





textos

- TANIA ROJAS BENVENUTO p.10
- VALENTINA CHÁVEZ CIRANO p.20
- TRINIDAD QUINTEROS CRUZ p.28
- ROBERTO REVECO FISSORE p.34
- CARLA REDLICH HERRERA p.40

¿Quiénes bailan cuando bellas?

Reflexiones en torno a una obra de danza

«**SOBRE LOS discursos perdidos,**
esa ausencia retórica tiene que ver
también con las ausencias de terceros
personajes que colaboren con las
preguntas a la creación coreográfica.
Si uno revisa la historia de las artes
visuales, ve como en la plástica se
ha establecido una relación estrecha
con la literatura y cómo con un
diálogo ha nutrido a ambas partes.
Se podría decir que las artes visuales
han construido ese gran discurso
que ha sabido hacerse escuchar, con
enorme complicidad y colaboración
por parte de escritores, poetas y
cineastas. ¿Qué le falta a la danza para
conmover más a las otras artes?»

Gladys Alcaíno
Escritura del Cuerpo, sobre danza y dramaturgia
2009 (pág. 24)

4

5

ESTE LIBRILLO responde tímidamente a la pregunta que Gladys Alcaíno nos plantea en la cita anterior: Nada, solo la capacidad de salir del ensimismamiento gozoso del flujo del movimiento y atrevernos a convocar a disciplinas del pensamiento humano que están ávidas de dialogar. Esta iniciativa surge del afán de ir en contra del aislamiento y de compartir en torno al quehacer de una obra de danza. Abrir diálogos, enriquecer nuestros leguajes y hacer comunidad en tiempos de individualismos.

AGRADECEMOS A todos los que estuvieron involucrados en la gestación de esta obra, a los que se sintieron convocados a verla, a los que quisieron, por medio de la escritura, crear un territorio de intercambio, y a los que han facilitado la orgánica de este proyecto que desde hoy se plantea no solo desde el escenario, si no también, en la capacidad de generar material documental reflexivo, contribuyendo al quehacer de la danza desde todos los lugares que sea posible. ¶

Tania Rojas y Carla Redlich

Presentación

Carla Redlich

Asesora teórica y productora obra de danza EKEKA

Tania Rojas y Nombre y Carla Redlich



9

7

POCAS VECES he sido testigo de un proceso de investigación escénica que conjugue conectivamente todos los elementos necesarios para generar una obra que logre imbuir a las audiencias en su despliegue. En el caso de la obra «Ekeka», su directora, Tania Rojas, logra reunir su búsqueda personal —basada en procesos psicoanalíticos del devenir femenino— con elementos coreográficos, escenográficos, visuales, sonoros y teatrales, que permiten la puesta en escena de una obra de danza contemporánea repleta de significado, que —a la luz de las reflexiones emanadas de las audiencias luego de ser testigos de esta apuesta— provoca un efecto sensible que puede ser considerado un «bien escaso» en nuestros tiempos.

LA CONSECUENCIA en el trabajo dramaturgico y coreográfico realizado habla de una labor de investigación que si bien suma importantes referentes —principalmente desde la literatura y las artes visuales— no hace copia ni se ajusta al marco que «obliga» al lenguaje de la danza contemporánea actual. Saltándose convenciones, se revela y rebela, esto es, define una poética de movimiento fiel a la investigación y la ética de la temática.

EL ABORDAJE del diseño completo es, así mismo, un ejercicio de sinceridad escénica que elude convenciones. La realizadora de vestuario, Alejandra Chávez, —que también fue intérprete y entiende el ropaje no solo como una pieza fija que adorna un cuerpo sino un objeto que se relaciona y significa— teje las piezas sobre el cuerpo de la intérprete, en una propuesta que se construye siguiendo el tempo creativo, no antes ni después, lo que —a mi juicio— permite también una coherencia estética con la puesta en escena.

IMPORTANTE ES también el trabajo reflexivo, contemplativo y emocional que la interprete, Bárbara Achondo, realiza para abordar la construcción del mito y la corporalidad de la Ekeka. En un importante proceso que definió estructuras de improvisación para la composición coreográfica, Bárbara entrega al cuerpo en escena el material psíquico que pertenece a su propia existencia, hecho que se hace evidente en cada presentación, pues, si bien existe una estructura dramática y de movimiento, es ella quien da carne (viva), a lo investigado para la dramaturgia del cuerpo y la escena de esta obra.

LA ATMÓSFERA se completa gracias al diseño sonoro, que apuesta a sonidos instrumentales (el cuerpo como instrumento musical y los sonidos que este emite también son incorporados a la música), aportando instantes de tensión o emotividad, según la dramaturgia lo proponga. La iluminación podría entenderse en dos momentos, dados por una primera fase velada, que puede dificultar la mirada sobre el ser/monstruo que se desplaza en escena —ocultamiento consecuente con la construcción de este mito— y una segunda, que devela la intensidad del cuerpo que transita y se relaciona, y las prótesis que se pliegan o expulsan de su estructura.

TANIA ROJAS, crea y relata el mito que da pie a esta obra, pues la figura Ekeka nace a partir de una construcción escultórica-fetiché que inicia su intercambio físico a partir de la elaboración que las mujeres artistas de la organización boliviana Mujeres Creando hacen al fabricar una escultura que «responde» a la figura masculina occidentalizada del Ekeko¹, con un discurso claro de reivindicación de imaginarios y derechos de la mujer en la patriarcalizada

sociedad andina, pero sin un relato imaginado de la aparición de este ser. Tania, cuenta una historia mítica de este nacimiento, aunando en el relato características contextuales (reales) y mágicas, que — pese a lo fantástico— tienen absoluta relación con los discursos contemporáneos de la política de reivindicación sensible y de derechos de las mujeres. ¶

Nota

- ¹ Ekeko: figura antropomórfica, representación de un dios de la abundancia, fecundidad y alegría y personaje principal de la celebración de Alasitas. Así mismo es una manifestación cultural característica del altiplano andino y aún hoy en día recibe culto en el occidente andino de Bolivia, Chile, las regiones sur del Perú y el noreste de Argentina.

EKEKA

01



Tania Rojas Benvenuto
Creadora y Directora Obra de Danza EKEKA.

Licenciada en Danza mención Pedagogía [UAHC]. Coreógrafa. Como pedagoga, ha trabajado en distintos establecimientos, programas sociales y proyectos formativos. Desde el año 2014 ha trabajado en la compañía teatral Hermanos Ibarra Roa; desarrollando funciones como formadora y coreógrafa en proyectos de participación ciudadana con fines artísticos. Gestora y directora de «Proyecto Ekeka» agrupación dedicada a la producción e investigación de material práctico/teórico en torno a la danza y performance. De este colectivo, se consolida la obra homónima «Ekeka», montaje financiado por Fondart 2018.

II

HAY ALGO espectral que se devela cuando una idea comienza a divagar, teniendo relación directa con el deseo: Una vez que se instala, el fantasma encarna. Todo se relaciona con el eje de la posible creación. Nunca imagino una coreografía, no parto de ahí, veo cosas, e instintivamente pienso: «esto tiene que ver con un cuerpo», «esto se puede transformar en danza», «esto puede derivar en obra». Con los años se comienza a identificar una manera de «hacer las cosas» y de conducir la pulsión creativa.

ME CONVOCA idear métodos de creación para que aparezca la danza. Así como el teatro ha puesto en crisis la jerarquización de un montaje en torno al texto dramaturgico nutriéndose de otros mecanismos de creación alrededor de diferentes disciplinas, personalmente creo que es similar y pertinente, poner en crisis el fraseo del movimiento como eje de composición, pudiendo ser este un elemento más dentro de un mundo de convergencias que habitan una obra de danza contemporánea. En mi naturaleza la danza puede surgir de una figura, de un texto, de una conversación que interpele y mueva lo tectónico de la cosa. Tengo la confianza de que la especificidad aparecerá siempre, porque no sé hacerlo de otra forma que no sea desde esa orgánica pensante. Cuando entiendo el teatro, lo «rapto» hacia la danza, cuando entiendo la plástica la «rapto» hacia la danza, cuando entiendo un texto lo «rapto» hacia la danza... he ahí mi primera afirmación, yo hago danza, me es suficiente con denominarlo de esa manera.

EN ESTA viviente lógica descrita, se asomó Ekeka. Apareció en el muslo de una amiga que la tenía tatuada en ese segmento corporal. La imagen me persiguió un par de días, la única ambigua elaboración que asimilaba era: «sus cargas son símbolos, aquí no hay comercio, aquí no hay mercancía... ella lleva la vida a cuestas» y así fue como el «espectro del cuerpo ekeka» empezó a penar en un cotidiano. Veía ekekas por todas partes: mujeres desafiando las calles llenas de bolsos, coches, bultos e hijos. Mujeres llenas de ropas, capas, adornos y carteras. Vi geografías corporales ekekas, me vi ekeka. Progresivamente, ese cuerpo se volvió carne, grasa en exceso, volúmenes, caderas, tumores, contenedores (teta, útero, ovario, óvulo); y por consecuencia esa carne se volvió psíquico (y también viceversa).

ESO ES esta obra de danza, no es una maqueta de lo «autóctono», ni existe un afán por «folclorizar». Acá hay una obsesión de narrar un continente psíquico. El síntoma, el deseo, lo inconsciente, lo consciente y coartante. Lo no dicho, lo impuesto, la cultura convertida en neurosis es lo que se devela en esta fémina geografía corporal.

«Toda imagen que se vea de ella no tiene más de diez años, además no es una figura única, hay muchas versiones, por lo tanto, la Ekeka es una posibilidad latente, diversa y móvil. Por la riqueza abstracta de la danza y del lenguaje contemporáneo en sí, resignificar es un ejercicio escénico que posibilita imaginarios. Por eso esta obra no es la representación de una figura folclorizada; sino más bien, ésta se presenta como una «excusa» para reflexionar en torno al rol de la mujer y en torno al cuerpo femenino como soporte contingente». Entrevista hecha por el periodista Manuel Letelier para nota de prensa. Difusión Fondart 2019.

12

13

DEVELAR EL continente psíquico y simbólico del ícono fue la hebra que se presentó como columna vertebral del montaje. El texto angular que inspiró la investigación corporal fue el libro *Nace una Madre* de la psicoanalista francesa Dominique Guyomard. Aquí, encuentro las preguntas y respuestas necesarias para abordar, en una lectura que me acogió, el devenir femenino desde una herencia pre-lenguajera. «En efecto, lo materno no es necesariamente la madre y un hijo: remite a toda una historia de deseos, conscientes e inconscientes, y de identificaciones. Ahí, toda una genealogía es convocada con sus memorias, sus heridas, sus tiempos de alegría y una esperanza de futuro. Lo materno es un registro psíquico que es necesario considerar en su conciencia específica, diferenciándolo de lo que es una madre»¹, por lo tanto, lo femenino se toma como la ebullición y simbiosis en torno a ese primer Otro que te observa, desea y contiene. Esa primera ensoñación dual del inconsciente, marcada por lo abyecto, la carne, la belleza, la erótica y el hastío. Todos tenemos en nuestro registro liminal lo femenino como origen y signo; y desde esa premisa comenzó el universo de Ekeka.

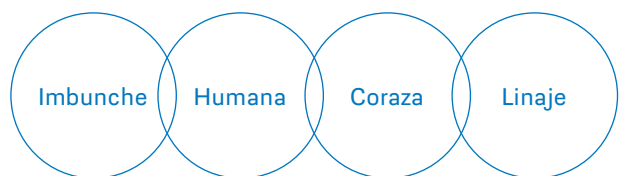
EL CONCEPTO de lo arcaico abrazó las primeras sesiones de trabajo de mesa e improvisación, este amplio término es generoso, ya que no fija, solo remite al pasado en toda su grandeza y cómo una huella dispuesta a ser visitada. ¿Cómo traducirlo a lo danzante? Siguiendo la orgánica se empezaron a instalar palabras que se convirtieron en sub-unidades de relato que fueron dando cuerpo a la estructura narrativa de la obra:

1^{era} UNIDAD:



ESTOS CONCEPTOS son el principio para la creación de metodologías y recursos que condujeron a la creación de un lenguaje corporal específico para la obra. Conceptos que se trenzaban entre dos corrientes: Lo biográfico y lo cultural, siendo estos hallazgos el comienzo del montaje.

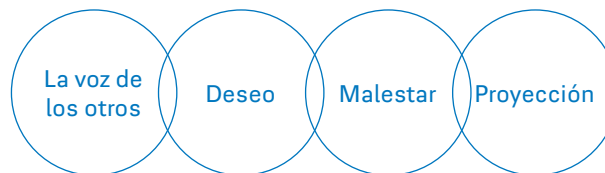
2^{da} UNIDAD:



SIGUIENDO LA orgánica descrita en los primeros conceptos, en esta segunda unidad se consolida la constitución del mito como atmósfera estética y relato atemporal. Se potencia la conexión entre la función del mito en el psicoanálisis y se integran referentes provenientes de la antropología.

14

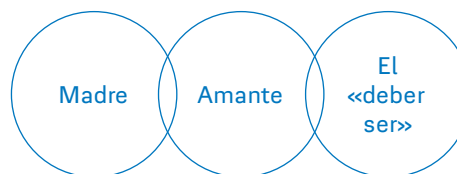
3^{era} UNIDAD:



AQUÍ SE instala otra orgánica con respecto a los mecanismos de composición en relación con la atmósfera propuesta hasta ahora. A modo de quiebre, se propone una improvisación que desafía a la interprete a acontecer en la suspensión de un tiempo presente, asociando la superposición de temporalidades y así potenciar la tracción entre lo mítico y lo concreto.

ASUMIENDO QUE lo arcaico está en lo subterráneo como una pulsión constata, es el tiempo presente que revela la tensión de temporalidades que habitan un cuerpo. Una voz en *off* le habla a este cuerpo frágil y exhibido en la escena, desafiándolo a recordar su biografía en torno a la danza, al adoctrinamiento en la cultura y al rol de la mujer.

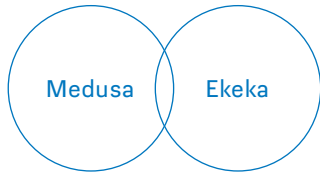
4^{ta} UNIDAD:



SE RETOMA la atmósfera mítica y se reinstala el relato danzante en relación con los conceptos propuestos. El vínculo y su crisis, como fenómeno psíquico y cultural es la premisa que abarca esta unidad.

15

5^{ta} UNIDAD:



EL TERRITORIO psíquico que se ha ido conformando en la temporalidad de la pieza, se asocia de manera furtiva a uno de los mitos más importantes, que se relaciona a la polar construcción occidental en torno a la figura de lo femenino. Este es el final de la obra, y es donde se conforma la ekeka como una propuesta narrativa mítica, ya que convergen una serie de asociaciones culturales y subterráneas en torno a lo femenino como continente simbólico.

LO TEXTIL como código: Entender el universo telar como una capa más que anida el cuerpo. Una cuarta piel que se denomina como la frontera entre lo íntimo y lo público: hueso-carne-piel-tela. Usando esta cadena definí exteriorizar estas capas y así manifestar el cuerpo como extensión del alma (Jean-Luc Nancy) con todos sus significantes operando en el imaginario propuesto.

LA REALIZACIÓN de esta indumentaria tiene directa relación con los dispositivos latentes en los recursos de composición que conectan con el devenir femenino. El nudo como discurso, su posibilidad de ser enlazado en el cuerpo de la misma intérprete, dando organismo a un universo de tejidos que van componiendo un ánima textil como símil de una biografía anatómica.

91

17

SONIDO: LA música se fue elaborando paulatinamente a medida que las unidades de composición iban tomando forma. ¿Cuál es el sonido de un origen? ¿Cuál es el sonido de un mito que no existe? Se eligió una paleta sonora que iba desde cuerdas, hasta sonidos orgánicos del cuerpo (respiraciones, huesos sonando en el espacio escénico, juegos de voz). Esta se dispuso en sesiones de improvisación entre el músico y la intérprete, creando un juego que dio pie a la estructura compositiva.

«Los artistas no creamos objetos, creamos mitología». Anish Kapoor²

EN EL acto creativo, así como nace la pulsión y las operaciones de composición se disponen abiertamente, también se filtra la ética que nos habita ¿Por qué yo, una *quiltra*³ urbana, me pondría a fijar una estética de lo autóctono dentro de la obra? ¿Es la imposición de «lo folclórico» otra forma de colonizar?

LO QUE desligo de este tronco argumental es una propuesta militante. Aquí lo que se intenta crear es un imaginario arquetípico con «sensibilidad sudaca», no entrando en la lógica de *apropiación cultural*⁴. Enriquecer un escenario conceptual arquetípico es crear la posibilidad de construir nuevas corporalidades e imaginarios, en un estatus presente donde el cuerpo humano está explotado, se legitima en la sobrexposición y se vuelve político en lo concreto de su estructura anatómica. Me rebelo: disponer la ficción como una salida política, resistiendo a la rígida estructura de lo verídico. Eso es lo que hace la agrupación feminista «Mujeres Creando» al (re)crear y vindicar la figura de la EKEKA.

ASÍ MISMO, se propone una conexión que asocia las características propias del relato mítico ⁵ a la naturaleza de una obra de danza: superposiciones en la temporalidad, difusa autoría (tención entre intérprete y director), narrativa efímera (oralidad y movimiento) y un relato flexible de interpretación que pasa por el cómo cada sujeto se apropia de esa invención. ¶

18

Notas

- 1 Dominique Guyomard. *Nace una Madre*. [pag. 18], 2013.
- 2 Artista. Entrevista hecha por Galia Bogolasky. Revista *Culturizarte*. Mayo 2019.
- 3 Del mapudungun: que no es de una raza específica, si no de dos o más mezclas.
- 4 La utilización de elementos culturales típicos de un colectivo por parte de otro, despojándola de todo su significado y banalizando su uso.
- 5 «El valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente que se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro» (Lévi Strauss)

19



Discursividades «otras»; transversalidades femeninas latinoamericanas a propósito de Ekeka

20



Valentina Chávez Cirano
Antropóloga/Intérprete en danza

Antropóloga por la Universidad Academia Humanismo Cristiano e Intérprete en danza por la Escuela Superior de Arte de La Habana, Cuba. Cuenta con estudios de especialización en Metodologías de Investigación Cualitativas (CLACSO-UBA) y en Semiótica y Análisis del discurso (Universidad de Chile), aplicando estos conocimientos a los distintos proyectos ligados a las artes escénicas, fotografía y cultura tradicional en los que participa. Cuenta con diversas publicaciones y se ha desempeñado en diversos procesos de creación e investigación, tanto desde la teoría como en la praxis, hilvanando prácticas propias de las ciencias sociales con las artes escénicas. En ámbito de la docencia ha ejercido profesora ayudante en la Escuela de Antropología de la U.A.H.C, en la Unidad de Vocación Artística USACH y en la Facultad de Tecnología USACH.

21

PENSAR O imaginar una «ekeka» en tanto signo icónico, nos evoca y nos transporta a un universo latinoamericano, femenino y mestizo, algo así como el símbolo de una «latinoamericanidad» feminista que resignifica el histórico ícono andino del «ekeko» al subvertir su género, manifestando discursividades indígenas, mestizas y feministas. Repensar el género en un contexto latinoamericano y mestizo inaugura interrogantes que subyacen de la cosmogonía y cosmovisión indígena, en aquella heterogeneidad propia de la hibridez latinoamericana que en la actualidad, dialoga con un tipo de pensamiento de matriz occidental, en este caso feminista.

EN ESTE contexto, ¿de qué manera es posible pensar y repensar el rol de la mujer desde una matriz de pensamiento étnico, mestizo–feminista? ¿De qué manera se intersectan etnicidad y cultura en este discurso? ¿Cómo pensar las relaciones de género desde el propio universo social cultural y/o étnico?

ESTAS PREGUNTAS nos llevan necesariamente a problemas epistemológicos respecto a cómo entender las relaciones de género y el rol de la mujer en contextos de tradiciones indígenas y/o mestizas en un mundo globalizado e interconectado.

RESPECTO DE aquello es que en las cosmogonías y cosmovisiones prehispánicas, por ejemplo la mesoamericana, existe una dualidad entre lo femenino y lo masculino, pensado como energías dinámicas en un flujo continuo de complementariedad, en oposición al pensamiento binario occidental que divide, petrifica y estereotipa lo femenino y lo masculino.

«Su «lógica» de fusión y fluidez de opuestos estaba ahí, en vivo y en directo. Mi búsqueda analítica me hacía referirlo al concepto de dualidad mesoamericana. Esta es la forma subyacente de la dualidad de contrarios y complementarios que no se ancla en uno solo y que oscila hacia el otro. También la búsqueda del equilibrio y el balance entre ambos propone un marco analítico que permite poner juntos los opuestos sin que se invaliden el uno al otro. Dualidad que permea las prácticas y subyace en las actitudes y discursos de las zapatistas». (Marcos, Sylvia, 2017, p.55)

22

EN ESTE caso particular, el de las mujeres zapatistas, la cosmovisión mesoamericana representada en la idea de dualidad entre lo femenino y lo masculino, permea y determina sus discursos zapatistas–feministas. Estas discursividades plantean la complementariedad dual entre mujeres, hombres y sus roles en la comunidad.

LA SUBVERSIÓN de género del ícono andino «ekeko/ekeka» planteado por una agrupación feminista boliviana, referente que a su vez inspiró la creación escénica que nos convoca a reflexionar, se comprende como un giro discursivo del mismo, conquistado por el pensamiento feminista latinoamericano, en donde se intersecta género, etnia y movimientos políticos–sociales.

ASÍ ES como en este giro del signo de «ekeko» a «ekeka», se visibiliza un discurso feminista profundamente latinoamericano e híbrido, relevando la importancia ancestral del rol de la mujer en toda estructura social.

EN LAS tradiciones ancestrales latinoamericanas donde prima la oralidad y la ritualidad religiosa, las mujeres han tenido a lo largo de la historia un rol fundamental en su desarrollo, siendo éstas las principales transmisoras del conocimiento a través de la tradición oral.

«En manos de las mujeres, tradición, mitos, símbolos y rituales son maleables. Dan forma y reconstituyen las tradiciones orales de acuerdo con sus necesidades comunitarias. Todo esfuerzo

para reformular el significado de la religión en las visiones del mundo indígenas debe incluir una revisión sistemática de las contribuciones de las mujeres. Las relaciones de género implicadas en estos universos religiosos aún no han sido suficientemente exploradas». (Ibid, p.122)

23

EN EL heterogéneo territorio latinoamericano donde resisten culturalmente diversas comunidades, las prácticas ancestrales de tradición oral y performática (Taylor, 2017) representan la antítesis de la cultura escrita propia de la civilización occidental, aquella que ultrajó y conquistó Las Américas originarias. Es en la tradición oral y en la ritualidad religiosa y medicinal, donde las mujeres adquieren un rol preponderante, preservando y transmitiendo a través de prácticas corporales repertorios de memoria cultural.

DE ESTA manera la «ekeka», en tanto signo feminista latinoamericano y como referente en la creación de esta performance, representa y encarna en su desarrollo, la densidad del peso cultural que es capaz de cargar un cuerpo femenino en cualquier tipo de sociedad, comprendiendo aquel «peso» en sus múltiples significaciones e implicancias. El cuerpo en tanto soporte y contenedor de experiencias y sabidurías en su devenir femenino, mantiene tradiciones y repertorios de conocimiento transmitidos de generación en generación, independientemente del universo cultural que les dé sentido.

«El cuerpo, en la memoria cultural corporizada, es específico, vital, está sujeto al cambio. ¿Por qué esta insistencia en el cuerpo? Porque es imposible pensar en la memoria cultural y la identidad como descorporizada. Los cuerpos, al participar en la transmisión de conocimiento y memoria son, ellos mismos, producto de cierta taxonomía, de sistemas disciplinarios, taxonómicos y mnemónicos. El género impacta la forma en la que esos cuerpos participan, así como impacta la etnicidad. Las técnicas de transmisión varían de grupo en grupo». (Taylor, 2017, p.141)

COMO LO señala Diana Taylor, en este escenario de ancestralidad y oralidad latinoamericana opuesta a la textualidad occidental, es imposible pensar en la identidad y memoria cultural sin la mediación del cuerpo, sus prácticas y conocimientos acumulados.

ASÍ, PODEMOS decir que la performance «ekeka» representa y corporiza esta capacidad humana de transmitir un repertorio de movimientos, sensaciones y emociones que evocan un devenir femenino transversal, conectando subjetividades en y durante esta experiencia sensible.

La intérprete de «ekeka» en el tiempo y espacio de la escena, encarna y transmite a la audiencia, una representación de aquello que constituye y significa la(s) identidad(es) de nuestro género. Esta corporización de una experiencia femenina individual y colectiva a la vez, interpela a las distintas subjetividades que participan como espectadoras de la performance, especialmente las mujeres.

HISTÓRICAMENTE EN nuestra América en las culturas no occidentales donde la etnicidad juega un rol preponderante en los modos de vivir, las mujeres eran vistas como «vehículos de transmisión no solo de la vida sino también de bienes culturales específicos» (Ibid, p.147), repertorio de conocimiento devenido durante siglos en el cuerpo de las mujeres. No obstante, en un mundo globalizado donde predomina el patriarcado y el capitalismo a ultranza, las mujeres han sido sobrecargadas de responsabilidades sociales, cargas y roles que se han ido acumulando sobre un cuerpo «ekeka»; madre (o no), abuela, hermana, hija, nieta, amiga, cuidadora, protectora, educadora, criadora, trabajadora y tantos innumerables roles habitados por un mismo género que en su accionar va sosteniendo el sistema y la estructura social.

24

EN ESTA pieza de danza contemporánea todas aquellas cargas, memorias y experiencias se van simbolizando en el vestuario e indumentaria que la intérprete manipula cargando y soltando, cargando y soltando, interpretando a partir de su experiencia de vida su devenir en tanto cuerpo femenino en la sociedad del rendimiento. ¿Qué cargas en tu cuerpo? ¿Qué llevas, qué contiene, qué sueltas?...

ESTA EXPERIENCIA performática unipersonal en donde la intérprete «abre su cuerpo», su historia y su subjetividad femenina, establece puentes sensibles y transversales con el colectivo de espectadoras, que de alguna u otra manera nos vimos identificadas y sensibilizadas en cada acción y símbolo de este relato corporal.

A PARTIR de esta experiencia estética, en tiempos de insurgencias feministas, se visibiliza con nitidez el rol transversal que cumple una mujer en toda sociedad, independientemente de su universo cultural, produciéndose una conexión identitaria sintetizada en un «nosotras», en un colectivo femenino que carga en su cuerpo experiencias y memorias, además de los pesos históricos y sociales de la construcción de estereotipos en los que se nos ha enmarcado y condicionado. Así, la danza como arte escénica abre un espacio en donde el universo de la corporalidad en su subjetividad y despliegue escénico encarna y transmite una experiencia que se vuelve colectiva, hilvanando sensibilidades femeninas entre ekeka intérprete y ekekas espectadoras. ¶

25

- Bibliografía
- | | |
|--|--|
| Marcos, S. (2017). <i>Cruzando fronteras. Mujeres indígenas y feminismos abajo y a la izquierda</i> . Santiago: Editorial Quimantú | Taylor, D. (2017). <i>El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas</i> . Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado |
|--|--|



El devenir femenino desde una narrativa danzante.

Análisis obra danza contemporánea «Ekeka»

28



Trinidad Quinteros Cruz
Psicoanalista/ Bailarina

Psicóloga clínica de formación psicoanalítica. Trabaja actualmente en CAPs de la Universidad de Chile como supervisora clínica del enfoque Psicoanalítico y es parte del equipo de atención adultos. Realiza investigación en la Unidad de Trauma, Memoria y procesos de Simbolización y en la Unidad Cuerpo del Programa Psicoanálisis y Cultura de la Universidad de la Chile. Experiencia clínica, en docencia e investigación en la clínica del Trauma, clínica de lo Femenino, y Psicósomática.

Investiga la corporalidad y el movimiento a través del cruce de disciplinas como la danza, la educación somática, el yoga y el psicoanálisis.

69

ACTO 1

LA OBRA habita el tiempo de lo materno, un tiempo de redondez y languidez que aún no alcanza lo erguido de un cuerpo humano. Es decir, Ekeka entra y se ocupa del tiempo donde se hace cuerpo. Ese estado que queremos olvidar, que reprimimos a favor de lo que se separa y (se)para, de lo que se sostiene y afirma. Nosotras mismas en esa sobrevivencia entre la vida y la muerte. Hay que caminar, erguirse y vivir, pero Ella se sumerge en esa otra temporalidad olvidada y presente, que siempre remite a lo antiguo, un cuerpo a cuerpo con la madre, con el primer Otro que nos mira y da forma.

LAS MUJERES habitamos quizá sin abandonar nunca ese tiempo, en tanto hijas, estamos anudadas y entrelazadas a ese lapso de enredos de un cuerpo y su psiquis. Con la gran *Cosa* [Del *das Ding* | Freud-Lacan] ahí, presente en el espacio, quieta e incesante.

LA INTÉRPRETE como un pez, desde la animalidad de los movimientos que emite, quiere nacer, salir de ahí y a la vez, vuelve siempre a ese espacio. Probablemente diferenciarse de esos lazos y nudos maternos que amenazan con volverla un trazo más. Tener un cuerpo de mujer, pero el cuerpo femenino no es sin los lazos maternos que inscriben y envuelven una imagen. No sin el riesgo de quedarse enredada a esos tentáculos, atrapada en esas partes del cuerpo matriz que se indiferencian y se extienden para una mujer.

ACTO 2

EKEKA MUESTRA ese territorio probablemente angustiante, pero también suave y receptivo de los hilos maternantes que envuelven para desde ahí salir, descansar y protegerse. Nunca del todo clara, nunca tan exterior a su propio cuerpo lleno de agujeros, lleno de bolsas y cargas. Estos lazos umbilicales se juntan y ofrecen soporte para entrar y brotar, para recibir el cuerpo femenino fuera de las exigencias de lo fálico. Para valorar el ser mujer desde esas profundidades, no desde las exigencias terrenales del otro patriarcal, Ella sabe que eso es la superficie de una verdad más compleja y caótica.

LO INTERESANTE de la apuesta compositiva es que decide quedarse en esta atmosfera, no abandonarla, es más, pone el foco ahí para que sea vista, para asistir a ese tiempo y vérnoslas con él. No es una apuesta fácil, ya que tendemos a arrancar de ahí, a ordenar y verticalizar las cosas, estar en el habla, y así, en todo lo que nos dicotomiza.

INTERMEDIO

A EKEKA no le interesa resolver nada de eso, persiste en lo antes propuesto. Solo en un momento intermedio la composición concede y algo se pone más liviano. El espectador descansa para escuchar el registro de la voz, por ejemplo, que sucede gracias al simulacro de «que algo se puede organizar». Pero después de un momento, se deja entrever que siempre son resabios desletreantes que acusan que no se ha salido del tiempo arcaico.

¿QUÉ CUERPO? Aparecen las voces de los Otros que exigen imaginariamente un cuerpo erguido, pero tanto intérprete como coreógrafa saben que ¡ahí no está el saber!, no en los ideales de un cuerpo pulcro, técnico, recto, lineal, que busca la inexistente unificación y perfección.

30

ACTO 3

EL CUERPO femenino pasa por un primer saber prelenguajero, un lenguaje materno entre madre e hija. Buscar el rostro espejeante de la madre, de ese primer Otro, para constituirse en una misma y reconocernos ahí. La máscara icono del montaje, habla y constantemente marca que siempre es frágil, que ese momento nunca acaba del todo, las mujeres estamos siempre en riesgo de perder el espejo, el rostro y la imagen.

NECESITAR ESE lazo con lo materno y a la vez poder separarse de él, de su exceso, salir para que no se vuelva hostil, para que no se vuelva contra una misma. Intento de diferenciación que se reedita y vuelve a enredar rápidamente cuando esa mujer-hija se convierte en madre. Madres simbólicas o reales, las mujeres volvemos siempre al primer tiempo, no lo olvidamos nunca. Estamos en constante conexión con la pérdida y la división, la vivimos en nuestros cuerpos; reglas, hijos, partos, cargas, pesos, bolsas, siempre algo pasa por nuestro cuerpo para ser dos, tres o más, fragmentos en el espejo.

DESENLACE

¿LA SALIDA? Ella toma esos lazos a ratos entrañables e intestinales, rojos y sangrientos, grises y azules como la melancolía de ese tiempo lejano. Las mujeres las tomamos y acomodamos en el propio cuerpo, aunque nunca del todo bien, las llevamos, las portamos para integrarlas, usarlas a favor en lo posible. Seamos madres o no, se lleva el cuerpo partido, cargado, abultado, para hacer como sí, para hacer con las exigencias externas e internar y levantarse, llevar un cuerpo de mujer.

31

DE AHÍ que las mujeres carguemos y tengamos probablemente un gusto o goce arcaico por llevar algo en el cuerpo: accesorios, bolsas, crías, pechos, llevar y traer, como una memoria antigua y actual que nos llama constantemente a organizar, recoger y sacar sobre nuestras cavidades y orificios lo que resta. No sin exponernos al riesgo que conlleva eso, caer y desorganizarse, recoger y volver a armar. Armarse una misma, una y otra vez en un cuerpo femenino.

CARGANDO CUERPOS y trozos del cuerpo propio de los que nunca nos desprendemos del todo, ¿Qué se hace con esos exteriores? Imaginamos desaparecen ¿queremos creer en eso! De ahí las mujeres y su obsesión con el cuerpo apretado, fibroso y flaco, una línea eréctil para borrar lo que está, desborda y sobra, los trozos de cuerpo, huella antigua con la madre. Pero están permanentemente ahí.

EN LAS mujeres esta separación siempre es un trabajo, una exigencia hasta el final. No es tan fácil andar sin cargas, nada es fálico en su origen para las mujeres. Ekeka da cuenta que eso es una ilusión y que nosotras, habitando lo femenino, nos debemos sostener enfrentándonos y dialogando constantemente y de otra manera, con ese tiempo-espacio; amarrando y desanudando hilos, haciendo tramas y tejidos, grupos para construir un cuerpo redondo antes que erguido. Eso es secundario en el poder de lo femenino. ¶



¿Puede la danza hacer que la horca se vuelva abrazo?

34



Roberto Reveco
Antropólogo / Esteta

Antropólogo de la Universidad de Chile y doctor en estética de la Universidad de Paris VIII. Ha publicado artículos sobre cine y dictado clases en distintas universidades.

35

El sismógrafo transcribe las fuerzas telúricas; las vuelve datos visibles — esas líneas amenazantes en zigzag—: inscripciones del movimiento a veces sutil, a veces acelerado, a veces catastrófico de los interiores de la tierra, tal como el electrocardiograma representa gráficamente la actividad eléctrica de nuestro corazón.

Algo parecido sucede en el cuerpo de Ekeka, soporte móvil de síntomas, recuerdos, restos, continente de memorias y biografías: unas colectivas —difusas y ancestrales— y una íntima y única — ¿la de la bailarina? ¿la de la directora? —, que van asomándose en este mito, reviviendo en ese cuerpo, cobrando forma en los movimientos. El cuerpo de Ekeka actúa, pues, como una especie de médium que invoca el pasado inconsciente, en forma de espasmo o gesto instintivo, y como medida y proyección de intensidades anímicas.

Desde un charco de sonido pantanoso y atmósfera biótica empieza a erguirse un cuerpo desarticulado, quebrado, al revés. Un cuerpo transpuesto, monstruoso, como todo cuerpo que halla su dignidad en las orillas, en las fronteras, ahí donde no es tan claro lo que es de allá y lo que es de acá, ahí donde ni siquiera esas nociones territoriales son justas porque las definiciones demasiado rígidas le son imposibles o impensables: insuficientes. Cuerpo anfibio, aunque anguloso, hecho de impulsos más que de trayectorias, que no es dueño de ningún ambiente, que no se siente cómodo en ninguna parte: cuerpo sin lugar y sin ámbito. Cuerpo mestizo desafiando las categorías. Difícil y raro, pero no oscuro.

¡No! Porque extraña, tímida, aún angustiada, está ahí con nosotros su figura, cerca, linda, buscando. Padece repertorios gestuales y musculares ajenos, misteriosos, incomprensibles, hasta que intuyendo la importancia de la ternura, se lleva una mano a la quijada y nos mira, Ekeka, con su máscara. Piel vuelta hueso.

¡No!, no es oscura,
 es antigua,
 no es oscura, es nuestra
 así somos algunas:

llevamos esa historia visceral encima.

¿Hay algo más tierno que bailar con un tumor?

¿Hay algo más radical que bailar con un tumor?

Con la tripa que no deja vivir,
 con la tripa enferma, con la sogá suicida,
 con la memoria dolorosa, con el recuerdo insistente.

¿Basta con bailar con la sogá? ¿El baile lo soluciona todo?

¿Lo sublima? ¿Lo transforma, como un sismógrafo, para volver soportables las pulsiones internas? ¿Lo disuelve? ¿Lo vuelve belleza, obra, posibilidad?

¿Puede la danza hacer que la horca se vuelva abrazo?

Por algo lleva los huesos fuera, los interiores fuera, el esternón. ¿Quién te habla mientras bailas? —quisiéramos preguntar. Se te hizo un tumor en el cuerpo. Y lo ves, y lo tocas, y bailas con él, te caes en él, te seduce con su sensualidad perversa, con ese susurro que te dicta suavemente al oído: anuda las hebras.

Tejer fue siempre enredar y enredar, enquistar y anudar
 ¿Tejer no es acaso volver denso lo liviano, atar lo libre, enredar el cuerpo, como las palabras enredan las cosas?
 ¿Por qué te cuelgan nudos del cuerpo, madre? ¿Quién estuvo jugando con tus palabras?

Insiste el cuerpo, ahora desperdigado, desparramado, desarmado; será otro para que las hebras se liberen, se destejan, rompan la vocación espesa del nudo; vuelen, se estiren, salten y caigan, busquen otro lugar y eleven los filtros, desvanezcan las ópticas, hagan emerger la realidad violenta que se despliega no tanto como enojo, sino como impotencia, como rabia, como rebeldía —siempre tan dura con una misma—, incapaz de abrazar la masa, los tumores informes asquerosos. Se ven ajenos, como si no fuera uno mismo sus cargas, como si la carne no estuviera hecha de masa apretujada. Como si el tejido no fuera siempre un poco incómodo.

Y se rinde, se rinde. La pantera
duerme sin protección. La noche peligrosa y duerme
sin vigilante.

¡Pero cómo no cargarlos bestia y orgullosa!
¡si son los hermanos muertos!,
las violaciones, los engaños,
los hijos muertos en el cuerpo sepultura,

la pobreza en el pecho, el llanto de noche, la noche no
deja dormir, los disparos, ¡se están llevando al vecino!, abajo,
debajo de la cama. Debajo de la cama viven espíritus. Está sola

y la noche es peligrosa y es balaceras, golpes. En las noches
son los sudores y los atracos, en las noches son las muertes,
son las vidas indeseables, los abusos, la pena y la angustia.

¡Mueve las caderas niña!

Llevarlos como bestia majestuosa enorme. Así se lleva
el mundo: como una quiltra iluminada, una momia
incomprensible, como un textil humano, polvoriento y arañado.
Y debajo de los bultos, los tumores; una mirada aún tierna. ¶



¿Quiénes bailan cuando bailas?

Estética y dramaturgia
en la obra de danza contemporánea
EKEKA ¹

40



Carla Redlich H.

Magister en Estudios Culturales, Universidad Arcis. Diplomada en Gestión Cultural y Cooperación Internacional, Universidad de Barcelona. Licenciada en educación, Universidad de Playa Ancha. Becaria para la Organización de Estados Iberoamericanos en Buenos Aires, Argentina. Becaria Fondart pasantía en Arte Público, Barcelona, España. Exdirectora del Consejo Regional de la Cultura y las Artes, región de Antofagasta. Investigadora y docente, especializada en artes escénicas. Con experiencia en elaboración y gestión de proyectos culturales y educativos, dirección de equipos multidisciplinares, creación y dirección de programas territoriales de educación artística. Madre/amante/músico-aficionada. Actualmente, da sus primeros pasos como dramaturgista en la escena de la danza.

41

Siempre es difícil describir un mito; no se deja atrapar ni delimitar; ronda las conciencias sin afirmarse nunca frente a ellas como un objeto definitivo. Es tan ondulante, tan contradictorio que a primera vista nunca se capta su unidad.
Simone de Beauvoir

ESCENARIO OSCURO. No es posible distinguir presencia alguna. La música, de tinte acusmático ², irrumpe para dar pie a lo que sigue: en el centro del espacio, entre humo y leves reflejos de luz verde-azul, una presencia (¿cuerpo?), el contorno impreciso de un algo, que se mueve casi imperceptiblemente, aparece en escena.

A **MEDIDA** que el primer segmento de la obra de danza contemporánea Ekeka se desarrolla, el espectador podrá constatar — en una imagen que podríamos aproximar más bien a lo onírico — cómo esta forma corpórea improbable, más cercana a un ser mitológico que a un cuerpo humano, repleta la escena de un lenguaje que tiene sentido más allá del sentido. Un ente extraño, que apela a una animalidad cuadrúpeda y que reacomoda sus huesos para transitar de forma bípeda por el espacio.

LA DISPOSICIÓN del tiempo en escena tiene relación con lo mítico: un cuerpo incapaz de crearse solo, aparece ahí, como un ser arrojado a la tierra que despierta de un extenso letargo, descubriéndose y rearmándose en cada movimiento, con un habla sígnica que muestra indicios de un ser hembra, que lleva inscrito en sus huesos un discurso por develar. Surge la Ekeka como reunión de una eventual masa de figuras y significados que permiten su acontecer.

LA DANZA, expresión artística que se define alejada de la *esclavitud de los fines* ³, se articula a sí misma en la forma del mito, obedeciendo a una «causalidad sin causas» sin seguir una linealidad histórica. Esta forma temporal no teleológica da sentido a la danza y a su figura central, ya que la Ekeka deviene mujer cargando el arquetipo que los mitos han construido para este género desde el origen de la humanidad.

42

LA MUJER – MONSTRUO

Solo se baila animal
Solo los animales bailan
Porque bailar es previo al lenguaje
Bailar es bestial
Es volverse (volver a ser) bestias
Mirar los ojos de una bestia
Para entender algo del mundo de la danza.
L. Condró

EL UNIVERSO mítico sobre el origen de la mujer se encuentra ligado al relato que las culturas prepatriarcales de Europa hicieran de la Diosa, una figura compleja y ambivalente, híbrida y paradójica, que reúne en su imaginario la síntesis de los polos (luz/oscuridad, día/noche, ángel/bestia) pero sin una connotación negativa al respecto. Es la Diosa la circularidad perfecta entre la vida y la muerte, útero y tumba que cobija la vida de los hombres, quienes le aman y le temen en su justa medida.

CON EL relato que se construye a partir de la tradición judeo-cristiana, la mujer es castigada por dicha ambivalencia. Ligada a lo telúrico más que a lo celestial (Suazo, 2018) se le acusará de la pérdida del paraíso en la tierra. La culpa aparecerá en gloria y majestad, lo que determinará que la mujer deba desgarrar su circularidad, negando, fragmentando y desmembrando esta construcción.

43

LA AMBIVALENCIA entonces, adquirirá una determinación binaria, que inscribirá a la mujer en alguno de los dos registros: santa o bruja, puta o respetable, madre o solterona. Además, se le atribuirá una condición receptiva, ligada a la variabilidad de las emociones, a una animalidad que debe ser domesticada, incapaz de encarnar la razón. Este último atributo será masculino, pues es el hombre quien, con prudencia y lógica, tendrá en sus manos el destino de la sociedad.

LA MARAVILLOSA riqueza polimorfa de las diosas prepatriarcales (Isha, Hécate, Kali) sucumbe ante la doctrina religiosa occidental, y la mujer es confinada a las sombras. Este discurso alentarán la disposición y el orden de los cuerpos, determinando un corpus simbólico y un lugar exclusivo para cada sexo. Sin embargo, la conformación pluriversa de lo femenino pulsará por aparecer, siendo infinitas veces castigada y reprimida a través de la historia.

¿**ES LA** Ekeka la revelación de esta conformación? Animalidad y resistencia se adivinan al observar este cuerpo que se rearma en cada acto. Una especie de corpopolítica se instala en su devenir escénico, pues este cuerpo denuncia y desorganiza el reparto sensible que confina estos cuerpos al silencio. Si bien asume la carga —objetual y simbólica— que su construcción de género le impone, puede a su vez liberarse de ella, enfrentarla y decidir de qué manera reconfigurar esta determinación.

EL «DEBER SER»

EN AMÉRICA Latina, el ideal femenino infringido desde la mezcla sincrética europea-indígena se encarna en la imagen de la Virgen María, mujer-madre que se atribuye

la total protección, subsistencia y afecto de los hijos e hijas, en tanto, el padre ausente —ya fuese español, mestizo o criollo— aparece episódicamente, desempeñando un papel secundario en lo privado, aunque sin perder la visibilidad y autoridad pública que se le atribuye a su género. En palabras de Sonia Montecino, la identidad de la mujer latinoamericana carga con el imaginario mariano, y esto las obliga «...a ser perfectas (¿cómo la Virgen-Madre?) en la casa, en el trabajo, en la relación de pareja, etc. Asumiendo en la vida cotidiana una multiplicidad de haceres y prácticas, copan los espacios domésticos —generalmente luego de su jornada de trabajo— y afectivos del hogar. En esta posición, de «hacedoras de todo», sienten el tremendo peso de la soledad en que se ejecutan sus haceres. El hombre, ausente del hogar, en las «cosas importantes», evade la socialización de los hijos, las tareas domésticas (hechas por la esposa o la empleada doméstica), el diálogo con su mujer» (Montecino 289:1990).

LA DIOSA del pensamiento occidental, eurocéntrico, cristiano, resulta una figura femenina castrada, privada de la sombra que permite su interesante complejidad. Esta diosa-virgen (¡virgen!) cargará a la mujer con un «deber ser» que implica el silencio ante las numerosas obligaciones y restricciones que debe cumplir.

ESTE DEBER ser se extiende a todos los ámbitos de la vida de la mujer, sea este público (el trabajo fuera del hogar, sus relaciones sociales) o privado. Los cuerpos condicionados se exponen a un trato desigual, que responde a la naturalización del discurso patriarcal —mariano impuesto—.

EN EL campo de la danza, los cuerpos ya sometidos de las mujeres (bailarinas) podrían estar expuestos a un doble disciplinamiento, aquel que se infringe bajo la excusa de la técnica. Cuerpo de la danza-Cuerpo Rehén (Fratini), que

44

45

será figurado y desfigurado según el estilo, maestro y técnica al que se someta. El «deber ser» de las mujeres en la danza será, entonces, el conjunto de prácticas no discursivas que atraviesan la disposición de sus cuerpos y su movimiento en escena, cuerpos condicionados a formas que, aun en el intento de ser disruptivas, terminan constituyendo un corpus teórico-práctico que enmarca a la intérprete y su movimiento.

DADO LO anterior, ¿podríamos afirmar que la libertad del cuerpo femenino se remite a escoger la naturaleza de su opresor?

POLÍTICA DE REIVINDICACIÓN O REORGANIZACIÓN DE EVIDENCIAS SENSIBLES

LA TEÓRICA feminista Alejandra Castillo, señala la necesidad de contar con una política de mujeres que constituya «no solo una política de reivindicación, sino que cierta manera de desorganizar las evidencias sensibles que nos hacen ver, al mismo tiempo, la existencia de un mundo común y las divisiones que definen los lugares exclusivos para cada uno de los sexos» (Castillo, 10:2015). Es decir, se apela a interrumpir el orden de opresión que yace sobre las mujeres, alterando el común establecido para la definición del lugar y el tiempo que debe ocupar cada cuerpo. Entonces, señala Castillo, «si el cuerpo es el reflejo de un orden patriarcal, racial y heteronormativo, es el propio cuerpo el lugar desde donde se deben interrumpir dichos órdenes de opresión» (Íbidem)

¿**PODEMOS SITUAR** en Ekeka un ejercicio de visibilización del archivo disciplinario que pesa sobre los cuerpos, desde el propio cuerpo en escena? ¿O es su puesta en escena una representación que apuntaría a la reivindicación de su rol?

CREO – INSISTIENDO EN la alteridad de lo femenino, que la Ekeka, animal – mujer – medusa danzante, desorganiza, desde su propio cuerpo, el relato patriarcal imperante. Cuerpo en resistencia que asume esta carga y la resimboliza. Un cuerpo que se autocrea, que no nace de la costilla, que se articula y descubre, atravesando estados que confluyen en la elección de su devenir.

ES LA Ekeka un cuerpo que —en su puesta en escena— deviene expuesto desde su mítica animalidad, transitando estados para volver a organizarse en monstruosidad bella, expandida, llena de tentáculos, bultos, esqueleto y corazas, y que asume esta composición exponiendo la maravillosa circularidad perdida, mezcla de luz y sombra que danza a sus anchas este hecho. ¶

Notas

- 1 Referencias de la obra en https://www.facebook.com/Proyecto-EKEKA-303613256952869/?modal=admin_todo_tour y también en <https://vimeo.com/316709692>
- 2 Música que considera relevantes aspectos del sonido como timbre y espectro. Los materiales para la composición pueden incluir sonidos derivados de instrumentos musicales, voz, sonidos generados electrónicamente, audios que han sido manipulados usando procesadores de efectos, así como efectos de sonido y grabaciones de campo.
- 3 *Propuestas teóricas para una narratología de la danza*, Fratini Roberto, 2011

Bibliografía

- Castillo, Alejandra. *Imagen Cuerpo*, ediciones La Cebra, Editorial Palinodia, 2014.
- Fratini, Roberto. *Propuestas teóricas para una narratología de la danza*, 2011
- Montecino, Sonia. *Símbolo Mariano y Constitución de la Identidad Femenina en Chile*. Artículo N°39 Centro de Estudios Públicos, CEP, 1990.
- Suazo, Roberto. *Víboras, Putas, Brujas: una historia de la demonización de la mujer desde Eva a la Quintrala*. Editorial Planeta, 2018.





FICHA TÉCNICA

Dirección

Tania Rojas Benvenuto

Interpretación y Composición

Bárbara Achondo Andino

Composición Musical

Cristóbal Montes

Asistente de Dirección

Constanza Díaz Alfaro

Diseño Integral

Sebastián Escalona

Técnica

Jaime Salamanca

Realización de indumentaria

Alejandra Chávez — Constanza Díaz — Jocelyn Olguín

Aporte teórico

Carla Redlich — Trinidad Quinteros — Roberto Reveco

Producción

Carla Redlich

Colaboración audiovisual

Camilo Becerra

Fotografía

Elisa Beniscelli

Prensa

Manuel Letelier

Estreno 18 de enero 2019

Facultad de Artes

Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Temporada marzo — abril 2019

Espacio Danza LA VITRINA

Contacto: proyectoekeka@gmail.com

CRÉDITOS DE LA PUBLICACIÓN

Fotografías: Elisa Beniscelli, Mauricio Salgado (p.10, 26 y 48)

y Carlos Francisco Contreras (p.2)

Ilustración de la cubierta: Sebastián Escalona

Diseño: Juan Fernando Mercerón

Tipografías: **Mosonyi** de Yorlmar Campos y Frugal Grotesque de Francisco Gálvez

Impresión en risografía y encuadernación: Ojo por ojo [imprenta@ojoporojo.cl]

Edición de 100 ejemplares. Julio 2019



ekeka

Solo de danza que aborda la temática del «devenir femenino», su huella en la biografía corporal y su construcción de identidad. Aportando al lenguaje de la danza contemporánea y al cruce de esta con los conceptos de instalación y performance, esta pieza busca posicionar la temática de género desde una mirada reflexiva en torno al cuerpo femenino como soporte. ¶

«El formato solo como referente de resistencia: La fragilidad de un cuerpo que contiene no solo su psiquis en una ejecución corporal constante, si no también, la de una audiencia que deposita todo su universo deseante de ser interpelado. El riesgo de esa apuesta, el vértigo de la lucha contra el cansancio... el estado de vigilia que convierte a la interprete en la más hermosa de las bestias». ¶



@proyecto_ekeka