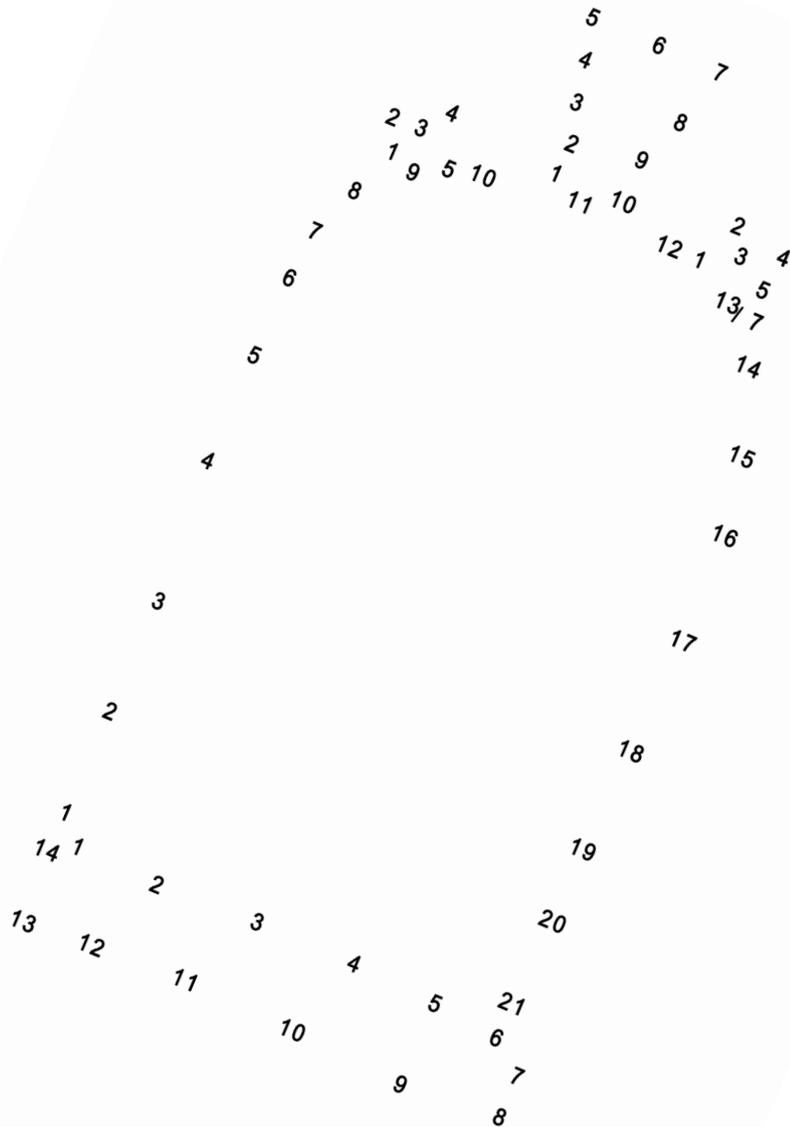


OJO



Difusión de las artes vivas contemporáneas iberoamericanas

N 3

Pensar bien: Alex Peña - de Guillermo Weickert

Sobre Anadel Lynton, esbozo de retrato de una cronopía de la danza mexicana - de Javier Contreras V.

Investiduras del espacio en el teatro reciente de Roberto Suárez - de Ignacio Gutiérrez

La surificación de la mirada y los cuerpos en acción de José Olavarría - de Constanza Cordovez

OJO da visibilidad a propuestas contemporáneas de artes vivas iberoamericanas de creadores multidisciplinares de: Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, Colombia, México y España, que centren su trabajo en el lenguaje del movimiento.

Cada número de OJO incluye 4 artículos, sobre creadores y sus contextos de trabajo, bajo licencia de CC BY-NC. Está permitido copiar, distribuir, exhibir y representar la obra y hacer obras derivadas siempre y cuando se reconozca y cite la obra y su autor. Todo ello para fines no comerciales. (Esta obra está sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial 3.0 Unported de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/>)

El equipo de coordinadores asume los contenidos de su país (ya sea escribiendo el artículo o encargándolo a autores vinculados a las artes y la teoría del movimiento) y son: Lucía Naser (Uruguay), Micaela Moreno (Argentina), Vanilton Lakka (Brasil), Javier Contreras (México), Eloísa Jaramillo (Colombia), María José Cifuentes (Chile) y Raquel Tomàs (España).

Os presentamos pues el primer número de esta nueva publicación. Si quieres hacer visible lo escondido puedes seguir la numeración de la portada con una línea de número a número y descubrirás una ilustración que de algún modo remite a una imagen escondida en los artículos. Ojo puede leerse online desde su perfil issuu y tiene la opción de descarga para que te lo puedas imprimir en blanco y negro y leerlo en papel.



PENSAR BIEN: ALEX PEÑA //

GUILLERMO WEICKERT (ESPAÑA)

Hace años, la dramaturga y directora de escena sevillana Pepa Gamboa ilustraba medio en broma su idea de resistencia artística contando la historia de una vecina de su pueblo que pintaba de "verde pichichi" cada una de las bombonas de gas que la empresa local le suministraba porque detestaba el color naranja que le rompía la armonía de colores de su cocina. A pesar de las continuas amonestaciones y multas que recibía, durante años Pepa y el resto de los niños del pueblo perseguían con la mirada al camión del butano en el que podían distinguir esa bombona verde que era a la vez un canto a la individualidad y aliento a la rebeldía.

Por su parte, Bill Viola propone una definición de artista contemporáneo no ya como la de aquel que domina una técnica artística sino como alguien que piensa bien y ésta es quizás la que mejor encaja a Alex Peña: Pensar bien y pasarlo bien con su trabajo como creador y performer, que desarrolla en paralelo a su carrera de actor precisamente para "no tener que hacer teatro". Eso y el planteamiento de la gestión y la producción de su obra como parte del acto creativo, la resignificación y el cuestionamiento de conceptos asumidos y arraigados y el de la misma identidad y estatus de artista.

"Producir un discurso artístico multidisciplinar e interdisciplinar donde confluyan los distintos lenguajes de la creación artística con objetos y acciones incitadas por su título a la generación de obras de arte" era uno de los primordiales objetivos del colectivo VulgarisARTE del que Alex formó parte a principios del 2000. También otros, como acercar el arte a la mayor cantidad posible de gente y hacerlo en un entorno cultural colectivo, libre y festivo, analizar y discutir la inaccesibilidad del arte tanto por los espacios en que se dispone como por el elitismo que les rodea así como la utilización de soportes vulgares que abaraten los costes de producción, parecen seguir siendo constantes en la obra de Peña.

Desde su primera acción "Pisando huevos ya pisados" a las intervenciones en las distintas ediciones del VulgarisARTE, Alex y sus compañeros del colectivo proponían performances en las que conectaban aspectos de la cultura popular con otros del mundo del arte contemporáneo de las que resultaban acciones artísticas peligrosamente parecidas a gamberradas adolescentes. Sin embargo la claridad y lucidez conceptual, el uso de la finísima ironía, el sentido del humor y el reconocimiento de los elementos y referentes más cotidianos hizo que éstas funcionaran como un aldabonazo en la atención de la sociedad sevillana. Se generó una gran expectativa e interés por las propuestas de este grupo a cuyas convocatorias acudía numeroso público con los más diversos perfiles y motivaciones.

"El artista moderno ha llegado a su barrio", acción que pretendía crear una ficción sobre el mercado del arte y en la que recorrían con una furgoneta desde los barrios más populares hasta los alrededores del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo anunciando por megafonía los servicios a domicilio de un artista contemporáneo (land-art para chalets, performances para bodas bautizos o comuniones, etc), repartiendo y pegando carteles con las tarifas, "Los mejores momentos de tu vida versión Karaoke" creada con Manuel Prado Sánchez o "Recital para toro mecánico" son algunas de las performances más memorables de esta época. El soporte y el formato de cada una de sus obras varía según las necesidades que las generan. Por eso se mueve entre la performance, la instalación o la poesía visual con una tendencia a desaparecer y diluirse como artista en el anonimato para favorecer que sea la propia obra la que establezca un diálogo directo con un público que en muchas ocasiones lo es por accidente o por casualidad. Como aquel que paseando por La Alameda de Hércules en Sevilla encuentra uno de esos carteles fotocopiados con la parte de abajo dividida en tirillas con un número de teléfono pero de dimensiones desproporcionadas y en el que se ofrecen "Clases de Gigantismo". O el oyente accidental del "Manifiesto antibelicista" que cualquiera podía leer desde el portero automático de su casa convirtiéndose en performer de la acción y que después evolucionó como "Bambera para Telefonillos" concierto flamenco para porterillo automático.

Desaparición ésta del artista especialmente compleja en el caso de Álex ,no sólo por su contundente físico (cuerpo grandote, melena rizada, grandes rasgos y amplia sonrisa) sino porque Peña trabaja como pocos artistas desde el anclaje más sólido en el presente y en la cotidianidad, conectado en todo momento con la persona que es. Por eso su presencia es rotunda, asertiva y su mirada, su forma de hacer y su interlocución al público pulverizan y niegan los límites entre la vida y el escenario; no altera ni manipula el tiempo ni el espacio de la representación: hace y deshace, evidenciando que no hay ni tiene por qué haber nada ritual ni chamánico en el artista ni en el acto artístico.

Alex maneja con facilidad el humor y comienza por su imagen y su cuerpo consiguiendo desprejuiciar y aligerar de trascendencia al hecho de estar expuesto delante de un público, no recurre al parapeto de una técnica (como acaso nos ocurre a menudo a bailarines y actores) ni fuerza la proyección de una imagen determinada. Un cuerpo presente, no entrenado, disponible, conectado y no estandarizado que se nos presenta capaz de acometer cualquier empresa desde la dificultad y el esfuerzo que la acción presente.

Por eso asistir a trabajos de Alex en los que ya no está presente de modo inmediato produce la extraña sensación de fantasmagoría, de seguir sintiendo su presencia a pesar de estar ausente, de adivinarlo en el trabajo físico de preparación, instalación, recogida y carga de los materiales, en la socarronería y el delirante ingenio de la idea... También hay desaparición del artista en el esfuerzo de no limitarse a generar su obra y tender a la articulación de conceptos más amplios que necesitan y permiten la unión de distintos creadores para cobrar sentido.

La lista de sus trabajos es larga pero son comunes temas como la soledad y la denuncia de la injusticia y la desigualdad y sobre todo está siempre presente un gusto por la apropiación de referentes populares y vulgares que permiten esa sensación de cercanía y de accesibilidad, de "tan fácil que hasta yo podría hacerlo". Cabría destacar aquí "Intervenciones en jueves", creado junto a Celia Macías y que a lo largo de cinco ediciones logró reunir a un nutrido número de artistas en un proceso de visibilización, reflexión, denuncia y puesta en valor de la identidad del mercadillo de quincalla más antiguo de Sevilla. Se buscaba la superación de su consideración de marginal con ejes temáticos y obras conectadas con sus protagonistas y su realidad más próxima (porque una de las grandes virtudes de Peña es la de no ser un turista en ninguno de los contextos en los que opera). Pero sobre todo, en estos tiempos en los que parece tan necesario "no ser pensado por la economía" y el recordarnos constantemente que el origen de cualquier proyecto debería ser una necesidad y no un presupuesto o una financiación, Alex proyecta la imagen del artista como alguien cercano y auténtico que a través de su obra es capaz de proponer nuevas miradas que invitan a pensar y replantear la realidad, a tomar conciencia y a realizar transformaciones positivas sin caer en ningún momento en el pedantismo ni en el adoctrinamiento, la imagen del artista como "alguien en quien creer y a quien querer".

Y ésa es quizás uno de los mayores y máspreciado valores artísticos: el ser capaz de transmitir una visión del arte y de la cultura como experiencia colectiva de la que todos formamos parte y que se nutre y retroalimenta de la propia cotidianidad, de sus acontecimientos, de sus objetos y de su gente y también a ellos van destinados en un proceso de diálogo que puede y debe ayudar a construir un futuro más participativo, inclusivo y habitable.

Pregunta al lector:

¿Cuáles son las implicaciones para la obra y para el artista que se derivan de la decisión de incorporarse o no a los canales habituales de producción, creación y distribución del arte ?

Lecturas sugeridas:

#Viola, Bill, *Las Horas Invisibles*. Dirección del Catálogo : José Lebrero Stals. Producción editorial Turner. Impresión. Artes g´ radicas Palermo, S.L. Edita Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
Nesbett, Bancroft, Andress (Ed.) *Cartas a un joven artista*, Ediciones el Ciprés, 2010.

SOBRE ANADEL LYNTON, ESBOZO DE RETRATO DE UNA CRO- NOPIA DE LA DANZA MEXICANA //

JAVIER CONTRERAS V. (MÉXICO)

Casi estoy seguro de que Anadel Lynton estará esencialmente en desacuerdo con lo que voy a escribir aquí. Esto será así porque –además de que me quedaré corto en la presentación de su compleja persona ciudadana y artística- nadie más radicalmente alejado de la mínima tributación al deseo de notoriedad o de reconocimiento. En su disputa con el funcionamiento fluido y fetichizante de la realidad del capital y con las jerarquizaciones del patriarcado y de los campos artísticos, Anadel se ha elegido como una vida –rica, plural, compleja- ejercida en el territorio de la discreción y abierta siempre al encuentro con los otros que constituyen el nosotros. Elude por principio toda caracterización que la ponga a transitar en los circuitos reconocidos de la academia –con todo y sus grados y posgrados-, del arte –con todo y su larga trayectoria como intérprete y coreógrafa/performer- y de la política –con todo y su prolongado esfuerzo por construir comunidades igualitarias y liberadoras-. Anadel ha elegido vivir compartiendo la misma tierra que pisamos los y las pares, sin distinguirse demasiado porque para ella lo esencial es el nosotros.

Anadel es todo un reto para la descripción porque ella –en consecuencia con lo señalado- se ha empeñado en desplegar su vida como una serie sostenida de desterritorializaciones y reterritorializaciones en función de lo que considera justo y de lo que le permita ampliar cada vez más los horizontes y participantes del sujeto colectivo de la primera persona del plural. De esta manera, sus tránsitos (de nacionalidad, de profesión, de espacialidad política, de apuestas discursivas artísticas) han sido maneras de dilatar ese nosotros. En consecuencia, no es fácil –y además no es pertinente- ceñirla con nociones cerradas: bailarina, coreógrafa, investigadora, docente, teórica, analista de movimiento, performer, viajera. Es todo eso pero sobre todo es un proyecto vital libertario. Proyecto que no es declarativo sino vivido en la densidad de la experiencia y que, además, tiene como razón profunda la decisión de problematizar solidariamente. Porque Anadel –con su arte, sus textos, sus comentarios- problematiza, hace surgir preguntas, no nos permite eludir posibilidades otras de pensar y de crear nuevas formas de relación más justas, no patriarcales e incluyentes.

Por todo lo que se va diciendo hasta aquí se advertirá por qué en el caso de Anadel más que hablar de obras lo pertinente es hacerlo sobre su apuesta vital. ¿La vida como obra? Sí, sin duda. Una vida dancística generosa, comprometida y libertaria así como se habla de una vida filosófica. En todo caso, de acuerdo a lo que apunta Alain Badiou, una vida como un sujeto que se incorpora a una verdad: la danza como experiencia poética de encuentro, gozo y dignificación.

Esta incorporación a la apuesta vital y estética del nosotros es lo que ha guiado la trayectoria de Anadel, desde su traslado de su patria original –Estados Unidos- a su patria elegida –México- y su ingreso a Ballet Nacional de México a finales de los años 50 del siglo pasado, su participación en la fundación de Ballet Independiente en 1966, su colaboración en el grupo Tropicana's Holydays, su labor organizativa y creativa en los Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea y en la agrupación gremial Danza Mexicana A.C. (DAMAC), su tarea docente en la Universidad Autónoma Metropolitana, su participación en la fundación del Cenidi-Danza (el centro de investigación del INBA), su trabajo constante en los Caracoles zapatistas en el estado de Chiapas, su producción como artista del

performance, su ejercicio de reflexión teórica. En todas estas vertientes ha estado presente siempre la intención de construir un nosotros a partir de lo que Jacques Rancière denomina “la comunidad de partición”, es decir, la comunidad nacida y enriquecida por el reconocimiento de derechos iguales para un grupo social que irrumpe en el ámbito de la organización societaria que lo invisibiliza; irrupción que es no un acomodarse a la lógica social dominante sino la invitación, a partir de la reivindicación de la propia especificidad negada, a producir una nueva realidad comunitaria más compleja e incluyente. Vale decir, es la comunidad nacida no del plegarse resignado a las normatividades dominantes sino del ahondamiento de las posibilidades nuevas abiertas por el disenso.

Esta capacidad de desacuerdo (al mismo tiempo acordando con los pares) es lo que explica el recorrido de Anadel por el campo de la danza contemporánea mexicana de los “lugares fuertes” a los así llamados “periféricos” (en realidad, sitios sociales de la propia autonomía) de la danza comunitaria y del performance lírico-político. Es decir, Anadel ha optado por un periplo inverso al que se considera habitual y comprensible para los habitantes de un campo artístico (el que va de los lugares “débiles” a los legitimados-legitimadores, del anonimato a la “fama”).

Y esta asunción del disenso también nos permite abrirnos a las características de su discursividad estética en la que más que proponerse textos coreográficos para ser leídos, lo que se plantean son experiencias habitables y producibles de manera compartida. Comunidad que a veces es ritual de duelo –como el conmovedor performance “Hojas de nueva vida” sobre los asesinados y asesinadas de Acteal-, o es danza regalo portátil y compartible –como la danza circular nacida en un caracol zapatista que es puesta a disposición de todo aquel o aquella que quiera llevársela-, o es hecho escénico dancístico, performático, musical complejo porque supone la estructuración de un debate entre los participantes –como la pieza “Catastrofistas, esperancistas y valemadristas” sobre la situación social, anímica, ética y política mexicana-, o es una danza itinerante que permite recuperar la memoria de un barrio –como la obra “Romerías tour” que sucede en la colonia Roma de la ciudad de México.

Por último, quiero mencionar que esta construcción de situaciones de encuentro y diálogo también forma parte central de su trabajo de investigación académica. No es casualidad que uno de sus proyectos de investigación se llame “Diálogos de percepción sobre el proceso creador” en el que coreógrafos/as y espectadores/as se preguntan mutuamente y frente a frente sobre lo que ha ocurrido en la escena. Se trata realmente de una investigación-intervención en la que la construcción de los saberes es también una posibilidad de encuentro.

Anadel Lynton, cronopía de la danza contemporánea mexicana o de cómo se construye una vida generosa y congruente.

Pregunta al lector:

¿Cómo describir y cómo darle mayor visibilidad crítica a las “vidas dancísticas/escénicas” en sus aportaciones específicas a la poíesis social?

¿Cómo trascender el debate excluyente entre “obra” y “experiencia” en el terreno de las prácticas artísticas?

Referencias bibliográficas:

Baud Pierre-Alain, *Una danza tan ansiada (la danza en México como experiencia de comunicación y poder)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México 1992.

Badiou Alain y Tarby Fabien, *La filosofía y el acontecimiento*, Amorrortu, Buenos Aires 2013.

Rancière Jacques, *En los bordes de lo político*, La Cebra, Buenos Aires 2007.

INVESTIDURAS DEL ESPACIO EN EL TEATRO RECIENTE DE ROBERTO SUÁREZ //

IGNACIO GUTIÉRREZ (URUGUAY)

Este artículo se propone formular algunas observaciones y preguntas que surgen de la confrontación de los dos últimos espectáculos estrenados por Roberto Suárez en Montevideo (*La Estrategia del Comediante*, 2008; *Bienvenido a Casa*, 2012)¹. Ciertas continuidades o recurrencias -temáticas y formales- evidentes entre ambos, han llevado a la crítica a repetir conceptos como radical, singular o arriesgado a la hora de valorar ambas puestas (y en general el lugar de Suárez en el medio teatral uruguayo). Intentaré profundizar un poco en el alcance o las implicaciones de estos calificativos: por qué, contra qué se juega esa supuesta radicalidad. Para ello, y para empezar, me interesa notar algunas diferencias, no menos importantes, entre ambos espectáculos. Estas diferencias afectan sobre todo a la investidura del espacio escénico: a la forma en que el movimiento y la interacción entre actores y público pauta y tensiona la relación sala/escena, cuya oposición, según una convención comunicativa estereotípica de la representación teatral, distribuye roles (público/actores) y estatutos (realidad/representación), en principio discretos o discernibles. Me interesa preguntarme cómo es que dos obras tan disímiles en cuanto a este tipo de elecciones, pueden resultar igualmente radicales o singulares en el campo de las artes escénicas contemporáneas en Uruguay, y cómo pueden, a pesar de estas diferencias, producir una impresión general de continuidad u homogeneidad notable.

LEC era una obra estrictamente clandestina: la casa abandonada y semiderruida donde se desarrollaba no contaba con autorización oficial, de modo que la difusión y gestión del espectáculo se restringían necesariamente al boca a boca y a mensajes de texto. Los doce espectadores que conformaban el aforo máximo debían encontrar la casa (un pequeño cartel con la inscripción "Teatro: no pasar", en tiza, era el único – y paradójico- indicio de estar en el lugar correcto) y esperar ante un largo jardín en el que un camión y su conductor al volante parecían estar esperando también. Una vez adentro, un grupo de actores y técnicos nos recibía entre lágrimas diciéndonos que debían irse y que la función no tendría lugar; como compensación o disculpa nos invitaban a recorrer las habitaciones en las que habían trabajado y vivido durante un largo tiempo, mostrándonos algunos restos (fotos, objetos, vestuario, muñecos) de su obra fallida. Todo esto era falso y real al mismo tiempo: naturalmente ésa era la historia y esos eran los personajes que el espectáculo nos ofrecía; pero no dejaba de ser cierto que esas personas habían vivido allí, preparando la casa y la función durante más de un año, de modo que también era esencialmente auténtica su invitación a habitar, compartir y tocar por un rato los que habían sido su espacio y sus objetos cotidianos. Así como era ostensiblemente cierta la sensación de desamparo del final de la obra, cuando el camión se llevaba a los actores y el público quedaba a oscuras en el caserón inundado y vacío.

Esta apuesta sin concesiones por la marginalidad (poquísimos espectadores vieron la obra e inclusive pocas personas se enteraron de su existencia) contrasta notoriamente con el camino elegido para *Bienvenido a Casa* en 2012. También fruto de un proceso extensísimo (tres años de ensayos y trabajo sobre el espacio, habitado y literalmente construido por el equipo, que levantó y pintó paredes, instaló el sistema eléctrico, etc.), la obra se estrenó en una flamante sala céntrica, fácilmente localizable

¹ En adelante LEC y BAC, respectivamente. Ambas de creación colectiva a cargo de todo el equipo (en el reparto no se diferencia entre roles creativos o técnicos, ni hay distinciones jerárquicas excepto la que indica la dirección a cargo de Suárez).

gracias a un cartel que la anunciaba, esta vez sin misterios y con gran visibilidad, en la Avenida 18 de Julio. La difusión siguió las estrategias convencionales de las obras convencionales: fuerte campaña de prensa, entradas a la venta en la ubicua red de cobranzas Abitab. Luego de una espera esta vez tranquila y segura, los espectadores entraban a una sala clásica con disposición frontal, luces encendidas y música suave, y se predisponían para el comienzo de la representación. Nada parecido a la tranquilidad o a lo convencional los esperaba al comenzar la acción², pero, a los efectos de este trabajo me interesa señalar entonces el fuerte contraste que marcan, con respecto al espectáculo anterior de Suárez, esta concepción del espacio edilicio y escénico, y estas modalidades de interacción entre actores y espectadores: ambas inscriben de un modo transparente y casi purista a BAC en los hábitos y prácticas esperables para un espectáculo teatral clásico o tradicional.

Quiero proponer, con carácter de hipótesis, que en un contexto cultural signado por la proliferación de prácticas escénicas y juegos sociales que tienden más bien a borrar y desestabilizar, cuando no a disolver o abolir, toda distinción o corte posible entre -para ponerlo en los términos más simples- ilusión y realidad, o arte y vida³, los espectáculos de Roberto Suárez se vuelven singulares y estimulantes al posicionarse explícita y frontalmente en ésta encrucijada. Su trabajo tematiza y tensiona radicalmente estos límites. Tan lejos de una postura conservadora que defienda una concepción cerrada de teatro, como de una ingenua o cínica celebración irreflexiva de la mera dispersión, estas obras vuelven otra vez pensables estos límites y deseable el acto de pensarlos, y nos ofrecen principalmente esa posibilidad como espectáculo.

En LEC compartimos la atmósfera luctuosa de los actores que ya no realizarán más funciones; siguiendo su invitación habitamos su espacio, sus objetos y sus ficciones en los instantes previos a su abandono definitivo. Nos confundimos con y entre ellos hasta que al final, ya solos, a oscuras y en silencio, nuestra condición de espectadores se restituye y despertamos al mundo que espera afuera. Ese es nuestro propio duelo antes de salir de la casa que finalmente sí era un teatro.

En BAC, al terminar la función, somos invitados a volver al día siguiente. Allí asistimos desde detrás de escena a los secretos de la función que vimos el día anterior, y que los actores están ahora desarrollando en un escenario contiguo, para un público nuevo. Pero enseguida algunos indicios nos muestran que estos actores son también personajes y que la supuesta salida a la realidad que suponía este detrás de escena es también, y ostensiblemente, ficción. Es entonces que la obra termina, los actores (que representan a unos actores que representan, en el escenario de al lado, a los actores que la noche anterior estaban a punto de suicidarse) se van y, de nuevo nos quedamos solos, a oscuras y en silencio, saliendo (o entrando) a la realidad que nos espera en la calle.

Pregunta al lector:

¿Puede el arte hoy en día ayudarnos a pensar un afuera con respecto al juego o a la representación? Y si fuera posible, ¿es deseable/ necesario que lo haga?

2 El público asiste a la ansiosa y siniestra reunión de un grupo de actores que están a punto de ejecutar un suicidio colectivo, escena principal en la que se intercalan breves y violentos episodios de sus historias personales, coronados por la irrupción en escena del Hombre Elefante, quien termina de instalar en la sala una sensación general de tensión, angustia e incertidumbre.

3 Pienso en nociones ya clásicas como las de “sociedad del espectáculo” (G. Debord) o “simulacro” (J. Baudrillard). Pero también, especialmente, en la conceptualización propuesta recientemente por el filósofo uruguayo Sandino Núñez en torno a lo que él denomina “juegos absolutos”.

LA SURIFICACIÓN DE LA MIRADA Y LOS CUERPOS EN ACCIÓN DE JOSÉ OLAVARRÍA //

CONSTANZA CORDOVEZ (CHILE)

José Olavarría es un bailarín de tomo y lomo, es de esos bailarines indomesticables que los cuestionamientos sobre la danza contemporánea, la performatividad y la teoría sobre lo que es la danza no lo afectan. No es que no este enterado, pero a la hora de bailar y experimentar, lo que realmente le importa es el cuerpo en acción. Además no le interesa justificarse, él hace lo que sabe hacer y esa confianza le da la libertad de probar con otros cuerpos otras maneras de moverse. Para él la danza es incategorizable y cree que la danza permite el sólo hecho de experimentar el movimiento como un reservorio que le queda la humanidad para humanizarse ante la hiperconectividad y tecnologización.

José Olavarría pudo haber seguido una prometedora carrera de intérprete en Francia, trabajó por años en la compañía de Claude Brumachon y se licenció en pedagogía en danza Centro Nacional de la Danza en Francia. Pero decidió volver a Chile a ser padre con su pareja bailarina y creadora Carola Cifras. Porque aquí no sólo es un buen bailarín, aquí tenía la posibilidad de ser coreógrafo, hacer teatro, pedagogía, estudiar medicina china y hacer muchas cosas que quizás allá no hubiera podido explorar.

Lo interesante de las coreografías de José Olavarría es justamente eso, la puesta en valor de una "surificación", de reconocer la precariedad como un terreno de posibilidades. Y ese cambio de brújula es algo que estamos experimentando mundialmente- lo dice también Rifkin en "La civilización empática"-, donde las brújulas apuntan al sur buscando en nuestros países jóvenes otras maneras de hacer, tal como se mira a los niños para aprender sobre la organicidad del movimiento.

En su obra "Sumatoria" José trabaja con una diversidad de cuerpos, diferente al canon de la danza, cuerpos de la calle, "cuerpos chilenos" como les llama él, un cuerpo que como nuestra identidad no tiene nada que resalte especialmente sino su inmenso mestizaje y absorción de todo lo otro que nos integra. Cuerpos que comparten clima, texturas, colores y que como no están formados en danza, José los amolda para acentuar su color propio. Y los podemos reconocer como propios, porque tienen algo del "ninguneo" que hacemos de lo nuestro. Y de eso se ríe, como cuando crea una hilarante secuencia entre un cuerpo grande y uno pequeño y a través de ese extraño diálogo de formas de acoplamiento nos hace un guiño de la capacidad que tenemos de amoldarnos, de ser algo aparentemente informe, pero que su forma sólo la encuentra en el movimiento.

Las narraciones ensayísticas de principio de siglo sobre nuestra "chilenidad" que cita Gabriel Castillo en "Aporías Nocturnas" relatan que Chile al ser un país cercado por la geografía natural: la montaña, el hielo, el mar y el desierto, no genera una relación intrínseca con ella, que no se basta en proyectarnos en la naturaleza, si no que la interiorizamos. Algo de esa naturaleza interiorizada aparece en la obra de José Olavarría, de una necesidad de moverse desde esa fuerza y contrastes internos.

El humor es algo central de la obra, porque José encuentra en el humor una salida a la carga "seriosa" y sufrida de la danza. José dice que "en la ironía hay mucho más dolor que en el llanto y el flajelo, la ironía surge de llevar un dolor después de un tiempo y tiene que transformarse para ser soportable".

"Sumatoria" aborda el cómo ser hombre aquí en Chile, cómo se paran los hombres frente a los otros, aprender a ser algo que no se define, que a nadie le enseñan a cómo ser. Y en la obra él construye un espacio para que esos hombres se paren entre ellos y que cuando están juntos no hay nada tan grave, aparece el espacio de relajo donde los hombres pueden tener el derecho de ser. Y para lograrlo observaron, observaron sobre todo a los grupos de perros, como andan juntos, se ascan, se huelen el culo, se pelean y deambulan por la ciudad construyendo su propio espacio, su comunidad y sus roles. Eso lo unieron con la búsqueda de las marcas de los cuerpos, con sus historias, las parejas y cómo eso afecta a la forma en que se mueven, cómo se hacen un poco torpes y cómo encuentran un espacio de sensibilidad en él.

Este como en el trabajo anterior "Como un Arrecife" y el siguiente "De Poco Brillo", José trabaja con lo mínimo, un par de palos, cajas de feria; que den cuenta de la precariedad y la fragilidad, donde se use la materialidad mínima que sea lo suficiente maleable para permitir que el cuerpo pueda moverse como necesite y quiera moverse en ese momento. Lo mínimo se vuelve innatamente sustentable y es una respuesta clara al contexto que no está preparado para sostener las grandes ideas de espectáculo que se logran realizar un par de veces con los fondos nacionales.

Pregunta al lector:

¿Es posible crear y reconocer la identidad de una danza propia entendiendo que la identidad está en constante movimiento?

Referencias bibliográficas:

Castillo Fadic, Gabriel, *Las estéticas nocturnas: Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*.

EN OJO · 3 HABLAMOS DE:

ALEX PEÑA // Actor de teatro (actualmente participa en los montajes "Lear" de Pepa Gamboa estrenado en el Festival de Teatro Clásico de Almagro y "Patrimonio" de Juan Dolores Caballero, "El Chino", entre otros) y cine (destacando "12+1. Una comedia metafísica", dirigida por Chiqui Carabante , premio Panorama Andaluz en el Festival de Cine de Málaga). Paralelamente desarrolla su trabajo como artista multiformato (por huir de los términos performer o multidisciplinar) con el que ha visitado numerosos festivales de performance y arte sonoro como M.E.M.(Bilbao), EBENT (Barcelona) CONTENEDORES (Sevilla), PAN (Morille-Salamanca) , Nitts d'Aielo i art (Valencia), etc. Produce, coordina y codirige actos de intervención y subversión con los colectivos "Intervenciones en jueves" y Vulgarisarte.

ENLACES:

<http://intervencionesenjueves.blogspot.com.es/>

<http://vulgarisarte-vulgarisarte.blogspot.com.es/>

ANADEL LYNTON // Cofundadora e investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón" (CenidiDanza) del INBA). Se desempeña además como creadora y performancera de acciones artísticas. Imparte talleres de Danzando en Comunidad, Movimiento/Expresión/Comunicación y Coros de Movimiento para organizaciones indígenas, feministas, comunitarias y culturales. Aborda en cursos y seminarios teórico-prácticos escenificaciones para espacios alternativos con materiales de cultura popular, análisis de movimiento Laban, improvisación como proceso y performance e investigación de danza, teatro y performance (ENAH y en la maestría de Cenidi). Conduce el programa Diálogos de Percepciones entre públicos y creadores. Fue bailarina de los Ballets Nacional, Independiente y Tropicanas. Actualmente actúa en sus propias obras y en Iris. Realiza acciones artísticas y animación socio-política con sentido lúdico. Entre su producción reciente se incluyen Ciclos, Aférrate a tu humanidad, Ofrenda por la Paz, Hojas de Nueva Vida, ¿Quién soy yo? ¿tú quién eres?, Romerías, Romerías Tours, Ollin: Danza por la tierra, Catastrofistas, Esperancistas y Valemadristas y En el filo.. Ha recibido becas de producción de Artes por Todas Partes (GDF), FONCA, Performagia y la Delegación Iztapalapa. En 2011 hizo una gira a 10 comunidades rurales y semi-urbanas de 5 estados de la República y varias penitenciarias con el colectivo Ollin y otros movimientos. Ha recibido reconocimientos de la Sociedad Mexicana de Coreógrafos (SOMECA), el 6o Festival de Nueva Danza y Música, y como co-fundadora de CenidiDanza (30 aniversario) y de Ballet Independiente (45 aniversario). Se formó como antropóloga social (ENAH), en educación e investigación artísticas (maestría del INBA), como analista de movimiento (Laban-Bartenieff Institute of Movement Studies), en BodyMindMovement y a través de diversos talleres y diplomados.

ROBERTO SUÁREZ // Director y dramaturgo. Integra (junto a los también uruguayos Mariana Perovich y Sergio Blanco, y a los argentinos Ricardo Bartís y Daniel Veronese, entre otros) la crucial generación de directores y dramaturgos que irrumpen a comienzos de los años noventa, renovando completamente el lenguaje escénico en el campo teatral contemporáneo de la región. Defensor de una metodología de trabajo tan singular como rigurosa, sus puestas suelen ser el resultado de un proceso previo de varios años de investigación y creación colectiva. Como actor integró el recordado dúo Suárez-Troncoso (activo en la escena under montevideana de la postdictadura) y registró numerosas apariciones en cine y televisión. Como director, se destacan entre sus estrenos Rococó Kitsch (1996), El bosque de Sasha (2000), El hombre inventado (2005), La estrategia del comediante (2008) y Bienvenido a Casa (2012).

JOSÉ OLAVARRÍA // Bailarín formado en danza contemporánea en Nantes, Francia. Trabajó como intérprete con el coreógrafo Claude Brumachon. A su regreso a Chile participa como intérprete en distintas creaciones en danza contemporánea junto a Carolina Cifras, Francisca Sazié, Nuri Gutes, Isabel Croxatto, entre otros. En teatro participa en la trilogía "Patria" y "Violeta: al centro de la injusticia" con la compañía Teatro la Provincia de Rodrigo Pérez. Actualmente trabaja como docente y terapeuta. Ha realizado obras "Como un arrecife", "Sumatoria" y "De Poco Brillo".

GUILLERMO WEICKERT // Actor , bailarín , coreógrafo y director de escena. Comisariado por Portugal para los encuentros Col.lina (Collaboration in Arts) , combina su trabajo como intérprete y creador con el de docente en diversos centros como la ESD de Lisboa, el Centro Andaluz de Danza o el proyecto ChoreoRoam en su edición española. Actualmente trabaja en la secretaría de la Asociación de profesionales y compañías para el desarrollo y fomento de la danza en Andalucía (PAD) desde la que gestiona y coordina el programa de nuevos proyectos.

JAVIER CONTRERAS V. // Profesor, coreógrafo, pergueñador de poemas y ensayos y en ocasiones videoasta. Cursó estudios formales de literatura y cine en la UNAM. Es director del grupo dancístico interdisciplinario Proyecto Bará. Actualmente es profesor en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, asesor en la maestría en investigación dancística del Cenidi-Danza José Limón y profesor y director del Centro de Investigación Coreográfica. Es miembro de la red sudamericana de danza y de movimiento en red.

IGNACIO GUTIÉRREZ // Profesor de Literatura y músico. Alumno de la maestría en Teoría e Historia del Teatro en la Universidad de la República (Montevideo). Su foco principal de interés comprende las relaciones entre prácticas escénicas y teatralidades sociales, o (más en general) entre política, subjetividad y representación. Como músico integra las agrupaciones Buenos Muchachos, Tráfico y Ojos del Cielo, con quienes ha compuesto bandas sonoras para teatro y cine y editado algunos discos.

CONSTANZA CORDOVEZ // Periodista y Esteta PUC ha trabajado en el campo escénico como periodista, investigadora, curadora, y docente. Es miembro del Centro de Investigación y Memoria CIM/Ae. Fue productora de la Revista Impulsos, co-autora del libro La danza independiente en Chile y autora del Catálogo Danza Chile 2012 y diversos artículos de danza. Ha creado Proyecto RAM (Registro audiovisual de montajes), Festival Internacional Movimiento 6 y Transforma, Circuito Escénico Sustentable. Actualmente colabora en Proyecto Danza Sur, Serie de TV Danza Contemporánea. Como coreógrafa dirige: "Mujercitas" y "Tacoaguja" Cía. Tacoaguja, "Antes de Hoy", "El Buen Salvaje". Actualmente explora la performance con "Cielo Intermedio".


Pensar bien: Alex Peña por Guillermo Weickert se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](#).


Sobre Anadel Lynton, esbozo de retrato de una cronopía de la danza mexicana por Javier Contreras V. se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](#).


Investiguras del espacio en el teatro reciente de Roberto Suárez por Ignacio Gutiérrez se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](#).


La surficación de la mirada y los cuerpos en acción de José Olivarría por Constanza Cordovez se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](#).

EQUIPO EDITORIAL

María José Cifuentes, Javier Contreras, Eloísa Jaramillo, Vanilton Lakka, Micaela Moreno, Lucía Naser y Raquel Tomàs // Coordinación general y diseño: Raquel Tomàs // Ojo tiene una licencia CComons by-nc // Con la colaboración de GRANER.