

SIN RESPIRO

ELIZABETH RODRÍGUEZ

05_

PATRIMONIO

COREOGRÁFICO



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile

SIN RESPIRO

ELIZABETH RODRÍGUEZ

05_

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 fueron realizadas 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 *Sin Respiro* de Elizabeth Rodríguez es una obra que modula en la composición coreográfica elementos como el enfoque orgánico y fluido del Release -tendencia de danza que emerge en los '70- con un diseño minimalista casi zen, cercano a la pintura abstracta del suprematismo de la serie blanco sobre blanco de Malevich (1916). Esta conjugación de cierta manera hace que tanto los cuerpos como el espacio sea como un lugar de proyección para las imágenes del inconsciente. Es interesante como el blanco que contiene las frecuencias de todos los colores, conforma un espacio de vacío que está a la vez lleno, lleno de movimiento, de imágenes emocionales de sus intérpretes, de secuencias acuosas de la videasta Carolina Sánchez y la sonorización atmosférica de José Miguel Candela.

La coreografía conjuga y contrasta el material de la técnica que Elizabeth había internalizado en sus residencias en EEUU con algo propio de la experiencia subjetiva de los cuerpos y sus relaciones que ha caracterizado su investigación. La obra indaga sobre el imaginario corporalizado del inconsciente femenino como un magma continente de impresiones emocionales, acciones simples, enérgicas y extremas. Justamente la obra se vuelve cautivante porque no intenta explicar nada, ni dar respuestas forzadas; las metáforas cargadas en imágenes simbólicas y sensaciones se bastan por sí mismas y generan una alógica onírica que vuelve particular la composición.

Rodríguez dirige la coreografía generando una estructura modular con el material que produce el equipo artístico y técnico de forma colectiva. A pesar de que el lenguaje de los sueños no fuera el primer objetivo de la coreógrafa, la obra logra poner un paréntesis en el tiempo cronológico y generar una transposición temporal entre presente, pasado y futuro, lo que pone en cuestión la construcción de realidad del público subvirtiendo el orden de tiempo y espacio preestablecido.

COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA

Si vamos a la raíz de la motivación de una composición coreográfica podemos distinguir que surge de la mente, las emociones o el cuerpo, apareciendo como una imagen mental o idea, emoción o sensación física, y todas las posibles combinaciones entre ellas. Luego el devenir del proceso creativo tiene múltiples formas de conformarse según sus creadores. La coreografía hoy puede entenderse como una re-comprensión contemporánea del quehacer artístico moderno, que

tiene su inicio 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 secuencias de estructuras de movimientos.

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, el random 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 irrepetible 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.

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/>

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 transfiguradas 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 de movimiento, con diferentes cuerpos, vivos o animados, con distintos sentidos, en innumerables relaciones de tiempo y espacio. En esta inmensidad de variantes de estructuras de movimiento 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 y 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.



© 2016 - Michael A. Gálvez

Sin Respiro 2016. Fotografía: Michael A.
Gálvez. Archivo: Elizabeth Rodríguez.



Sin Respiro. Archivo: Elizabeth Rodríguez.

APUNTES SOBRE LA MEMORIA Y LA DANZA

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 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.

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 remirar hacia comienzos del siglo XX, momento en que ciertas expresiones artísticas, como la danza y la ópera eran parte del buen vivir y de la formación cultural destinada a las clases sociales más acomodadas.

Poco a poco la danza fue cobrando fuerza como arte, pues figuras extranjeras, que 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.



Sin Respiro 2000. Archivo: Elizabeth Rodríguez.

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.

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

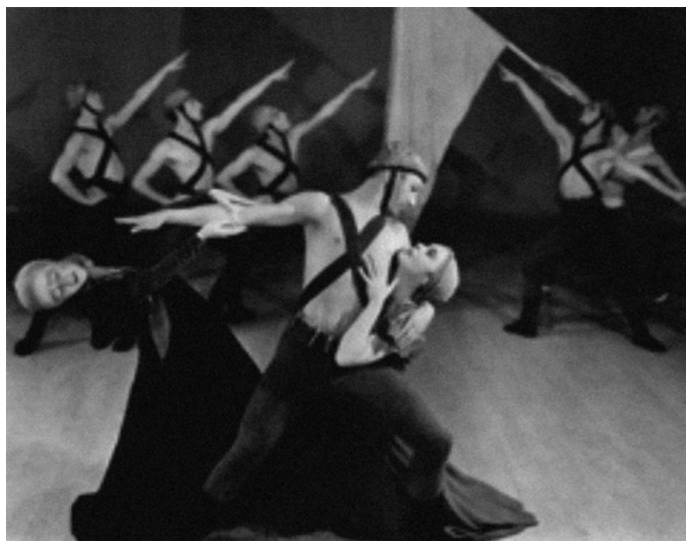
6 Emile Jacques Dalcroze, (1865 - 1950) Pedagogo y músico suizo que influyó en la pedagogía musical, instalando las bases para un uso educativo de la música y el movimiento.

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 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 quien 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.

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.



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

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.

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,

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.

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.

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,

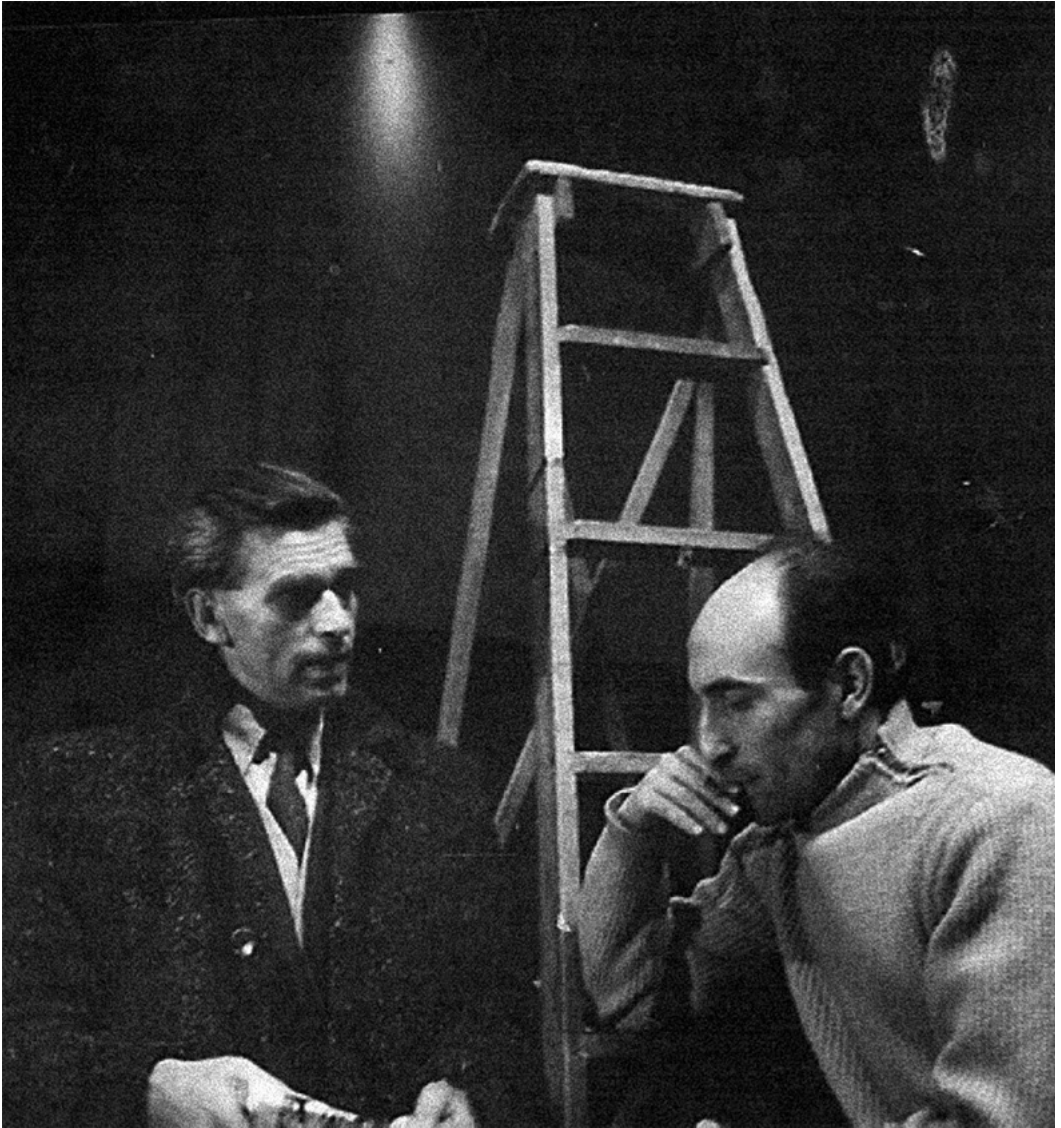
10 Bailarina del Ballet de Jooss y del Ballet Nacional Chileno, llega a Chile en la década del 50. Maestra de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, funda junto a Patricio Bunster el Centro de Danza Espiral.

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.

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.



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

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 fue el que resonó 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 Alcaíno-Hurtado. Entrevista a Paulina Mellado. 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 independiente

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.

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. Op. cit. Pág. 135.

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

Así como la performance y la danza, fueron muchas las escenas, los espacios que finalmente se inscribieron en este episodio de nuestro arte, del que sin lugar físico y extrema censura surgieron iniciativas y colectivos que se 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:

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



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

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

¡Aún tenemos cultura ciudadanos!²²

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

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

apoyo 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

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

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 *Sin Respiro*, de Elizabeth Rodríguez Le Boulengé.

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.



ELIZABETH RODRÍGUEZ

“Para mí la danza es lo más primitivo, innato y esencial del ser humano. Es una reacción contra lo establecido y en ese aspecto es una evolución”

Fotografía archivo Elizabeth Rodríguez

CAPÍTULO II

ENTRAR EN LA PROPIA ESENCIA

Elizabeth Rodríguez llegó a la danza casi por obra de la casualidad, cuando acompañando a una inquieta hermana mayor que tomaba varios talleres y cursos, asistió a un taller de Técnica Graham. Sus estudios formales en aquel momento, se desarrollaban en la carrera de Ingeniería en Informática en la Universidad de Santiago, y aunque la danza en términos más absolutos no estaba aún en el foco de su formación, lo definitivo fue la conexión con el cuerpo que experimentó tomando esos primeros cursos, por lo que siguió inscribiéndose en diversos talleres.

Ahí me enganché con el cuerpo, con lo gimnástico, porque siempre fui deportista. Me obsesioné con eso y entré a mi esencia. Así de simple fue.²⁷

Con el tiempo, su pasión por la danza fue más fuerte, y rondando los 23 años, contra todo lo que pudo cuestionarse, como el mismo hecho de estar iniciándose formalmente en la disciplina a esa edad, dejó de lado la ingeniería y en el año 1985 comenzó a tomar clases con los retornados maestros Joan Turner y Patricio Bunster, en los comienzos del Centro de Danza Espiral, por aquel entonces ubicado en el Café del Cerro.

De aquellos tiempos atesora grandes recuerdos, como el haber podido dedicarse de la mañana a la noche plenamente a la danza, también los espacios que brindaban estos dos maestros para que quienes aprendían junto a ellos pudieran volcar su propia creatividad. Recuerda además con especial cariño el haber compartido el lugar de formación con varias de las actuales personalidades de la danza de nuestro país,

27 Alcaíno-Hurtado. Entrevista a Elizabeth Rodríguez.
Retrato de la Danza Independiente en Chile. 1970-2000.
Ocholibros editores. Santiago 2010. Pág. 139.

muchos de los cuales como ella, recién se aproximaban a las artes coreográficas. Bailar en poblaciones, tomar clases con Joan Turner, ensayar por las tardes con Patricio Bunster son imágenes vivas en su memoria, también por el valor histórico que tuvo ese tramo de tiempo en nuestra cultura de la resistencia, en plena dictadura de Pinochet.

La llegada de Patricio fue sorprendente, todo el mundo de la danza fue a dar a ese lugar. Se transformó en algo muy social. Yo había participado en protestas, pero ahí me sentí mucho más comprometida²⁸

El Café del Cerro funcionaba como un epicentro cultural, no solo de la danza y el teatro, sino del arte en general. Fue ahí que llegó a ensayar también el grupo Andanzas, encabezado por el coreógrafo Nelson Avilés y conformado por varios estudiantes de la Universidad de Chile, los que traían un impulso creativo muy libre y arraigado en la improvisación.

Elizabeth Rodríguez se sumó a sus prácticas, como también algunos de sus integrantes se sumaron a la Compañía de Danza Espiral. Y aunque el transitar de una compañía a otra era una situación ideal para su aprendizaje y creatividad, el poder compartir ambas instancias no pudo sostenerse en el tiempo, dado que el Espiral requirió de un compromiso mayor. Fue entonces que varios integrantes partieron de la compañía no pudiendo asumir ese compromiso de exclusividad. Sin embargo, la coreógrafa permaneció un tiempo más, como también lo hizo el coreógrafo Luis Eduardo Araneda, entre otros.

Tanto su paso por el Centro de Danza y Compañía Espiral hasta el año 1989, como por el colectivo Andanzas fueron muy marcadores para Elizabeth Rodríguez, el primero

²⁸ Cordovez, Constanza. Red de núcleos creativos. Panorama de la danza de los '90. Entrevista a Elizabeth Rodríguez CIM/Ae, agosto 2008. 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.



Elizabeth Rodríguez y Francisca
Álvarez en *Deutsches Requiem*
dirigida por Luis Eduardo
Araneda. Año 1986. Archivo
Elizabeth Rodríguez.

porque Bunster y Turner fueron pilares en su formación, en un espacio comprometido donde la camaradería era tan fundamental como el llegar a las poblaciones y a todo público con la danza, y el grupo Andanzas por su parte, dejó huella en su trayectoria por haber sido un espacio con una energía creativa muy libre que se sostenía solo con las enormes ganas que todas y todos tenían por aprender y experimentar.

UNA CREADORA DE ESPACIOS

Al tomar rumbo autónomo, la coreógrafa comenzó su camino de obra propia y a la vez participó de distintas iniciativas como en La Séptima Compañía, dirigida por Luis Eduardo Araneda, y también de la compañía In Situ, junto a Paulina Mellado y Carolina Cifras, entre otras. En In situ creó y dirigió la obra *Camino a Beltane* (1991) y también fue parte del primer elenco de la obra *El cuerpo que mancha* (1992) de Paulina Mellado.

Luego, a principios de los noventa, su carrera como coreógrafa tomó vuelo cosechando logros y reconocimientos desde el estreno de su primera obra, *Entre Luna*, creada en 1990 y con la cual ganó el primer lugar como mejor coreografía en el IV Encuentro Coreográfico de la Universidad Católica, un evento muy importante en tiempos en que los espacios culturales aún estaban muy restringidos en Chile. También en el año 1990 fundó la Compañía de danza Elizabeth Rodríguez, momento en que nacieron varias compañías en las que los nombres propios se instalaron literalmente a la cabeza de las agrupaciones, acentuando el rol de director o directora, para consolidar un estilo, un lenguaje y una búsqueda con identidad propia, lo que además fue reconocido por los intérpretes, como es el caso de una de las bailarinas de *Sin Respiro*, Paula Sacur:

Siempre me he sentido muy intérprete, colaboradora de mis directores. He aprendido de todas las personas con las que he trabajado, José Vidal es muy profundo, Elizabeth Rodríguez tiene mucho oficio para guiarnos hacia nosotros mismos.²⁹

Los siguientes hitos que se distinguieron en la formación de Elizabeth Rodríguez, fueron también momentos claves para el desarrollo de nuestra danza, en tanto la coreógrafa se encargó de crear espacios e intercambios con las distintas instancias de aprendizaje que brindaron solidez

29 Alcaíno-Hurtado. *Danza contemporánea en Chile 2000-2015. Autobiografía de una escena*. Entrevista a Paula Sacur. Santiago. Hueders. 2018. Pág. 188.

a su carrera. Tal es el caso de su primer viaje en 1993 al American Dance Festival de Nueva York, realizado gracias a gestiones del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, institución que se preocupó de facilitar el viaje de varias coreógrafas y coreógrafos. En particular para Elizabeth Rodríguez, este viaje fue el inicio de un proceso que generó valiosas aperturas para la danza contemporánea chilena. Así lo detalla la teórica del arte Jennifer McColl:

El año 1993 Elizabeth Rodríguez se acredita esta pasantía (American Dance Festival), hecho que le permitió postular al año siguiente a la Fundación Andes, con un proyecto de investigación a desarrollarse en el centro de estudios de danza “Movement Research” también en Estados Unidos. Durante este segundo viaje se producen algunos encuentros sorprendentes que devinieron en la apropiación del Tension Release y la posibilidad de traer a Chile a coreógrafos y bailarines norteamericanos de diversos estilos y tendencias, lo cual permitió el surgimiento de una nueva ola de lenguajes que llegan a Chile y que dejan su influencia, en especial en la generación inmediatamente más joven.³⁰

La preocupación de la coreógrafa por compartir las técnicas, metodologías y lenguajes, formó parte de una cruzada personal, que una vez más, gracias al apoyo del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, logró consolidarse en la visita de varias personalidades de la danza norteamericana a Chile, como es el caso de Shelley Senter en 1995. Si se estudia el trayecto curricular de varias de nuestras creadoras y creadores, destacan en su legado de aprendizaje el nombre de estos personajes que vinieron a hacer su aporte a nuestra danza, gracias al vínculo que estableció Elizabeth Rodríguez.

30 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. 90.

A propósito del Release, técnica que trasciende a un lenguaje y cuya difusión está muy personalizada en la coreógrafa, pues forma parte de los conocimientos que ella adquirió gracias a estos intercambios, ella puntualizó lo siguiente:

El Release tiene que ver con una comprensión más completa y evolucionada del cuerpo, descubrir que automáticamente puedes hacer mucho más de lo que hacías al advertir que en la muñeca, el codo, hay una movilidad que enriquece las facultades corporales. Uno hace un trabajo interno muy fuerte para sentir el propio cuerpo, adaptarse a él y no a modelos externos. Cada cual debe ser armónico con lo que tiene.³¹

Junto con ser la responsable de instalar estas iniciativas de apertura con la visita de estos maestros, la coreógrafa además fundó Metro Cuadrado en 1996, un nuevo espacio para la experimentación, aprendizaje y creación para la danza, cuyo lugar físico se encontraba en las instalaciones de la prestigiosa Revista Paula.

METRO CUADRADO

El origen del que se haya dispuesto de un lugar para la danza en las instalaciones de Revista Paula, surgió por la amistad que existía entre Elizabeth Rodríguez y la escultora Marcela Correa quien trabajó con Roberto Edwards, fundador de la revista, en la destacada obra de Edwards *Cuerpos Pintados*, creación visual a la que el fotógrafo dedicó muchos años. En ese entonces, Marcela Correa realizaba los corpóreos, para los cuales muchas veces colaboró Elizabeth Rodríguez. Fue así que Edwards asignó un espacio en la revista para la escultora, donde además habían unos galpones que eran una antigua fábrica en desuso. Marcela Correa reparó en aquellos espacios y apoyó a Elizabeth Rodríguez en gestionarlos pensando en destinarlos para su trabajo

31 Ossandon, Paula, *Método Realease, relajación activa del cuerpo*. Revista Impulsos N2, año 2001.

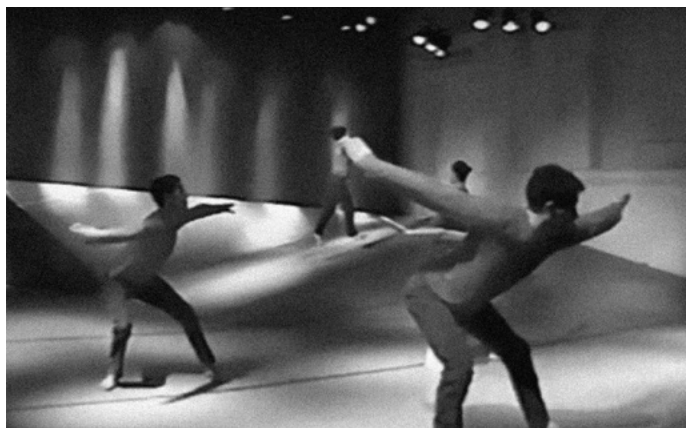
coreográfico. Así, ya con las confianzas ganadas, la directora pidió a Edwards un espacio para poder trabajar más sistemáticamente, solicitud a la que él accedió sin reparos.

Junto a Elizabeth Rodríguez, partieron en el lugar las coreógrafas Nury Gutes y Francisca Morand, quienes luego siguieron su carrera en otros espacios. En paralelo empezaron a ensayar ahí otras creadoras y creadores, como José Vidal, Francisca Sazie, entre varios más. Fueron por lo menos diez años, en que a partir de la gestión de Elizabeth Rodríguez se pudo contar con un lugar para ensayos, talleres y experimentación, sin que se les cobrara dinero a modo de arriendo. Sobre ese episodio de nuestra danza, la directora realiza la siguiente reflexión

Por un lado teníamos la realidad de “el Mercurio miente” y de quiénes han sido los Edwards en la historia de nuestro país. Pero por otra parte, teníamos a este Roberto generoso, que para nosotros fue un mecenas. Yo le puse “Metro cuadrado” a ese espacio en Paula y hoy al recordarlo hago un reconocimiento al gran aporte que hizo Roberto Edwards a quienes trabajamos ahí, que fuimos muchas y muchos. Varias obras, de distintas coreógrafas y coreógrafos reconocidos hoy en la cultura chilena, nacieron ahí.³²

Así como en la década del 80 la danza en Chile recibió las influencias de los referentes europeos que llegaron al país, partiendo por la visita de Pina Bausch en 1980, que marcó fuertemente la estética coreográfica de la época. En los '90 el intercambio de prácticas con el American Dance Festival trasciende también en la apertura del espacio Metro Cuadrado, transformándose éste en un lugar pleno de colaboraciones e intercambios con artistas que no necesariamente venían de la danza, sino también de otras

32 Entrevista a Elizabeth Rodríguez realizada por Gladys Alcaíno para la presente investigación (junio 2018). En adelante sin detallar fuente, ya que las citas sin número de referencia corresponden a la misma entrevista.



Obra *Espacios Invertidos* (1998),
espacio Metro Cuadrado. Imagen
extraída del vídeo de la obra.

áreas de la creación, como las artes visuales, la música o el teatro. Se impartieron talleres, se experimentó con diversos lenguajes y se difundieron metodologías inspiradas en las prácticas norteamericanas adquiridas en este caso, por Elizabeth Rodríguez en sus propias búsquedas de formación.

Yo recuerdo la escena, que surgió de ese mecenazgo, como un movimiento importante [...] Uno puede ver una secuencia de varios estrenos que le dieron a la idea de la danza una visibilidad de otro lenguaje, distinto del que se venía haciendo o del que estaba posicionado.³³

Metro Cuadrado fue un espacio gestionado por la creadora durante aproximadamente una década, transformándose en un lugar independiente y alternativo a los espacios de formación universitaria o de escuela de la época, revolucionando la escena nacional, como bien lo expresa Chery Matus, integrante de la entonces Compañía de Danza Elizabeth Rodríguez

Cuando tuve clases con Elizabeth Rodríguez, empecé con un cambio físico corporal. Mi cuerpo ya no comprendía el lenguaje del moderno. Y me pasó espontáneamente, no fue que lo pensara. Obviamente estaba enamorada de Elizabeth porque me encantaba su técnica y sus clases.

33 Javier Ibacache en video del conversatorio *Yo vi Sin Respiro* 2000, realizado en el Centro Nave el 11 de marzo de 2016.

Al año siguiente ya estaba bailando con Elizabeth en Otros [...] Yo era chica, tenía 22 años. Fue un momento de alto impacto y de relación con la escena. Trabajábamos con actores, que tienen otra energía, también con Carola Sánchez, diseñadora con su tremendo aporte estético, por lo que veías mucho más allá de lo dancístico.³⁴

SEGUIR HACIENDO ESCUELA

Elizabeth Rodríguez se reconoce como una persona introvertida, que en un pasado lo fue mucho más. Según recuerda, no lograba expresarse a cabalidad a través de la palabra. Y en ese sentido, haber llegado a la danza le significó un encuentro con un medio de expresión, ya que el gesto fue un lenguaje a través del cual podía hablar.

Hoy recuerda el tiempo en que más que palabras, de su boca salían imágenes, frases mezcladas con gestos. Esto no le significó un trauma, pues rápidamente identificó sus capacidades y el que metafóricamente hablando, en cada persona, haya musculaturas más desarrolladas que otras.

La danza y el arte le facilitaron el tomar conciencia de esto y otros aspectos, que la acercaron además, a una importante transformación de sí misma, identificando su propio recorrido humano. Y en este reconocimiento asumió que el gesto y más aún, el movimiento, la ayudaron a vencer en parte, su timidez.

Conectarse con su biografía ha sido una valiosa herramienta para acercarse a entender a los intérpretes de sus obras, como también a sus estudiantes, tratando de comprender dónde están situados en su existencia. Bajo esa mirada, es que reconoce en las nuevas generaciones una sensorialidad súper activada, muy mental, pero que dificulta el plano externo, el espacio, ya que la relación con los distintos dispositivos tecnológicos en muchos

34 Alcaíno-Hurtado. *Danza contemporánea en Chile 2000-2015. Autobiografía de una escena*. Entrevista a Chery Matus. Santiago. Hueders 2018. Pág. 52.

casos los lleva a un plano de dos dimensiones. Entonces, desde esta nueva conciencia es que se propuso poner especial énfasis en su trabajo como docente, otorgándole un lugar esencial a la relación con el espacio y la noción de éste, como un saber urgente que hay que traspasar.

Esto es parte de lo que ocupa actualmente a la coreógrafa, como lo fue también lo ha sido encontrarse en una etapa de la vida en que instalarse como una persona de danza es una certeza, que reconoce en el cuerpo un conocimiento que no tiene todo el resto.

Yo me pongo al lado de mis colegas de danza y me doy cuenta de que lo nuestro tiene que ver con la práctica de lo humano, no es solamente bailar y moverse. Hay un espesor y una profundidad que sostenemos y que es tremendamente necesaria. Siempre me ha ocupado el ser humano. Mi experiencia ahora es tratar de entender este exterior, esta dinámica del mundo, que está cambiando de una forma muy rápida. Estamos viviendo y compartiendo transformaciones con muchas generaciones en un mismo momento y en eso la danza puede aportar mucho.

Elizabeth Rodríguez hoy se detiene frente al hecho de que la percepción sensorial en las nuevas generaciones incluye cotidianamente el filtro en el campo visual (el mismo dispositivo de las cámaras de fotos o videos). Hechos semejantes, la han motivado a reflexionar junto a sus intérpretes y estudiantes el estar siendo parte de un cambio de paradigma. Sus estudios universitarios previos a los de la danza y el estar permanentemente informándose, le han proporcionado el insumo necesario para estar atenta a temas como la física y la mecánica cuántica, la informática e internet.

Algunos integrantes de
la Compañía de Danza
Espiral. Año 1987. Archivo
Elizabeth Rodríguez.



El antropólogo y sociólogo francés David Le Breton, señala que

El iPod o las demás tecnologías electrónicas, aun estando en el corazón de la vida urbana, son en realidad medios para «apagar la calle» o para poner momentáneamente entre paréntesis la presencia del otro incluso mientras se mantiene con él una conversación cara a cara.³⁵

Frente a esta realidad ineludible y consciente de ella, Elizabeth Rodríguez hoy se plantea su creación desde un lugar que pueda abrir otras posibilidades frente a esta problemática, tal como lo señala en la siguiente reflexión:

Hay quienes defienden la democratización de la información por internet, pero esa misma información se sigue reproduciendo bajo un sistema como el bancario, en el que se tiene que pasar por Facebook, por las redes sociales. Entonces, son las mismas corporaciones a las que uno le deposita confianza y entrega información, aceptando que uno no es dueña de esa información. Eso es algo que yo creo que impide que podamos mirar hacia afuera o hacia adentro de nosotros mismos. Ahí es donde se pierde a veces a la persona, al individuo, y ese es mi tema hoy, ir en busca de la singularidad entendida como un Yo frente a toda esta multiplicidad, a estos multiuniversos.

35 Le Bretón, David. *Desaparecer de sí*. (2016) Siruela, Pág. 13.

CAPÍTULO III

HACIA EL INTERIOR DE SIN RESPIRO

SIN RESPIRO

La obra *Sin Respiro* se estrenó con mucho éxito el año 2000. La pieza fue dirigida por Elizabeth Rodríguez e interpretada por Ana Carvajal, Julieta Figueroa, Eileen Jacard, Paula Sacur, Francisca Sazié y Claudia Vicuña. Contó con la dirección de arte, realización audiovisual y aportes conceptuales de la artista visual Carola Sánchez. La música original estuvo a cargo de José Miguel Candela, el diseño de iluminación a cargo de Luis Reinoso y el diseño de vestuario fue realizado por Mauro Núñez. Lo primero a destacar de esta ficha artística, es que muchas de las personas aquí nombradas, siguieron consolidando una significativa carrera en las artes, no sólo en el ámbito de la interpretación o coreografía, sino también en cada aspecto técnico y creativo, como es el caso de Carola Sánchez, Mauro Nuñez, José Miguel Candela y Luis Reinoso. Este fichaje de personas, da cuenta de la visión que tuvo la coreógrafa al convocar a cada quien para la realización de *Sin Respiro*.

El montaje se estrenó en la sala Galpón 7 en noviembre del año 2000, en calle Chucre Manzur, Barrio Bellavista donde tuvo una exitosa temporada. Luego se presentó en el festival Lo Mejor de la Danza en el Centro Cultural Montecarmelo el año 2001. Ese mismo año tuvo funciones en el Festival Danza a Mil, en la Sala Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes, una temporada en Sala FECH y además, participó en el Festival Internacional de Invierno, Enlace MVD01, Montevideo, Uruguay. Todo ese vuelo que tomó la obra, partió con la excelente acogida que tuvo en su estreno en la sala del Galpón 7, espacio inserto en un lugar de Santiago que se transformó en un paseo

Estrenan montaje de danza sobre la narrativa de los sueños

● Elizabeth Rodríguez indaga en el lenguaje y las imágenes del inconsciente en "Sin respiro", que se estrena el próximo jueves 30 en la sala Galpón 7.

Por Javier Ibacache V.

Una indagación en el inconsciente y en las imágenes de los sueños es la que propone Elizabeth Rodríguez en su nuevo montaje de danza contemporánea "Sin respiro", que estrena junto a su compañía el próximo jueves 30 de noviembre en la sala Galpón 7.

El trabajo —con respaldo del Fondoart— se ordena en la línea de las creaciones que la chilena ha venido montando durante la última década, período en el que además ha intervenido en muestras de Brasil, Venezuela, Argentina, Bolivia, Estados Unidos y Alemania.

"Los factores básicos que intervienen en la danza son el tiempo, el espacio y la dinámica. Por una cuestión innata yo me he centrado en el espacio", explica la directora de "Espacios invertidos", "Aunque se vea", "Tránsito" y "Espacios para un comienzo". "De alguna manera uno apuesta a que sea el espacio el que aporte alguna lectura al espectador".

En la pieza intervienen Ana Carvajal, Eileen Jacard, Paula Sacur, Francisca Sazie, Claudia Vicuña y Julieta Figueroa, esta última también actriz (protagonista de la última versión de "La zapatera prodigiosa").

"Es una manera de acercarse al teatro sin cruzando los lenguajes de cada disciplina, sino más bien queriendo fundirlos. En ese sentido, me interesa la poética espacial que trabajan directores como Ramón Giffredo", puntualiza



En el montaje intervienen siete bailarinas (entre ellas, la actriz Julieta Figueroa), cuyo trabajo se complementa con el registro en video del mismo silencio en el interior de un espacio de proporciones.

—No se trata de redondear en lo onírico desde la perspectiva simbólica y determinar por qué uno sueña lo que sueña. Tampoco quise profundizar en la perspectiva psicológica, salvo la lectura de Jung que todos hemos hecho en algún momento. Hay más bien una aproxima-

unificar al elemento como si se tratara del mismo soñante que es intervenido por las sucesivas atmósferas hánicas en contraste con el fondo despojado.

Quebrar el relato

almacenar al inconsciente.

—Pienso que a través del cuerpo uno puede llegar al inconsciente. Cuando pongo las manos en el cuerpo de algún modo pongo las manos en el inconsciente también. Si hay alguna metáfora en este trabajo



cultural y que acunó con éxito grandes eventos artísticos, con propuestas novedosas que surgieron de espacios alternativos como Metro Cuadrado. Así lo recuerda la entonces gestora de Galpón 7, Andrea Pérez de Castro

Yo tengo la imagen de esa puesta en escena como algo muy orgánico, coherente con el lugar, como complementario. Cerramos ese año con este montaje y fue un éxito total. Llenamos esa sala considerando que hasta hoy es difícil llenar una sala de 250 personas.³⁶

Cabe destacar además que *Sin Respiro* se realizó gracias a los aportes otorgados por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART, y que luego de su estreno vinieron otros reconocimientos como el Premio Altazor 2001 en la categoría Mejor Coreógrafa y Mejor Montaje en los premios Apes 2001 y la nominación de Francisca Sazie en la categoría Mejor Bailarina en los Premios Altazor 2001.

Imagen del diario
La segunda 11 de
noviembre 2000.

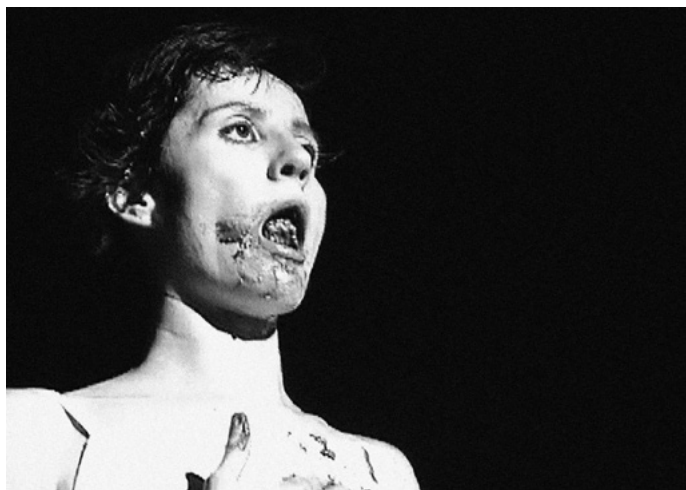
TEMÁTICA E IMAGINARIO

Uno de los programas de la obra *Sin Respiro* describe la creación como montaje coreográfico donde se investiga el concepto espacio interior. Es decir la interioridad como excusa para otorgarle al espacio escénico una identidad emocional, basado en el funcionamiento de nuestro cuerpo y nuestra mente en los sueños. La coreografía se divide en seis escenas las cuales son estructuradas más que con una lógica narrativa con una lógica asociativa, que es más cercana a la de los sueños.

Al respecto Elizabeth Rodríguez precisa que la pieza no fue puntualmente una búsqueda por introducirse en el mundo onírico y escarbar en él, sino una posibilidad de romper con la manera de estructurar sus creaciones hasta antes de enfrentarse a la obra patrimonial, estructura en la que

En la fotografía el
primer elenco de *Sin
Respiro* (2000) Fotografía:
Alvaro Hoppe. Archivo
Elizabeth Rodríguez.

³⁶ Andrea Pérez de Castro en video del conversatorio *Yo vi Sin Respiro* 2000, realizado en el Centro Nave el 11 de marzo de 2016.

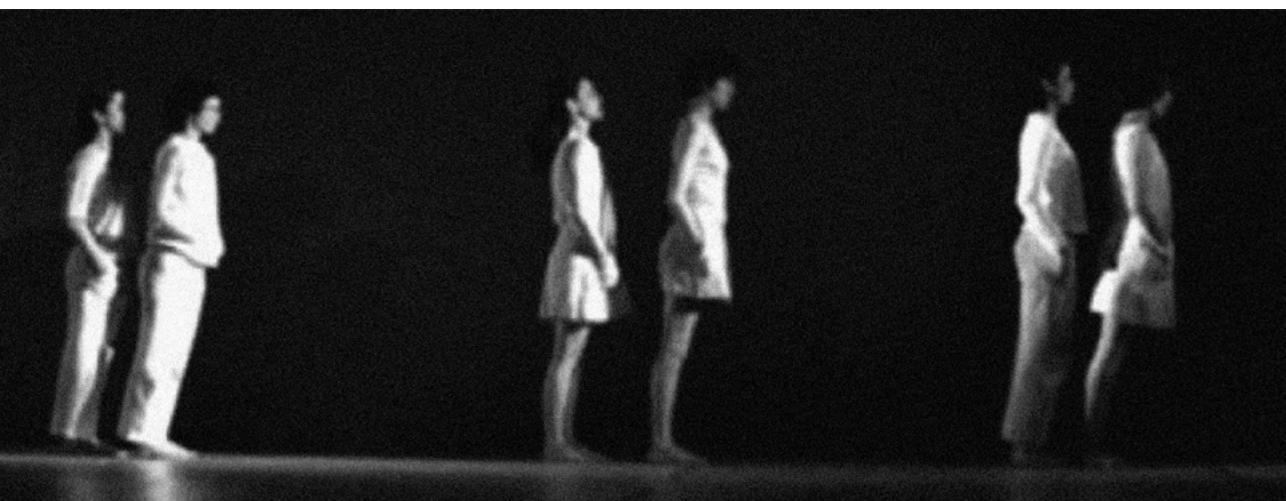


de alguna forma se vio encasillada. La directora estableció desde un comienzo que dentro del proceso de creación se indagaría en los sueños, no para analizarlos, sino para permitirse pasar de una cosa a otra en términos escénicos, sin apegarse al constructo de relato que considera principio, desarrollo y final. Al respecto, reflexionó lo siguiente

En la fotografía Claudia
Vicuña. *Sin Respiro* (2000)
Archivo: Elizabeth Rodríguez.

Al ver los videos de mis obras previas a *Sin Respiro*, veo que tenían una cuadratura, una construcción lineal que yo estaba buscando erradicar. Entonces la posibilidad de meternos en los sueños y la manera en que estos aparecen en un ser humano, eclécticos, simultáneos, era lo que yo buscaba como forma de construir una obra. Lo teníamos claro con el grupo, *Sin Respiro* nunca fue un trabajo psicológico, pero lo onírico fue una posibilidad para no reproducir lo que venía haciendo.

La obra en sí misma apuntaba a mostrar distintas formas de percepción y maneras de construir un relato apartándose de la linealidad de lo cotidiano. Los materiales y dispositivos escénicos se organizaron de manera tal que en su unidad permitiesen una aproximación a la idea de lo inconsciente. De hecho, así lo sugirió la frase que se lee al finalizar la obra:



Sin Respiro 2000. Archivo
Elizabeth Rodríguez.

Cuando pongo las manos en el cuerpo,
pongo las manos en el inconsciente.

Sobre el título, su creadora asume que para el remon-
taje comprendió mejor el porqué del *Sin Respiro*

Yo antes no paraba, era un desborde de energía,
era un sin aliento, un aceleramiento, y por eso
llegué a sentir que la palabra no me alcanzaba.
El *Sin Respiro* era un sin aliento, un no parar de
todas nosotras, y eso se ve reflejado en la obra.

La coreógrafa, anteriormente había realizado la obra
Espacios Invertidos, que fue muy exitosa. Eso entusiasmó
a una parte del grupo para ensayar y experimentar en
un nuevo montaje, pues además tenían el espacio de
la Revista Paula, que como se detalló antes, era un
espacio en el que ensayaban gratis, cuando querían,
donde querían, sin tener que pedirle permiso a nadie.

Una de las decisiones claves que se tomaron a la hora de
plantearse esta creación, fue la de trabajar sólo con mu-
jeres, pues hasta *Espacios Invertidos*, Elizabeth Rodríguez
trabajó con grupos mixtos de intérpretes. Cuando se
conformó este nuevo elenco, con varias de las bailarinas
que tomaban clases o ensayaban en Metro Cuadrado, se

dio la posibilidad de trabajar con mucha libertad, realizando secuencias como la fantasía de caer y caer, usando la repetición como metodología. Esta constelación de personas y situaciones permitieron que *Sin Respiro* fuera una posibilidad de ver mujeres teatrales en escena, en situaciones como azotarse contra el suelo con una delgada colchoneta amortiguando las caídas o llegar prácticamente al vómito en escena. Al respecto la coreógrafa recuerda

Claudia Vicuña realizó un ejercicio de comer y comer. Yo propuse que comiera chocolate y ella comía y comía chocolate y más chocolate. Creo que esa fantasía de alguien comiendo, desde alguna parte debe ser influencia de Pina Bausch, de su teatralidad. Eran varias mujeres en situaciones extremas. Con el tiempo, madurando las ideas, entendí el valor que tenía el que fueran seis mujeres en el escenario haciendo esta obra, sin haber tenido el feminismo como discurso preliminar. Obviamente, después la obra giró hacia el tema de género. Lo que surgía entonces era la pulsión de hacer, los discursos vinieron después.

Efectivamente, *Sin Respiro* tuvo diversas lecturas, entre ellas la problemática de género, tema difícil de eludir dada la energía y potencia escénica de las seis bailarinas que con sus fisicalidades confrontaban las situaciones que desarrollaban en el transcurso de la obra.

Más tarde, para el remontaje del año 2016, con las nuevas movilizaciones feministas de por medio, el tema de la obra se vinculó con mayor fuerza a las problemáticas y reivindicaciones de la mujer. En este aspecto profundiza la crítica de danza, Pamela Lagos

Aparece en escena el tema de género cuando Claudia Vicuña desenvuelve un rollo gigante de plástico para crearse una pasarela en el piso con globitos almenados que suenan cuando ella camina desfilando como modelo, pero va mutando entre una mujer sensual, ruda y simia, tornándose a lo grotesco al comer chocolate que se derrama por su cuerpo. También tiene esta

característica este piso donde suenan los globitos a modo de pedos cuando ella camina. Una visible crítica al estereotipo de mujer en nuestra sociedad y el cuestionamiento hacia qué es lo femenino y masculino.

Así aparece Vicuña enfatizando una extrema delgadez con un vestido ancho, ejecutando una caminata a modo fraseo que recalca todo el bosquejo erótico publicitario y lo no asumido por la sociedad con respecto a la mujer, la animalidad, lo rudo, los sonidos corporales naturales y de cansancio, el comer ansiosamente, en lo cual la intérprete va aumentando la velocidad hasta deformar el movimiento.³⁷

LA IMAGEN MÁS ALLÁ DE LO DANCÍSTICO

Otro aspecto importante del proceso para llegar a *Sin Respiro*, es que fue la primera obra que Elizabeth Rodríguez realizó en colaboración con la creadora audiovisual Carola Sánchez, a quien la coreógrafa atribuye en gran parte el logro estético de la pieza.

La colaboración entre las creadoras surgió después de que Carola Sánchez fuera convocada por Elizabeth Rodríguez como diseñadora gráfica. Sin embargo, el diálogo que se produjo entre ambas fue tan enriquecedor, que permitió que la hoy directora audiovisual se sumara al proceso creativo de la obra, a pesar de que para ella esta experiencia fue su primer acercamiento tanto al mundo audiovisual como al de la danza. Así lo señala la propia realizadora

Sin Respiro fue una buena experiencia, a pesar de que en esa época yo no tenía nociones de técnicas ni estudios audiovisuales, por lo que para mí fue muy interesante el proceso colectivo y creativo de lo que se fue transformando en videodanza. Como surgió esta instancia, me pareció interesante trabajar con gente que

37 Lagos, Pamela. *Volver a "Sin Respiro"*. Revista Tiempo de danza. mayo 2016.

manejara sus cuerpos, la espacialidad, la coreografía. Me vi atrapada en este mundo muy atractivo [...] Este trabajo fue el primer acercamiento con la danza, antes no había visto nada, era completamente ajena al medio.³⁸

Carola Sánchez realizó entonces, un video para la obra en el que se ve a las bailarinas y a la coreógrafa bajo el agua en imágenes que potenciaban la idea de sumergirse en mundos internos, poco accesibles para una lógica inmediata, y menos para un montaje escénico convencional. La transmedialidad de la escena permitió que estas intérpretes se transformaran en mujeres de ensueño o de pesadilla. Mujeres que además permitieron que en cada acción, tanto en el video como en la escena en vivo, el sin respiro se nos hiciera latente.

El video se realizó en el acuario del night club disqueteque Nautilus, lugar al que el elenco pudo acceder gracias a una gestión de Alejandra Neumann, que era la productora de la pieza en ese momento.

Elizabeth Rodríguez y Carola Sánchez, decidieron experimentar con lo visual en colaboración con lo coreográfico más allá de la obra *Sin Respiro*, sin embargo, esta alianza dejó huella a partir de la obra patrimonial, tal como lo expresa la investigadora Lorena Hurtado

Era la primera vez que se veía una puesta en escena con unas imágenes tan potentes, como las de Carola Sánchez, entonces empezó a instalarse esa idea de colaboración, de mezclar, de arriesgar y llevar todo mucho más allá de lo que estábamos acostumbrados. En ese sentido *Sin Respiro* marcó un hito.³⁹

El teatro, el cine, las artes visuales y audiovisuales son insumos permanentes en la obra de Elizabeth Rodríguez, lenguajes que se transforman en herramientas necesarias más allá

38 Hurtado, Lorena. Entrevista a Carola Sánchez Bordas realizada en junio del 2011, Santiago de Chile. Publicada en Observatorio de Danza.

39 Lorena Hurtado en video del conversatorio *Yo vi Sin Respiro* 2000, realizado en el Centro Nave el 11 de marzo de 2016

Imagen del video realizado
por Carola Sánchez el año
2000 para *Sin Respiro*.



de un recurso estético a la hora de estructurar su trabajo coreográfico. Un ejemplo de ello es la obra *Cuando bailo, bailo; cuando duermo, duermo* (2007), que fue pensada para ser desarrollada tanto para la escena como para una pieza audiovisual autónoma. Sobre esta pieza Carola Sánchez recuerda

Elizabeth estaba trabajando el concepto de tiempo, y para ella era importante asociarse al cine que tiene todas las operaciones de tiempo súper marcadas y muy gráficas como avanzar, retroceder, repetir, etc.⁴⁰

Tanto la pieza escénica como el video de la obra *Cuando bailo, bailo. Cuando duermo, duermo*, obtuvieron premios ese año 2007: Premio Círculo de Críticos de Arte 2007 y Premio Altazor 2007 como Mejor Montaje. Y el video de la obra fue premiado en el Segundo Festival Internacional Video Danza U. ARCIS del mismo año. Estos premios son solo un signo del reconocimiento a un gran trabajo colaborativo. Al respecto Elizabeth Rodríguez señala

Con la Carola yo tengo la sensación de haber vivido muchísimo en términos concretos y conceptuales, también de tener diálogos sobre los materiales y tantas cosas. Fue un aprendizaje maravilloso.⁴¹

40 Hurtado, Lorena. Entrevista a Carola Sánchez Bordas realizada en junio del 2011, Santiago de Chile. Publicada en Observatorio de Danza.

41 Elizabeth Rodríguez en video del conversatorio *Yo vi Sin Respiro* 2000, realizado en el Centro Nave el 11 de marzo de 2016.

IMAGINARIO

Bill Viola y específicamente su Video / Instalación *The Stopping Mind* (1990). Video / Sonido instalación para cuatro pantallas, constituyeron el referente principal para acceder al universo de *Sin Respiro*. De hecho, los textos que aparecen en el montaje son extraídos de la obra de Viola.

Sobre el blanco del vestuario y la limpieza visual del espacio, fueron pensados para despojar y despejar la mente y la visión en lo posible, con el objetivo de que los cuerpos pudiesen verse más allá de sus características más evidentes, entre otras búsquedas. Y el rojo del vestido final constituyó un simbolismo en relación a la sangre, también a un cambio de ciclo que pudiese marcar un antes y un después de todo lo transcurrido en escena. La transparencia del vestido fue pensada para que permitiese dejar ver el cuerpo.

Los pantalones muy largos que vistieron a una de las intérpretes, fueron parte de los dispositivos que se propusieron con la idea de recrear formas y también deformaciones como las que aparecen en los sueños, aludiendo a objetos y situaciones fuera de una dimensión lógica. Sobre esto Pamela Lagos destaca también otros aspectos que marcaron la atmósfera de la pieza

La iluminación de Luis Reinoso y la música de José Miguel Candela permiten, con diversos elementos técnicos, entrar en el espacio interior de la obra, el mundo inconsciente y la inspiración onírica que se quiere representar.⁴²

Sobre los textos de *Stopping mind*, de Bill Viola, (textos se incluyeron en el inicio de la obra para ser leídos en la pantalla y escuchados en off, con fuertes inhalaciones entre frase y frase), para el primer estreno en el año 2000, fueron traducidos del alemán al español. Pero en la versión del remontaje los textos fueron grabados directamente en alemán por Julieta Figueroa, intérprete de la obra, quien

⁴² Lagos, Pamela. *Volver a "Sin Respiro"*. Revista Tiempo de danza. 20 mayo 2016.

reside hace unos años en Alemania y domina el idioma. Fue así que para las funciones del remontaje, se escuchaban los balbuceos y susurros apresurados en alemán, y simultáneamente en la pantalla se leían las palabras traducidas al español. Sobre esos textos Elizabeth Rodríguez recuerda

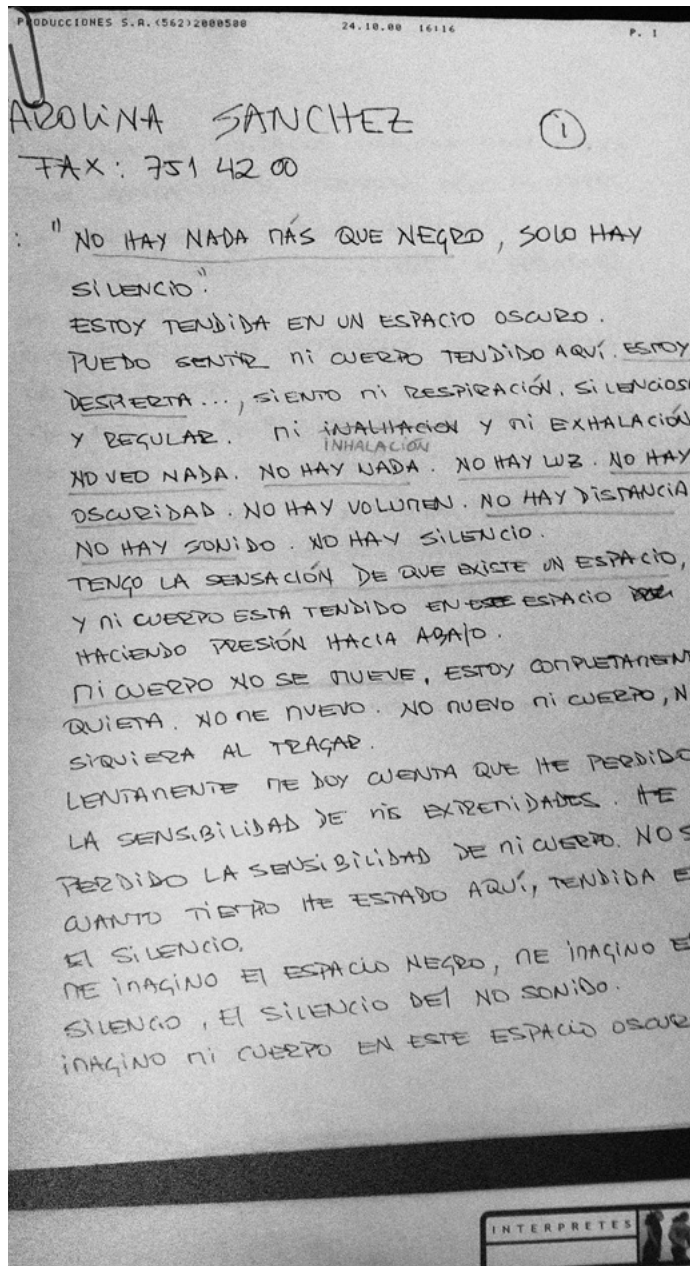


Imagen del borrador del texto de Bill Viola utilizado en los ensayos del año 2000.

“No hay nada más que negro, sólo hay silencio...” esas palabras provienen de un texto de una obra de Bill Viola, que venían en un libro que me prestaron. Yo no debo haber entendido mucho la obra plástica suya, pero a mí lo que si me sirvió mucho es esta sensación de meterse en una bóveda interna, que es la que yo quería reproducir. Fue un poco como decir, nos vamos hacia adentro.



Proceso de remontaje. En la fotografía Julieta Figueroa, Paula Sacur y Claudia Vicuña. Fotografía Archivo: Elizabeth Rodríguez.

A photograph with a warm, orange-brown tint. In the background, a person is in a starting crouch, their body low to the ground. In the foreground, a white rectangular sign with the word **VACÍO** in bold, black, sans-serif capital letters is propped up. The sign is reflected on the surface it sits on. The overall mood is contemplative and minimalist.

VACÍO

© 2016 - Michael A. Gálvez

Sin Respiro 2016. Fotografía
Michael A. Gálvez, Archivo:
Elizabeth Rodríguez.

CAPÍTULO IV

REMONTAJE

CAMINOS PARA CREAR ALGO QUE YA EXISTIÓ

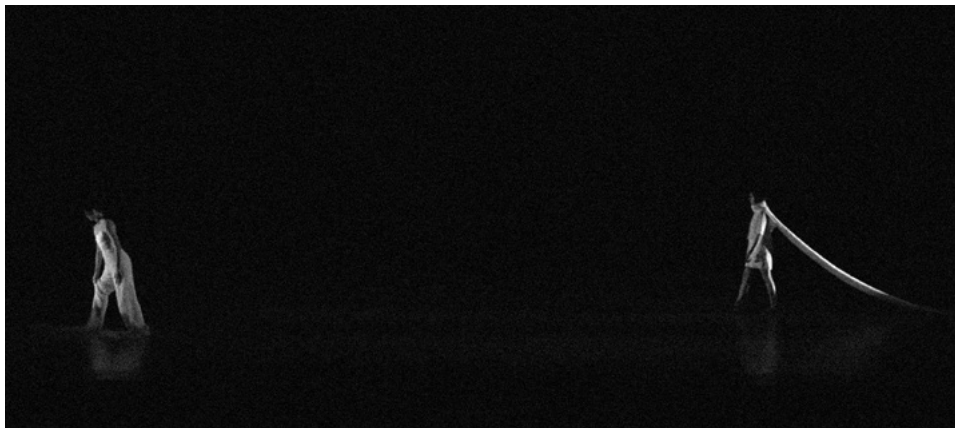
Cuando llamaron a Elizabeth Rodríguez para el remontaje de *Sin Respiro*, en el marco del programa Patrimonio Coreográfico, ella se cuestionó el lugar en que se pondría para enfrentar la obra después de dieciséis años. Le resultó estimulante poder tener la experiencia de reunirse con el resto del elenco y enfrentar las distintas gestiones que había que realizar para ello, como por ejemplo traer a Julieta Figueroa, intérprete de la obra, desde su residencia en Alemania.

Dentro de las primeras acciones que se planteó gestionar en pos del remontaje, para la directora fue clave contactar a Luis Reinoso, quien estuvo a cargo del diseño de iluminación para el estreno de la obra en el año 2000. En esa conversación Reinoso insistió en que para el remontaje intransablemente debían contar con un espacio escénico con mayores y mejores recursos que aquel que tuvieron para su primer estreno, que fue en Galpón 7, que tal como se detalló antes, se trataba de un mítico lugar, considerado



En la fotografía Claudia Vicuña. *Sin Respiro* (2016)
Fotografía: Michael A. Galvez.
Archivo: Elizabeth Rodríguez.

Sin Respiro (2016),
en Matucana 100.
Imagen extraída del
video realizado por
el departamento de
comunicaciones del
Ministerio de las
Culturas, las Artes
y el Patrimonio.



un epicentro cultural en su momento, y que aunque en términos de espacio se adaptaba muy bien a las necesidades de los artistas, no era un teatro. Según la directora, Luis Reinoso la convocó a remontar potenciando la obra en toda su dimensión creativa, con los recursos que pudiera brindar por ejemplo, una buena sala, criterio que la coreógrafa respetó y compartió. Fue así, como después de un tiempo, apareció la posibilidad de estrenar la obra en la sala principal del Centro Cultural Matucana 100. Sobre eso Rodríguez señala

Nosotros fuimos felices haciendo la obra en Galpón 7 en el 2000, que era un lugar donde reproducimos el modelo de escenario convencional, pero que finalmente era un galpón. Por eso me pareció súper respetable cuando Lucho Reinoso insistió en que buscáramos un buen espacio para poder remontar.

Al momento de abordar la reconstrucción de la obra, la directora recurrió a fotografías, a los videos que se realizaron en las temporadas de la obra en el año 2000, materiales que se completaron gracias al aporte de cada persona involucrada en el proceso creativo anterior. La coreógrafa, junto al elenco, plasmó todo en pizarras y bitácoras. Asimismo revisó en detalle los archivos del material visual y audiovisual, reunió las prendas del vestuario y recuperó y/o rearmó las utilerías, aplicando un criterio que considerara el nuevo espacio en que se reestrenaría la obra.

Se hicieron actualizaciones con parte de los materiales, como por ejemplo con el plástico de burbujas para embalaje, utilizado en la escena de Claudia Vicuña comiendo chocolate. Si bien para el montaje del 2000, contaban con un rollo de plástico con cierta presencia, para el remontaje utilizaron un rollo de 100 metros, lo que amplificó el atractivo, pues hubo un mayor efecto sonoro entre los globos del plástico marcados por el paso de la intérprete. El vestuario también se actualizó, al ser amplificados como cada ícono de la pieza, considerando las nuevas dimensiones de la sala de teatro en que se estrenó la obra.

La directora junto a Carola Sánchez conversaron ciertas decisiones para abordar el remontaje. Por ejemplo, reconstruir las escenas y la obra en general, dejando, como cuando se remodela una casa, los cimientos al aire para evidenciar su antigüedad. Entonces decidieron que los videos no se tocaran, que no se hiciera ninguno nuevo. Tampoco quisieron ponerles otra textura para mejorarlos, solo los traspasaron de formato. Lo mismo la música de José Miguel Candela, que no variaron en nada. Pero lo que si cambió en consecuencia con el nuevo espacio, fue la iluminación.

Para el remontaje fueron convocadas todas las intérpretes originales. Eran las mismas mujeres del elenco, pero con dieciséis años más, y según recuerda Elizabeth Rodríguez, estaban todas mayores, pero también más intensas, incluyéndose. Esa fue la primera impresión que tuvieron al reunirse. Luego, ya iniciado el proceso, la coreógrafa quería mostrar inmediatamente lo que iban montado, porque su metodología recurre mucho a los procesos abiertos, algo que no se logró como hubiese querido.

Yo quería mostrar lo que estábamos haciendo, pero tuve que entender que cada una se enfrentaba a su manera a ese material hiperdinámico, porque era un non stop, un sin respiro. Yo creo que para el remontaje recién tuve más consciencia de la exigencia de la reiteración dinámica. Yo metí todos los materiales y los apreté, y dije ¡listo, vamos



Paula Sacur y Claudia Vicuña.
Sin Respiro (2016) Fotografía
Michael A. Galvez. Archivo
Elizabeth Rodríguez.

a bailar! Como coreógrafa, yo estaba muy preocupada de la articulación de sentido, pero ahí estaban esos materiales muy dinámicos, muy intensos y muy plásticos.

No cabe duda que *Sin Respiro* generó un gran impacto, pues implicó ver a un grupo de mujeres con una intensidad y una rapidez que fue parte de un imaginario muy logrado, que buscó mostrar todo un mundo interno, que en esta escena particular, en su estreno del año 2000, logró expresarse a través de estas seis intérpretes bajo la dirección de Elizabeth Rodríguez. La coreógrafa Vicky Larraín destaca lo logrado en esta pieza

Cuando vemos una obra, queremos ver el concepto que tal coreógrafa quiso decir, que es lo que yo siento que sí logra la Elizabeth Rodríguez en el *Sin Respiro*, coreografía donde descentraliza el ego de las bailarinas y aparece esta sin respiración.⁴³

43 Alcaíno-Hurtado. Entrevista a Vicky Larraín.
Retrato de la Danza Independiente en Chile. 1970-2000.
Ocholibros editores. Santiago 2010, Pág. 99.



En la fotografía Julieta Figuerola y Ana Carvajal. *Sin Respiro* (2000) Fotografía de Alvaro Hoppe. Archivo Elizabeth Rodríguez.

En términos de lenguaje, Rodríguez destaca que tanto en el primer estreno, como en el segundo, cada intérprete entregaba algo de su propia fortaleza para los movimientos y tiempos de la obra. En el caso del remontaje esa memoria propia y característica de cada una, contó además con el respaldo de dos videos de registro de las temporadas de la pieza en su primer estreno. Uno de los videos fue realizado por Carola Sánchez y otro era un registro que conservaba la intérprete y hoy coreógrafa Francisca Sazie.

Al ver los videos y revisar los materiales en el transcurso del remontaje, una de las grandes preocupaciones de la directora, era no caer en una reproducción literal de la obra, pues sentía la necesidad creativa de una reconversión, ya que junto con la dimensión temporal de *Sin Respiro* aparecía también la necesidad de cambiar detalles, pliegues, algo. Los fraseos estaban ahí, la música también, pero la inquietud por una reconversión, también se hacía presente. Al respecto Elizabeth Rodríguez rememora

Yo decía: - si se acaba la música ustedes siguen, no importa si no llegan. La idea no era entrenarnos para lograr la sincronía perfecta. Si se llegaba bien, si no, que se siga corriendo. O sea, en ese sentido había que darle un respiro a este *Sin Respiro*, en que estábamos con otra edad y otros cuerpos. Y también porque comencé a sentir afecciones como encontrarlo demasiado pulcro.

En la fotografía Julieta
Figueroa. *Sin Respiro*
(2016) Fotografía Michael
A. Galvez. Archivo
Elizabeth Rodríguez.



Luego, en el ámbito de lo más personal, durante el remontaje se produjeron roces y desavenencias que dividieron al grupo. Estos desencuentros cerraron la posibilidad de llegar al estreno del año 2016 con el elenco original. Tras la crisis, se quedaron finalmente tres de las seis intérpretes a completar el proceso y funciones del reestreno.

Este quiebre se produjo pocas semanas antes de estrenar y hubo que reponerse e implementar cambios, pues el resto del equipo conformado no solo por las intérpretes, asumió la responsabilidad de cumplir con el programa del Patrimonio Coreográfico, estrenando *Sin Respiro* después de dieciséis años, asumiendo este desafío, con el apoyo enorme que significó para la coreógrafa contar con aquellos que continuaron. Paula Sacur, Claudia Vicuña y Julieta Figueroa fueron las intérpretes que se quedaron. Y paradójicamente quienes permanecieron, llevaban parte importante de la estructura de la coreografía. Por ejemplo, la escena del chocolate era realizada por Claudia Vicuña, la escena de las caídas sobre la colchoneta era ejecutada por Julieta Figueroa, en tanto que Paula Sacur bailó gran parte de las secuencias.

La obra se renovó naturalmente a partir de los acontecimientos, quedando siempre la misma estructura, con vacíos nuevos y algo más de calma. Sobre esto, la directora puntualiza:

Lo que más me conmovió fue ver a estas tres tremendas mujeres de la danza expuestas y haciendo maravillas con gran madurez. Y otra cosa muy linda fue como las nuevas generaciones recibieron la obra, me llegó ese comentario lindo más de una vez: “yo me metí a hacer danza, porque vi esta obra”

Sin duda, parte fundamental de la renovación de la pieza se debió a esta readecuación de la estructura sobre solo tres de las seis intérpretes. Aun así, había que rearmar los fraseos e implementar cambios incluso más allá de la reducción del elenco. Por ejemplo, Julieta Figueroa en la primera versión de la obra, se tiraba y caía fuertemente sobre una colchoneta repetidas veces, pero en esta oportunidad, debido a una lesión, debió replantearse la materialidad en esta parte de *Sin Respiro*. Entonces, la transformación que se propuso fue la de cambiar la colchoneta por tres cojines enormes, blancos, pomposos y el arrojarse y azotarse contra el suelo, se transformó en un hundirse en estos objetos, que eran como una masa que absorbía a la intérprete. Sobre este punto, Julieta Figueroa refiere lo siguiente

El de la colchoneta para mí era el momento de la manipulación. Yo me sentía manipulada por algo que me llevaba al suelo. Esa experiencia en la obra me hizo muy feliz, pero también me entregó mucho dolor, porque me lesioné. Y obviamente hoy (2016) con 40 años, la tarea es cómo recobro esa energía, que era una energía muy intensa. La colchoneta, en el 2000 era bajita, de gimnasia y yo me azotaba en el suelo como una loca.

Al mirar el video, uno ve que las frases y todo era muy rápido, entrábamos y salíamos corriendo, y yo me tiraba al suelo, me paraba y me tiraba reiteradas veces. Me pregunto, ¿en qué estaba una en ese momento? Yo estaba terminando una tesis, me estaba yendo de viaje, me estaba yendo bien, etc. Entonces estoy

muy de acuerdo en pensar cómo en este contexto de cambio, 2000-2016, se va a reconstruir la obra. Pero de todas formas vamos a crear algo que ya existió.⁴⁴

Luego del recorrido y el viaje hacia el estreno de la obra en 2016, hubo balances positivos por quienes formaron parte del elenco final. En particular las tres intérpretes del remontaje, dieron cuenta de ello, como es el caso de Claudia Vicuña

Ha sido gratificante, ha sido entretenido, ha sido interesante ver nuestros cuerpos y a mis compañeras también, porque tenemos 16 años más de experiencia.⁴⁵

YO VI SIN RESPIRO 2000

En el proceso hacia el remontaje de la obra, la directora generó diversas instancias de conversación en búsqueda de retroalimentación. Estos encuentros fueron con invitación abierta, y algunos se realizaron en el espacio de residencias NAVE, que es dónde se llevaron a cabo los ensayos y parte del trabajo de remontaje, mientras otros conversatorios ocurrieron luego de algunas de las funciones.

El diálogo *Yo vi Sin respiro 2000*, realizado en el Centro Nave el 11 de marzo de 2016, contó con la presencia de varias personas que vieron la obra en el tiempo de su estreno el año 2000, como también asistieron algunas personas que no la vieron. Ver y escuchar ese registro conforma un ejercicio imprescindible por todo el pensamiento y observación histórica que puede generar una obra. De hecho, en el presente documento se incluyen varias citas extraídas del video, pues sin duda hubo lucidez por parte de la coreógrafa al convocar a estos diálogos en torno a la memoria y reflexiones sobre la pieza patrimonial y su contextualidad.

44 Julieta Figueroa en video del conversatorio *Yo vi Sin Respiro* 2000, realizado en el Centro Nave el 11 de marzo de 2016

45 Claudia Vicuña en video promocional *M100*, para el estreno de *Sin Respiro* en 2016



En el video del conversatorio, resultan interesantes observaciones como las que realizó el crítico y curador Javier Ibacache, poniendo foco en el hecho de que para el 2000 el ex presidente Ricardo Lagos era el candidato y promesa de un futuro mejor, algo que para un sector traía consigo una atmósfera de vuelta de la utopía socialista para el país, en oposición al candidato de derecha Joaquín Lavín. Su intervención relevó el hecho sobre cómo dialogar bajo la instancia de una obra de danza, permitió, por ejemplo, observar también cómo se cerró ese círculo contextual con el período de remontaje de la obra patrimonial, coincidentemente con la abortada nueva postulación del ex presidente Lagos al cargo de Presidencia de la República de Chile. Otro importante ejercicio contextual realizado en el conversatorio por Javier Ibacache es el siguiente

Al hablar de *Sin Respiro* 2000 es inevitable ver el contexto más allá de la danza y pensar en el clima del país. Hay ciertos hechos que son relevantes: en el 2000 se hablaba del futuro, sobre algo que comenzaría con el nuevo siglo, Y hay que recordar el clima país que se había vivido en los noventas, como el nivel de crecimiento económico que hubo en los primeros años del gobierno de Frei, la crisis asiática, algo pasaba con ese crecimiento económico que hacía que esta mochila de la dictadura, de los temas no resueltos, incomodaran. Ahí yo siento que hay

En la fotografía Paula
Sacur y Julieta Figueroa.
Sin Respiro (2016)
Fotografía Michael
A. Gálvez. Archivo:
Elizabeth Rodríguez.



Sin Respiro 2000.
Fotografía archivo:
Elizabeth Rodríguez.

una bifurcación en la danza, porque estos chicos que estuvieron en Nueva York, José Luis Vidal, Francisca Sazié, Elizabeth Rodríguez, comenzaron a hacer algo que no era políticamente correcto para la mochila que teníamos como país, y eso es bien importante dimensionarlo.

El crítico por otra parte destaca, que tras haber entrevistado, en su rol de periodista a quienes hacían danza entonces, personajes a los cuales les siguió su trayectoria, le permitió distinguir que este grupo acunado en Metro Cuadrado, pareció haber formado una comunidad, que propuso, en los hechos, algo muy distinto a lo que se venía haciendo en danza en Chile, como él mismo reflexiona

Por una parte, quienes podrían haber apoyado esto no se interesaban porque eran demasiado conceptuales y este grupo era una élite, y por otro, quienes trabajaban por la memoria tenían otro discurso crítico de lo que venía pasando con quienes surgían de Metro Cuadrado, que además tenían un aliado muy importante en Revista Paula, y que sin embargo, fue el único grupo que terminó haciendo una movida -no sé si conscientes de ello- de instalar una nueva perspectiva de danza contemporánea, en un país que no quería ver muchas cosas. Tal vez es por eso que cuando que uno dice que esta pieza tiene una estética limpia, habría que preguntarse ¿estética limpia de qué?

Resulta clave entender el lugar en que sitúa Ibacache a quienes protagonizaron esa escena, ajena a los conceptuales y a quienes danzaron por la memoria. Sobre eso, también en el contexto del diálogo, Paula Sacur expresó su experiencia tras haber participado en más de una obra de la coreógrafa, incluso antes de los 2000.

Yo estuve en el montaje anterior de Ely, *Espacios invertidos*, que fue el 98, recuerdo que ahí sí apareció la dictadura, y estaba por debajo, en la música también por debajo, y los cuerpos estaban también en esa pelea, entre soltar o seguir en esa lucha. Y *Sin Respiro*, quizás, en ese sentido fue un respiro para empezar a dilucidar las cosas de otra manera, desde un lugar más pulcro, más blanco. *Espacios invertidos* eran colores fuertes.

Sin embargo, a pesar de ese no lugar, o lugar otro en que estaban creando desde Metro Cuadrado, la obras que de allí surgieron tuvieron un éxito inusual, no solo en términos de crítica, sino también de taquilla, como bien lo expresa la investigadora y gestora Lorena Hurtado, quien detalla los marcos que daban lugar a *Sin Respiro*

Las intérpretes habían alcanzado una madurez escénica y corporal que me permitía ver por primera vez el resultado de la persistencia en el trabajo, y también en Elizabeth como coreógrafa. Tanto, que después varias de las intérpretes comenzaron a desarrollar su propio trabajo creativo. Y como dicen, el 2000 marcó esa época, que se venía gestando de modo muy precario en los noventa, post dictadura. No había muchas escuelas de danza, existían solo tres, y cada integrante del elenco había logrado un trabajo de muy alto nivel. Tenían muchos fans, actores, diseñadores, eran súper reconocidas en el medio y eso también llamaba la atención. Ir al Galpón 7 a ver la obra y encontrarse con un público de doscientas personas, de

las cuales por lo menos el cincuenta por ciento no era de danza, era inusual. Yo creo que Alejandra Neuman también hizo un gran aporte ahí, como productora.

En el conversatorio además salieron testimonios directos sobre cómo, en aquel período, la obra marcó generaciones por su propuesta, como fue el caso del coreógrafo Rodrigo Chaverini:

Yo estaba estudiando diseño gráfico en la Universidad de Chile, no tenía nada que ver con la danza todavía, y simplemente fui a ver una obra. Recuerdo que salí muy conmovido. Después, cuando me decidí a estudiar danza, dentro de mis referentes estaban sus intérpretes, las veía bailar, eran todas increíbles, soy realmente fan de la obra, de corazón.

EN PALABRAS PROPIAS

Para cerrar el presente documento, se reproducen en estas páginas las motivaciones y pensamientos que surgieron de quienes protagonizaron el viaje de remontaje de la obra patrimonial *Sin Respiro*, por constituir éstas un valor artístico histórico, desde el lugar de quien crea y encarna en escena las obras que construyen la cultura de nuestro país. Y en este caso, específicamente desde la danza, pues como dice la directora Elizabeth Rodríguez, debemos considerar la danza como concepto a preservar

Para mí lo más importantes es que dentro y fuera de la institucionalidad, yo pongo el vocablo danza. Es la danza la que da cuenta de todo y cuando no está, es sólo palabrería. Y en esta institucionalidad que tenemos, dentro de las artes escénicas, yo siempre he peleado, para que por favor, no se pierda la danza como experiencia, como concepto, ni como vocablo.

Cuando pongo mis manos e



en el cuerpo



FICHA ARTÍSTICA
SIN RESPIRO

2016

Dirección Coreográfica: Elizabeth Rodríguez

Intérpretes: Julieta Figueroa, Paula Sacur, Claudia Vicuña

Recopilación Material Coreográfico: Ana Carvajal, Eileen Jacard,
Julieta Figueroa, Paula Sacur, Francisca Sazié, Claudia Vicuña

Dirección de Arte y Material Audiovisual: Carola Sánchez

Música Original: José Miguel Candela

Iluminación: Luís Reinoso

Diseño Vestuario: Mauro Nuñez

Realización Vestuario: Elizabeth Coppo y Mauro Nuñez

Producción: Julieta Figueroa

SIN RESPIRO 2016

La importancia del remontaje de *Sin Respiro* radica en el ejercicio de memoria que implica. Nos enfrentamos a una obra que constituyó presente hace 16 años atrás y nos avocamos a la tarea de reconstruir su materia y su espíritu (movilidad y temporalidad), recopilar los materiales que la constituyeron (material textual, audiovisual, estético) y reinterpretar con el cuerpo y la mirada de lo que somos hoy. Este proceso nos ha dado la posibilidad de ejercer la poderosa fuerza de la creatividad, que es la capacidad de crear algo nuevo de lo ya hecho.

Se trata pues de un ejercicio que nos permite visualizar el transcurrir del tiempo. La memoria que en esta danza partió por el cuerpo, en los recuerdos de actos puros que nos arrojan a los otros recuerdos; los históricos, ideológicos, personales.

En esta nueva puesta en escena de *Sin Respiro*, el espectador se enfrenta a la coexistencia de dos temporalidades presentes sobre el escenario para así poder experimentar el devenir del tiempo (el de la obra y el propio) y su espesor.

Esperamos se constituya en un acto de recordar colectivo: una invitación para los espectadores, a observar una pequeña fracción de lo que fue y lo que está siendo (aconteciendo) en el momento presente de la danza chilena.

Elizabeth Rodríguez

AGRADECIMIENTOS

A Centro NAVE por acoger en Residencia el proyecto Memoria Sin Respiro y a todo el equipo por la amabilidad y eficiencia en el trabajo, Javiera, María José, Carmina, Dalal, María, Marianela, Jaime, Ricardo.

Graciela Cornejo y a Paola Moret del Área de danza del CNCA por el apoyo logístico institucional.

A José Miguel Candela por actualizar el formato de la música original.

A Oxiluz por el apoyo en soporte técnico al *Sin Respiro* de ayer y de hoy. A Lucho Reinoso por el apoyo creativo y sensible y sobre todo por su agudo sentido del humor.

A todos los que participaron y estuvieron presentes en el proceso Memoria *Sin Respiro* en Nave, a Catalina Avaria, Amelia Ibañez, Francisca Las Heras, César Cisterna, Natalia Ramírez Puschel, Andrés Grumann, Paulina Vielma, Cristián Hormazabal, Ana José Manríquez, Claudia Vázquez, Elizabeth Coppo, Chery Matus, Javiera Peón-Veiga y especialmente a Lorena Hurtado, Gladys Alcaíno, Nury Gutes, Javier Ibacache, Andrea Pérez de Castro.

A Darío Chaparro por la realización del material audiovisual 2016.

A la Escuela de Teatro Universidad Católica, Matucana 100.

Y especialmente gracias a nuestras Familias.

Elenco 2016

OBRA DE ELIZABETH RODRÍGUEZ

Entre luna (1990)

Camino a Beltane (1991)

Amores secos (1994)

Siete olvidos (1996)

DU-O (1996)

Tránsitos (1997)

De cómo un espacio invertido se convirtió en... pescado (1997)

Espacios invertidos... y lo que el cuerpo no se acuerda (1998)

Trazos para un comienzo (2000)

Sin Respiro (2000)

Blanco, video-instalación en colaboración con la artista visual Carola Sánchez (2002)

Otros (2003)

Emergencias (2003); coreografía realizada para el Ballet Nacional Chileno;

Cuando Bailo, Bailo. Cuando Duermo, Duermo (2007)

Radicales Libres (2014)

Sin Respiro. Remontaje (2016)

Violeta, Jardín Humano (2017)

Co\Lapso en co-dirección junto a la coreógrafa Rocío Rivera (2017)

En otros ámbitos escénicos, entre los años 2005 y 2006 Elizabeth Rodríguez participa como intérprete en el proyecto teatral *La Patria: El Cuerpo* y *La Patria: Padre* del director Rodrigo Pérez.

Ha realizado labores como docente en la carrera de Actuación en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Chile, Universidad Arcis, Bal-maceda 1215, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Universidad Mayor y en Escena al Borde en Valparaíso, entre otros. De modo independiente y hasta la fecha, imparte laboratorios de investigación y creación escénica en torno a las temáticas del cuerpo, como el laboratorio Marea Lab.

En el ámbito cinematográfico ha realizado las coreografías para las películas chilenas *Neruda* dirigida por Pablo Larraín y *Una mujer fantástica* de Sebastián Lelio, esta última ganadora del Oscar a Mejor Película extranjera 2018. Como actriz, participa en la película *7 semanas* de la joven cineasta Constanza Figari.

En varias ocasiones ha obtenido premios y becas, entre los que se destacan el Primer lugar en VI Encuentro Coreográfico de la Pontificia Universidad Católica, con la obra *Entre luna* (1990); Primer lugar en el VII Encuentro Coreográfico de la Pontificia Universidad Católica, con la obra *Camino a Beltane* (1991)

En 1993 recibió una beca de perfeccionamiento en el American Dance Festival y en 1995 obtuvo una beca de residencia en Nueva York, otorgada por la Fundación Andes, donde realizó estudios en el Centro de danza Movement Research.

El año 2001 se le otorgaron los premios APES y Altazor por la obra *Sin Respiro*. En el año 2001, es invitada por el gobierno francés al Festival Internacional de Danza de Montpellier para promover proyectos de intercambio. El año 2002, se adjudica los fondos de investigación y creación artística otorgada por la Universidad Arcis para realizar el proyecto coreográfico *Otros*. Más tarde la obra *Cuando Bailo, Bailo; Cuando Duermo, Duermo* recibe el premio Altazor y el Premio Círculo de Críticos de Arte el año 2007. A mediados del 90, fundó, Metro Cuadrado espacio para el perfeccionamiento e investigación coreográfica.

El año 2019 Elizabeth Rodríguez junto a las coreógrafas Paulina Mellado y Nury Gutes, es homenajeada por el Festival Santiago a Mil, por su valioso aporte a las Artes escénicas, a través de su vida y obra dedicada a la danza.

BIBLIOGRAFÍA

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

Alcaíno, Gladys y Hurtado Lorena (2018) *Danza contemporánea en Chile 2000-2015. Autobiografía de una escena*. Santiago: Editorial Hueders.

Alcaíno, Gladys. *Entrevista a Elizabeth Rodríguez*.

Realizada en junio 2018 para la presente investigación.

Cifuentes, María José (2007). *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos, 1940-1990*. Santiago: LOM Ediciones.

De Naverán, Isabel (2010) (Coord). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Madrid. Ediciones CDL.

CNCA (2016) *Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022*. Santiago: CNCA. www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/artes-escenicas.

Cordovez, C., Pérez, S., Cifuentes, MJ., MCColl, J. Y Gruman, A. (2009). *Danza independiente en Chile: Reconstrucción de una escena 1990-2000*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Griffero, Ramón. *Movimientos artísticos autónomos*.

Revista universitaria XXIV año 1988.

Hurtado, Lorena. *Entrevista a Carola Sánchez Bordas realizada en junio del 2011 en Santiago de Chile*. Publicada en Observatorio de Danza.

Le Bretón, David. (2016) *Desaparecer de sí*. Madrid. Siruela.

Ossandon, Paula, *Método Realease, relajación activa del cuerpo*. Revista Impulsos N2, año 2001.

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

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

Lagos, Pamela. *Revista tiempo de danza*. Disponible en www.santi.cl. 20 noviembre 2016.

Video promocional M100, para el estreno de *Sin Respiro* en 2016.

Video del conversatorio *Yo vi Sin Respiro* 2000, realizado en el Centro Nave el 11 de marzo de 2016.



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

Subsecretario de las Culturas, Las Artes y el Patrimonio:
Juan Carlos Silva Aldunate

Jefa del Departamento de Fomento:
Claudia Gutiérrez Carrosa

Coordinadora Área de Danza
Macroárea de Artes Escénicas
Departamento de Fomento:
María Constanza Cordovez Marín

SIN RESPIRO

ELIZABETH RODRÍGUEZ

Investigación, escritura y gestión archivo fotográfico:
Gladys Alcaíno Pizarro

Gestión y producción Área danza:
Graciela Cornejo Sagredo

Diseño de colección:
Soledad Poirot Oliva

Diagramación:
Jorge Morales Salas

Edición textos:
Constanza Cordovez
Gladys Alcaíno

© Fotografías: de sus autores.

© Fotografía: Michael A. Gálvez

© Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Primera Edición: diciembre 2019.

ISBN 978-956-352-338-6 (impreso)

ISBN 978-956-352-339-3 (digital)

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