. Fue en ese momento exacto en que todo quedó al descubierto. Yo no puedo analizar con precisión lo que sucedió, pero el hecho de danzar sobre tierras chilenas me pareció como una evidencia, en el sentido de que todo era fluido, libre, y feliz.

El curso se desarrolló de maravilla y la comunicación con los bailarines fue una bendición compartida, exigente, precisa y llena de disponibilidad. Hacía el fin del curso, nosotros comenzábamos a construir pequeños módulos coreográficos y resultó rápidamente que el movimiento, la coreografía, en resumen, nuestra investigación del momento, resonó rápidamente en el cuerpo de los bailarines. Hubo una comprensión en profundidad, el movimiento tenía sentido. Algo de nuestra danza era de Chile. Algo profundo, una fidelidad, un compromiso, una determinación.

Después de este curso, yo decidí ofrecer la coreografía *Folie* a los bailarines chilenos. Un regalo sin premeditación, un gesto espontáneo de amor, algo evidente.

La conexión es tan lógica con los bailarines y bailarinas chilenas, que uno no debe ni siquiera plantearse la pregunta, está ahí, es así. Yo amo pensar que sobre la tierra, las energías se

comprenden, el objetivo es encontrarlas donde ellas habitan. Y en Chile encontramos una verdadera comprensión entre las personas, el dolor, el amor, las cosas verdaderas y orgánicas.

Todo creador e intérprete busca humildemente una forma de verdad, un estar presente. En nuestra obra, los intérpretes chilenos comprendieron intuitivamente nuestro andar ¿Por qué? ¿Qué nos habrá unido, tal vez en otra vida?

Cierta cosa de infancia resurgía también para Benjamin Lamarque, quien encontró en Chile la amistad de un pueblo y su lucha por la libertad. Podríamos escribir páginas y páginas enteras para afinar y definir esta relación tan especial que nosotros encontramos sobre las tierras chilenas. Y aunque anduviéramos años sobre las rutas del país en busca de ese sentido y respuesta, sabríamos que se trata de la existencia.

Yo amo estar allá, amo bailar con los bailarines y bailarinas chilenas, amo nuestro acercamiento al movimiento, juntos. Siento íntimamente la problemática universal de ciertos poetas chilenos, su deseo de humanidad, su energía primera, la tierra, su relación íntima con la naturaleza, los árboles y el sentido apasionado y afectivo del trabajo de exploración, de innovación y de creación.

Me parece que este lugar del mundo nos conecta con lo universal. La madre tierra, el fuego, el agua, el aire. La lógica del lugar me aproxima a la gente, a sus reflexiones y a sus amores.

Es por eso que nace *Los Ruegos*. Yo sentía en el cuerpo de los bailarines su necesidad de exorcizar algo. Simplemente “yo sentía”. El cuerpo de los intérpretes me interrogaba sobre el sufrimiento, sobre el dolor sentido por los terribles momentos atravesados. Yo quería aportar algo al respecto, porque en mi cuerpo de coreógrafo yo vivía las mismas vibraciones.

Los Ruegos se creó en menos de un mes, con ocho horas diarias de trabajo. La pieza estaba ahí, pujante, llena de sentido. Era necesario trabajar certeramente para afinar el gesto y la interpretación, tanto de la cualidad lanzada como de lo que de ella surgía, pero todo se logró con determinación.

Yo me dejé atravesar por los intérpretes, sus recuerdos, sus cruzadas, sus necesidades, y la pieza de danza se impuso en el espacio. Fue necesario absolutamente que quienes estábamos ahí nos encontráramos para crear *Los Ruegos*. Era vital, una urgencia, nosotros sabíamos que el momento estaba ahí.

Las bailarinas y bailarines chilenos son portadores de respuestas para nuestra investigación. ¿Por qué? Yo creo que estamos desarrollando en nosotros mucho de lo que podríamos llamar un sentimiento paradójal. En Santiago, comprendo esta contradicción humana. Hay sobre esta tierra una fragilidad, un ser atento a la naturaleza, atento al otro, que me hace sentir estas pulsiones que yo no siento en otros lados. Un pulso fluido de necesidad concentrada, y la danza que creamos con los bailarines resuena en este lugar.

Los intérpretes chilenos nos estremecieron con su interpretación. Hay una alianza muy sincera, una forma de arte bruto. Hay algo muy íntimo. Es por eso que yo pienso que *Los Ruegos*, más que una obra coreográfica, es una historia de vida. Cada uno de nosotros pusimos secretos carnales conscientes o inconscientes en la obra. Cada intérprete puso algo propio, que determina *Los Ruegos*.

Es por esto, que el remontaje de la obra casi veinte años más tarde no encontró ninguna dificultad. Estaba intacta la sensibilidad de los intérpretes sobre eso que no está plasmado en el gesto de manera fortuita. Los intérpretes de *Los Ruegos* saben exactamente cómo funciona la lógica interna de la obra coreográfica.

Habiendo muchas muertes en la obra, *Los Ruegos* son como un himno a la vida. Yo expreso lo que yo vivo, yo danzo con mis recuerdos dolorosos y esa es la fuerza de *Los Ruegos*. La magia de la armonía de los gestos con su desgarramiento interno.

Los verdaderos pilares de *Los Ruegos*, son aquellos que dieron un tiempo, un trozo de sus vidas para y por la obra. Ellos la nutren y podrán transmitirla para siempre, incluso cuando se puedan mover menos por el paso de los años.



CLAUDE BRUMACHON

Imagen extraída del video *Los Ruegos*,
Ecos del Tiempo. Puerto audiovisual.

EL VIAJE HACIA LOS RUEGOS

Según el relato que se construye a partir de lo que han compartido los integrantes de la Compañía Movimiento, quienes vivieron ese momento del origen de la obra patrimonial *Los Ruegos*, el que esta obra haya sido creada tiene que ver con la gran motivación que tuvo un grupo de personas para que se produjera un nuevo y decisivo encuentro con el coreógrafo Claude Brumachon y con su asistente Benjamin Lamarche, directores del Centro Coreográfico Nacional de Nantes, Francia.

Este vínculo de Brumachon y Lamarche con algunos integrantes de la compañía venía gestándose desde 1992, año en que el coreógrafo vino a dar un taller en el Centro Cultural de Las Condes, instancia generada por gestión de Marie Christine Rivière junto al Instituto Chileno Francés de Cultura, lo que motivó y abrió otros caminos para nuestra danza. Una vez más habría que destacar la gestión de Marie Christine Rivière, pues brindó espacios y encuentros entre nuestra danza contemporánea independiente y personalidades de la danza francesa que hicieron grandes aportes por la danza y el movimiento en Chile. Tal es el caso de Angelin Preljocaj, Anne Carrie, Dominique Petit, L'Essquisse, Claude Brumachon y Benjamin Lamarche, entre otros.

Luego de ese primer viaje a Chile, en 1993, Claude Brumachon regresó junto a Benjamin Lamarche para seguir profundizando en este trabajo conjunto. Entonces montaron *Folie*, reconocida y aplaudida obra de su repertorio. En este montaje participaron como intérpretes Magdalena Bahamondes, Andrés Maulén, Alfredo Bravo, Mariella Cerda, Valentina Pávez, Rodrigo Fernández, Sonia Araus, Bárbara Vásquez, Carolina Cifras, Isabel Croxatto, Beatriz Alcalde, Francisca Brunet, Nicole Brunet y Teresa Alcaíno, quien recuerda²⁷:

Quedamos muy enamorados de este lenguaje, y fue así, que conversando los antiguos integrantes de la Compañía Movimiento, dijimos hay que traer a Claude

y Benjamin. ¿Cómo traerlos? ¡llamándolos!. Entonces Isabel (Croxatto) que conoce mucho de producción, hizo los contactos con el Instituto Chileno Francés de cultura y juntas llamamos a Francia desde la casa de Isabel. Y Claude aceptó inmediatamente. Y para que el proyecto funcionara, definimos algunas cosas iniciales, como el tema, que tiene que ver con nuestros desaparecidos.²⁸

En Santiago las gestiones las llevaron Teresa Alcaíno e Isabel Croxatto en conjunto con el Instituto Chileno Francés de Cultura. Y por su parte Claude Brumachon junto a Benjamín Lamarche, realizaron las gestiones necesarias con el Centro Coreográfico de Nantes, para poder realizar este viaje desde Francia.

Los pasos que continuaron para que esta coproducción chileno francesa, pudiese concretarse, fueron una audición que Brumachon y Lamarche realizaron al llegar a Santiago, audición que tuvo una convocatoria enorme, de aproximadamente ciento cincuenta personas. Luego siguieron dos grandes clases de las que seleccionaron cierta cantidad de bailarines y bailarinas, que luego participarían de un taller que tendría por una parte, la finalidad de compartir el lenguaje de Brumachon aquí en Chile, y por otro lado ir aproximándose poco a poco al que sería el futuro elenco de *Los Ruegos*.

Así surgió un grupo de unas cuarenta personas aproximadamente, que participaron de un taller diario que se impartió en la Universidad de Chile. Taller y audiciones de las que tuvieron que participar incluso quienes habían gestionado la visita de los coreógrafos a Chile.

28 Entre 1973 y 1990 más de tres mil chilenos y chilenas fueron ejecutados durante la dictadura militar en Chile. Y más de mil docientos de ellos fueron hechos desaparecer. A cuarenta y cinco años del Golpe de Estado en Chile, solo trescientos un cuerpos de víctimas han sido encontrados, identificados y entregados a sus seres queridos. Conocer el paradero de los DD.DD, sigue siendo una deuda pendiente del Estado de Chile, con las familias que aún esperan por verdad y justicia.

Luego, apenas pasados unos días del taller, Brumachon decidió hacer una nueva audición, esta vez para elegir un elenco más pequeño, con el que trabajaría en un horario aparte. Y fue a partir de esa audición que se definieron los diez intérpretes con que se consolidaría más adelante *Los Ruegos*. Según recuerda Natasha Torres:

Claude mencionó una cosa súper clave el día de la audición, dijo algo así como: “Yo no elegí a quienes iban a quedar, son ustedes los que se eligieron, porque son los que querían quedar, y por eso están aquí”. Y yo lo comparto, porque finalmente hay una cierta sincronía entre lo que tu buscas y te hace sentido, como un lenguaje, por ejemplo. Y a mi me pasaba que yo venía del Espiral, donde tenía todo un tema con la comunión entre el movimiento, la emoción y lo social. Creo que lo que ellos buscaban finalmente, eran personas con el deseo de estar ahí y dar un poco el alma en esto.²⁹

Otra cosa importante en la gestación de la obra, fue la conjunción de varios factores, como lo es una temática contingente y muy removedora, el dolor por las víctimas y Detenidos Desaparecidos durante la dictadura chilena, como también las genuinas intenciones de trabajar a profundidad por parte de un grupo de artistas dispuestos a dar el mensaje sobre estos temas. Lo anterior, sumado a la posibilidad de contar con recursos que no eran habituales en los procesos creativos de la danza en Chile, como los son un horario definido, sala y honorarios. Todo bajo el objetivo concreto de crear una obra cuyo impacto ni coreógrafos ni intérpretes tenían previsto. Como tampoco pensaron que de ese encuentro surgiría una compañía que permanecería una década trabajando intensamente, ni que *Los Ruegos* seguiría reuniéndola periódicamente.

UN GRITO

En la sala de creación nació de los intérpretes llevar un diario mural en el que aparecían recortes que hablaban de la situación en el país, el mundo y otros asuntos relevantes para cada persona que participaba del proceso. Claude Brumachon miraba ese diario que iba acumulando notas como un collage biográfico. Aparecían muchas informaciones, y constantemente aparecía también la dictadura.

Ese insumo era solo un mensaje del cual tomarse, para que posteriormente el trabajo fuera enfocado directamente en la acción, directo al cuerpo, pues la investigación surgiría desde ahí.

Según detallan los testimonios, el coreógrafo llegaba con ciertos tópicos que arrojaba a la danza, profundizando siempre en la observación, en un trabajo diario, visceral e instintivo. Método que según los propios intérpretes, acogieron como propio, porque si bien todos ya eran artistas escénicos profesionales, eran cuerpos con una historia de represión encima, donde el contexto político, que recién se venía transformando para aquel 1997, tenía las corporalidades uniformadas, aquietadas o aún reprimidas por la sociedad en la que se habían desarrollado.

Por lo tanto, lo que surgió, fue un grito desde cada cuerpo. Grito, como concepto es algo que se repite cuando los intérpretes se refieren a *Los Ruegos*, como resultado escénico, como proceso y como fenómeno en nuestra danza. Isabel Croxatto lo explica en las siguientes palabras:

Los Ruegos fue una especie de terremoto, de remezón del propio cuerpo... O sea, ese grito que nosotros pegamos, alguien tenía que pegarlo y en

Fotografía Cristina
Vargas, Archivo
Magdalena Bahamondes



el minuto que ese grito se pegara, muchas cosas
iban a comenzar a moverse, a ventilarse. Y eso fue
Los Ruegos, con la Compañía Movimiento.³⁰

Teresa Alcaíno describe esa aproximación al lenguaje de Brumachon, como la emoción trabajada desde el movimiento, y que aparece desde el primer motor, que es el corazón. Según ella, desde ahí nace el primer impulso, “desde el grito”, del trabajo del esternón, de toda esta área del tronco que había que investigar, trabajar y sacar. Claude y Benjamin Lamarche hacen un trabajo con esta energía.³¹

Las ideas que se recogen del diálogo sobre el lenguaje de Claude Brumachon y Benjamin Lamarche, describe cuerpos en alerta, cuerpos emotivos y generosos, en tanto se despojan de todo por entregar su mensaje a través del movimiento. También se busca la animalidad, la rapidez. Hay mucho de extremos en lo que se concibe en el cuerpo, velocidad, detención, rapidez, o una profunda lentitud. Todo se detiene y/o continúa en un flujo de contrastes. Andrés Maulén lo describe como:

30 Alcaíno-Hurtado. Retrato de la danza independiente en Chile. 1970-2000.) Santiago. (2010) Ocholibros. pág., 150

31 Alcaíno-Hurtado. Op cit, pág.134

Un deseo, una necesidad que aflora desde el movimiento y que se materializa con una cierta urgencia. Hay en el lenguaje de Claude un sentido vital, como de vida o muerte. Y esto no tiene que ver solamente con la velocidad, tiene que ver con la profundidad con que se quieren decir las cosas. Esto permite que uno entre a ese mundo, en este caso de *Los Ruegos*. Y eso es algo que se palpa no sólo en las cosas que son veloces y rápidas, sino también te das el tiempo para comunicar algo desde lo más micro, interno, que no se refleja demasiado, pero que está y mueve todo.³²

Natasha Torres complementa esa percepción, agregando que esa posibilidad de encontrarse en estos extremos, logra un movimiento remecedor, un estado de trance a partir de aquello que se está trabajando en el ensayo o en la escena y que no busca desbordarse, al contrario, exige estar presentes un cien por ciento, humanamente abiertos, libres y atentos al otro. En palabras de Natasha Torres:

Claude no te pide explicaciones por quién eres. Ni porque tengas adentro un monstruo o un ángel, sino que te lances a ser tu ángel o tu propio monstruo. Que te lances a ser tu propio animal o que te conectes profundamente con tu humanidad. Sin prejuicios. Y así nos expresamos, como seres humanos, sin nuestras caretas, sin nuestros maquillajes, sin nuestras ropas.

Andrés Maulén precisa además, que en la búsqueda de entregar el mensaje de *Los Ruegos*, también es importante vaciarse para volver a llenarse. Enfrentarse despojado de todo para poder realmente absorber lo que se quiere encontrar.

Puede que todas estas precisiones sobre un lenguaje particular, parezcan comunes a otras búsquedas autorales en términos de procesos creativos y de culminación en la escena, pero es importante subrayar que quienes están dando estas particularidades, son intérpretes y coreógrafos

32 Entrevista a Andrés Maulén realizada para la presente investigación en Mayo 2018. En adelante sin detallar fuente, ya que las citas corresponden a la misma referencia.

con bastante referencia, ya que han trabajado bajo la dirección de muchas y muchos distintos creadores, aparte de enfrentar un derrotero de obras propias, por lo que es doblemente atendible lo que aquí se señala en términos de metodologías y lenguajes, más aún en el marco de una obra cuya historia se puede apreciar en el contexto de nuestro patrimonio coreográfico. Según Mario “Pape” Ossandon: ³³

La obra se levanta como un ruego: el grito doloroso de un pueblo que necesita sanar las heridas de su pasado. Escénicamente, esto se traduce en una composición de cuerpos que haciendo uso de un lenguaje muy vital y energético, se ausentan, se reencuentran, dialogan, disputan y se sostienen.

Claude Brumachon y Benjamin Lamarche han hecho algunas precisiones sobre estas texturas y colores propios que los intérpretes de *Los Ruegos* distinguen dentro de sus cualidades para buscar el movimiento. Ellos afirman:

Buscamos en las sensaciones de los bailarines y bailarinas. En sus recuerdos, en sus emociones, en su memoria, y buscamos también en el contexto o lugar que hacen surgir todas esas cosas. Con Claude hicimos muchísimas creaciones en 33 años, eso quiere decir que nuestra escritura coreográfica ya está singularizada, y reconocida también. Siempre fue algo muy físico, porque para nosotros lo más importante es lo que el cuerpo tiene que decir. No es contar una historia, sino contar lo que se siente dentro, cómo se vive, y luego dejarse atravesar por las cualidades del cuerpo.

Nosotros siempre trabajamos el carnal, no se si se dice así en español, pero trabajamos el movimiento, todo lo que el cuerpo tiene y esconde, su memoria, pero también sus deseos y aquello que por lo social, por lo normado y por lo cotidiano

33 www.elmostrador.cl/cultura/2014/12/15/vuelve-a-presentarse-en-chile-la-aclamada-obra-de-danza-contemporanea-los-ruegos-de-claude-brumachon

no se puede decir. Porque no es posible, porque hay que esconderlo, porque es indebido, porque estamos educados así. Nosotros queremos volver a un cuerpo verdadero, sin higienizar y rescatar todo lo que hemos perdido como seres humanos, como nuestros arcaísmos. Rescatar la urgencia del movimiento por lo que vive dentro de nosotros.³⁴

Toda esta reflexión compartida hace sentido además por lo antes mencionado, en tanto se afirmó que quienes quedaron seleccionados en esa primera audición, efectivamente encontraron en Claude Brumachon una danza que estaban buscando, al punto de unir voluntades, llamarlo a Francia y traerlo a Chile para poder concebir *Los Ruegos*.

Para ello destacan, fue clave la presencia de personas como Carolina Cifras, quien participó en *Folié*, a principios de los noventa y que luego se radicaría en Francia algunos años, siendo parte de la compañía de Claude Brumachon en Nantes, tal como ocurrió con José Olavarría, intérprete fundacional de *Los Ruegos*. Carolina Cifras colaboró cercanamente con los intérpretes de la futura Compañía Movimiento, en la sustancia y el traspaso del lenguaje de Brumachon.

Y por supuesto, para la comprensión mutua, entre intérpretes y coreógrafo, tanto en la danza como en el idioma, hubo y hay una persona fundamental en cada reencuentro. Hablamos de Benjamin Lamarche, pieza clave en el vínculo y en la comprensión de todo mensaje relativo al lenguaje y simbolismo relacionado con *Los Ruegos* o con cada aventura que emprenden juntos Brumachon, Lamarche y la Compañía Movimiento.

BENJAMIN

Según lo relatado, Benjamin Lamarche siempre está presente y atento en el proceso de creación, montaje, ensayos y funciones. En primer lugar porque interpreta las ideas de Brumachon con el cuerpo, entonces juntos logran esbozar y materializar su danza. Teresa Alcaíno detalla:

Si Claude dice, “quiero saltos” y uno no comprende qué saltos, si simples, con estertores, u otro tipo, Benjamin salta y muestra, entonces es algo que se construye entre los dos. Benjamin observa, sistematiza, y va dando espacio, porque los intérpretes también participan creando y ellos van sumando lo que se propone y hace sentido.

Benjamin Lamarche no solo es muy apreciado dentro de todo proceso vivido por la Compañía Movimiento junto a Claude Brumachon, sino que aparte de hacer las traducciones del francés- español, también es reconocido por ser un bailarín muy técnico de formación y conmovedor como intérprete creador. Por lo tanto, cuenta con los recursos necesarios para hacer un traspaso justo cuando un o una intérprete, no puede encontrar lo que se está proponiendo. Benjamin Lamarche es quien se acerca y da las claves técnicas, recogiendo la intencionalidad precisa que requiere Brumachon, por tanto, ha sido parte fundamental en la creación de la obra *Los Ruegos*, como en su remontaje, tal como lo especifica Andrés Maulén:

Aparte de traducir a Claude, Benjamin también habla por si mismo. Es quien ha preparado físicamente a la compañía y mientras Claude está concentrado en las ideas, Benjamin se preocupa de la materialidad de la danza, de encarnar lo que Claude está pensando y transmitiéndonos. Benjamin se encarga de llevar esas ideas al movimiento, a la danza, al cuerpo. Benjamin es muy humilde, muy generoso. Claude y él se complementan muy bien.

Se hace necesario precisar parte de esta dinámica, pues el nombre de Benjamin Lamarche siempre es pronunciado con particular aprecio por esa generosidad de la que se ha hecho referencia y que también habita en el universo de *Los Ruegos*.

Benjamin es el maestro, es el pájaro, es el vuelo. He conocido muchos pájaros y vuelos, pero Benjamin vuela y te traspasa la técnica con mucho amor.³⁵



Imagen extraída del video *Los Ruegos*, Ecos del Tiempo. Puerto audiovisual.

CAPÍTULO III

LOS RUEGOS

DANZA A SU AMOR DESAPARECIDO

Si bien había un importante flujo de intercambio cultural en esta unión a partir del primer taller que impartió Brumachon en Chile en 1992, es importante reiterar que las políticas culturales de países como Francia, incentivaban estos intercambios, al alero de los institutos binacionales, como el Instituto Chileno Francés de Cultura, con especial énfasis en países en dictadura, o en estados post dictatoriales o en crisis, con el afán de registrar y resguardar la cultura de dichos países.³⁶

La llegada del coreógrafo por primera vez a Chile marca un hito, en tanto es una presencia extranjera en tiempos de la llamada transición democrática. Dicha “transición” de acuerdo a sus analistas oficiales, nombra el proceso que en Chile, se inicia históricamente con el gobierno de Patricio Aylwin, después del plebiscito de 1988, el cual puso fin a la dictadura militar y reabrió el curso de la democracia. Sin embargo, vale la pena insistir en que los rasgos predominantes del período chileno llamado ‘transición’ se dedicaron sobre todo a reagenciar la continuidad de los efectos ya delineados por la ofensiva neoliberal de la dictadura que conjugó la represión (la violencia militar) con modernización. “El mercado y el consenso fueron los mecanismos encargados de normalizar lo social, bajo la consigna de (seudo) integración de lo diverso y de lo plural.

³⁶ McColl Jennifer. *Perspectivas sobre la danza extranjera en la danza independiente en Chile entre 1990 y 2000*. Cordovez, Pérez, Cifuentes, MacColl, Grumann. *Danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena. 1990-2000*, Editorial Cuarto Propio. Chile. 2009. pág. 82

Mientras el neoliberalismo de mercado agenciado por la transición desplegaba su serie-mercancía como horizonte de gratificación consumista para hacernos olvidar la humillación de los cuerpos dañados por la violencia militar”.³⁷

En ese aspecto se hace latente lo que los intérpretes de *Los Ruegos*, reflexionan desde su experiencia. En palabras de Isabel Croxatto:

Para mí el proyecto de *Los Ruegos* era valioso, porque humanamente nos estaba permitiendo bailar lo que hasta ese momento no habíamos podido danzar.³⁸

Esto ocurrió a principios de los noventa, momento en que para muchos la situación aún era tremendamente dura. Las muertes estaban ahí, cercanas, los detenidos desaparecidos aún no aparecían, ni aún han aparecido. Sin embargo, ese momento que tenía algo de ilusión democrática, resulta también inenarrable y esa paradoja vibraba en los cuerpos de quienes más adelante encarnarían *Los Ruegos*. En palabras de Andrés Maulén:

Era horrible. Había un vacío enorme en el contexto político social. Y esa situación propició que surgiera esta danza, porque no podíamos permitir que no pasara nada. Y llegó Claude que compartió ese proceso con nosotros. Fue testigo de lo que ocurría en el país, de la necesidad que había. Teníamos muchas emociones y energía contenida. Y Claude, después de los talleres y de sus primeras visitas, nos percibió y quería hacer una creación para Chile.

Para Magdalena Bahamondes son varios los factores que se conjugan para que el mensaje de la obra pudiera ser transmitido:

Fue fundamental la dirección de Claude, también como artista comprometido políticamente, con esta obra y con su lenguaje extremo, sin concesión, sin pelos en la lengua.³⁹

37 Richard, Nelly. La problemática del feminismo en los años de la transición en Chile. Buenos Aires. CLACSO. 2001. pág., 227

39 Entrevista realizada para esta investigación en septiembre 2018. En adelante sin señalar, porque responde a la misma referencia.

De hecho, después del proceso de creación de *Los Ruegos*, y toda la serie de presentaciones, según cuentan los intérpretes fundacionales, Brumachon les dijo “esta obra es para ustedes, pertenece a Chile”.

Teresa Alcaíno hace referencia al viaje psicológico que se realiza durante la obra. Cómo ella siente el encarnar a una mujer madre, compañera y protectora. Pero también se hace cargo de la rabia, del dolor del ¿Dónde están?.

Vivo con intensidad las partes de conflicto en la obra.
no puedo dejar de sentir y vivir de manera impotente,
rabiosa el que se nos tenga aquí peleando como familias,
por un sueldo más, un sueldo menos. La cosa es que quiero
sentir esa ferocidad. Por lo menos puedo bailarlo y decir:
toma, pelea mierda. ¡Es que aún no se ha hecho justicia
por nuestros cuerpos! ¡Nuestras almas merecen dignidad!
Aunque me aplastes y me tortures, no se vende la dignidad.

En *Los Ruegos* está la mujer que lo sostiene todo, está la esposa, está la madre que protege. La hija, el hijo. el amor, la fragilidad, la ceguera, lo humano. Está la violencia y permanentemente está el latido de la ausencia. Está todo lo que somos como ser humano. Y de nuevo están las mujeres que fueron las que alzaron la voz, que salieron a las calles, que bailaron la Cueca Sola,⁴⁰ las Madres y Abuelas de la plaza de mayo⁴¹. Está la austeridad.

40 La Cueca Sola, es una derivación del baile nacional chileno, habitualmente bailado en pareja, y que durante la dictadura la agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos varió a un baile realizado por una mujer sola, con el retrato de su familiar desaparecido en el pecho. Hoy en día también las bailan hombres solos, en el mismo contexto.

41 Madres y abuelas de la Plaza de Mayo. Agrupaciones de mujeres argentinas, madres y abuelas de Detenidos Desaparecidos, también de los hijos de ellos nacidos en cautiverio.

EL IMAGINARIO Y EL REAL DE LOS RUEGOS

Para quienes vieron la obra, o para quienes puedan representársela a través de los distintos documentos, en el escenario transitan diez intérpretes, mujeres con vestidos sencillos de distintos colores. Los hombres llevan pantalón, camiseta blanca y una chaqueta. Chaqueta que también pasa a las manos de ellas en distintos momentos de la obra. También hay sillas de las más comunes y resistentes. La silla que está en los casinos de los servicios públicos, en los colegios y que marcan el territorio de las tomas estudiantiles. La silla elegida debía ser capaz de resistir la vertiginosidad de carreras, saltos, pesos y arrosos.

Otro objeto que acompaña la obra en su trayecto completo, es la chaqueta. Para Andrés Maulén, la chaqueta carga con un simbolismo especial:

La chaqueta es la prenda de esa persona que ya no está. Ahí está todo. Como ocurrió en nuestra historia, en que muchas mujeres se quedaron con la ropa de su hombre desaparecido. Como muchas personas se quedaron con un closet de ropa de alguien a quien no pudieron enterrar. En la obra la chaqueta le da cuerpo a ese ser que desapareció.

En un momento la chaqueta es acariciada, en otro es golpeada con mucha rabia, contra el suelo. Luego por ella transita la añoranza. La chaqueta acompaña el viaje durante toda la obra.

Sobre la vestimenta sencilla de las mujeres, que responde al imaginario de la mujer de esfuerzo es representado por un vestido simple para cada intérprete, de distintos colores entre sí. Al respecto, Natasha Torres tuvo una experiencia que merece ser compartida. Ella cuenta que cuando estaban en proceso creativo de *Los Ruegos* leyó el libro “Todas íbamos a ser reinas”⁴², investigación que trata sobre diez casos de mujeres

42 María Inés Muñoz, Paz Rojas, otras. *Todas íbamos a ser reinas*. Santiago. Lom ediciones. Santiago (2011)

embarazadas que fueron detenidas desaparecidas. Y una de las historias que aparece en el libro es la de una mujer joven que vivía con su esposo, iban a ser padres y ella había salido ese día a comprarse un vestido amarillo. Natasha Torres recuerda:

Y yo bailaba en la obra con un vestido amarillo, por lo tanto, de alguna forma, me sentí bailando por ella, por su vida. Entonces tomé esta historia y empecé a averiguar un poco más, hasta lograr comunicarme con la familia de ella. Les conté mi experiencia con la historia, la obra y el vestido. Y los invité al estreno, al que fue la hermana de la mujer que a mí me inspiraba. Ella me agradeció emocionada por *Los Ruegos*. Después supe que el hijo que esperaba cuando fue detenida y desaparecida, fue recuperado por la abuela paterna, y ese joven estudió danza...Todas esas cosas nos pasaban a nosotros internamente con nuestras interpretaciones.

Sobre el diseño sonoro de *Los Ruegos*, el músico Bruno Billaudeau se integraba al espacio de los ensayos y observaba, sin invadir registraba sonidos que emitían los bailarines y bailarinas mientras ensayaban. Entonces registró murmullos y respiraciones que incluyó en la banda sonora. También incluyó fragmentos de un poema de Raúl Zurita⁴³, poeta sobre el cual indagó Claude Brumachon junto a Isabel Croxatto, quien hizo la gestión con el poeta para poder incluir la pieza poética en la obra, solicitud a la que el poeta accedió favorablemente. El poema elegido fue *Canto a su amor desaparecido*.

Dentro de la austeridad que cruza la escena hay una evocación a las personas más afectadas por las injusticias. A personas humildes, obreros y campesinos, porque la obra se hizo pensando en ellos. Como también lo es la canción *Te amaré*, de Silvio Rodríguez que irrumpe en un momento de la coreografía interpretada a capela por Teresa Alcaíno, quien relata que la idea de incluir una canción surgió en el trabajo de sala, en un momento de

43 Poeta chileno, reconocido por su público apoyo a las causas de la Memoria y los Derechos Humanos. Premio Nacional de literatura (2000)



Fotografía Jean Jacques Brumachon.
Archivo Compañía Movimiento

improvisación en que Claude se le acerca y le susurra algo así como “canta Teresa, lo que tu quieras” y en ese momento improvisó con la voz. Pero la canción le surgió de un sueño.

Llegué a la casa, preocupada del trabajo, en ese trance del cuerpo cansado, entre dormida y despierta y así llegó la canción *Te amaré*, que habla del amor más profundo, de seguir resistiendo, de seguir peleando. Mas allá de todo, te amaré. Y Claude puso ese canto en forma paralela a la composición coreográfica que abre mundos, los cierra, los vuelve a abrir. Y en ese canto hay una paz absoluta, mientras los hombres están en su danza, en esa ausencia, esa madre, esa mujer, que está en el lamento y en la certeza también, de solo declarar su amor.



Fotografía Felipe Vial.
 Archivo compañía Movimiento.

Páginas siguientes:
 Fotografía Fabián Cambero.
 Archivo Compañía Movimiento.





Te amaré

Silvio Rodríguez (Letra)

Te amaré, te amaré como al mundo
Te amaré aunque tenga final te amaré
Te amaré, te amaré en lo profundo
te amaré como tengo que amar.
Te amaré, te amaré como pueda
Te amaré aunque no sea la paz
Te amaré, te amaré en lo que queda
te amaré cuando acabe de amar.
Te amaré, te amaré si estoy muerto
Te amaré al día siguiente además
Te amaré, te amaré como siento
Te amaré con adiós con jamás.
Te amaré, te amaré junto al viento
Te amaré como único ser
Te amaré hasta el fin de los tiempos
Te amaré y después... te amaré.

CAPÍTULO IV

COMPAÑÍA MOVIMIENTO

LA HISTORIA LA CONSTRUYEN LOS PUEBLOS

Como se detalló antes, Claude Brumachon entregó la obra a los diez intérpretes con que fue creada. Y de quienes participaron del proceso, algunos se conocían previamente, otros apenas. Pero lo que los unió fue *Los Ruegos*, y como han referido algunos de ellos, también los unió el criterio del coreógrafo, que al seleccionarlos en aquella audición, apostó entre otras cosas, por quienes serían capaces de tomar esta obra, darla a conocer, transmitir su mensaje y no dejarla desaparecer.

Y es a partir de esa profunda necesidad y responsabilidad, que nace la Compañía Movimiento. La conciencia sobre su leitmotiv había sido asumida individual y colectivamente por quienes la vieron nacer, motivo que pareció más que suficiente para quienes decidieron unirse en una agrupación colectiva en aquel momento.

Así se enfrentaron a los ensayos, a la gestión y difusión de la obra, pasando por encuentros y desencuentros, mucha intensidad, todo equilibrado finalmente por la fuerza que luego cobró la obra y el valor que cada intérprete le dio a su mensaje. Magdalena Bahamondes hace énfasis en que fueron los intérpretes quienes se sobrepusieron a todas las barreras y falta de condiciones para la cultura en Chile, sobre todo para la difusión de las obras. Afirmo Magdalena Bahamondes:

Eso me lleva a recordar a Salvador Allende, cuando en su último discurso dijo “la historia es nuestra y la hacen los pueblos”⁴⁴. Porque en el fondo pienso que los intérpretes de la obra construyeron la historia de *Los Ruegos* y fue necesaria su fuerza para llegar al público y conmover. Es gracias a esa fuerza espiritual de los intérpretes y su compromiso, el que la obra haya logrado sublimar y traspasar el tiempo.

Para la misma intérprete, ser parte de esta obra fue un momento muy fuerte, de encuentro con esas personas con las que tuvo que mirarse “cara a cara, a los ojos, y también mirarse el corazón”, pues para todos ser parte de *Los Ruegos*, era una situación de urgencia. Había que seguir adelante, había que transmitir el mensaje. Eran los guardianes y mensajeras de *Los Ruegos*.

Para varios de los integrantes del grupo uno de los momentos más significativos, fue cuando bailaron en la cárcel, frente a las presas políticas, gestión que surgió por un contacto de Bahamondes a través de alguien que hacía clases en la cárcel. Eso movilizó el que la Compañía sintiera la necesidad de ir y mostrarle a esas mujeres que estaban bailando por ellas, por su vida y que no estaban olvidadas.

Esa experiencia para la Compañía Movimiento fue conmovedora y también los confrontó a una realidad: ellos eran parte de una lucha real, y debían crear espacios de libertad como el que crearon en esa ocasión. Y debían luchar contra las injusticias a través de su danza. De hecho, pasados los años, para cuando la Compañía Movimiento junto a Claude Brumachon remontaron la obra para el programa del Patrimonio Coreográfico, una de las entonces presas políticas, ya en libertad, asistió a una de las funciones y les entregó una carta en verso, documento que los integrantes de la compañía atesoran en

44 Último discurso del Presidente Salvador Allende, emitido por Radio Magallanes el 11 de Septiembre de 1973, poco antes de su muerte. La frase citada, sigue a una reflexión previa de Allende, que la contextualiza frente al alzamiento militar que se vivía en ese momento: “Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen... ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos”.

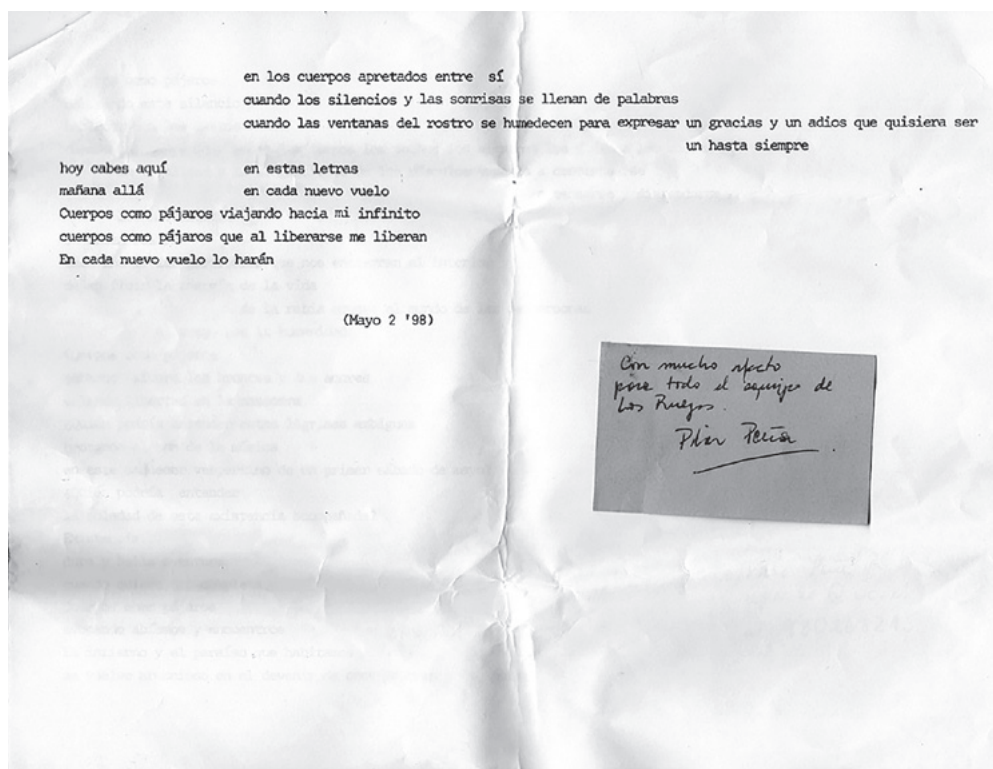


Imagen de una fragmento
de la carta citada

su Altar de *Los Ruegos*⁴⁵. En aquella carta, ella les agradece y les confirma la importancia que tuvo el que ellos hayan ido hasta esa cárcel en aquel momento. Andrés Maulén recuerda:

Ella estaba embarazada el día que bailamos dentro de esa cárcel, nosotros nos cambiamos en esa celda. Sólo dimos la obra para las presas políticas, era un público pequeño. Teníamos los gendarmes parados, todo rodeado de alambres de púas. Nos revisaron enteros. La música sonaba fuerte. Pusimos el piso de danza y bailamos con el alma. Fue potente porque bailamos entre un montón de símbolos concretos que significaban la represión. Bailamos con mucha

⁴⁵ Durante los años desde el nacimiento de la obra, la Compañía tiene un altar que instalan en camarines durante las funciones. El sencillo, pero valioso altar va sumando tesoros de valor significativo para los distintos integrantes, como la carta mencionada.

humildad porque ellas habían vivido la represión en sus vidas, en sus cuerpos.... Y cuando ella ya estaba en libertad, fue a vernos con su hijo, estaba también con su otra hija.

Anécdotas valiosas hay muchas, pero todas se resumen en el esfuerzo por llegar a la gente, en acompañar con su mensaje a quien lo necesitara. O bien despertar a una nueva conciencia a partir de su danza.

En ese sentido Andrés Maulén recuerda algo dentro del anecdotario, que fue inesperado y sorprendente. En uno de sus trabajos en un centro de eventos, él invitó a un grupo de garzones a ver una función de *Los Ruegos*. No les adelantó nada sobre la temática, solo les extendió la invitación. Y llegaron a ver la obra. Uno de ellos salió muy mal después de la función, temblando su cuerpo, descompuesto anímicamente. Contó entonces que para el Golpe de Estado en Chile, él era un soldado raso que recibía ordenes, y que dentro de esas ordenes, le tocó torturar. Y Luego de esa función, al ver en la obra representado el dolor que se causó, el hombre compartió su propia angustia con el resto y contó de esa carga enorme y dolorosa que lleva. Dijo no haber podido rebelarse contra la jerarquía militar por seguir vivo. Y *Los Ruegos* lo puso frente a aquel espejo que impacta en su memoria.

Recuerdan también con especial cariño, cuando fueron a Francia y bailaron frente a los chilenos exiliados en ese país. Ocasión en la que una vez más lograron constatar la emoción que genera *Los Ruegos*, su historia y su verdad.

Esta pieza de danza creció, respiró diez años junto a la Compañía Movimiento, viviendo algunos cambios de formación y de gestión. Nacieron otras obras bajo la dirección de distintos integrantes de la Compañía, entre ellas *Absence*⁴⁶, también junto a Claude Brumachon y Benjamin Lamarche, obra inspirada en la poética de Pablo Neruda.

⁴⁶ Un dato importante es que cuando el coreógrafo montó *Absence*, se planteó hacer una obra de Neruda y su poética mirada por un francés. Y fue respetando esa premisa que tituló la obra en Francés. Al contrario que

Pero siempre, tras cada vuelta en la Biografía de *Los Ruegos*, se reencuentran con un ímpetu original. Y agradecen, entre tantas colaboraciones, también a la compañía La Patogallina, a Los mendicantes, la Federación de estudiantes de la Universidad de Chile, FECH. Al Museo Salvador Allende, a Matucana 100 y cada instancia, persona e institución

el *Los Ruegos*, cuyo título en español surgía de las vivencias de un país, de un grupo y acogió lo que vibraba en ellos, respetando ese sentir primario y local, más allá de la universalidad de la obra.

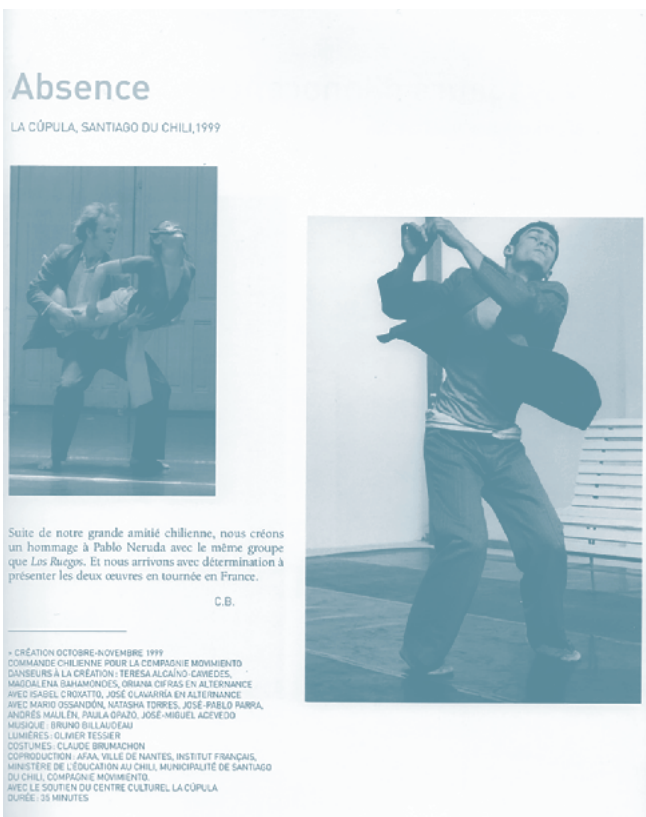


Imagen archivo
compañía movimiento

que colaboró con la Compañía Movimiento para poder dar lugar a la danza de *Los Ruegos*. Una danza que Isabel Croxatto recuerda en el valor que cobró en su momento

Significaba una danza que lograba realmente algo que era innegable para todos. Transmitía lo que transmitía por el trabajo que había detrás; trabajábamos todos los días, seis horas diarias, porque había una gran exigencia técnica junto con un demandante trabajo interpretativo. Éramos diez, era un grupo, éramos un colectivo. Entonces desde esa perspectiva era interesante, porque en cierta forma eso nos permitía hacernos cargo de una danza que no estábamos haciendo como país hasta ese momento. ⁴⁷



Afiche archivo Compañía
Movimiento

COMPAÑÍA MOVIMIENTO, CREACIONES Y COLABORACIONES

La compañía en su concepto principal alude no solo a los cuerpos en movimiento, sino también a moverse como entidad artística, en términos sociales. Para ello el colectivo, en sus años de existencia sumó nuevos integrantes, que al igual que los fundadores, durante y después de su participación en la compañía han realizado una importante tarea en la docencia, la creación y en la cultura de nuestro país.

Destaca dentro de sus gestiones el proyecto *Danza para Todos*, una instancia de formación, diálogo y participación de distintas agrupaciones independientes de danza contemporánea, que realizó presentaciones gratuitas en espacios públicos.

Teresa Alcaíno, Isabel Croxatto, José Miguel Acevedo, Magdalena Bahamondes, Andrés Maulén, José Olavarría, Mario Ossandón, José Pablo Parra, Natasha Torres, Bárbara Vásquez, fueron los diez primeros seleccionados, quienes conformaron esta compañía, referente de la danza independiente nacional, que se mantuvo activa hasta el año 2008, acumulando una fructífera trayectoria artística, con presencia en escenarios tanto nacionales como extranjeros (*Francia, Bolivia, Uruguay, Costa Rica, Cuba, Brasil*)

Entre sus principales montajes figuran *Mistral*, dirigida por Teresa Alcaíno; *Abscence*, dirigida por Claude Brumachon y *Altazor*, dirigida por Isabel Croxatto; *Viaje a la Semilla*, bajo la dirección de Martín Erazo (director de La Pato Gallina), *Sentir humano*, de Andrés Maulén, y las creaciones colectivas *Desida* y *Sujetaltac*, obra creada por Vilma Jiménez, Magdalena Bahamondes, Natasha Torres y Paula Opazo.⁴⁸

48 <http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/12/15/vuelve-a-presentarse-en-chile-la-aclamada-obra-de-danza-contemporanea-los-ruegos-de-claude-brumachon/>

REMONTAJE Y REENCUENTRO

Los cuerpos están diferentes, pero son lo mismo. Es decir, que se encuentra exactamente la misma pasión, la misma tempestad, los mismos amores. Todo eso se reencuentra inmediatamente, porque el cuerpo tiene una memoria increíble. Yo sentí que ellos (los intérpretes) tenían una urgencia de hacer *Los Ruegos* ahora. ⁴⁹ (Claude Brumachon)

Según los intérpretes, la obra tiene una composición objetiva.

No hay mucho espacio para decir más cosas, porque está claro el mensaje de la obra. Sus movimientos siguen teniendo el mismo signo y significancia. Es una estructura que ha sobrevivido al paso del tiempo y según sus intérpretes, no hay mucho más que agregar. Además hay un respeto mutuo por lo que fue creado entre un director y quienes fueron parte de ese momento, por tanto, la obra puede tomar nuevos vuelos y decir cosas nuevas, pero a partir de lo que es, tal y como fue concebida. Y quienes la siguen interpretando rescatan ser conocedores del lenguaje, haber desarrollado las confianzas, como para poder retomarla y entrar en su universo, más allá de cuan entrenados estén en el momento en que los sorprende cada vez. Confían unos en los otros, y lo toman como un regalo, una herencia de parte de la obra.

Cuando vienen Claude y Benjamin es como partir de nuevo. Cuando retomamos *Los Ruegos* es como renacer de otra manera, pero la composición está ahí, exacta, perfecta. Y va a vivir más allá de nosotros. (Teresa Alcaíno)

⁴⁹ Entrevista a Claude Brumachon. Puerto audiovisual, *Los Ruegos*, ecos del tiempo. Video realizado para el remontaje en el contexto del programa del patrimonio coreográfico. <https://vimeo.com/115364592>

El mayor desafío que se plantea en el trabajo de remontaje o de transmitir la obra es rescatar la esencia de los procesos, el cómo se llegó a lo que se conquistó, qué fibras se tuvo que tocar para poder crear lo que se creó. Y en ese sentido, los integrantes se sienten afortunados al poder reverdecir cada uno de esos aspectos.

Es maravilloso volver a juntarnos diecisiete años después de la primera vez que estrenamos, porque yo creo que todos queremos la danza para toda la vida, porque la danza no tiene límites.⁵⁰ (José Miguel Acevedo)

En el relato se recoge que cuando los intérpretes piensan o van al movimiento, reaparecen las figuras de Claude y Benjamin, no solo para la reproducción exacta de la composición coreográfica, sino también para recordar el buscar dentro de sí mismos como intérpretes, escarbar la memoria, de poder ver el fondo, no abandonar los aspectos técnicos, pero siendo genuinos como individuos y como colectivo.

Es por eso que al remontar la obra para el patrimonio el año 2014, su elenco se encontró con una universalidad y vigencia que no dejó de sorprenderlos. Si bien en los países latinoamericanos hubo dictaduras, en esa ocasión (2014) fueron más allá, a otros pueblos, a otras ausencias, encontrando otras miradas.

Entonces, la obra se conserva intacta y el remontaje fue fiel en su estructura. La mayoría de los intérpretes que bailaron para el estreno, estaba en Chile. En el caso de Magdalena Bahamondes, viajó desde Francia para estar presente. Reiteran que estaban casi los mismos, con más arrugas, con más años, sin la misma vitalidad física, con operaciones, otras vivencias, pero estaba la esencia de lo que quisieron decir desde un principio. Y que para enfrentar el remontaje trataron de recordar más allá de cómo bailaron la obra anteriormente,

50 Puerto audiovisual, *Los Ruegos*, ecos del tiempo. Video realizado para el remontaje en el contexto del programa del patrimonio coreográfico. <https://vimeo.com/115364592>

y recurrieron a buscar cómo la aprendieron la primera vez, cómo fue apareciendo en cada uno, casi remitiéndose a ese momento de la audición para desde ahí comenzar a recordar.

Se destaca también, que para el remontaje a cada cual se le grabó de mayor manera una parte u otra que le tocó bailar, por lo que la memoria colectiva fue fundamental. Y que a través de esa fidelidad de forma, universal y eterna, cada uno ruega *para que nunca más*⁵¹. Y también es probable que cada integrante de la obra tendrá sus propios ruegos, su propia urgencia. Y ante ello resuena la mística de la Compañía Movimiento.

Nos cuidamos los unos a los otros con nuestro gran altar, que es una protección. Ahí ponemos nuestras vidas. Llevamos este altar a escena por 20 años. Cuando bailamos aparece ese altar para infinitos ruegos. (Teresa Alcaíno)

Se recoge la pregunta que surge de los integrantes, ¿cuándo será la última vez que bailarán *Los Ruegos*? Hasta el momento, la obra ha madurado con ellos. Si ha habido lesiones, se han adaptado los movimientos sutilmente. Y las exigencias de ritmo y de destrezas, que siguen siendo altas, laten con la madurez que ha ido tomando la obra junto a sus intérpretes, porque lo que está detrás de cada movimiento corre junto con las necesidades de cada uno de ellos. También de cada tiempo y lugar en el que se pueda escuchar un ruego.

Creo que la obra *Los Ruegos* fue una aventura humana muy importante. La obra en sí y su mensaje que golpea fuerte, sigue vigente y seguirá vigente mientras exista injusticia, también a nivel internacional, entonces es vigente para Chile, pero también lo es para otros pueblos y culturas. Y como el lenguaje de la danza es un lenguaje universal, como constatamos nosotros como compañía en distintos países y lugares, la obra conmueve, porque

51 “Para que nunca más en Chile”, ha sido el título de una canción del grupo Sol y Lluvia, pero también ha sido frase de consigna callejera, de piezas escénicas y literarias que piden recordar para no repetir, en este caso episodios como los vividos en el Chile de Pinochet.

habla del ser humano y también de una realidad histórica chilena de dolor e inconformidad frente a las injusticias políticas y sociales. (Magdalena Bahamondes)

Luego de su remontaje en el contexto del Programa Patrimonio de la Danza, impulsado el 2014 por el entonces Área de Danza del CNCA, la obra *Los Ruegos* ha vuelto a subir a escena por la Compañía Movimiento⁵², siendo ovacionada cada vez por su calidad y honestidad, cualidades que la convierten en una obra reconocida por sus pares como una obra fundamental de la década de los 90 en Chile, y porque cada vez que vuelve a escena, sigue siendo una experiencia remecedora tanto para intérpretes como para espectadores, cobrando siempre total vigencia.⁵³

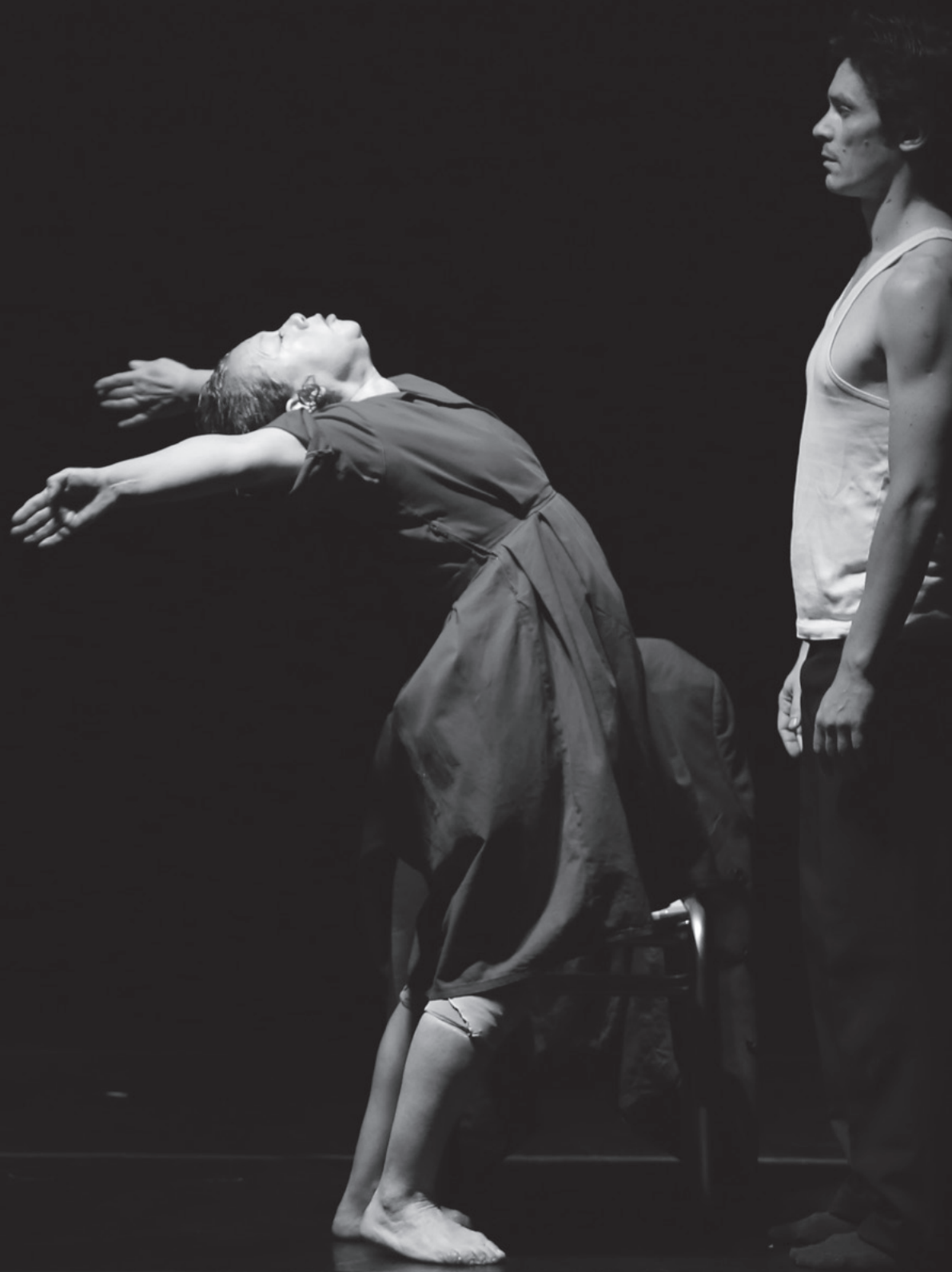
Marietta Santi, periodista, crítica, docente y estudiosa de las Artes escénicas, para su reestreno en 2014, destacó la trascendencia de *Los Ruegos*, transmitiendo con categórica reflexión la importancia de la obra como puente entre generaciones, por su mensaje y peso histórico. Y establece además, que más allá de cualquier predilección, el porqué es una pieza con vida propia gracias a su mirada crítica y política, como también por la vigencia de su lenguaje, el que conserva su fuerza, más allá de los cambios e historias por los años, en la fisicalidad de cada intérprete.

Página siguiente:
Fotografía Fabián Cambero.
Archivo Compañía Movimiento.

52 Función 28 de enero 2017, en Sala Matucana 100.

53 Hurtado Lorena, “Prácticas y representación entre Danza, Historia, y Memoria en Chile 1978 – 2013”. Texto presentado en el “Primer Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza” realizado en Ciudad de México, México. 2016. Texto publicado número 37 de la Revista INTERDANZA del INBA, México. Diciembre 2016. Sin detalle de página.







Los ruegos 2014. Archivo
Compañía Movimiento

Fotografía Archivo
Compañía Movimiento

Fotografía archivo
Compañía Movimiento.



Los Ruegos, es un remezón profundo, que nos remite a nuestra historia como país y al quehacer de la danza... es un testimonio y un puente generacional de vida y creación, valioso más allá de cualquier discusión teórica. Es danza que hoy impacta tanto como en el momento de su estreno, que se conecta con la sangre de los que observan, que habla a la razón y a las vísceras.

Ojalá se venga otra temporada, porque el nuevo público y los nuevos creadores de la danza deberían verla para entender, de mejor manera, quiénes somos y por qué estamos donde estamos”⁵⁴

Canto a su amor desaparecido

(Fragmento) Raúl Zurita

Ahora Zurita —me largó— ya que de puro verso y desgarro te pudiste entrar aquí, en nuestras pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?

—A la Paísa

—A las Madres de la Plaza de Mayo

—A la Agrupación de Familiares de los que no aparecen

—A todos los tortura, palomos del amor, países chilenos y asesinos:

Canté, canté de amor, con la cara toda bañada canté de amor y los muchachos me sonrieron. Más fuerte canté, la pasión puse, el sueño, la lágrima. Canté la canción de los viejos galpones de concreto. Unos sobre otros decenas de nichos los llenaban. En cada uno hay un país, son como niños, están muertos. Todos yacen allí, países negros, África y sudacas. Yo les canté así de amor la pena a los países. Miles de cruces llenaban hasta el fin el campo. Entera su enamorada canté así. Canté el amor:

Fue el tormento, los golpes y en pedazos nos rompimos. Yo alcancé a oírte pero la

luz se iba.

*Te busqué entre los destrozados,
hablé contigo. Tus restos me miraron y yo
te abracé. Todo acabó.*

*No queda nada. Pero muerta te amo y nos
amamos, aunque esto nadie pueda enten-
derlo.*

—Sí, sí miles de cruces llenaban hasta el fin el campo.

—Llegué desde los sitios más lejanos, con toneladas de cerveza

—adentro y ganas de desaguar.

—Así llegué a los viejos galpones de concreto.

—De cerca eran cuarteles rectangulares, con sus vidrios rotos y olor

—a pichí, semen, sangre y moco hendían.

—Vi gente desgredada, hombres picoteados de viruela y miles de

—cruces en la nevera, oh sí, oh sí.
 —Moviendo las piernas a todos esos podridos tíos invoqué.
 —Todo se había borrado menos los malditos galpones.
 —Rey un perverso de la cintura quiso lomarme, pero aymara el
 —número de mi guardián puse sobre el pasto y huyó.
 —Después me vendaron la vista. Vi a la virgen, vi a Jesús, vi a mi
 —madre despellejándome a golpes.
 —En la oscuridad te busqué, pero nada pueden ver los chicos lindos
 —bajo la venda de los ojos.
 —Yo vi a la virgen, a Satán y al señor K.
 —Todo estaba seco frente a los nichos de concreto.
 —El teniente dijo “vamos”, pero yo busco y lloré por mi muchacho.
 —Ay amor
 —Maldición, dijo el teniente, vamos a colorear un poco.
 —Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos.

Desiertos de amor.

*Ay amor, quebrados caímos y en la caída lloré
 mirándote. Fue golpe tras golpe, pero los últimos ya
 no eran necesarios.*

*Apenas un poco nos arrastramos entre los cuerpos
 derrumbados para quedar juntos, para quedar uno
 al lado del otro. No es duro ni la soledad. Nada ha
 sucedido y mi sueño se levanta y cae
 como siempre. Como los días. Como
 la noche Todo mi amor está aquí y se ha quedado:*

—Pegado a las rocas al mar y a las montañas.
 —Pegado, pegado a las rocas al mar y a las montañas.
 —Recorrí muchas partes.
 —Mis amigos sollozaban dentro de los viejos galpones de concreto.
 —Los muchachos aullaban.
 —Vamos, hemos llegado donde nos decían —le grité a mi lindo chico.
 —Goteando de la cara me acompañaban los Sres.
 —Pero a nadie encontré para decirles “buenos días”, sólo unos brujos
 —con máuser ordenándome una bien sangrienta.
 —Yo dije —están locos, ellos dijeron— no lo creas.
 —Sólo las cruces se veían y los dos viejos galpones cubiertos de algo.
 —De un bayonetazo me cercenaron el hombro y sentí mi brazo al caer

—al pasto.

—Y luego con él golpearon a mis amigos.

—Siguieron y siguieron pero cuando les empezaron a dar a mis

—padres corrí al urinario a vomitar.

—Inmensas praderas se formaban en cada una de las arcadas, las

—nubes rompiendo el cielo y los cerros acercándose.

—Cómo te llamas y qué haces me preguntaron.

—Mira tiene un buen culo. Cómo te llamas buen culo bastarda chica,

—me preguntaron.

—Pero mi amor ha quedado pegado en las rocas, el mary las

montañas.

—Pero mi amor te digo, ha quedado adherido en las rocas, el mar

—y las montañas.

—Ellas no conocen los malditos galpones de concreto.

—Ellas son. Yo vengo con mis amigos sollozando.

—Yo vengo de muchos lugares.

—Yo vengo llorando. Fumo y pongo con los chicos.

—Es bueno para ver colores.

—Pero nos están cavando frente a las puertas.

—Pero todo será nuevo, te digo, oh sí lindo chico.

—Claro —dijo el guardia, hay que arrancar el cáncer de raíz,

—oh sí, oh sí.

—El hombro cortado me sangraba y era olor raro la sangre.

—Dando vueltas se ven los dos enormes galpones.

—Marcas de T.N.T., guardias y gruesas alambradas cubren sus

vidrios

—rotos.

—Pero a nosotros nunca nos hallarán porque nuestro amor está

pegado

—a las rocas, al mary a las montañas.

—Pegado, pegado a las rocas, al mary a las montañas.

—Pegado, pegado a las rocas, al mary a las montañas.

—Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos.

Desiertos de amor.

ELENCOS LOS RUEGOS

PRIMER ESTRENO Y REMONTAJE EN EN
MARCO DEL PATRIMONIO COREOGRÁFICO

LOS RUEGOS

1997

Dirección: Claude Brumachon- Benjamin Lamarche

Intérpretes: Compañía Movimiento. Natasha Torres, Andrés Maulén, Mario Ossandón, José Olavarría, Teresa Alcaíno, Magdalena Bahamondes, Bárbara Vásquez, Isabel Croxatto, José Pablo Parra, José Miguel Acevedo.

Música: Bruno Billaudeau

Iluminación: Olivier Tessier

Poema: Raúl Zurita

2014

Dirección: Claude Brumachon- Benjamin Lamarche.

Intérpretes: Compañía Movimiento. Teresa Alcaíno, Natasha Torres, Magdalena Bahamondes, Isabel Croxatto, Vilma Jimenes, Andrés Maulén, José Olavarría, José Miguel Acevedo, Mario Pape Ossandón, Alejandro Núñez

Música: Bruno Billaudeau

Iluminación: Olivier Tessier

Poema: Raúl Zurita

BIBLIOGRAFÍA

Alcaíno, G. y Hurtado, L. (2010). *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*. Santiago: Ocho Libro Editores.

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

CNCA (2016) *Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022*. Santiago: CNCA. Disponible en: www.cultura.gob.cl

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.

Griffero, Ramón. *Movimientos artísticos autónomos*. Revista universitaria XXIV, año 1988. Pág.21

Hurtado Lorena, “*Prácticas y representación entre Danza, Historia, y Memoria en Chile 1978 – 2013*”. Revista INTERDANZA. INBA, México. 2016.

Sánchez, José Antonio y Pérez Royo, Victoria (2009). “*La investigación en artes escénicas*”. Cairon: revista de ciencias de la danza, N° 13, 2010. págs.5-14

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

Richard, Nelly. *La problemática del feminismo en los años de la transición en Chile*. Buenos Aires. CLACSO. 2001.

Zurita, Raúl. *Canto a su amor desaparecido*. Editorial Universitaria. Santiago. 1985



**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

LOS RUEGOS

UNA OBRA DE CLAUDE BRUMACHON

JUNTO A LA COMPAÑÍA MOVIMIENTO

Primera edición: diciembre 2018
ISBN 978-956-352-304-1

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.
