

ESTRUCTURAS

CARMEN BEUCHAT

04_

PATRIMONIO

COREOGRÁFICO



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile

ESTRUCTURAS

CARMEN BEUCHAT

04_

PATRIMONIO

COREOGRÁFICO

INTRODUCCIÓN

PATRIMONIO COREOGRÁFICO | Constanza Cordovez

Desde la creación del Área de Danza el año 2000 _ lo que antiguamente fuera un departamento del Ministerio de Educación, luego un área específica de la disciplina en el Consejo de la Cultura y las Artes_ a la actual Macroárea de las Artes Escénicas del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio; sus diversos equipos han velado por salvaguardar y poner en valor el patrimonio artístico material e inmaterial de los/as creadores/as de danza nacional, ya sea en el registro, la investigación y la difusión en diversos formatos como libros, revistas, catálogos impresos, audiovisuales y digitales. Hoy esa misión ya es un compromiso adoptado por la Institución Cultural con el sector artístico del país en las Políticas Culturales 2017-2021, que es la brújula que guía y asegura la continuidad de la planificación estratégica sobre el patrimonio escénico.

La promulgación de la Ley de Artes Escénicas durante este año 2019 y la creación del futuro Consejo de las Artes Escénicas, Fondos y Premios durante el 2020, marcan un gran hito para el campo disciplinar, sus futuras proyecciones y su puesta en valor; ya que permitirá un apoyo sostenido a la cadena de valor en su totalidad: formación, creación, exhibición, circulación, mediación y posterior difusión e investigación de artistas y obras, comunicando así, a los creadores escénicos con los públicos.

El Programa Patrimonio Coreográfico contó con el remontaje de seis obras coreográficas desde el 2014, las investigaciones de cinco de estas obras por Gladys Alcaíno y una por Carolina Carstens, impulsadas por la gestión de Francisca Las Heras y luego de Paola Moret, más el constante apoyo de Graciela Cornejo que dieron por fruto la publicación de dos colecciones de tres libros cada una:

Vol I

Los Ruegos (1997) de la Compañía Movimiento y dirección de Claude Brumachon y asistencia de Benjamín Lamarche.

Sótano (1992) de Luis Eduardo Araneda.

El Cuerpo que Mancha (1992) de Paulina Mellado.

Vol II

Estructuras (1985) de Carmen Beuchat.

Sin Respiro (2000) de Elizabeth Rodríguez.

Jaula Uno, Ave Dos (1996) de Vicky Larraín.

La obra *Estructuras* creada en 1985 por la coreógrafa Carmen Beuchat, se basa 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”. Como dice Carmen, la coreografía puede ser un juego de *Estructuras*, de articulaciones que construyen la propia lógica interna de las investigaciones creativas de danza.

Actualmente la coreografía puede ser creada por un coreógrafo/a como director/a o de forma colectiva, puede surgir de una imagen mental, una emoción, una percepción o sensación física y tiene múltiples formas de definirse. Puede entenderse como una re_comprensión contemporánea del quehacer artístico moderno, que tiene su referente en el ballet clásico¹ como el proceso de componer los cuerpos en movimiento en un espacio escénico, con posturas y figuras ya establecidas por la técnica académica, y cómo genera transformaciones en la percepción del espacio con principios de ritmo, equilibrio, armonía, disonancia, entre otros.

El término etimológico de “*coreografía*”, significa literalmente escritura de la danza», también llamada composición que viene del griego χορεία (danza circular, corea) y γραφή (escritura), su raíz habla del arte de crear secuencia de estructuras de movimientos.

1 El término es utilizado en el siglo XVIII, momento que se crea la danza escénica como arte: <http://www.danzaballet.com/jean-georges-noverre-las-cartas-sobre-la-danza-y-los-ballets/>

Hoy en el contexto cada vez más tecnologizado puede repensarse el ejercicio de la coreografía como una proyección imaginaria, sensible y tridimensional de la manifestación escénica real, casi holográfica donde el cuerpo es soporte, imagen y presencia activa. Una especie de trazo que dibuja geografías cambiantes y topografías móviles, señales de navegación, que determina niveles y magnitudes en el espacio, que acentúa las cualidades de sus movimientos, que manifiesta en gestos los contenidos abstractos que interpretan los cuerpos de los/as bailarines/as.

En el devenir de la contemporaneidad este ejercicio proyectivo, ha mutado en sus estructuraciones metodológicas introduciendo recursos tan variados como la segmentación, la repetición, el azar, el arbitrio, la improvisación hasta la inmovilidad como múltiples estrategias transferidas para pensar en la estructura del movimiento también desde otras áreas del saber humano.

Esta multiplicidad de formas de crear y unicidad al mismo tiempo del proceso coreográfico, hace urgente la necesidad de dejar un testimonio, de que sea registrado para conservar la riqueza de la experiencia escénica, para ahondar en el proceso creativo previo, en el carácter único de su manifestación irreplicable y sus efectos. La coreografía genera experiencias sensoriales, emocionales y mentales diversas, donde se pueden gatillar conexiones con distintos planos del perceptor, ya sea a nivel kinestésico, emotivo o reflexivo. El archivo, la reflexión y análisis crítico nos deja volver a visualizar y recordar el rito, el diálogo, ese puente de experiencia sensible y estética, entre los cuerpos que la crean e interpretan junto a quienes la perciben y vivencian.

Un ejercicio de memoria e identidad

¿Qué tiene que decir la danza sobre nuestra identidad y por qué es parte de nuestro Patrimonio? ¿Qué nos dice el cuerpo de nuestro pasado y nuestro presente en este territorio?

La memoria histórica de este arte es un bien público que debe ser protegido porque proporciona espacios dedicados a repensar y reconstruir de forma constante y minuciosa nuestra identidad como sociedad. Este ejercicio de memoria requiere investigación, requiere desentrañar sus símbolos, su lenguaje creativo a través de la contemplación, la imaginación y la reflexión para contar su historia.

Las distintas estructuras coreográficas son una manifestación simbólica cultural que refleja de manera abstracta y transfigurada cómo nos relacionamos entre nosotros y el mundo, como un lenguaje metafórico que siempre nos lleva a otro lugar “poiético” y creativo. El movimiento es un lenguaje simbólico con incontables posibilidades con diferentes cuerpos, vivos o animados, con distintos sentidos, en innumerables relaciones de tiempo y espacio. En esta inmensidad de variantes de estructuras donde caben tanto las danzas tribales, folclóricas, modernas hasta las más contemporáneas, es que la coreografía juega un papel crucial.

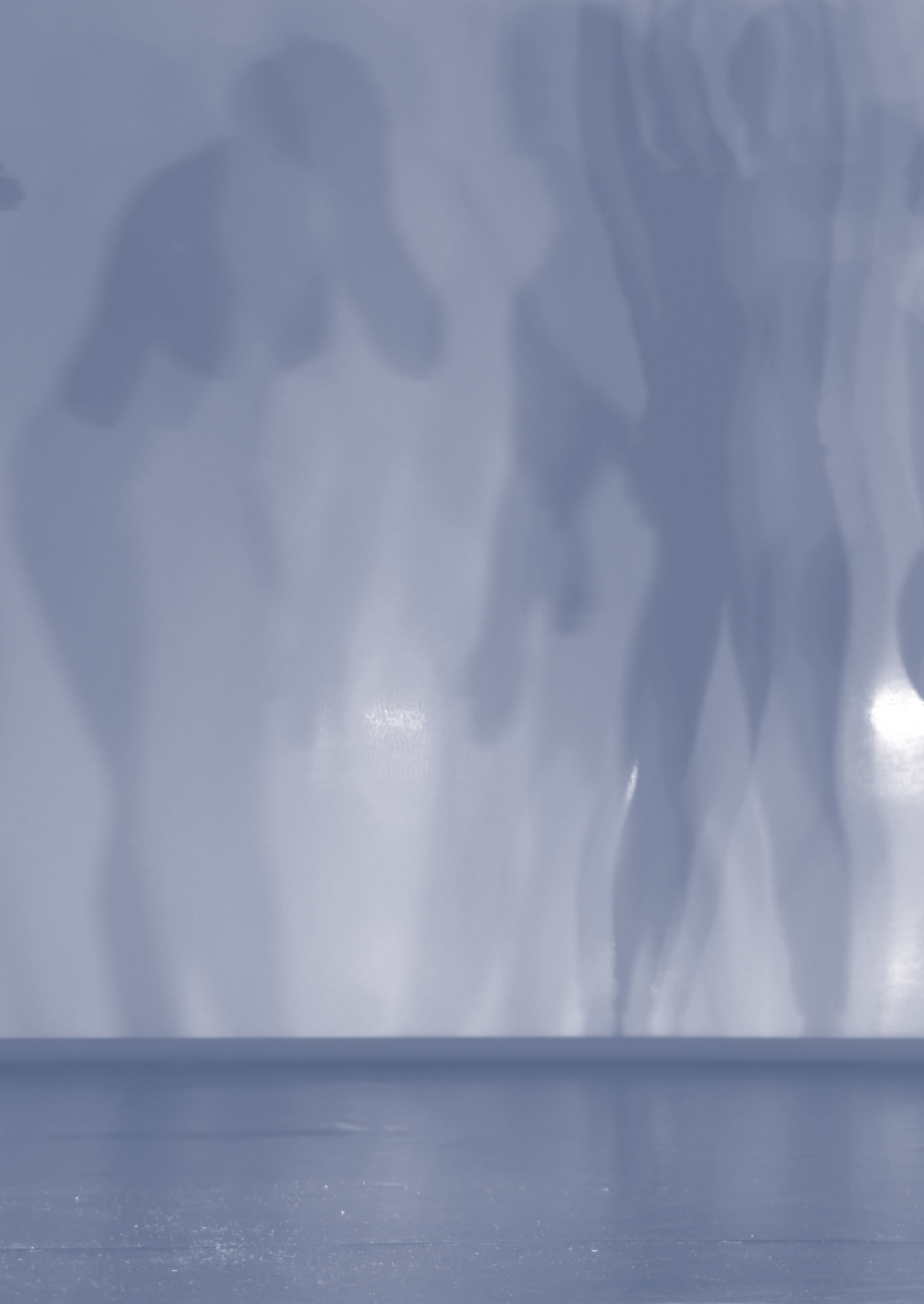
Reconocer el valor de la danza como un campo de generación de saber humano, requiere comprender el fenómeno escénico en su naturaleza efímera. El arte del movimiento es en tiempo presente, vivo e inasible, que justamente deja de ser en el momento que sucede. Esta condición intrínseca radica en la temporalidad porque es el cuerpo humano y su experiencia impermanente, su propia materia.

El término “arte vivo” surgió como una necesidad histórica del relato del arte, que de cierta manera viene a resucitar y a resituar las nuevas formas artísticas más frescas, performativas y co_creativas con el público. Justamente aparece con posterioridad a las sentencias de “Muerte del Arte”, relativamente sincrónicas de Danto, Belting y Vattimo, teóricos del arte que reflexionaron sobre la caída y desmitificación de los grandes relatos del arte. La danza contemporánea se ha introducido desde esta tendencia y urgencia de que las experiencias artísticas apelen al sujeto perceptor y transgredan los límites establecidos en las disciplinas.

Esta colección de Patrimonio Coreográfico, representa una oportunidad valiosa para revisar la historia reciente de la danza contemporánea chilena, su devenir artístico y sobre todo resaltar las figuras de grandes coreógrafos/as nacionales en vida, en el ejercicio de recrear sus obras patrimoniales, contextos, estéticas y lenguajes.



CARMEN BEUCHAT





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 que deberíamos rescatar en la memoria lo más intacto posible para poder sentir hoy, la nueva experiencia que ese gesto nos trae.

Isabel de Naverán² plantea que la historia de la danza, surge como un modo de apoderarse de un recuerdo en un “momento de peligro”. Vale la pena darle vueltas a esa idea de enorme contenido que propone la frase “momento de peligro”, que tal vez se refiere a que lo efímero de un gesto se pierde si no se confronta a una mirada o un discurso del futuro, y que por tanto, pueda hacer 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 Launay³, ha escrito por ejemplo que en los años ochenta y parte de los noventa, el salto como gesto desapareció de las obras contemporáneas, reapareciendo sutilmente hacia finales de los noventa. Recién en los 2000 retorna a la escena danzaria resignificando el peso del cuerpo y se vuelve a dar mayor espacio al aire.

Al remontar una obra, tenemos que sacarla de ese “momento de peligro” e ir más allá de la reproducción de una maqueta o la literalidad del montaje que se puso en una escena del pasado, porque probablemente ya no estarán los mismos intérpretes, y si lo están, su corporalidad habrá cambiado. Tampoco el público, aunque sea el mismo o diferente al que estuvo frente a su versión original, estará en un contexto semejante en que la obra fue estrenada.

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

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

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

El no realizar una elaboración sobre eso que vamos a tomar del pasado, conlleva el riesgo de caer en la reproducción memorística, algo que podemos romper solo deteniéndonos en la ética de esos movimientos, lo que nos permitiría 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/as, intérpretes y otros testigos participantes 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, y además 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 sus 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 tenemos la ocasión de compartir.



Fotografía archivo
Carmen Beuchat.

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

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES PARA UNA OBRA CONTEMPORÁNEA Y PATRIMONIAL EN CHILE

APROXIMACIÓN HACIA UN CAMBIO DE PARADIGMA

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

Detenerse en las bases de la institucionalización y academización de las artes escénicas, es el punto de partida para la comprensión de la creación danzaria en Chile. Para comenzar a vislumbrar esas bases, es necesario remitir 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 visitaron Chile como parte de sus giras junto a sus compañías, se quedaron 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 Kaweski⁴, que tenía un repertorio sustentado en el paradigma ruso_europeo.

⁴ Bailarín que integró de la compañía de Ana Pavlova.



Obra *La mesa verde*,
Archivo Universidad
de Chile.

Así es como luego, las vanguardias europeas trascendieron poco a poco hasta Latinoamérica, principalmente por quienes vinieron desde Europa. Eso se aprecia en la relación que establecieron personalidades de la historia de la danza en Chile, como lo fueron Ignacio Del Pedregal, quien fuera discípulo directo de Mary Wigman⁵, como también Andree Haas, discípula de Dalcroze⁶, y gran maestra de rítmica en Chile. Ambas personalidades renovaron la escena nacional inspiradas en las tendencias críticas de las vanguardias alemanas.

La validación de una nueva estética y forma de producción, cimentó el surgimiento de una institucionalidad para la danza, que fortaleció tendencias opuestas y contrastantes, como lo tradicional de lo clásico y lo transgresor de las vanguardias.

Este crecimiento cultural tomó 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

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

6 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.

por algunos hitos, como lo fue el momento emblemático de la llegada de Ernst Uthoff⁷, junto al Ballet de Kurt Jooss, reconocido coreógrafo alemán, quien trajo 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.

El gobierno del presidente Pedro Aguirre Cerda, cuyo mandato ocurrió entre los años 1938 y 1941, abrió distintas puertas para cambios profundos en la lógica del país. Entre otras acciones trascendentes, Aguirre Cerda se relacionó cercanamente con el movimiento de mujeres que persiguieron incesantemente su derecho a voto_ y aunque no fue él quién terminó de legislar al respecto, ya que el proceso se vio interrumpido por su muerte _, las sufragistas chilenas lo reconocieron como la primera autoridad en abrirles las puertas del congreso. Fue así, como el espíritu de Aguirre Cerda, siempre cercano a los librepensadores, revolucionó culturalmente nuestro contexto, ya que los valores de la cultura y la educación en su gobierno, permitieron que se creara el Instituto de Extensión Musical como resultado de la unión entre la Facultad de Bellas Artes y la Universidad de Chile, como uno de los primeros gestos del Estado hacia el fortalecimiento de una cultura institucional.

Un giro como este desde la autoridad del país, facilitó 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.

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

La innovación no fue menor al formarse también un campo de apertura del ballet para los varones, lo cual dejó atrás la idea de que sólo fuera para cultivar a las señoritas, sino que se presentó como un arte profesional que incluso requirió de formación académica universitaria.⁸

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

La presencia de bailarines y coreógrafos extranjeros con sus distintas formaciones técnicas y metodológicas brindó legitimidad a la formación de escuelas institucionales en Chile, lo cual permitió que se creara además la academia y cuerpo estable del Ballet del Teatro Municipal, que más tarde, en la década del 50, gracias a la gestión de Octavio Cintolessi¹² logró captar financiamientos municipales. Estos financiamientos permitieron que la institucionalidad de la danza se ampliara en la medida que estos modos de gestión surgieron como una posibilidad de seguir creando escuela.

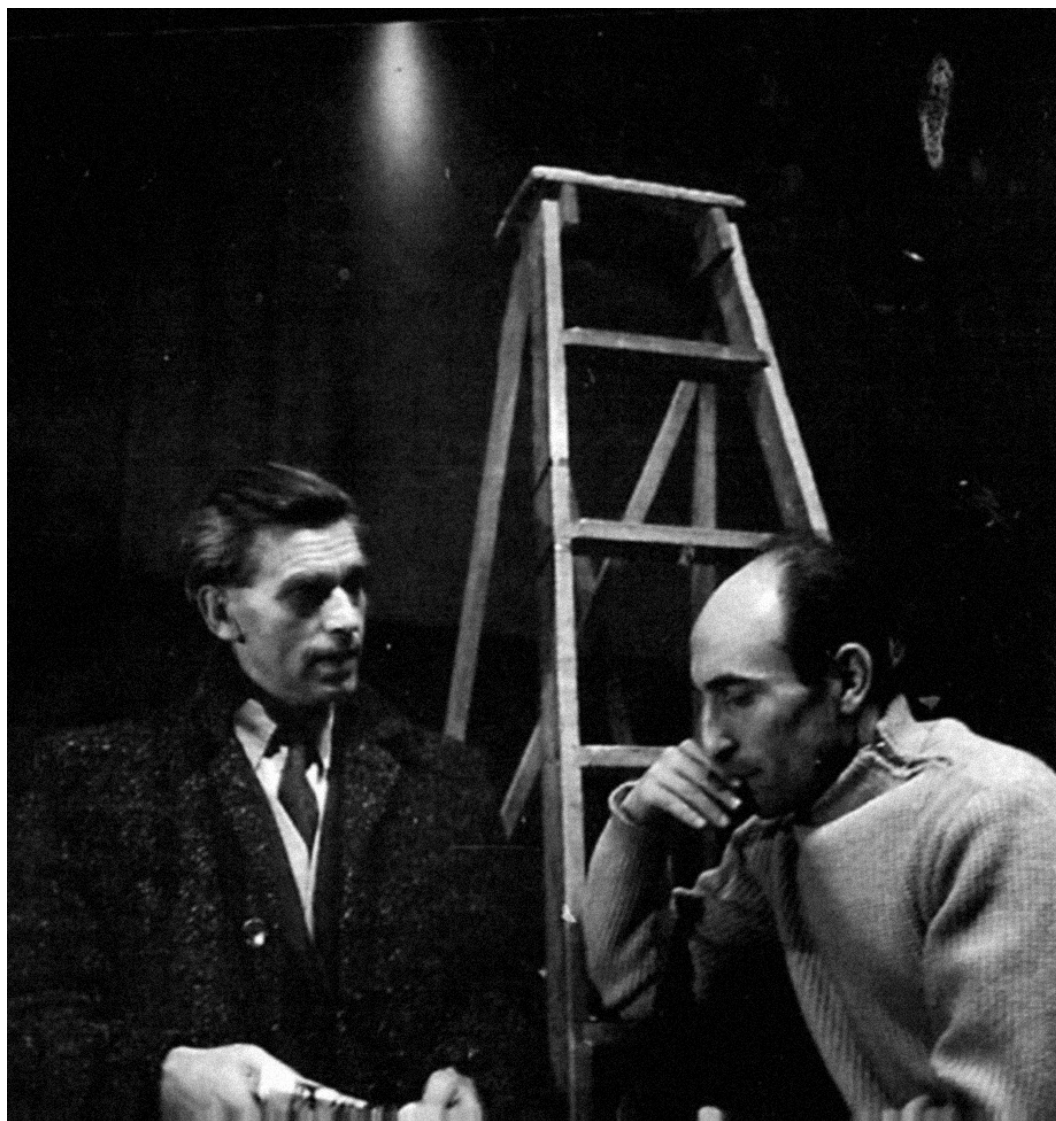
8 Alcaíno-Hurtado. *Retrato de la Danza Independiente en Chile. 1970-2000*. Ocholibros editores. Santiago 2010, Pág. 16.

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

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

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

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



Ernst Uthoff y Patricio Bunster.
Archivo Universidad de Chile.
Créditos: Domingo Ulloa, 1954

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

El momento de la multiplicación de espacios y academias para el estudio de la danza, más la aparición de los fondos concursables, contrasta con la etapa en que principalmente dos escuelas, el Ballet del Teatro Municipal de Santiago y la Facultad de Danza de la Universidad de Chile, lideraron la formación de profesionales y de compañías de danza. También contrasta con tiempo posterior de dictadura en Chile, en que ni esas dos escuelas fueron un espacio posible para el crecimiento de muchos, sino al contrario, se tornaron en un espacio represivo o prohibitivo 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.

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 narra el propio testimonio de sus fundadores, ocurrió paulatinamente y en distintos momentos que la fueron determinando en su desarrollo y propuestas coreográficas.

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 consolidó 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.

Tomé clases con la Joan. Con ella era la liberación total y me enamoré de su método y de sentir que yo también era eso. Para mí, de toda esa época, lo más importante fue la Joan, porque con ella descubrí que me gustaba hacer clases. Éramos un grupo que andaba detrás de ella, era bonito eso. Trabajé en las poblaciones con niños, porque ella nos llevaba y esa fue mi mayor escuela: la Joan¹³.

La formación del Ballet Popular respondió 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

13 Entrevista a Paulina Mellado. Alcaíno-Hurtado. Op. cit. Pág. 45.

Chile, que en esos años estaba bajo la dirección de Patricio Bunster, militante comunista y creador emblemático de la danza en Chile. En las propias palabras de Joan Turner.¹⁴

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

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

Otro momento que se inscribió 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 académica. Este hecho marcó una diferencia de búsqueda artística fundamental para estas tres mujeres precursoras del cambio, quienes afirmaron que crearon la primera agrupación de danza

14 Alcaíno-Hurtado. *Retrato de la danza Independiente en Chile. 1970-2000*. Ocholibros editores. Santiago 2010, Pág. 28.

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

independiente para recordar al maestro Leeder¹⁶, quien tuvo que salir de la Universidad de Chile en esos años, y también como protesta por la salida de Uthoff del Ballet Nacional.¹⁷

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, ya que fueron episodios notables 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 Pinochet, es innegable su calidad de independiente, ya que no contó con financiamientos, espacios de ensayo, ni de funciones. Sin embargo, es una de las más activas y prolíficas en nuestra historia cultural.

No sólo no había espacios ni dinero, sino que tan sólo el hecho de expresarse, en este caso colectivamente, era algo prohibido por el Estado. Por lo tanto, gran parte de este quehacer artístico se definió 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 nació el año 1985 liderado por Patricio Bunster y Joan Turner quienes habían regresado del exilio un año antes. Como una voz importante, destacó la de Elisa Garrido Lecca, bailarina y maestra reconocida por su participación activa en la danza independiente de los años ochenta, quien relató que la danza independiente fue algo 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 de las compañías oficiales, pudieran expresarse en ese tiempo difícil.¹⁸

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

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

18 Ibíd. Pág. 115.

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, quién se consiguió la sala, el dinero, la creación de afiches, todo para que la gente tuviera espacio y sólo se preocupara de crear y mostrar su trabajo.

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

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

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

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

20 Alcaíno-Hurtado. Óp. cit. Pág. 135.

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

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



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 convocaron en lugares autogestionados como lo fueron galpones, garajes, talleres, como también la calle, poblaciones, parroquias, casas particulares y de comunidades. Todos espacios que finalmente fueron claves para la acción cultural. Al contrario de toda suposición para una escena artística, en esos años lo impensado era un escenario con todas sus características habituales y más impensado aún lo era un escenario institucional. Un ejemplo notable 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. Fue el relato en el cuerpo de un período y su efervescencia cultural, que contrastó 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 una gran necesidad de expresión. Eso, fuera del hecho de que ese tiempo 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:

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

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

¡Aún tenemos cultura ciudadanos!²²

22 Griffero, Ramón. *Movimientos artísticos autónomos*.
Revista universitaria XXIV, año 1988. Pág. 20.

NUEVOS MÁRGENES

Como quedó antes expresado, en ciertos períodos de nuestra historia cultural, el concepto de “independiente” ha cobrado gran sentido, no sólo en el orden económico, de la autogestión de espacios y recursos, sino 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 del dramaturgo, Griffiero 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

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

a la 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 permitió 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 dispusieron 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 aparecieron se centraron 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 teórica del arte, Jennifer McColl analizó el fenómeno aclarando que a partir de a fines de los ochenta y principios de los noventa

Fotografía archivo
Carmen Beuchat.

24 Griffiero, Ramón. Op. cit, Pág. 21.

AGFAPAN 100

AGFAPAN 100

AGFAPAN 100

AGFAPAN 100

AGFAPAN 100

AGFAPAN 100

AGFAPAN 100

AGFAPAN 100

CARMEN BEUGHAT



“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 en aquel momento, algo que de algún modo contribuyó a acentuar el carácter del sujeto frente a su arte. Este cambio se predispuso también con la llegada de los gobiernos de la Concertación y sus propuestas para las políticas culturales, desde donde se renovaron 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 *Estructuras*, de Carmen Beuchat.

El presente texto recopilatorio fue escrito en base a revisión bibliográfica y entrevistas realizadas por Carolina Carstens durante noviembre y diciembre del año 2017.

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

Los entrevistados fueron, en orden de realización: Paula Sacur, Nelson Avilés, Carolina Escobillana, Guillermo Becar, Carmen Beuchat, Jennifer McColl, Carlos Pérez.

Agradecemos a cada uno de ellos por entregarnos su visión y su tiempo; sin ellos, no habría sido posible escribir este texto.



CARMEN BEUCHAT

Fotografía archivo Carmen Beuchat.

CAPÍTULO II

CARMEN BEUCHAT

La danza es el arte, yo creo, más importante (...) porque al ser una cosa que fluye y que es abstracta, entra dentro de la mente del ser y alma y es como poesía, es música. Entonces nos basábamos en eso, el concepto era la cosa natural y lúdica: nosotros jugábamos. (Carmen Beuchat, 2017).

Carmen Beuchat nació en Santiago en 1941, época clave para la danza en Chile, ya que por aquel tiempo el reconocido coreógrafo y bailarín alemán Ernst Uthoff fundaba la Escuela de Danza al alero del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Más tarde, y con apenas cuatro años de edad, Beuchat comenzó un largo y prolífico camino con sus primeras clases bajo la tutela de la bailarina nacional Yerka Luksic.

En 1958 ingresó formalmente a la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, en esa época bajo la conducción de la destacada bailarina de origen húngaro Lola Botka. Allí se encontró con profesores y maestros de la talla de Sigurd Leeder, Patricio Bunster y Joan Turner. Es importante tener en cuenta también que en esa misma época Uthoff dirigía el Ballet Nacional de Chile y, junto a su esposa Lola Botka, habían sido cercanos colaboradores de una de las principales figuras de la danza expresionista alemana, el coreógrafo Kurt Jooss (Jennifer McColl, 2010).

Carmen es una persona que siempre ha estado ligada a la danza y las artes escénicas en general; empezó a bailar muy pequeña, a los 4 años, ya hay registro de ella en el escenario (...) y desarrolló su carrera sin parar, sin detenerse. Muy joven entra a estudiar danza en la Universidad de Chile y, bueno, estudió con Patricio Bunster, con Uthoff, con Leeder. Participó de todo el ámbito de la danza de los cuarenta, cincuenta en Chile (Jennifer McColl, 2017).

Durante los años de Beuchat en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, se evidenciaron no sólo sus aptitudes como bailarina e intérprete, sino que demostró un marcado interés por otras disciplinas artísticas y, en especial, por el dibujo, la escultura y la pintura. No es extraño, entonces, apreciar en la obra de Beuchat la habitual utilización de recursos provenientes de diversas artes visuales, frecuentemente considerados por la autora como parte integral o complementaria a la danza. Todo este proceso formativo tuvo lugar bajo la guía y mirada atenta de Leeder, quien, luego de instruirla en la técnica creativa Laban _ marcada por un trabajo de observación y contemplación de la naturaleza y de elementos socio_contextuales, buscando recursos que pudiesen ser utilizados en la creación de nuevas obras _ en calidad de profesor de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, se transformó en director académico de esa institución en el año 1959 (Jennifer McColl, 2010).

Paralelamente, Bunster y Turner fueron también figuras centrales en este ciclo de aprendizaje y riguroso entrenamiento. Durante este período, Beuchat vivió un proceso de transformación artística, evolucionando hacia una mirada más multidisciplinaria, abriendo con esto posibilidades hasta entonces inexploradas dentro de la composición y la creación coreográfica en el escenario nacional.

Una vez finalizados sus estudios formales, Beuchat se incorporó como intérprete y parte del elenco estable del Ballet Nacional Chileno, participando en diversos montajes, entre los que destaca *La mesa verde* (Jooss, 1932). Esta obra había consagrado a Kurt Jooss como coreógrafo a principios de la década del treinta, siendo considerada no sólo una de las piezas más representativas de la kinetografía Laban sino también un hito para la danza contemporánea a nivel mundial. Posteriormente, en 1964, el Ballet sufrió un radical giro hacia una línea más clásica, lo cual provocó la salida de Uthoff de su dirección, para ser sustituido por Charles Dickson. Ante esto,

y en rechazo a este golpe de timón en el Ballet, Beuchat creó Trío 65, junto a Gaby Concha y Rosa Celis, pasando a ser, en efecto, la primera compañía de danza independiente del país.

Durante el período final de su paso por el Ballet Nacional Chileno, Beuchat tuvo que convalecer un tiempo producto de un accidente, momento en que Hernán Baldrich le mostró una grabación de un montaje perteneciente al renombrado coreógrafo estadounidense Merce Cunningham. Esta experiencia produjo un profundo impacto en ella gracias a que pudo apreciar en este trabajo las nuevas posibilidades estéticas, compositivas y creativas que este autor ofrecía en su propuesta artística. En consecuencia, la obra de Cunningham la inspiró e instó a experimentar y probar nuevos formatos con Trío 65, agrupación que no tardó en conseguir una muy buena recepción, tanto del público como de la crítica de la época (Jennifer McColl, 2010).

Me fui a los 25 años de Chile. Ya en Chile había empezado a hacer posmoderno, a ser un poco más que moderna. El moderno en Chile tenía una base formidable, de Kurt Joos, Leeder. Y Leeder vino por siete años y me tocó justo a mí, en la Universidad de Chile; así que tenía una muy buena preparación. Pero Leeder ya se había dado cuenta de que yo estaba coreografiando cosas un poco raras. Él lo entendía porque era un gran maestro, pero el público no. Entonces él me dice: “tú tienes que irte, viajar, conocer más, porque hay gente que está haciendo hace tiempo lo tuyo”. Entonces cuando él se fue de Chile me quedé como dos años más trabajando con la Joan, Patricio, la Malucha Solari, hasta que decidí ir a investigar a Merce Cunningham, que me encantó (Carmen Beuchat, 2017).

Motivada por los aires de cambio en la danza contemporánea norteamericana, Beuchat viaja en año 1968 a la ciudad de Nueva York para expandir sus estudios en la academia de danza de Martha Graham, coreógrafa que junto a figuras como José Limón y Doris Humphrey estuvieron en la primera línea de ruptura con el modernismo en la danza. Una de las principales razones para integrarse a la escuela de Martha Graham, radicaba en el acceso a visa para seguir viviendo en EE.UU.; sin embargo, los fines de semana y en verano solía tomar clases con Merce Cunningham, Simone Forti, el Joffrey Ballet School, y muchos otros bailarines de la escena contemporánea. Es en esta instancia que conoce a Barbara Dilley, una de las bailarinas de Cunningham, a quien recuerda por su determinación y consejos para dedicarse al ámbito independiente:

Barbara [Dilley] me hizo salir y consagrarme en el mundo de la danza independiente. Y formamos un colectivo que se llama *The Natural History of the American Dancer*, en que éramos cinco coreógrafas que improvisábamos juntos. Y de ahí hacíamos las presentaciones (Carmen Beuchat, 2017).

Aproximadamente dos años más tarde, Beuchat ingresó en calidad de bailarina como parte del elenco de la primera compañía de danza de Trisha Brown, coreógrafa clave de la danza posmoderna y una de las fundadoras del colectivo Judson Dance Theater, una agrupación muy influyente para lo que sería la danza norteamericana y mundial a partir de los años sesenta.

Desde fines de la década del sesenta y durante todos los años setenta, Beuchat estuvo en el centro de la gran efervescencia creativa y cultural en la ciudad de Nueva York; una época marcada también por dramáticos eventos históricos, como la guerra de Vietnam y el golpe de Estado en Chile, solo por nombrar dos de los más trascendentes para la artista. La intensa actividad y movimientos sociales y políticos de este período fueron acompañados de cambios radicales en el ámbito de las artes, como la irrupción del pop art y de Fluxus, ambos con energía renovada y contestataria

respecto del establishment artístico de ese entonces. Esta combinación de factores provocó un dinamismo sin precedentes en la escena artística neoyorquina, donde florecieron múltiples colaboraciones tanto dentro como fuera del mundo de la danza, con destacados artistas de otras disciplinas (Jennifer McColl, 2010).

Fue de este modo que Beuchat tuvo la oportunidad de trabajar en este fértil entorno con artistas relevantes que constituían la vanguardia contemporánea neoyorkina de los setenta.

La participación de Beuchat como bailarina en la compañía de Trisha Brown la consolidó como parte de una comunidad dancística que transformó la danza contemporánea a nivel mundial: la danza posmoderna cuestionó todo lo hasta ese entonces establecido, democratizando a la vez la disciplina, abriendo el escenario a diferentes actores, expandiendo su alcance a otras expresiones, como el body art, pop art y happenings vinculándola a grupos artísticos supranacionales, como Fluxus, e introduciendo a las presentaciones la utilización de otros soportes mediales.

Durante su paso por la compañía de Trisha Brown, Beuchat tuvo diversos roles en importantes obras como *Walking on the Wall*, *Roof and Fire Piece* y *Spiral*, entre muchas otras. En este período compartió escena con conocidos bailarines como Barbara Dilley, Douglas Dunn, Mark Gabor, Sylvia Palacios y Steve Paxton, este último uno de los artífices del contact improvisation, técnica de improvisación en danza posmoderna que Beuchat enseñaría en diversos países y, más tarde, en Chile. También en esta época Beuchat colaboró activamente con la destacada coreógrafa y bailarina japonesa Kei Takei y su *Moving Earth Company*.

[Carmen] termina rápidamente bailando en la primera compañía de Trisha Brown, que en ese momento tenía una forma trabajo bastante experimental, mucho más experimental de lo que conocemos en sus trabajos posteriores; Carmen estuvo ahí como cuatro años. Durante esos primeros años, fines de los sesenta, principio de los setenta, Carmen trabajó con muchos artistas que han sido de mucho renombre posteriormente, pero que en ese momento eran amigos que estaban trabajando juntos: Juan Downey, Gordon Matta-Clark, Trisha Brown, Steve Paxton, un montón. Bueno, ella se queda en EE.UU. varias décadas, sigue trabajando con sus propias obras, y como intérprete en otras obras (Jennifer McColl, 2017).

Mientras aún era parte del elenco de Trisha Brown, Beuchat comenzó a trabajar como asistente de Robert Rauschenberg, uno de los artistas más iconográficos del pop art y quien desde entonces influiría en su devenir artístico. También se familiarizó con el budismo zen y se formó en la técnica del bharatanatyam o danza tradicional de la India, fuentes de inspiración esenciales para sus obras a partir de ese momento.

Es muy extraño, es como que yo caí parada en los EE.UU. (...) la Ana María Fuenzalida [me llevó a la casa de Juan Downey] a Washington, yo no conocía a Juan, entonces me lo presentó; en la casa de Juan me encontré con un japonés que en mi vida fue una persona muy importante, porque fue quién me enseñó budismo zen. Y resulta que era el mayordomo de Robert Rauschenberg. Entonces, cuando volví a Nueva York con él, me dijo: “ven a la casa, a lo mejor puedes relacionarte con lo que a ti te interesa”... que era Merce Cunningham, Robert Rauschenberg y John Cage, el trío famoso ese, ¿no? Entonces fui y me contrataron para trabajar. Porque en esa época la Trisha Brown no pagaba bien, pagaba poco porque estaba recién empezando... Imagínate, si era el año 69, entonces la Trisha recién había egresado y nadie sabía que iba a ser la gran Trisha Brown (Carmen Beuchat, 2017).

Este movimiento artístico al que Beuchat se integró en EE.UU., se consolidó e identificó mundialmente como danza posmoderna, vanguardia dancística de la época, una de cuyas principales premisas era la incorporación de movimientos naturales del cuerpo dentro de las articulaciones de desplazamientos. El concepto trabajado era la vida misma; ya no se usaba la técnica clásica, la barra y los cuentos de fantasía que caracterizaban el ballet clásico, sino que se trataba de identificar movimientos naturales del cuerpo y utilizarlos para relatar o reflexionar respecto de las temáticas relevantes del momento. En este contexto, se realizaron danzas sobre la guerra de Vietnam, sobre las protestas contra ella, etc.; en palabras de Beuchat

“es baile sobre la vida”.

Asimismo, se posicionó de manera relevante la idea de la democratización de la danza en el sentido más profundo: si desde el modernismo se había establecido la necesidad de ampliar el público para que la danza no sólo llegara a las élites, con la vanguardia estadounidense se bailaba para los diferentes públicos, pero también con ellos. Ya no era necesario tener un cuerpo apolíneo, una larga formación en ballet, ni pertenecer a una tradición concreta, sino que lo relevante era el deseo, la pulsión por bailar.

La danza se metió en el público, porque nosotros nos metimos dentro del público; y a la gente este modo de moverse, y quebró la jerarquía de la primera bailarina, la segunda bailarina, la tercera y la cuarta, y los ratones que estaban atrás que éramos nosotros. Y los que se quedaban de ratón para siempre, jubilaban como ratón (Carmen Beuchat, 2017).

Este movimiento respondía a una época de mucha efervescencia creativa, en el que los artistas estaban vinculados unos con otros en una especie de comunidad artística; en este contexto, Beuchat tenía nexos con distintos y relevantes artistas que estaban experimentando, tanto

en su ámbito disciplinar como conjugándose con otras disciplinas, generando la posibilidad de establecer obras en colaboración y comunidad con otros creadores.

En cuanto a la vida profesional, caí de pie. Tuve todos, como te nombré, la Yerka, Leeder, la Joan Turner, Patricio, Baldrich; y allá, la Kei Takei, la Trisha Brown, Robert Rauschenberg... ¡imagínate lo que es ser ayudante de Robert Rauschenberg, es increíble! O sea, tú estás lavando los platos, pero al mismo tiempo ves cómo mezcla la pintura. Y tienes que lavar los pinceles junto con los tragos, entonces era extraordinario. Y Cage que era maravilloso... (Carmen Beuchat, 2017).

En 1977, Beuchat realiza su primera visita de vuelta a Chile donde, alentada por sus cercanos, se anima a realizar talleres de danza con el objetivo de mostrar la experiencia adquirida, proporcionando de esta manera los primeros asomos de la danza posmoderna y la técnica del contact improvisation en el país. Coincidentemente, este fue el mismo año en que Hernán Baldrich fundó la Compañía Mobile, la cual comenzó a cambiar la escena local gracias a su propuesta multidisciplinaria, generando una dinámica de colaboración artística entre bailarines, actores, escultores, pintores, diseñadores y fotógrafos.

En plena dictadura vine a hacer contacto (...) La Gloria y la Bárbara Uribe me hicieron ir a la Chile y dar el famoso taller de contact improvisation, que es la técnica de Paxton. Entonces la hice poh, y después me contaron que bajaron por la calle Compañía, por ese edificio redondo que tenía, y me dijeron que la gente bajaba por el ascensor y se iban bailando, haciendo contact improvisation. Porque era otra cosa... (Carmen Beuchat, 2017).

Con posterioridad a la participación en la compañía de Trisha Brown, Beuchat tomó un puesto como docente en el C.W. Post College, de Long Island University, lo cual la obligó a terminar su relación laboral con Rauschenberg. En esta universidad diseñó el minor en danza. No obstante las exigencias de tiempo

del C.W. Post College, Beuchat organizó una “casa teatro” en su residencia, manteniéndose activa como intérprete y participando en diversas obras, principalmente durante los fines de semana, muchas veces con participación de sus alumnos.

En 1985, Beuchat regresó a Chile, esta vez en compañía de Rauschenberg, marcando un hito muy importante con el montaje de su obra *Estructuras*, la cual fue financiada por el afamado artista. Esta fue una época de gran excitación y búsqueda para las artes performáticas en el país, hecho que se evidencia con la presencia de las nuevas propuestas teatrales de Andrés Pérez y Ramón Griffero, la irrupción de Vicente Ruiz desde la performance y las exploraciones en la pantomima de Mauricio Celedón. Es también entonces cuando Beuchat se reencuentra con Patricio Bunster y Joan Turner, quienes por entonces daban vida a la academia Espiral. Todo este contexto fue el telón de fondo de un período muy prolífico en la obra de Beuchat, con la creación y montaje de numerosas obras como *Entraré en la Alegría*, *Danzando por la Vida* —financiadas por Robert Rauschenberg—, *Improvisación Estructurada*, *San Julián el Hospitalario*, *Supernova* y *los Hoyos Negros*, *La Sirenita*, *Vía Crucis*, entre otras (Jennifer McColl, 2010).

La intensa actividad creativa antes aludida estableció y consolidó relaciones artísticas y profesionales con bailarines como Nelson Avilés, Nancy Vásquez, Paula Tapia, Sonia Araus, Magdalena Barros y muchos otros reconocidos artistas de la escena dancística de la época. Paralelamente, Beuchat aumentó la frecuencia y longitud de sus viajes a Chile, siendo una activa colaboradora en la constitución de la Escuela de Danza de la Universidad Arcis, donde en 1992 se hizo cargo del área académica y, más tarde, en 2004, tomó la dirección de la Escuela de Pedagogía en Danza en la sede Valparaíso de la casa de estudios, a la vez que impartía clases en Balmaceda 1215, en la sede ubicada también en la región de Valparaíso.

Fuera de las actividades académicas, Beuchat desarrolló numerosas actividades de extensión y difusión de la danza, recibiendo además reconocimientos como el premio Pablo Neruda del CNCA (2005), un homenaje a su obra celebrado durante el Día Internacional de la Danza (2006) y el premio Ernst Uthoff (2008). Hacia fines de esa misma década comienza la tarea de compilación e investigación en torno a la obra de Beuchat bajo la dirección de Jennifer McColl, trabajo que finalmente se pone al alcance del público general con el lanzamiento en el 2017 del Proyecto Carmen Beuchat en la web www.carmenbeuchat.org. Este proyecto, entre otras cosas, recopila a través de su contenido los diversos aspectos de la obra de Beuchat, sus distintas etapas y los innumerables cruces interdisciplinarios, siempre con un especial acento en la coreografía y la performance; pero también se ha hecho cargo de generar una producción académica en torno a la obra de Beuchat y se ha preocupado por impulsar procesos de remontaje de sus obras.

ESTRUCTURAS, LA OBRA

Una de las cosas más importantes es cómo Carmen conjuga su propia historia de bailarina del Ballet Nacional, su incorporación a todo el movimiento moderno en EE.UU., su trabajo con la Trisha Brown, y como de eso hace una mezcla con Hindrani, que es la maestra que le enseña hindú, y crea este lenguaje, este universo pictórico kinético, que finalmente es el que podemos ver en la coreografía *Estructuras* que estamos presentando. Entonces, está ese mundo que ella crea, es innegable que uno pueda reconocer ciertos atisbos estéticos de otras técnicas, pero en su conjunto puedes ver que la Carmen despliega un universo personal, una construcción propia. (Nelson Avilés, 2017).

La obra *Estructuras* fue estrenada originalmente en 1985, durante un viaje de visita de Beuchat, en el que vino con Robert Rauschenberg, en el contexto del Rauschenberg Overseas Culture Interchange (ROCI), un programa de transferencia cultural financiado por el propio artista, que consideraba viajes a distintos países, donde creaba obras, las que eran finalmente donadas al país elegido.

Cuando Beuchat visitaba Chile, era recurrente que su círculo de amigos y cercanos relacionados con las artes visuales, la instarán, e incluso la presionarán, para que hiciera algún tipo de muestra de lo que estaba realizando en EE.UU. En esta oportunidad, fue muy relevante el rol de Marcos Correa, diseñador y amigo cercano de Beuchat, quien además de aportar en el proceso creativo, estableció los contactos necesarios para la facilitación del Teatro de la Universidad Católica, lugar donde se presentó la obra.

En paralelo, había sido invitada por Bárbara Uribe y Nelson Avilés a dictar talleres en el Café del Cerro, lugar donde se gestaba la Escuela de Danza Espiral, pero que también era utilizado por otros proyectos independientes de la época, como la Compañía Andanzas. Durante este período

se ideó la realización de un montaje coreográfico con el objetivo de mostrar lo que Beuchat estaba llevando a cabo en términos coreográficos y, también, reunir fondos para el espacio, que se encontraba damnificado.

De esta manera Beuchat comenzó a trabajar en la obra junto a Marcos Correa, quien participó como intérprete al igual que Juan Enrique Carvallo. Participó muy activamente, asimismo, Sergio Zapata, quien se encargó del diseño y las luces, mientras que Juan Grimm colaboró con la escenografía.

El decorado original de la obra consideraba una pantalla de tela traslúcida colgada en el fondo del escenario; detrás de esta pantalla había personas con linternas que se encendían en ciertos momentos del desarrollo de la obra. En escena se podía observar una silla mecedora, una silla con una mesa pequeña y dos cuerdas. La música original contemplaba temas de Vangelis, Hisachika Takahashi y música tradicional de la India.

Sobre el escenario se situaban tres personajes: la bailarina, interpretada por Carmen Beuchat; el amante, interpretado por Marcos Correa; y la madre, interpretada por Juan Enrique Carvallo. En esta tríada, el amante y la madre se mantenían casi inmóviles, solo con pequeños desplazamientos fuera de sus lugares preestablecidos. Era el personaje de la bailarina el que concentraba la mayoría de los movimientos, partiendo con una secuencia de baile inspirada en la danza clásica india, bharatanatyam, para luego proceder a realizar una serie de estructuras de movimiento que provenían de la danza posmoderna.

El nombre de la obra nos habla de esas estructuras básicas del movimiento, de lo fundamental o esencial en el lenguaje compositivo que, a partir de variaciones y exploraciones, definen un lenguaje nuevo dentro del contexto nacional chileno. La narración literaria queda en segundo plano, elevando simplemente las

formas de estar presente en la escena, descubriendo las combinaciones posibles del movimiento sobre una estructura base (Jennifer McColl, 2017).

Estructuras se estrenó el 30 de agosto de 1985 en el Teatro de la Universidad Católica, en Santiago de Chile, presentando una composición de movimientos nunca antes vista en la escena nacional, la que pasaba por una época desafiante en términos creativos dada las dificultades sociopolíticas que constantemente ponía trabas al libre desarrollo de las manifestaciones artísticas, entre ellas de la danza. En la presentación original la coreógrafa describe de la siguiente manera la obra:

La constante es la estructura (...) consiste para mí en un material que debe ser alterado o reordenado y que, con una serie de movimientos, forma una Secuencia Central. Esta es sometida a distintas variaciones, velocidades, tensiones, niveles, peso, direcciones, líneas. La acumulación y orden de las estructuras. La acumulación y orden de las estructuras forma la lectura [de mi coreografía] (Beuchat, citada por Carvajal, 30 de agosto de 1985).

Cabe señalar que, en el contexto del estreno, la escena artística chilena estaba dividida: por una parte, estaban aquellos que realizaban sus producciones alineadas con la dictadura y su discurso político y, por otro lado, estaba la propuesta rupturista, panfletaria y contestataria. En este sentido, *Estructuras* no responde de manera evidente a ninguna de las dos tendencias, en cuanto no se pliega a los “lineamientos” del régimen militar, pero tampoco se propone realizar una denuncia. Así, se erige como una demostración de que existen otras maneras de entregar un mensaje, a través de nuevas configuraciones del cuerpo en la escena, que no necesariamente son ficcionales.

En ese momento, las personas que vieron la obra, en la prensa, apelaban a la honestidad de la obra, en su mayoría. Y eso ha sido muy bonito, por qué ¿qué es una obra honesta?, o sea ¿cómo podemos decir que una obra

es más honesta que otra? Básicamente porque lo que está ahí es lo que sucede, ¿no? Y no están pretendiendo que estamos en un mundo de fantasía (Jennifer McColl, 2017).

Sin embargo, esto no quiere decir que no haya un mensaje contextualizado históricamente en la obra; efectivamente, Beuchat hace una reflexión respecto de la realidad sociopolítica que se vivía en el país y hay consenso respecto de su intención de entregar un mensaje de esperanza, representado a través del juego de luces posicionadas detrás del telón que aparecen hacia el final de la obra. Incluso, un diario de la época señalaba que la premisa que se establecía como motor de la obra, era denunciar la vida, y lo que esta hace a las personas.

Estructuras es una obra que posiciona las estructuras de movimiento de la Carmen, pero en una suerte de cuento — esa es mi interpretación, según lo que he ido hablando con la Carmen — de cómo esta mujer, que es una princesa, es capturada y ofrendada a este amante cazador, y que este amante la lleva a las tinieblas, como a estas sombras, y es capaz de transformar estas sombras en seres de luz. Porque en el fondo es ese viaje, de las sombras a transformarse en seres de luz, es un mensaje de esperanza que la Carmen estaba queriendo dar a Chile en ese contexto. *Un Chile en dictadura* (Guillermo Becar, 2017).

Es posible hallar en las diferentes obras de Beuchat, una narratividad no lineal, la que muchas veces se ha interpretado como carencia de contenido e, incluso, de una posición política clara. Sin embargo, es necesario ser enfáticos al diferenciar el uso político del arte del arte de lo político, que es, precisamente, el lugar desde donde se sitúa la coreógrafa. Es decir, las obras que realiza son en sí mismas políticas, en cuanto Beuchat se posiciona desde la ruptura e innovación respecto de lo tradicional, el establishment, buscando nuevas formas de moverse, nuevas composiciones para expresar mensajes, de manera que recurre a narrativas no ficcionales, no lineales, elaboradas desde la experimentación.

Este es un arte que está en un juego de hegemonías estéticas al interior de una disciplina. Y en ese sentido es un arte revolucionario y rupturista, si uno considera como referente el ballet, por ejemplo. Entonces, ahí hay una política del arte en que esto sigue siendo, hasta el día de hoy, revolucionario, rupturista y con todas las características que uno pueda asociar a una vanguardia revolucionaria. Pero en la dimensión estética, no en la política convencional (Carlos Pérez, 2017).

Esta obra es muy relevante en tanto presenta una composición de movimiento que responde a la danza posmoderna, en que Beuchat logra crear un universo estético sincrético entre la corporalidad del mundo moderno y la combinación de tradiciones coreográficas y rítmicas, gestos e influencias orientales, presentadas en un Chile donde predominan las tendencias estéticas que venían de las diferentes escuelas formadoras de bailarines en Chile.

En esa época primaban demasiado las técnicas y los conceptos estéticos de las escuelas, la Universidad de Chile, la Academia de Humanismo Cristiano; nos movíamos dentro de un lenguaje mucho más restringido dentro de lo que una escuela entendía. Por el gesto avanzado, por darle un nombre. Y, en ese sentido, yo creo que era un contraste muy radical a la estructura dramática que la obra propone, que hay unas abstenciones creadas por cada uno de los personajes, que en esa época no eran pensables. Porque hay incluso una concepción dinámica del uso del espacio, que yo diría que todavía pesa (...) un flujo dinámico que está muy relacionado con la cosa musical; y siento que acá la obra sostiene más bien los temperamentos y las relaciones entre los personajes, como una estructura dinámica que no está sojuzgada con la música, y en eso me parece que debe haber sido muy radical para las personas que lo vieron en su momento (Nelson Avilés, 2017).

E S T R U C T U R A S

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, peso, direcciones, etc. La acumulación de secuencias constituye la ESTRUCTURA. La acumulación y orden de las estructuras forma la lectura de mi coreografía.

En esta ocasión, la lectura que verán hoy, fue ordenada en conjunto con los otros tres creadores.

CARMEN BEUCHAT

ESPECIALES AGRADECIMIENTOS A:

Indrani Rehemam	Yoshiro Sato
Consejo Extensión Artística U.C.	Pancho y Ximena Pereda
Fernando Badal	Rodrigo Pereda
Teodosio Saavedra	Claudio Belair
Bárbara Uribe	Bernardita Carvajal
Claudio Contreras	Ricardo Grimm

DEDICADO A JOAN TURNER

E S T R U C T U R A S

Coreografía de:

CARMEN BEUCHAT

Con:

Carmen Beuchat	Juan E. Carvallo
Marco Correa	Sergio Zapata

MUSICA

Vangelis	Lucha Barrios
Satchka Takahashi	Michael Moneagle
Tradicional Hindú	

CARMEN BEUCHAT estudió en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, durante la dirección de SIGURD LEEDER. Después de esto viajó a EE.UU. y ha formado parte de las compañías de Trishia Brown y Kai Takei, con las cuales ha realizado temporadas en Europa y EE.UU.

Actualmente tiene su propia compañía (TWO NOT ONE), habiendo realizado presentaciones en Japón, Canadá, EE.UU. y Sud América.

Otro aspecto relevante de la obra consiste en la aplicación de uno de los principios más relevantes de la vanguardia: subir al espectador, democratizar el escenario, y también, potenciar la interdisciplinariedad. En este sentido, la integración de diferentes disciplinas artísticas, combinadas con la utilización de distintos soportes mediales, era uno de los pilares fundamentales sobre los que se sustentó el posmodernismo.

Estos personajes que no venían del mundo de la danza, pero que estaban ligados al mundo escénico, la Carmen los pone en escena, moviéndose de una u otra manera digamos, pero en escena. Un personaje que está travestido, que es el personaje de la madre. Entonces estos personajes van tomando mucha relevancia en términos de que no hay archivo de Marcos Correa, no hay archivo de Sergio Zapata. Sabemos poco de lo que hicieron. O sea, no hay un registro sistemático, entonces me parecía muy bello poder rescatar que ellos estuvieron en escena desde una perspectiva interdisciplinaria del trabajo de la Carmen también (Jennifer McColl, 2017)

Estructuras fue exhibida una única vez, la fecha de su estreno —en palabras de Beuchat “porque me gusta dar una sola [función], así de simple” (citada por Carvajal, 30 de agosto de 1985)—, consolidando así a la coreógrafa como un ente transformador de la escena local, en la medida que fue la transmisora de este nuevo modelo de interpretación, un lenguaje basado en las metodologías compositivas de la danza posmoderna, las que quedaron cristalizadas en las estructuras coreográficas que desarrolló a lo largo de su carrera, de la cual la obra era un fiel reflejo.

Estructuras en función única presentó en el Teatro UC la coreógrafa y bailarina chilena residente en Estados Unidos Carmen Beuchat. Una gran ovación premió el espectáculo que, lleno de sugerencias, apuntó con certeza a lo íntimo del espectador. Cada secuencia de movimientos

de la artista, de Marco Correa y de Juan Enrique Carvallo, sus acompañantes, estaba expresando un concepto existencia con muchas lecturas (Carvajal, 1985).

Según lo que se puede apreciar en el material disponible en el Archivo Carmen Beuchat, las críticas fueron muy positivas, reconociéndola precisamente como un exponente de una tendencia coreográfica que no era conocida en Chile en la época. A modo de ejemplo se puede rescatar lo dicho por Magali Rivano:

Estoy contentísima que Carmen esté haciendo algo acá. Es muy importante que nuestros artistas regresen: si no a quedarse, por lo menos a entregar sus vivencias. ‘Estructuras’ es un trabajo sumamente serio. Me imagino que ella estará en la vanguardia de un movimiento dancístico en Estados Unidos. No podría decir que lo entendí absolutamente, sin embargo, me quedaron una serie de imágenes y con eso basta y sobra para calificarlo como muy bueno. También hay que felicitar a Marco Correa porque es genial (Carvajal, 1985).

Es importante señalar que, en general, las críticas se inclinaban a destacar el uso no tradicional del espacio, la reflexión filosófica respecto de la vida que se dejaba entrever en la obra, a pesar de no contar con una narrativa explícita o un relato lineal que pudiese interpretarse literalmente. En definitiva, las críticas coincidían en subrayar el establecimiento de un nuevo paradigma de la danza, que no sólo podía leerse desde la pulcritud de una técnica, sino que se encontraba determinada por una esencia artística, provocativa y rupturista, que era definida tanto por la paleta creativa de Beuchat como por la aparición de una nueva tendencia en la escena dancística.

INTÉRPRETES

Nelson Avilés

Intérprete

Pilar fundamental de la danza contemporánea en el país, Avilés ingresó en calidad de estudiante al Departamento de Danza la Facultad de Artes de la Universidad de Chile durante la segunda mitad de los años setenta. Recién egresado de esta institución, en 1982, fundó Andanzas, una compañía de investigación de la danza contemporánea cuyas propuestas coreográficas tuvieron al centro la experimentación y la improvisación, y que contó con la participación de Nury Gutiérrez, Gabriela Rivera y Aurora Olave, entre muchos otros. Más tarde, en 1991, viaja becado a Estados Unidos para realizar una pasantía en el American Dance Festival, evento consignado por el New York Times como el festival de danza más importante del mundo. Ese mismo año, Avilés participa en la creación de la compañía de danza contemporánea La Vitrina, ancestro natural del Colectivo de Arte La Vitrina, formado el año 2001. Durante los años noventa obtiene financiamiento de Fondart y de la Fundación Andes para una serie de proyectos coreográficos, destacando entre ellos Hombres en Círculo durante el Hechizo del tiempo. Ya como parte de La Vitrina, realiza el montaje de Carne de Cañón en el año 2003 y al año siguiente realiza funciones de esta obra en México con apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores. En el año 2004 impulsa el proyecto de la obra Status Quo, gracias al financiamiento obtenido en la categoría de excelencia de Fondart, y más tarde, en el 2006, este trabajo se estrena en la Plaza de la Constitución, frente al Palacio de la Moneda.

Paula Sacur
Intérprete

La bailarina, coreógrafa, docente e investigadora Paula Sacur comenzó su camino profesional luego de estudiar en la Universidad de Chile y en el Centro de Danza Espiral. Durante su dilatada y destacada carrera ha sido parte de diversas agrupaciones de danza contemporánea como Espiral, José Vidal y Elizabeth Rodríguez, entre otras. Ha participado en numerosas obras como Orgiología, Costamarfil, Living Paradiso y Pichanga, valiéndole esta última el premio Altazor, como Mejor Bailarina, el año 2003. Ha estado presente en eventos coreográficos internacionales como Danzalborde y el festival Habana Vieja e invitada a la ciudad de París a un intercambio chileno-francés y becaria del Instituto Chileno Norteamericano y la Fundación Andes.

Guillermo Becar
Intérprete y coordinador coreográfico

Ha realizado múltiples aportes como intérprete, coreógrafo, gestor y productor cultural, además de su labor como columnista para medios como alavena.cl y lanacion.cl. Autor del libro *Ricardo Palma: una danza con identidad territorial y política*. Becar es Licenciado en Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y completó un magíster en Investigación y Creación Artística Contemporánea de la Universidad Mayor, ha trabajado como docente en ambas instituciones. Becar es también un activo miembro del colectivo AnilinA, agrupación consagrada a la promoción, gestión y producción de danza.

Jennifer McColl
Directora de proyecto

Ha realizado una reconocida y extensa carrera como investigadora experta en artes escénicas, particularmente en el dominio de la danza contemporánea. Habiendo estudiado Licenciatura en Arte y Pedagogía en Danza en la Universidad Arcis, profundizó sus estudios en Londres, Inglaterra, donde obtuvo un Master in Philosophy en Investigación sobre Performing Arts en Brunel University. Ha presentado ponencias y publicado en diferentes países,

dentro de los que destacan Chile, Brasil, Suecia, México, Inglaterra, España y Alemania. Directora del Proyecto de archivo y recuperación de la obra de Carmen Beuchat, autora del libro *Carmen Beuchat: modernismo y vanguardia* (Ed. Cuarto Propio, 2010). Recientemente ha publicado el libro *Cuerpo y Visualidad* (Ed. Metales Pesados, 2019), y prontamente publicará el libro *Pequeñas máquinas de conciencia*. La obra de Sylvia Palacios Whitman (Ed. Metales Pesados, 2019). En paralelo se encuentra trabajando en una investigación sobre las colaboraciones entre Downey, Matta Clark y Beuchat; es cofundadora del Centro de Investigación de las Artes Escénicas CIM/ae (Chile) con el cual ha publicado el libro *Danza Independiente en Chile. Reconstrucción de una Escena 1990-2000* (Ed. Cuarto Propio, 2008).

Marco Correa (1942-1992)

Piedra angular del diseño chileno gracias a su crucial aporte a la disciplina, principalmente durante su período germinal en los años sesenta y setenta. Correa fue el primer diseñador en introducir motivos latinoamericanos en la moda, impulsando a la vez un inspirado sincretismo estético y cultural que fusionaba tendencias de la época como el pop art y la psicodelia. La danza fue su otra gran pasión, motivo por el cual participó como diseñador de vestuario y, ocasionalmente, como bailarín en diversas obras de la compañía Mobile, de Hernán Baldrich, sus colaboraciones con Carmen Beuchat, entre las que destacan las obras Jerónimo Bosch, en 1967, *Estructuras*, en 1985, y *Danzando por la vida*, en 1992.

Sergio Zapata (1934-2016)

Formado en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile como diseñador teatral, Zapata fue una de los más destacados profesionales chilenos de ese medio, además de la danza y la televisión. Personaje emblemático del Teatro Nacional Chileno, tuvo una sobresaliente participación como escenógrafo y diseñador de vestuario en obras como *La remolienda*, de Alejandro Sieveking, montada por la compañía de la Universidad de Chile y dirigida por Víctor

Jara. Adicionalmente a su extensa experiencia como escenógrafo y ambientador para múltiples producciones de la televisión chilena, Zapata tuvo un rol central en montajes del Teatro Nacional Chileno como *La Ópera de los Tres Centavos*, Joaquín Murieta y Marat_Sade, entre muchos otras.

Juan Enrique Carvallo

Arquitecto chileno interesado por las artes escénicas y con una particular afición por las artes performáticas. Participó como intérprete de la madre en el montaje original de *Estructuras*. Dedicó la mayor parte de su carrera al desarrollo de la arquitectura, por lo que no es conocido en el medio artístico.

¿ESTRUCTURAS O ESTRUCTURAS?

Uno de los mayores aportes a la academia de la danza que ha realizado Beuchat, consiste precisamente en sus estructuras de movimiento, que se han constituido como una técnica de movimiento y a la vez una metodología de enseñanza. Sin embargo, también esto se ha prestado para confusiones respecto de la obra que lleva por nombre *Estructuras*.

Ha generado confusión el hecho de que la obra se llame Estructuras, y que la Carmen tiene sus estructuras de movimiento que están basadas en animales. Entonces, sus estructuras de movimiento son una cosa, y la obra Estructuras básicamente lo que hace es tomar una frase de movimientos, una estructura de movimientos como le llama Carmen y reiterarla, repetirla, transformarla, modificarla, subirla, bajarla, ralentarla, apurarla, jugar con esas variaciones de una estructura, que en el fondo es un fraseo de movimientos (Jennifer McColl, 2017).

Las estructuras coreográficas de Beuchat fueron creadas durante el transcurso de varias décadas a partir de fines de los años ochenta, principalmente inspiradas en animales observados en la naturaleza como el lobo gris, el cisne o el pez calico; algunas de estas estructuras se encuentran influidas también por elementos e imágenes provenientes de otras disciplinas artísticas e incluso por personajes abstractos creados por la autora, como la muerte o la mujer.

En los ochenta la Carmen empieza a desarrollar un trabajo más formalista que experimental, y empieza a generar sus estructuras de movimientos, que están basados en animales. Sus obras, son estos animales puestos en escena con una mirada formalista, naturalista, una pasión por los animales en extinción (Jennifer McColl, 2017).

Debe considerarse el hecho de que cada estructura posee múltiples secuencias de movimientos definidos, los cuales, al mismo tiempo, son susceptibles de modificación y/o aporte por parte del intérprete; una particularidad coherente con la filosofía democratizadora de la danza profesada por Beuchat. Estas secuencias de movimiento, a su vez, están afectadas por los conocimientos coreográficos adquiridos por Beuchat tanto en la academia como en su vida profesional como bailarina. Como está explicado en detalle y a modo de ejemplo en el libro *Carmen Beuchat: modernismo y vanguardia*, de Jennifer McColl (2010), la estructura llamada *El Cisne* tiene movimientos inspirados en el comportamiento, aspecto y plumaje de esta ave, pero, además, contiene influencias de la técnica Laban, la danza tradicional de la India y de importantes figuras de la danza como Patricio Bunster, Joan Turner, Sigurd Leeder, Trisha Brown y Kei Takei, entre otros.

Es importante señalar que algunos de los animales que inspiraron las estructuras son especies amenazadas o en camino a la extinción, lo cual puede considerarse tanto un rescate como una denuncia de la posible interrupción del ciclo de la vida de estas criaturas y, al mismo tiempo, una conexión con aquello inmaterial e ingrávido que ya no pertenece a este mundo. Se podría decir, entonces, que las estructuras coreográficas de Carmen Beuchat son creaciones artísticas originales insertas en el ámbito de la danza posmoderna, en la medida que también son un manifiesto político y filosófico directamente vinculado a experiencia de vida y convicciones de la autora.

Dentro del trabajo coreográfico de Carmen Beuchat, destaca la existencia de un estilo muy marcado de la definición de personajes y caracteres, los cuales van conformando no solo su universo creativo —su paleta de herramientas con las que se enfrenta a la creación coreográfica—, sino también son parte de su mundo imaginario. Se trata de estructuras que aparecen en momentos determinados y que han aca-rrado una serie de significados inspirados por personajes de la vida real, o por simples acontecimientos y noticias

(...) El mecanismo de creación de cada uno de estos personajes guarda estricta relación con una serie de secuencias de movimiento, que con el tiempo han pasado a ser una base compleja de versiones y citas que van apareciendo en una estructura coherente, donde cada carácter tiene su propio proceso, en estricta relación con su medio y contexto (Jennifer McColl)

De cierta manera, se puede afirmar que las estructuras son movimientos o frases de movimientos que responden a necesidades corporales y que se pueden instaurar como metodología de enseñanza dada la utilidad que tienen a nivel de movimientos y técnicas, las que además están impregnadas de una cualidad determinada: el estilo Carmen Beuchat. Así, los movimientos de las estructuras responden a necesidades cotidianas, en función de lo que requeriría el cuerpo, lo que iba tonificando cierta musculatura, permitiendo ciertos movimientos e incluso tratando alguna dolencia; estos movimientos se articulan en un fraseo para consolidar, resolver o expresar algo particular, los que finalmente se transforman en estructuras.

... se me ocurrió hacer a mí, resumir todas estas técnicas que estaba inventando, influidas y no influidas, pero una es hija de la Yerka y Leeder, de la Trisha y de Kei. Empecé a resumir todos estos fraseos que tenía y había hecho en distintas presentaciones en galerías y museos; y las resumí en cinco animales. Y le puse por eso nombres de animales, pero en realidad es una cosa muscular. El gato tiene los músculos enjutos y tiene cambios de rápido a lento (Carmen Beuchat, 2017).

Las estructuras han sido, dentro del proceso de montaje y también en el aula, herramientas con las cuales Beuchat ha abierto espacios entre bailarines y estudiantes para que pongan en práctica y dinamicen sus propios procesos creativos, llevando, entonces, a un estado superlativo tanto la colaboración como la expresión individual de cada creador e intérprete, a menudo involucrados en un proceso

colectivo. Es importante subrayar el hecho que, pese a que las estructuras fueron concebidas desde la observación de animales de la naturaleza, los movimientos y sus secuencias están al servicio de expresar emociones y sentimientos humanos, como ha manifestado su autora en repetidas ocasiones. Esta suerte de “antropomorfización” emocional de movimientos e imágenes de animales con sus distintos entramados y texturas tienen entonces por objeto dibujar parajes mentales y recrear sensaciones mucho más allá del mero placer estético que provoca presenciar una pieza de danza.

Entonces cada una de las estructuras de Carmen no es para que aparezca tal cual, limpia en escena. Sino, hay un momento en la estructura que es como un puntapié y a partir de eso variar. Es interesante la noción de estructuras porque no son posiciones. Porque tú puedes fijar posiciones y a partir de las posiciones iniciar movimientos. En cambio, las estructuras son más bien frases. ¿Sí? Se hace una frase y después cuanto tú la haces por segunda vez ya la estas cambiando. Y por tercera vez hasta que se diluye. Es como tirar un hielo en el agua. El hielo está estructurado, pero en el agua se va y va cambiando de forma, etc. (...) Es un método de fijación y variación. Que combina una cuestión establecida con una cierta gama de improvisación. (Carlos Pérez, 2017)

Su relevancia como metodología pedagógica de traspaso de una técnica, radica en parte en el entrenamiento corporal y la enseñanza respecto de la utilización del espacio, pero también en ser una introducción hacia secuencias que pueden ser partes de una obra, o que se entienden como elementos basales de alguna línea de interpretación, “desde que el intérprete comienza a aprender las frases de movimiento, las estructuras, e incluso antes con el propio calentamiento dentro de una clase, Carmen ya está insertándolos en lo que posteriormente será una obra coreográfica” (Jennifer McColl).

Dentro de su clase, todo va direccionado al estudio de las estructuras. Por eso, la serie inicial de movimientos de estiramiento en el suelo se llama la Salamandra, que permite que los alumnos desarrollen la musculatura de los brazos y las piernas, así como el equilibrio, para posteriormente poder bailar la estructura completa. (Jennifer McColl).

Entonces, uno se podría preguntar por qué nombrar la obra de la misma manera en que nombra uno de sus aportes técnico_académicos más relevantes y con lo que más se le identifica. Frente a esto Beuchat responde:

Siempre son estructuras; llamo a mis obras estructuras (...) pero tienen distintos títulos, porque son diferentes pedazos de las estructuras. (...) En el 85 se llamó estructuras, porque mis cosas eran estructuras 1, 2, 3, 4. Gato gordo número 1. Era un nombre espontáneo y no contábamos cuentos. Lo importante era hacer la técnica y seducir. Pero se daba a entender. Lo abstracto da a entender las cosas (Carmen Beuchat, 2017).

De esta manera Beuchat, a lo largo de su trayectoria, ha creado una serie de estructuras, frases de movimiento, las que se han ido traspasando a nuevas generaciones de artistas y que también ha ido remontando, convirtiendo en nuevas obras de ballet. En sus palabras:

... porque el remontaje son realmente los ballet nuevo que hago con las estructuras, eso es remontaje. Yo estoy remontando mis estructuras que empecé a los 27 años. Los estoy haciendo todo el tiempo remontándolos, estoy haciendo ballets nuevos. Eso es remontarme, para mí. Y como te digo, yo encuentro que el Lago de los Cisnes es necesario que exista, for ever, y que se remonte igual para siempre (...) y para eso existen escuelas gigantes (...) a mí no me interesa; lo mío es el fluxus, otro cuento (Carmen Beuchat, 2017).

Las estructuras de Beuchat son la cristalización de su trayectoria de bailarina y principalmente de artista creadora, donde se pueden identificar claramente su formación como intérprete, combinada con la vasta experiencia adquirida en danza posmoderna durante su vida en EE.UU., en conjunto con experiencias y vivencias concretas de determinados momentos, inspirados en personajes de la vida real y acontecimientos (Jennifer McColl, 2010).

Es evidente la influencia de su período formativo en la técnica Laban, donde ocupaban un importante espacio la observación del entorno y el contacto con la naturaleza como fuentes esenciales de inspiración para el proceso creativo; esta premisa de observación y contacto se aplican a la realidad, la contingencia y el contexto social, proceso que estuvo determinado por la influencia de los trabajos colaborativos con Trisha Brown, Steve Paxton y Jean Dupuy, entre otros. Esto devino en puestas en escena casi puristas, donde se incorpora el caminar, correr, saltar, en los ballets que van creando. Sin embargo, estas estructuras no son rígidas, sino que siempre están trascendidas por un atisbo de improvisación, traducida en espacios para la modificación de los intérpretes, quienes los llevan a la práctica. En definitiva, las estructuras corresponden al lenguaje propio que Beuchat desarrolla para interpretar al mundo, pero también para comunicarse con él; estas pueden ir tomando diferentes matices, combinaciones y aspectos, dependiendo de lo que se quiere expresar; pueden ser entendidas y colocadas en escena de manera diferente,

“dando cabida a este cambio sistemático en la forma de presentar su material, que se ha convertido en su propia forma de creación” (Jennifer McColl, 2010).

ESTRUCTURAS 2017 ¿REMONTAJE O REINTERPRETACIÓN?

El equipo encargado del proceso de remontaje estuvo encabezado por Jennifer McColl, directora del proyecto, quien convocó a personas que han trabajado hace años en la consolidación del Proyecto Carmen Beuchat: Carmina Infante, como productora general; Guillermo Becar, como coordinador coreográfico e intérprete; Manuel Carrión, como encargado escénico. Adicionalmente, invitó a bailarines cercanos al desarrollo artístico de Beuchat: Paula Sacur y Nelson Avilés, como intérpretes, y Carolina Escobillana y Nancy Vásquez, como asesoras del movimiento. Finalmente, se convocó a Miguel Jáuregui como intérprete musical; Jáuregui, al igual que Avilés, Vásquez, Sacur, Escobillana y Jennifer McColl, son colaboradores directos de diferentes proyectos que ha desarrollado Beuchat desde que volvió a asentarse en Chile en los años noventa. Sobre el escenario, también se encuentran “las sombras”, encarnadas por estudiantes de danza de la Academia Humanismo Cristiano, los que estuvieron a cargo de realizar la composición de “las sombras” y el juego de luces con linternas, cuya coreografía fue dirigida por Becar, bajo las instrucciones y perspectiva de Beuchat.

De los intérpretes, Becar es el único que no estaba familiarizado con el lenguaje y la articulación de movimientos característicos de la coreógrafa, pues tanto Sacur como Avilés son bailarines con antecedentes de colaboración en distintos proyectos de Beuchat. En la época que Nelson Avilés estaba terminando su formación profesional en danza, conoció a Beuchat durante su visita el año 1977, cuando esta impartió el ya legendario taller de contact improvisation en la Universidad de Chile. Posteriormente, se reencontraron en el Café del Cerro durante la visita de Beuchat el año 1985, justamente cuando Avilés pertenecía a Andanzas. Luego, en 1991, Avilés se adjudicó una Beca Pasantía para el American Dance Festival, momento en que viajó a Nueva York a ver a Beuchat y realizaron los primeros bosquejos de La Sirenita, reconocida

obra de colaboración entre ambos, y que fue montada años después en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Paula Sacur, en tanto, tiene una relación más reciente con Beuchat, pero igualmente intensa, la que se realza con su colaboración en el remontaje de la obra *Two not One II*, estrenada originalmente el año 1975, y re-estrenada en Boston el año 2016, en el marco de la exposición *Embodied Abscence: Chilean Art of the 1970's*, curada por Liz Munsell y realizada en el Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard, Cambridge. En esa ocasión también participó Carolina Escobillana, como intérprete, Miguel Jáuregui, en la música, y Jennifer McColl, como encargada del proceso de investigación.

Estamos en el equipo gente muy diversa, proveniente de distintas escuelas y distintas corrientes de la danza. La Paula, si bien viene de la Chile al igual que Nelson, son personas que crecieron en épocas totalmente distintas; yo vengo del Espiral, del Humanismo Cristiano, entonces tengo otros códigos, pero a la vez tenemos códigos en común. El equipo de las sombras también, y es otra generación. Yo creo que eso va a generar una particularidad muy especial, como ver, observar y analizar cómo una obra logra aunar distintos cuerpos, con distintos caracteres dentro del lenguaje de la Carmen (Guillermo Becar, 2017).

Cabe destacar que, a diferencia del montaje original de 1985, en esta versión los tres intérpretes son bailarines, lo que de cierta manera enriquece la obra, pero también la hace diferir de su versión original. Poner sobre el escenario a personas que no fueran intérpretes en danza fue sin lugar a dudas un acto contestatario para la época, respecto del estricto consenso de que el escenario solo podía estar conformado por profesionales del baile.

El desafío es poder recuperar la génesis de esta obra; poder ir a ese lugar de 1985 para recuperar la esencia de la obra, porque en el fondo somos cuerpos en otros contextos, en otra época, cuerpos muy distintos. Los que representaban al enamorado y la madre eran diseñadores, provenían

de otra forma de articulación dentro las artes escénicas. Hoy día somos los tres intérpretes en danza, entiendo que eso es una riqueza para la obra de hoy, pero creo que eso es lo difícil de recuperar (Guillermo Becar, 2017).

El proceso de remontar *Estructuras* no estuvo exento de dificultades. La primera se relacionó con la necesidad de cambiar la música original que acompañaba la obra, dado que no se contaba con los tracks originales; por ello, Beuchat se vio en la necesidad de convocar a Miguel Jáuregui para que realizara la musicalización, inspirándose en los temas originales, pero considerando un espacio creativo propio de la música, asociada a la obra *Estructuras*.

Otra dificultad asociada al remontaje, consistió en que la coreógrafa se retiró a vivir al sur de Chile hace varios años, por lo que el equipo involucrado tuvo que generar una propuesta de transferencia de conocimientos, montaje coreográfico y ensayos, que contemplara el trabajo remoto con Beuchat, lo que finalmente creó la necesidad de buscar apoyo para colaborar en la corrección y limpieza de los movimientos. Para ejecutar dicho trabajo se establecieron sesiones de trabajo con Carmen Beuchat en el sur del país, donde se realizó el traspaso de contenidos dancísticos entre la coreógrafa y Guillermo Becar, así como también al resto del equipo presente. Luego, el equipo tuvo ensayos generales y parciales en Santiago, los que fueron supervisados y acompañados por Beuchat durante la última semana antes del estreno.

Yo participé de la construcción del archivo, entonces tengo acceso directo a los manuscritos de la Carmen, a documentos de la Carmen, entonces ya estaba bien próximo a esa información. La transferencia la hemos hecho así, generando lectura e interpretaciones de los documentos de la Carmen, conversando muchísimo con la Carmen, yendo a Pucón a encontrarnos con ella, ella viniendo a Santiago a encontrarse con nosotros, hablando mucho por teléfono para generar limpieza del material que se está dando o no, nos mandamos grabaciones, videos, audios, de todo (Guillermo Becar, 2017).

En definitiva, el retiro voluntario de la coreógrafa en el sur de Chile se constituyó como un desafío, generando una metodología de trabajo que innova respecto de todos los precedentes y estándares relativos al remontaje de una obra. Consecuentemente, se echó mano a instancias de trabajo presenciales, concentradas e intensas para generar los necesarios trasposos e inducción coreográfica; en este proceso, se identificó la necesidad de incluir como apoyo a las discípulas de Beuchat, Carolina Escobillana y Nancy Vásquez, asignándoles la importante labor de asesorar a los intérpretes respecto de los movimientos, asegurando así que su articulación fuera lo más cercana posible a la kinética característica de la coreógrafa.

A estas dificultades, se agregó el hecho de que no existe, o por lo menos no se ha encontrado, registro audiovisual de la pieza original estrenada en 1985 y, a pesar de que Beuchat recuerda la obra y existen planos de suelos, estos no serían suficientes para que se replicase de manera fidedigna la pieza original estrenada hace más de treinta años.

Bueno, una obra de danza, o una obra artística escénica jamás es idéntica a la original porque tiene que ver con la cuestión del aquí y el ahora, como la construcción de un acontecimiento. Entonces la obra no es idéntica a la original, pero sí está basada en la estructura original de la obra (...) La Carmen ha traspasado toda la información

de su obra original, para que nosotros la reinterpretemos, pero la obra va a estar condicionada por el nuevo acontecer, del nuevo ser de la obra. Pero sí es una obra que responde fielmente a la estructura que la Carmen creó en 1985 y que hoy estamos recuperando (Guillermo Becar, 2017).

Como dice Beuchat, el ambiente, el bodegón son los mismos, al igual que las estructuras de movimiento que permitieron el montaje y articulación de la versión original; sin embargo, es otro momento histórico y son diferentes intérpretes, lo que dificulta una puesta en escena que sea una réplica de la versión original.

Los intérpretes en particular, y en general todos los involucrados en este proyecto, se han percatado de que este proceso no responde a un remontaje en sentido estricto, debido principalmente a la dificultad inherente de replicar una obra después de treinta años careciendo de un registro audiovisual.

Tratar de remontar una obra, sacarla del contexto histórico, hacerla con otras personas que ya tienen todo un bagaje, que no tienen ninguna coincidencia del bagaje del momento en que se gestó la obra, entonces creo que estamos hablando de una arqueología imposible (...) el sentido de la ocasión de ese instante no es asible, ni transmitible al futuro. Solo nos queda un perfume que se va disolviendo. Siento que es maravilloso tener estas oportunidades de tratar de recuperar ese perfume... sé que también es imposible (Nelson Avilés, 2017).

No cabe duda que tanto el contexto sociohistórico en que se realiza la presentación de la obra, en conjunto con los nuevos cuerpos que vienen a interpretarla son decisivos al momento de comprender la dificultad de replicar la obra original, pero también es de gran influencia la corriente vanguardista y posmoderna de la cual Beuchat es una representante y prolífera expositora. En el contexto del Fluxus, combinado con la pasión creadora de la artista, se constituye como una misión imposible el hecho de remontar la obra de manera estricta, idéntica a la versión original.

El remontaje que se hace en el Bolshoi, en la escuela rusa, en el que el Lago de los Cisnes se hace exactamente igual a como lo hizo la Pavlova, exactamente igual; no hay ni un paso que sea distinto. En un postmoderno norteamericano y sobretodo el mío, es recontrá difícil hacer algo exactamente igual, está basado en el fluxus; todo cambia, nada permanece exactamente igual, todo cambia, porque amanecemos distintos al día siguiente

(...) es imposible, ponte tú, que yo pueda remontar algo que no me acuerdo, sino que tengo que hacerlo de nuevo y de ese de nuevo agarrar la oportunidad, para presentarlo y que esté bien hecho (...) El ambiente, el bodegón donde va a suceder todo esto, es idéntico a como sucedió en el 85. Pero el movimiento, uno, que son distintos bailarines, y que son fluxus igual que yo; es imposible remontar la danza exactamente igual. Si hubiera tenido esa cinta, si alguien hubiera tomado ese video y me lo hubiera entregado, yo podría haber hecho un remontaje idéntico (Carmen Beuchat, 2017).

En este sentido, no sólo la tradición creativa de Beuchat y la falta de soporte audiovisual del estreno original determinaron la reinterpretación de la obra, sino que, como ya se mencionó, el hecho de tener a tres intérpretes de la danza, de una interesante trayectoria y vasta proficiencia técnica, también genera un espacio de inspiración e innovación. En este sentido, en la obra original los roles interpretados por Correa y Carvallo fueron mucho más estáticos que los interpretados por Avilés y Becar, en parte por la oportunidad de que estos “nuevos cuerpos”, que hablan el lenguaje de la danza y con una trayectoria significativa y reconocida en el medio, también pudiesen desarrollar una parte asociada a la puesta en escena.

La Carmen es una creadora esencialmente, entonces ve las cosas, ve el material que tiene y eso la estimula, entonces está construida sobre la esencia de la coreografía original, pero ella deja que nosotros también, a cada uno de los

intérpretes, dentro del marco que ella estrictamente propone, nuestro aliño, con la personalidad que cada uno tiene, todo su trabajo (Nelson Avilés, 2017).

La huella rupturista de Beuchat, su impronta artística, que constantemente identifica nuevas oportunidades para la creación, siempre negándose a permanecer en lo rígido o estático, encauzaron la reinterpretación de *Estructuras*, mediante los mismos elementos que determinan la relevancia de su trayectoria: la experimentación, su espíritu contestatario, el Fluxus.

Es más enriquecedor [la reinterpretación por sobre el remontaje] porque pertenezco a una escuela y justamente por eso es que me fui... porque el asunto de estar diez años haciendo el mismo movimiento, y pobre de ti si no lo hacías igual... ¡qué aburrido! (...) Ahora tengo un trío y un dueto. Si tengo a Nelson, que baile y que baile el Memo también. Entonces ahora tengo un instante de trío y un instante de dúo y un solo. En el 85 era un solo no más, yo, la bailarina en el medio (Carmen Beuchat, 2017).

En definitiva, el hecho que esta obra no fuera remontada de manera idéntica a la original, no le resta mérito ni a este trabajo ni al proyecto de Patrimonio Coreográfico dentro de la cual se enmarca. En este ejercicio resurgieron aspectos trascendentes de la trayectoria y del sello Carmen Beuchat: los quiebres con lo establecido y la exacerbación del ímpetu creativo.

Remontar *Estructuras*, el valor en sí es la obra... de una artista que sigue siendo vigente... ¡a la Carmen la pueden bailar las nuevas generaciones! Cada estructura sigue viva, y cada estructura sigue traspasando y tiene una magia y algo que seguir descubriendo

(...) una obra que tiene 32 años es tan vigente y se puede bailar y se puede seguir transformando en una cosa nueva... ¡y de un creador como la Carmen! (Carolina Escobillana, 2017)

A todo lo anterior es sumamente relevante agregar el hecho de que en el elenco hayan convergido cuatro generaciones diferentes para bailar su obra: Avilés proviene de una generación formada a fines de los setenta; Sacur se formó a principios de los noventa; Becar a principios del milenio; mientras los ejecutantes de “las sombras” son jóvenes que están actualmente en proceso formación. Esto solo viene a demostrar la trascendencia de la obra, recalcando la cantidad de generaciones que han tenido la oportunidad de ser formados bajo el alero de Beuchat y que han sido testigos de su relevancia coreográfica para la danza chilena.

En el fondo, somos cuatro generaciones distintas en el elenco. Y eso habla de cómo la Carmen ha ido permeando a través de la historia, y a través de la construcción de la danza, esta danza nacional. Como su lenguaje, su repertorio coreográfico, su discurso estético es capaz de permear y ha permeado en distintas generaciones y diferentes escuelas de danzas, o escuelas informales incluso, colectivos y compañías. Entonces siento que esta obra, este equipo se está haciendo cargo de eso (Guillermo Becar, 2017).

Estructuras fue reestrenada el 30 de noviembre del 2017, en la sala Patricio Bunster del Centro Cultural Matucana 100, exhibiendo un total de ocho funciones los días jueves, viernes, sábado y domingo, hasta el 10 de diciembre.

Como un pequeño guiño a la producción original, en la presente obra hay algunos elementos de la colección de Sergio Zapata, que fueron subastados semanas antes del estreno: la botella de vino y vaso del amante, el tocado de la madre y el pañuelo vestido de la bailarina.

En definitiva, la obra *Estructuras*, de Carmen Beuchat, es históricamente relevante por diversos motivos: por el contexto sociopolítico en que se presenta —un territorio yermo de producciones innovadoras que trascendieran el expresionismo alemán que había fundado la corriente académica de la danza en Chile—; porque fue financiada por un artista de gran relevancia internacional —como lo

fue Rauschenberg—, dentro de un reconocido programa de fomento creativo y de vinculación de las artes con los derechos humanos y la libertad de expresión; en tercer lugar, porque la obra es un claro exponente de la postura visionaria de Beuchat sobre la vinculación de la danza con otras disciplinas —algo que también se manifiesta en el trabajo colaborativo con los diseñadores Marcos Correa y Sergio Zapata, además del arquitecto Juan Enrique Carvallo—; y, adicionalmente, porque en ella destacan importantes rasgos que se pueden observar en otras puestas en escena de Beuchat, como la articulación de una manera no ficcional de relacionarse con la escena, la narrativa no lineal y los mensajes filosóficos que apelan a la vida, a la luz y al renacer.

No puede dejar de mencionarse la relevancia inherente a la obra de Beuchat, como expositora esencial y fundadora de un movimiento tan contestatario y relevante como el posmodernismo en la danza. Finalmente, volver a estrenar *Estructuras* el año 2017 solo tiene sentido si se hace un ejercicio crítico de mirar la historia para comprender dónde está posicionada la danza hoy en día, reflexionando respecto del estado de la danza chilena, pues reconstruir la historia por reconstruirla en un ejercicio museístico, carece de valor si no se pone a la orden de nuestra propia historia.

REFLEXIONES FINALES

Es importante reconocer a la Carmen y reconocer su trabajo siempre y en todo lugar. Y porque creo que es una responsabilidad de nosotros como artistas reconocer la labor de nuestros pares, ya sean nuestros pares más consagrados, así como los más nuevos dentro de la comunidad de la danza, y el arte. (Guillermo Becar, 2017).

Uno de los elementos más importantes que determinaron la inclusión de la obra *Estructuras* dentro de la iniciativa Patrimonio Coreográfico corresponde a aquellas inquietudes artísticas que la mantuvieron siempre en la frontera más crítica del modernismo que imperaba en el ámbito nacional.

El perfil investigativo y la capacidad de encontrar siempre nuevas reflexiones en relación al cuerpo y la puesta en escena son característicos del proceso creativo que Carmen vive de manera continua. Hasta el día de hoy sus obras están estrechamente relacionadas a los conocimientos de composición que adquiriendo en los diferentes momentos de su vida —la dinámica de Leeder, las estructuras de Brown, la kinética de Dunn— manteniendo la capacidad de mezclar conceptos que a simple vista parecen irreconciliables, pero que en ella logran convivir y complementarse dentro de una misma línea creativa. (Jennifer McColl, 2010, p. 59).

Aunque es innegable la importancia de su participación en la escena vanguardista de la danza estadounidense de los años sesenta y setenta —que marcó la pauta a nivel internacional respecto de la experimentación con nuevas materialidades, movimientos y escenarios—, su trabajo para democratizar el ballet —en el sentido de tener una noción amplia respecto de quiénes debían estar sobre el escenario y la relevancia de la interdisciplinariedad—, para sentar las bases de la performance, la improvisación y el contact improvisation en el ámbito nacional, y su apuesta por la utilización de diversos soportes mediáticos como parte de la escenografía, resulta quizás tanto o más significativo.

Estar en la vanguardia en EE.UU., justo el momento de quiebre escénico, de democratizar la danza, que apareció el contacto improvisación, hacer danza en las calles, en los techos, con Trisha Brown, eso es un hito súper importante.

Y volver a Chile también a traer esta información, la danza contacto llegó con ella (...) sus piezas coreográficas que venían a romper este proceso de coreografías posdictadura, que tenían más dramatismo, lo que yo siempre recuerdo, la Carmen traía algo de frescor, con sus obras, performance, fluxus (Paula Sacur, 2017).

Como podemos apreciar en las palabras de intérpretes de generaciones más recientes, el reconocimiento de la obra de Beuchat es transversal y duradera:

Ser una de las personas de las primeras generaciones de danza de chilena (...) su hito es haber salido de Chile hacia EE.UU. y entrar en la corriente posmodernista o vanguardista y haber retornado a Chile e insertarla en la danza nacional. Y también haber cimentado el contact improvisation en la danza y que luego se fue academizando en las escuelas de Chile. Es también súper interesante el cruce entre las disciplinas, eso que hoy está muy en boga y en praxis de los artistas, pero que Carmen venía desarrollando desde los años sesenta (Guillermo Becar, 2017).

La relevancia de su trayectoria histórica no es solo anecdótica, en el sentido de todas las relaciones personales y artísticas que fue estableciendo con personajes notables de la historia del arte universal, sino que queda cristalizada en una prolífera obra, que asciende a miles de presentaciones e intervenciones urbanas, que demostraron empíricamente que existían diversos lenguajes corporales y maneras de emitir un mensaje.

Una cosa que hay que tener presente es que aquí hay cincuenta años de creación (...) Carmen, en cincuenta años, debe haber hecho cien, doscientas obras. Debió hacer cincuenta más... piensa tú que hay coreografías que se deben haber visto una vez y esa era la idea (Carlos Pérez, 2017).

A pesar de su sencillez y del constante reconocimiento que hace de todas las personas que ayudaron en su proceso de formación como bailarina y de todas las colaboraciones que la influenciaron en el desarrollo de su estilo creativo y dancístico, Beuchat logró crear algo propio, algo personal, un sello, el que puede ser reconocido indistintamente del intérprete que esté aplicando su técnica o realizando la puesta en escena de un rol:

La vida es una continuidad de danza, como todas las grandes metáforas. Entonces, yo creo que eso es lo más relevante; aquí hay algo que alguien descubrió, un universo particular que, estéticamente, conforma una manera de plantearse en el mundo y de concebir las relaciones entre las personas (Nelson Avilés, 2017).

Carlos Pérez, profesor de Estado en Física e importante teórico de la danza nacional, procuró realizar una compilación histórica de la danza nacional, consolidándose como uno de los primeros en teorizar respecto de la historia de la danza chilena, sentando las bases para que otros académicos, entre ellos Jennifer McColl, se aproximen y escriban respecto del estado del arte de la danza en Chile. Al realizar un análisis acabado respecto de la historia danza nacional, Pérez plantea que habría tres corrientes fundamentales que agrupan la gran mayoría de las manifestaciones del área coreográfica a nivel nacional:

En ese sentido yo creo que si uno recoge todo eso hay como tres orígenes estilísticos en Chile: Uthoff, Bunster, el origen del modernismo; Octavio Cintolessi, el origen del ballet, del ballet académico, y la Carmen Beuchat está en el origen de todo lo que se hace en danza de vanguardia y también en el sentido indirecto, pero eso tiene también tiene que ver en el teatro con lo que se hizo en los años sesenta en el ámbito de la performance (Carlos Pérez, 2017).

Por ello, el esfuerzo de rescate que realiza el CNCA a través del programa Patrimonio Coreográfico, es en este caso particular un reconocimiento a la trayectoria de Beuchat, a su obra, a su técnica y a su metodología pedagógica de formación de nuevas generaciones de artistas de la danza. Se podría sostener

que la historia tiene una deuda pendiente con Beuchat, en cuanto es evidente la falta de reconocimiento a nivel nacional e internacional respecto de su influencia creativa y práctica en la consolidación de un movimiento vanguardista relevante para la historia de la danza contemporánea. Y, a pesar de que esta deuda no queda saldada con este proyecto, el registro escrito del proceso de remontaje logra establecerse como un ejercicio que permite la reflexión respecto de su trascendencia histórica para la danza, ayudando a nuevas generaciones a considerarla al momento de re_escribir y pensar respecto de donde están situados hoy en día.

Es que yo creo que de este proyecto lo bueno, es que las nuevas generaciones vean a los creadores que tenemos... que existieron, o que están o que están vigentes, porque se desconocen. Se ven las nuevas, pero no se ve lo que pasó hace 30 años atrás. Y [es sumamente importante que] las nuevas generaciones, que sepan que qué estaba pasando y qué se estaba creando, y cómo yo puedo seguir trabajando o seguir tomando cosas. En el fondo cómo me inspira, cómo puedo ver lo que estaba pasando en Chile... Porque uno siempre está mirando hacia afuera (Carolina Escobillana, 2017).

La trascendencia histórica de la coreógrafa, relacionada con su formación como bailarina en Chile y su participación de la vanguardia estadounidense desde fines de los sesenta, así como su aporte académico en la formación de varias generaciones de bailarines relevantes del contexto nacional y su prolífera carrera, llena de producciones que incluso al día de hoy siguen apareciendo a través de la creación de nuevas obras, son argumentos válidos que justifican la importancia de haber seleccionado la obra *Estructuras* para el programa Patrimonio Coreográfico.

Carmen Beuchat es una prócer de la danza chilena, que merece el reconocimiento en vida por su prolífica y su rica trayectoria. Las generaciones más jóvenes necesitan conocer los orígenes y la historia de la vanguardia en la danza nacional y descubrir la importancia histórica de creadoras como Beuchat,

la que pese a ser una figura central en la danza nacional e internacional contemporáneas, demuestra una sencillez que da cuenta de gran sabiduría, capacidad de reflexión y una enorme creatividad. Se hace esencial, entonces, detenerse un poco y valorar el legado de esta eximia coreógrafa, sin la cual el significativo avance y desarrollo de la danza actual no habría sido posible. En palabras de Paula Sacur (2017),

“... es importante porque es Carmen Beuchat, y ha sido difícil validarla también, sobre todo en esta época que pasa todo tan rápido”.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaíno, G. y Hurtado, L. (2010). *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*. Santiago: Ocho Libro Editores.
- Carvajal, R. (30 de agosto de 1985). *Carmen Beuchat es limpia, vital y honesta*. El Mercurio. Disponible en http://carmenbeuchat.org/en/archivo/carmen_beuchat_es_limpia_vital_y_honesta/. Archivo Carmen Beuchat.
- Carvajal, R. (30 de agosto de 1985). *Carmen Beuchat: Vino con Rauschenberg y Se Quedó para Mostrar su Danza*. El Mercurio. Disponible en http://carmenbeuchat.org/en/archivo/vino_con_rauschenberg_y_se_quedo_para_mostrar_su_danza/. Archivo Carmen Beuchat.
- Carstens, C. (noviembre y diciembre del 2017). *Entrevistas a Nelson Avilés, Guillermo Becar, Carmen Beuchat, Carolina Escobillana, Jennifer McColl, Paula Sacur, Carlos Pérez*.
- Cifuentes, M. J. (2004). *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos, 1940-1990* (Tesis de licenciatura en Historia). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/602/w3_article_81573.html
- Cifuentes, M. J. (2007). *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos, 1940-1990*. Santiago: LOM Ediciones.
- Cordovez, C., Pérez, S., Cifuentes, MJ., Jennifer McColl, J. y Gruman, A. (2009). *Danza independiente en Chile: Reconstrucción de una escena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

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

CNCA (2017) *Bafona: el Potencial Educativo de la Danza: Cuaderno Pedagógico*. Santiago: CNCA.

McColl, J. (2010). *Carmen Beuchat: modernismo y vanguardia*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Pérez, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago: LOM Ediciones.



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:
María Constanza Cordovez Marín

ESTRUCTURAS

CARMEN BEUCHAT

Investigación y Escritura Estructuras:
Carolina Carstens

Investigación, escritura Cap. 1:
Gladys Alcaíno Pizarro

Edición y corrección de estilo:
Constanza Cordovez
Gladys Alcaíno Pizarro

Revisión de contenido:
Jennifer McColl

Diseño de colección y diagramación:
Soledad Poirot

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

Primera edición: diciembre 2019.
ISBN 978-956-352-336-2
ISBN 978-956-352-337-9

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.
Prohibida su venta. Impreso en Chile por Menssage producciones Ltda.



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile