



FLUJOS Y RUTAS

Compañía Cía. Pe Mellado

por Prof.
Paulina Mellado



El Comienzo

La historia de la danza contemporánea nacional manifiesta un vacío en relación al análisis y reflexión de obra. La producción coreográfica no tiene un soporte reflexivo estable que hable de ella, que despliegue un análisis crítico sobre cómo los cuerpos entran en relación con materiales que se desprenden de las propuestas coreográficas, a partir de la interacción entre las dimensiones proxémicas, kinestésicas e icónicas¹, creando así sus propios recursos. Existen pocas instancias en que se designa qué es lo propio de la danza, por lo que es imprescindible instalar la reflexión en torno a su lenguaje. Para que la reflexión se produzca, es necesario señalar los sistemas de signos y operaciones que la constituyen y establecer ciertos parámetros que identifiquen lo que es propio del espacio escénico coreográfico.

André Lepecki, en su reflexión ontológica y política de la coreografía, señala que actualmente la danza ha puesto en crisis la representación mediante su insistencia en lo lento y en lo inmóvil, sin embargo, este planteamiento no se ha extremado y tampoco se ha llevado hasta sus propios límites. La crítica de la representación genera la experimentación en las artes escénicas, teatro y danza de principios

del siglo XX, con Bertolt Brecht y Artaud y, posteriormente, con autores como Derrida, quienes no sólo hablan del límite de la representación, sino que critican el efecto de realidad en la representación con el fin de revelar cómo las artes escénicas reproducen formas discursivas de dominación. De esta forma, proponen un “sistema de críticas que conmueven al conjunto de la historia de Occidente”. Incluso la danza posmoderna norteamericana, de la década de los años sesenta, se asemeja al discurso político del *performance art* y a la estética del minimalismo, que se rebelan frente al virtuosismo del espectáculo y a la simulación².

Para entender el concepto de representación y su importancia histórica nos referiremos al texto en que Jaques Derrida se refiere al teatro de la crueldad, donde señala: “El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación”. Representar por medio de representantes es ser esclavos del pensamiento del creador; éste no crea nada, sólo organiza relaciones donde los consumidores son pasivos, sin volumen, expuesto a su mirada de *voyeur*.

Desarrollado bajo la perspectiva de Eneaudeau, su texto nos dice que la representación permite mostrarse sin asustar, excitar sin rechazar, figurarse desfigurado, se sabe que se habla del sujeto, lo esencial aparece y es resguardado por la seguridad de la sala. Emanan la oscilación entre el yo y el no-yo, la duplicidad de lo mismo y lo otro que produce placer al espectador, desdoblamiento del propio sujeto, capaz de pertenecer a la vez al espacio donde está y al objeto que contempla, de disfrutar aquí lo que le repugna allá.

1. *Proxémica*: regula la significación de las relaciones de distancia, de territorialidad, de orientación y espacio. Distancia o contacto corporal.

Kinestésico: sistema de lenguaje del cuerpo a partir de los gestos, posturas, movimientos corporales y cualidades de movimiento en determinados contextos.

Icónica: es la integración de los objetos, de la escenografía.

2. André Lepecki, “Agotar la Danza”, DdL: Danza y Pensamiento, España, 2006.

Juego de la ausencia y presencia que define la representación³. La idea es dejar de entender la representación como un lugar ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empieza a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores⁴.

El interés artístico de la Compañía Cía. Pe Mellado y CIEC (Centro de Investigación y Estudios Coreográficos) ha estado puesto en la problemática que implica abordar al cuerpo-intérprete en el proceso de creación y lograr la presencia y autonomía de la que habla Enaeudeau en la puesta escénica, la cual estaría inscrita dentro de un espacio re-significado y político, ya que asume en su práctica la condición reflexiva e investigativa del lenguaje de movimiento de un sujeto-cuerpo. Para la compañía es necesario abordar la práctica de la danza desde su propio estatuto, el movimiento, y generar con ello una lengua y un habla del cuerpo⁵. El movimiento por tanto se transforma en material de estudio en la medida que lo asume un cuerpo-intérprete, y produce material en relación de lo que mueve y cómo mueve su cuerpo; la particularidad estaría dada en que el movimiento de los cuerpos-intérpretes no remite a algo descifrable o expresivo en sí mismo, sino que su constitución refiere a cómo son usados los materiales que se desprenden como movimientos (que tienen que ver con su propia historia social y cultural) que más bien generan identidad, en el sentido que el cuerpo en su repetición-condición genera sus propios gestos y movimientos; es así como el cuerpo es exclusivo de sí mismo y se diferencia de los demás cuerpos-intérpretes. El intérprete debe, en ese encuentro con el material, comprender los juegos que él instala en la idea de la presencia-ausencia, en el juego de ser lo que es para mostrar, excitar, rechazar y verse rechazado, exigido, puesto en cuestión por los propios movimientos corporales en relación con los otros cuerpos-

intérpretes y espectadores, generando *algo* entre ellos, generando una relación.

La práctica como investigación metodológica se traslada al rol del intérprete en cuanto sujeto puesto en escena y las preguntas se desplegarán en torno a lo que mueve y cómo mueve su propio cuerpo en el intento de constituirse desde el movimiento y en relación con otro, donde es continuamente modificado y atravesado por ese encuentro. En esta reflexión no interesa que lo político quede entramado en lo temático, sino más bien que pase a tensionar los modos de producción para sobreponerse a ellos y generar nuevas perspectivas de este arte escénico con sus múltiples posibilidades discursivas en lo interpretativo representacional, en los procesos metodológicos, políticos y en la construcción de lenguaje.

En este contexto, se instalan las siguientes interrogantes sobre el quehacer coreográfico contemporáneo para generar una plataforma política de investigación y análisis sobre los propios procedimientos de la danza nacional:

“¿Por qué, para qué y cómo se hace lo que se hace? Es una pregunta posible para hablar sobre el hacer coreográfico.

Esta observación se relaciona con lo inusual del lugar de la danza como espacio artístico, puesto que —más allá de la diversidad— se encuentra la poca convicción de que constituye una plataforma con cierto espesor. Desde ahí se instala la necesidad de darle forma y sentido a la desorientación que provoca no encontrar un lugar. Es un no lugar desde el espacio mismo de la danza, que es poco nombrado en la escena artística, poco visitado por el público en general y que no tiene una plataforma crítica que avale su quehacer y señale el estado actual del acontecer coreográfico. La danza contemporánea en Chile se encuentra en un terreno precario...”⁶.

Como consecuencia de la revisión de

los propios métodos, es posible instalar un discurso que re-mire y re-organice los procedimientos que ocurren en el acto creativo de la puesta en escena coreográfica. La danza contemporánea, pensada en esos términos, reinventa constantemente sus sistemas de signos en la particular estructura de cada obra, donde los códigos se van resignificando. En esta práctica, la necesidad de un texto previo no es relevante puesto que sus operaciones van instalando una construcción que convoca otros sistemas, otros movimientos, otras kinestesis, otras ocupaciones del espacio, el piso como lugar fundacional, inaugural, la abstracción. Otro lenguaje.

La metodología de la Compañía Cía. Pe Mellado reconoce, asume y cuestiona sus propios recursos en relación con el proceso de concientización y “hacerse cargo” del poder que porta el lenguaje, que, al significar, es capaz de intervenir y producir realidades desde espacios simbólicos, sin perder su conexión con el entorno puesto que posibilita la aparición y despliegue de la función de un cuerpo-sujeto político. Asimismo, bajo la premisa de Nelly Richard en “Arte y política”, quien señala que “lo político en el arte” designa más bien una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos, la autorreflexividad es un componente crucial en la danza contemporánea cuando despliega su capacidad de reconocer, asumir y cuestionar sus propios recursos. ¿Cuáles son las problemáticas que nos plantea la Compañía Cía. Pe Mellado en sus propuestas coreográficas?, ¿qué problemáticas visualiza en la danza contemporánea chilena?, ¿son éstas constructoras de discursos?⁷.

En relación al aspecto político de la danza nacional, podemos reconocer, como se señaló anteriormente respecto de la danza moderna en la década de los

3. Corinne Enaeudeau, “La paradoja de la representación”, Paidós, Argentina, 2006.

4. Fischer-Lichte, Erika. “Estética de lo performativo”. ABADA Editores. Madrid 2011.

5. “...Cogeré los elementos que plantea Saussure como constitutivos de un lenguaje, a saber, la lengua —sistema de signos distintos que corresponden a ideas distintas— y el habla —parte que corresponde a la ejecución del lenguaje—. Si consideramos analógicamente a la improvisación en danza contemporánea como un lenguaje, el conjunto de movimientos que la constituyan corresponderían a la lengua, y la ejecución de estos, es decir, el cuerpo en movimiento, correspondería al habla. Podríamos hablar, así, de una lengua constituida por movimientos y de un habla del cuerpo. Por tanto, podemos entender la improvisación en danza como un lenguaje si consideramos que el movimiento producido en dicha improvisación es un conjunto de signos que nacen de los estímulos (tanto externos como internos) que hayamos recibido en el momento en que nos disponemos a improvisar...” /tesis C. Longas, “La improvisación en danza contemporánea una reflexión desde la hermenéutica moderna”. Universidad Arcis. 2011.

6. Mellado, Paulina, “Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace”. Reflexiones en torno a la composición coreográfica, Fondart, Chile, 2008.

7. Jiménez, Camila. “Paulina Mellado, ¿Inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena?” Tesis Universidad Arcis, Chile, 2011.

ochenta y noventa, que lo político se inscribía específicamente en las temáticas coreográficas, en el compromiso con el pueblo y su lucha contra la dictadura. Hoy se puede observar que existen expresiones de danza moderna y también de danza contemporánea que siguen reproduciendo una estructura codificada y aristotélica, con un mensaje resuelto que bordea lo didáctico, con pequeñas fisuras y variaciones de lo instituido referidas al contexto en que se insertan. De esta manera, la problemática que se desprende al reflexionar sobre dicha situación obliga a interpelar el rol que cumple el cuerpo-intérprete y los mecanismos disciplinarios e ideológicos que lo afectan y que también se manifiestan en el quehacer dancístico. Se presenta la cuestión de qué cuerpo es el que se pone en escena y, en consecuencia, de qué manera aparecería lo político si la construcción de cuerpo-intérprete se encuentra *desprendida* del contexto en el que se inscribe. Reproduciendo y refiriéndose de una manera casi indolente a una idea de cuerpo arraigada al imaginario clásico y neoclásico, que no asumiría en su totalidad al sujeto terrenal, quedando suspendido el sí-mismo como soporte biográfico y constituyente de la relación dialéctica con un otro.

¿Es posible hacer hoy un arte político o una política del arte con un cuerpo naturalizado y normativizado bajo el discurso hegemónico neo-liberal, que reproduce y se manifiesta bajo la construcción disciplinaria que se le ha otorgado? ¿Con un cuerpo que no se interroga y piensa con el rigor que implica asumir dicha situación, considerando que la primera materialidad de la danza es el cuerpo-sujeto? Lo político se dará justamente en la acción de poner en tensión los propios procedimientos normativos con el afán de instalar pequeñas fisuras que ayuden a resignificar los modelos disciplinarios, y tomar conciencia de las construcciones de cuerpos y subjetividades infiltrados dentro de la disciplina, para poder ampliar el espectro de posibilidades que podría llegar a presentar la danza, al asumir que lo que se pone en escena es un cuerpo real, y con esto contribuir a la inclusión de las diversidades de sujetos⁸.

Los componentes esenciales de la danza son el cuerpo en movimiento, el tiempo y el espacio. Es una articulación entre las tres dimensiones, que a su vez se vinculan con otros componentes y sistemas que tienen que ver con la escena, tales como la dimensión icónica,

escenográfica, iluminación, vestuario, composición musical y banda sonora, todos elementos que se organizan según criterios estéticos que dependen de una autoría particular. En el caso de la Compañía Cía. Pe Mellado el lugar de inflexión se instala en el recurso corporal, la mirada se pone en el cuerpo, en los cuerpos de los intérpretes, donde la identidad se relaciona con la materia. Los procedimientos de esta compañía tienden a alterar los propios contextos, lo que se expresa en la estrategia de colocar a los intérpretes en relación con sus propias posibilidades discursivas como cuerpos en movimiento, que posibilite la generación de una movilidad propia, particular. La segunda intervención procedimental es que esos cuerpos deben entrar en relación con un otro, es decir, deben comunicarse en escena, deben necesariamente entrar en diálogo, mirarse, tocarse, sostenerse y desearse. Nociones pudorosas que rompen completamente con la docilidad de los cuerpos de la escena tradicional del ballet o de la danza moderna. La propuesta de la Compañía Cía. Pe Mellado es que los cuerpos tengan una impronta, un peso y una fuerza, que estén siempre en relación con otro; por lo tanto, se establece un nuevo orden del estado corporal dentro de la convencionalidad dancística. La tercera irrupción sería la intervención del espacio escénico; en la última propuesta coreográfica, *Diana*, la fisura se establece al alterar los sistemas territoriales de una función tradicional, los límites territoriales se difuminan por los desplazamientos entre espectadores e intérpretes, todos puestos en un mismo espacio de acción, lo que se expresa también en la manipulación de los sistemas lumínicos, a cargo de espectadores e intérpretes, lo que connota otro orden procedimental donde el cuerpo-intérprete-sujeto es el que establece la diferencia y el que toma la palabra y la acción. Pareciera desarrollarse una complicidad entre público y creadores (intérpretes) en que su relación depende de la interacción con lo otro y con el entorno como un campo operacional efectivo.

8. Jiménez, Camila, "Paulina Mellado, ¿Inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena?" Tesis Universidad Arcis, Chile, 2011.

Acerca de la obra de Paulina Mellado

El cuerpo que mancha (1992): es el primer trabajo grupal realizado por la coreógrafa basado en un texto de Ronald Kay acerca del trabajo del artista visual Eugenio Dittborn, en los años setenta; *El cuerpo que mancha*. “...las excreciones viscerales que despide el cuerpo manifiestan diferenciadamente el tránsito interior hacia el exterior: por ello, son los modos más primarios y concretos en los que el cuerpo saca y exhibe su interioridad. Por la vía orgánica de su exteriorización el cuerpo edita somáticamente de su metabolismo tanto el aspecto destructivo (orina, heces, sudor, vómito, sangre menstrual), como el aspecto germinal (semen), como el meramente expresivo y emocional (lágrimas)...”. Este texto influye notablemente en la concepción de cuerpo y flujo, introduce la idea de que el cuerpo tiene sus propios modos de hablar, en la huella, en la mancha. “...La mancha es la impronta húmeda, la letra primordial de dicha escritura corporal, es la huella inmediata que el organismo traza de su interior...”⁹. Este texto hace aparecer otra realidad de cuerpo, un cuerpo orgánico frente a un cuerpo técnico, un cuerpo que fluye por su propia naturaleza frente a un cuerpo domesticado, a su vez, este cuerpo

que mancha tiene su propio modo de aparición al dejar rastros, al dejar improntas que hablen de él. El texto de *el cuerpo que mancha*, influye en el proceso de creación de la compañía que traduce y trabaja coreográficamente la huella en las pisadas de los pies de los bailarines cada vez que deben pasar por unas cajitas de madera de 50 centímetros cuadrados y de 7 centímetros de alto. Los vestuarios de las intérpretes son muchas capas de colores que van apareciendo cada cierto tiempo. En el perímetro de la escena hay 10 baldes de metal con agua, los cuales contienen ropas que se van colocando en el transcurso de la obra, quedando el suelo de la coreografía manchado por el agua, el polvo de color y los desplazamientos que ahí dentro ocurren. Son cinco bailarinas que despliegan su corporalidad en función del polvo, el color, los desplazamientos, movimientos que sugieren fuerzas diversas por el control y descontrol sobre el agua, y por el uso de las telas que se despliegan en capas sobre capas.

Cien golpes (1993): el nombre de Cien golpes, se refiere a los cien golpes de campana que se usaban para llamar a comer en los conventos medievales.

9. Kay, Ronald. “N.N.: autopsia. (rudimentos teóricos para una revisión marginal)”. Centro de arte y comunicación. Junio/julio 1979. Buenos Aires.





10. Coreografía seleccionada a participar en la 10 Bial de Danza de Lyon. 2002. Coreografía invitada a Escena Contemporánea. Madrid 2006.

Este montaje expone a los cuerpos en situaciones extremas en relación a sus posibilidades físicas, se realizan movimientos contra las paredes como contacto a modo de empuje y de soporte. Sucedian largos desplazamientos por el espacio con el cuerpo a nivel medio y traslado de torso hacia adelante y hacia atrás, movimientos incómodos, casi autoflagelantes. Son cuatro mujeres con vestidos largos y de muchas capas, logrando el efecto de reverberación en cada movimiento realizado. Una de las intérpretes baila la obra dentro de un canasto de un metro cuadrado, lleno de polvo blanco. Las otras tres intérpretes interpelan su propia condición de fuerza desplegada en espacios pequeños, o amplios donde el signo de la improvisación es uno de los factores de juego que determina el funcionamiento de algunos episodios.

complejos gestuales, replicando la idea de la unidad mínima, en que los gestos a modo de sílaba son constantemente reordenados, organizando distintas posibilidades gestuales. La reiteración de los gestos que se subdividen constantemente proviene de gestos personales, de tics nerviosos, de gestos recurrentes. Cada intérprete encuentra y desarrolla material para entrar en relación con el material del otro. A su vez en esta coreografía se da inicio al trabajo con zonas corporales que han sufrido alguna conmoción, un accidente que ha implicado una respuesta corporal, trayendo la experiencia en la corporalidad hacia la escena. Los complejos gestuales y las posturas corporales entran en relación con el otro intérprete y de esa interacción aparece un tipo de relación compleja mediada por objetos y gestos.

Cuerpos febriles (1995, Cía. Pe Mellado): un hombre, vestido de negro, pies descalzos y una mujer de vestido largo, negro, transparente y zapatillas de punta. 49 tablitas de madera de 20 centímetros de largo, por 15 de ancho y 7 de alto, que se desplegaban de diversas maneras sobre el escenario durante toda la coreografía. El las movía por el espacio, ella las usaba, pasaba por arriba, como si fueran un puente, un camino, las bordeaba, las pateaba, subía sobre ellas en distintos niveles, etc. La relación de estos dos intérpretes estaba mediada por el juego de las tablitas producto de su relación en conjunto con los gestos que iban designando el desarrollo de los acontecimientos. Los gestos surgen como estructuras de pequeños movimientos capaces de armar

Lugar del deseo (2001)¹⁰: se instala el deseo en las corporalidades a partir de las relaciones generadas en el trabajo corporal con las zonas de dolor del propio cuerpo. "... *Algo de empresa interdisciplinaria tiene el trabajo "Lugar del deseo". Tenemos un colectivo pendejo que investiga las modalidades de flujo de cuerpo-objeto, intentando localizar las áreas ingratas del malestar del sujeto. Y para ellos instala, críticamente, el problema del otro como acto de fuerza. En ese contexto, el cuerpo se contrae y se despliega, tanto a nivel de grupo de cómplices, como a nivel de sujeto de abandono. Luego vendrá el inevitable deterioro del gesto y su reflejo, los choques contra el muro penitenciario, el acoso sin tragedia, las huidas sin aliento, las obsesiones de apertura del espacio y el reposo furioso*

de la no expectativa... los contactos, los gestos, la mirada inquisitiva o la mirada sumisa, la contracción dolorosa, la expresión patética o la complicitad compasiva, funcionando como figuras de una retórica corporal, o desviación de la norma kinésico-expresiva, apuntarían a la especificación del lugar del otro como zona de disputa...¹¹.

“...La puesta en escena de “lugar del deseo” seduce y fascina por su belleza. Es la justa integración de los movimientos corporales en un espacio, de la música, de los elementos escenográficos, la luz, el vestuario, conjugados tras una idea del cuerpo como lo máximo expresivo, como contenedor de toda lectura y cultura, y susceptible de ser permanentemente investigado y descubierto... Es la belleza del lenguaje creado y la elegancia de su ejecución...¹²”.

Sertocado (2003): se continúa explorando un lenguaje del cuerpo, a partir del contexto “sentirse en la piel” a modo de recuperar una sensibilidad perdida, para aquello que se expresa en lo no dicho. Acariciar, ser acariciado, tocar, ser tocado, ver y ser visto para proveerle medios de expresión que amplifiquen el registro expresivo del cuerpo, organizándose alrededor de la fantasía de totalidad, de integridad puesta en la relación con el otro. Tocar al otro implica sentirse más entero, como un continuo, sin borde, ni límites, desaparece la falta del otro, aunque momentáneamente.

Lo que acontece (2007): se trabajó en el lenguaje para desarrollarlo y buscar despliegues no sólo en la reproducción del gesto, ya que la idea era sobrepasar los propios límites en tanto ejecución reconocida y probada. En esta propuesta la idea era lograr la responsabilidad interpretativa para que en el clamor de la improvisación sucediera el acontecimiento, es decir, la extrañeza, alterando a cada tanto las relaciones; al no haber acomodo se generan momentos sorpresivos para hacer aparecer lo otro.

“Dos hombres y dos mujeres dentro de una casa dibujada por ladrillos fiscales, recuperando la idea de los lugares característicos de la casa materna, arcaica, memoria: pieza matrimonial, baño, pieza chica, cocina. Cada lugar se habita en la medida que se suceden los encuentros entre los intérpretes y sus roles, se reinstalan sistemas de interrelación improvisados al momento de su ocurrencia, el orden es alterado

por la sucesión de los acontecimientos, no así el de algunas de las relaciones ya establecidas, que podrían denominarse fundacionales por ser las primeras y más recurrentes al anclarse en los cuerpos. La casa y su orden, en este sentido, es desarticulada en la idea de reconstruir permanentemente rincones y casitas para una reparación imposible, dado que se ejerce en un cierto estrato determinado por el juego representacional: la construcción, armar para rearmar, los inicios de la idea de trabajo. Lo complejo en esta puesta coreográfica es la idea de sostener el trabajo corporal, algo así como el aquí y el ahora, ya que en la precipitación que se desborda en la escena los cuerpos deben ser capaces de mantener la atención. La conciencia de la disposición corporal y lo escénico se extravían por la complejidad de la exposición de los cuerpos permanentemente en diálogo consigo mismos y con el entorno¹³”.

Pequeño hombrecito (2010)¹⁴: es un obra coreográfica que habla del otro que tenemos dentro, del que mira la realidad exterior y establece un vínculo entre lo que ve y lo que toca, desplegando su propia interpretación de la realidad y estableciendo así un relato sobre el deseo de ser reconocidos”. Se podría agregar que trata del pequeño tirano que todos tenemos dentro y se circunscribe a la realidad de los intérpretes en tanto cambio de roles, de género, temas que son recurrentes en los trabajos de la Compañía Cía. Pe Mellado, debido al tratamiento metodológico de los procesos en los intérpretes. Siempre es finalmente la ilusión de un deseo desplazado que entra en relación con los objetos y gracias a esa posibilidad se despliegan cruces y relaciones.

Cuerpo pretextó (2010-CIEC): cuestiona al sujeto que intenta constituirse desde el movimiento y desde la palabra cuando se relaciona con un otro. Ambos cohabitan un territorio compartido, que será constantemente modificado por el encuentro de lenguajes y por las necesidades de cada individuo. Desde la improvisación se juega a instalar estrategias de construcción que surgen al plantear preguntas sobre quién se mueve, qué es lo que mueve y cómo eso intenta ser traducido por los que observan y nombran.

Diana (2012-CIEC): es una puesta en escena de CIEC, bajo la dirección de Paulina Mellado, que trabaja con trece

intérpretes provenientes de la danza y del teatro, y que juega con la relación que se establece entre los intérpretes, el espectador, el espacio y el sistema lumínico. En este montaje, el cuerpo del intérprete y el lugar que ocupa el espectador es material y territorio de investigación y experimentación, por lo que el intérprete se tuvo que hacer cargo de su propio cuerpo en movimiento teniendo presente ciertas preguntas: cómo se mueve, qué es lo que mueve, para qué se mueve. En esta ocasión se interpela el procedimiento de la práctica habitual del trabajo de la Compañía Cía. Pe Mellado. 

11. Mellado, Marcelo. Catálogo estreno de la coreografía “Lugar del deseo”. 2001

12. Agüero, Ignacio. Cineasta. Revista Impulsos, Septiembre 2001.

13. Mellado, Paulina. “Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace”. Edición privada. 2008.

14. Coreografía premiada por el Círculo de Críticos de Arte de Chile.