



ESCUELA DE PEDAGOGIA EN DANZA

**“REFLEXIONES EN TORNO A LA ESCENA
EMERGENTE DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA
EN SANTIAGO DE CHILE”**

TESIS PARA OPTAR AL TITULO DE PROFESORA EN DANZA

ALONDRA CORNEJO GONZALEZ
CARMEN GLORIA TABILO HUERTA

Profesor Guía: Exequiel Gómez

2009

INDICE

DEDICATORIA	i
AGRADECIMIENTOS	ii
RESUMEN	iii
I INTRODUCCION	1
II MARCO TEORICO	6
2.1 Antecedentes y desarrollo de la danza independiente	10
2.2 La escena de la danza en los 90's	18
2.3 Contexto sociopolítico, transición y aparición de fondos	
2.4 El modelo neoliberal también penetra en la producción dancística nacional	22
2.5 El boom de los festivales y la influencia extranjera	25
2.6 Organización y derechos laborales	27
III METODOLOGIA DE INSTRUMENTO DE APLICACIÓN	30
3.1 Principales temas a tratar en la investigación	32
3.2 Formato entrevista	33
IV ANTECEDENTES GENERALES DEL GRUPO DE ESTUDIO	35
V ANALISIS ENTREVISTAS	44
5.1 Gestión	45
5.2 Metodologías y temáticas	53
5.3 Soporte teórico	63
5.4 Interdisciplina	69
5.5 Otros creadores	75
5.6 Acciones para potenciar el obrar dancístico	81
VI REFLEXION GENERAL	91
BIBLIOGRAFIA	94

DEDICATORIA

El presente documento está dedicado a la danza, a sus actores, gestores y colaboradores. A los luchadores que conforman la escena de la danza emergente e independiente en Santiago de Chile. A los pedagogos, bailarines, coreógrafos, compañías, colectivos y a todos aquellos que creen en este arte.

AGRADECIMIENTOS

En especial a nuestros padres y familias por su incondicional apoyo, los buenos amigos que prestaron su ayuda en este proyecto, a las personas entrevistadas y su buena disposición hacia la investigación y a todos quienes colaboraron a que este trabajo se llevase a cabo.

RESUMEN

El presente trabajo nace de la necesidad de conocer las condiciones en las que se desarrolla el arte independiente en Santiago de Chile en los últimos años, particularmente en el área de la danza contemporánea y aún mas específico en aquellas compañías independientes que no cuentan con financiamiento de manera permanente. Esta investigación se llevo a cabo dentro del año 2008 y 2009, a través de la utilización de la entrevista como instrumento de estudio, la cual se aplico a un universo de nueve compañías independientes, de las cuales se extrajeron diversas perspectivas referentes a la misma escena, lo cual nos permitió analizar y reflexionar en torno al tema y es lo que se plantea en esta tesis; exponer la percepción del medio dancístico sobre sí mismo y obtener ciertas conclusiones al respecto.

I INTRODUCCION

FORMULACIÓN DEL TEMA

Nos propusimos realizar un trabajo de investigación que hemos titulado “Reflexiones en torno a la escena de la danza contemporánea en Santiago de Chile”. Estamos hablando de aquellos grupos o compañías que no presentan un carácter institucional, es decir, no cuentan con un aporte permanente del Estado ni responden a sus exigencias. Tampoco están incluidos en este trabajo de investigación aquellos grupos o compañías que reciben aportes permanentes del sector privado.

Es decir, se trata de grupos y compañías de danza que deben dar una dura lucha por gestionar recursos y dotarse de un espacio para desarrollar su trabajo y sus procesos creativos de manera independiente. Además, que ya hayan presentado al menos dos obras y se encuentren, al momento de nuestro estudio, en actividad.

Nuestro interés está dirigido a aspectos tales como: financiamiento, gestión, organización, metodologías de trabajo y de procesos creativos, modos como relacionan su trabajo con otras disciplinas del arte o con disciplinas de otros campos del saber. Resulta de interés también, registrar opiniones de integrantes seleccionados de esos grupos o compañías acerca de la danza, de la escena de la danza independiente actual en Santiago y otras temáticas relacionadas.

Estas temáticas señaladas las pretendemos problematizar en la siguiente pregunta:

¿En qué condiciones se desarrolla la escena de la danza contemporánea independiente, hoy en día, en Santiago de Chile?

FUNDAMENTACIÓN

Esta investigación se funda en la necesidad de conocer la escena dancística independiente en Santiago. El desconocimiento que se tiene de esta escena, incluso entre bailarines, no facilita el intercambio de experiencias en lo que respecta a la gestión y el conocimiento de las formas de llevar a cabo procesos creativos de otros grupos o compañías. Ello plantea la necesidad de contar con un catálogo que aproxime a las bailarinas y bailarines, coreógrafos y creativos con lo que está pasando en la escena de la danza independiente en Santiago.

Hemos acotado el campo de estudios porque así podemos desarrollar con mayor profundidad el trabajo que nos hemos propuesto. Ese campo es la ciudad de Santiago, lo que no impide que en futuros trabajos podamos abordar la escena de la danza independiente en otras ciudades del país.

Hoy en día, hay una extendida práctica de la danza e interés por estudiarla. Numerosas universidades e institutos están impartiendo danza, posibilitando la formación profesional de un importante contingente de personas interesadas en formarse como profesionales de la danza (sea en el campo de la interpretación como en el campo de la docencia).

A lo anterior se suma la importante difusión que han hecho de la danza en los grandes medios de comunicación (sea televisión, prensa, entre otros medios), lo que genera un innegable interés masivo por la disciplina.

Sin embargo, este interés masivo tiene sus peculiaridades. La relación del espectador con la danza está mediada por el mercado, lo que lleva a las compañías de carácter más institucional o sustentadas por la empresa privada a privilegiar el espectáculo por sobre la audacia de los contenidos. Hay contenidos que están en una condición más marginal, especialmente aquellos que tienen que ver con lo social y político más cuestionador. En materias de contenidos, se privilegia más la dimensión individual, las temáticas que conmueven al individuo como el amor, la pasión, el desengaño, los trastornos de personalidad, el humor, el erotismo, entre otros.

En materia de lenguajes y técnicas, se privilegia aquellas que son fácilmente recepcionados por la masa, dejando de lado aquellos códigos y lenguajes más experimentales.

La mercantilización de la danza, su orientación a la demanda (en lugar de concentrarse en la oferta), la exclusión de ciertas temáticas y la renuencia a atreverse a usar lenguajes que puedan resultar incomprensibles para el gran público ha tenido sus repercusiones en la escena de la danza independiente. Los márgenes en que se mueve la danza independiente son mucho más estrechos dados los elementos de contexto señalado, además, la escena de la danza independiente no es ajena a las exigencias de mercado y de una demanda no capacitada para “leer” propuestas más experimentales o que se animan a abordar temáticas que han sido desechadas por la danza institucionalizada o sostenida por la empresa privada.

Un aspecto más a señalar. Las políticas públicas suelen ser dependientes del contexto político que las origina. Entonces, cuando un gobierno propicia la conciencia asociativa en los ciudadanos, estimula la participación y la movilización social, ciertamente varía el eje de lo que hemos señalado y ello repercute en el trabajo de la danza independiente. En cambio, cuando un gobierno propicia la desmovilización social, suele estimular contenidos alejados del compromiso social o que estimulen la voluntad asociativa.

HIPÓTESIS

Si bien es cierto que los grupos o compañías de danza independiente tienen mayor libertad que aquellas que están sustentadas por la empresa privada o son parte de un diseño de políticas públicas que promueven la cultura, no siempre están al margen de toda esa influencia. El contexto socio-político y de mercado en que se mueve la danza en general, repercute en la danza independiente. Ello presenta varias implicancias que nos interesa corroborar en terreno. Por una parte, obliga a reflexionar sobre el comportamiento de la demanda independiente de que el énfasis esté puesto en la audacia de la oferta. Por otra parte, obliga a extremar recursos e ideas a objeto de gestionar y sostener un proyecto de danza independiente. Ello se verifica en la necesidad de postular a fondos concursables del Estado, como también, solicitar financiamiento circunstancial a la empresa privada. Lo que puede condicionar los procesos creativos y las puestas en escena de esos trabajos.

En un país que ha optado por una economía de mercado donde el sistema educacional es desigual (lo que determina el tipo de demanda con la que se está trabajando), donde los medios de comunicación difunden una versión de la danza más orientada al espectáculo y el placer visual inmediato; la danza independiente es obligada a extremar estrategias para no renunciar a su vocación experimental y creativa y valiéndose para ello de nuevos lenguajes y técnicas o echando mano a temáticas desusadas por la danza orientada más al mercado.

Son esas competencias, esas experticias en la escena de la danza independiente (necesarias para la sobrevivencia de proyectos de esta naturaleza) las que nos interesa investigar y registrar.

OBJETIVO GENERAL

- Conocer y describir la escena de la danza independiente contemporánea, tanto en lo que refiere a lo propio de la disciplina como a los mecanismos de gestión para hacer posible la continuidad del trabajo en el contexto político y social de un país adscrito al modelo neoliberal de desarrollo.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

-Investigar y analizar las lógicas de gestión de los grupos y compañías de danza independientes.

-Explorar y comparar las metodologías utilizadas en estos grupos y compañías en lo que se refiere a los procesos creativos.

-Observar y considerar el impacto de las políticas públicas orientadas a la difusión de la danza, así como, los requerimientos y repercusiones del mercado en estos grupos y compañías independientes.

II MARCO TEÓRICO

Si bien pueden rastrearse antecedentes hacia los tiempos de la colonia¹, la danza comienza a ser difundida más o menos tal como la conocemos hoy desde comienzos del siglo XX.

Anteriormente, la actividad dancística estaba protagonizada por la visita de compañías extranjeras (principalmente de Ballet clásico) y algunas figuras de la danza internacional que dejaron huella en la escena nacional. Estas presentaciones tendrán un destinatario selecto: los sectores más pudientes y aristocráticos de la sociedad de entonces. Esto no era raro, ya que hacia fines del siglo XIX el Estado tenía un carácter oligárquico y la “cuestión social” sólo se traducía en el “control del orden público” (ante eventuales desórdenes populares por las más diversas causas). Lo social sólo era del interés de ciertas minorías radicalizadas e influidas por ideas de emancipación social provenientes del extranjero.

En la década de los años 20 visita el país la bailarina rusa Ana Pavlova, quien despertará el interés por la danza, particularmente el ballet. Al mismo tiempo, un silencioso proceso se estaba llevando a cabo: diversas iniciativas de carácter más o menos independientes relacionados con el culto a la danza. En ningún caso se trataba de iniciativas que implicaran un corte radical con los lenguajes o técnicas académicas, aunque no contaban con apoyo estatal o del sector privado. Entre las figuras más destacadas de esta corriente tenemos a Ignacio del Pedregal y Andréé Haass.²

Ignacio Del Pedregal, a su regreso a Chile e imbuido de las ideas que le tocó conocer de primera mano en Alemania y otros puntos de Europa, fundará una academia de danza

¹ “La danza primitiva y la danza colonial no integran este concepto (danza artística), ya que no constituyen en su funcionalidad el objetivo de ser un arte. La primera, por poseer un sentido ritual; y, la segunda, por ser simbólico-religiosa y cumplir un rol de entretención social. Es la instauración del ballet a comienzos del siglo XX lo que generó el antecedente más directo de la presencia de una danza artística, fundándose con ello el inicio de la danza escénica chilena y, por ende, el inicio de la danza como un arte en nuestro país” Cifuentes, María José. *Historia Social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos. 1940-1990*. Edit. LOM. Santiago, Chile, 2007. Pág. 39-40.

² “ (...) se reconoce (...) una etapa intermedia, donde se formaron las primeras academias que formaron a los primeros bailarines chilenos, las que surgen tras la presencia de importantes visitas extranjeras, entre ellos Ana Pavlova (1917-1918) y la compañía de ballet de Kurt Jooss (1940), la que trae consigo a Ernest Uthoff, el principal creador del ballet en nuestro país” Ob. Cit. Pág. 46

moderna en los subterráneos de la Academia de Bellas Artes. Atraerá a numerosas personas, muchas veces provenientes de otros campos del arte, intelectuales y admiradores quienes se irán sumando a sus cursos los cuales dividirá en función de los niveles de competencia: avanzado, medio y bajo. Sin lugar a dudas, la novedad de las nuevas técnicas impartidas implicará un fuerte estímulo al desarrollo de la danza. Por su parte, la bailarina sueca Andréé Haass, discípula del afamado Emile Jacques Dalcroze, también favoreció el desarrollo de una danza más orientada a lo experimental.³

Si bien es cierto que la Primera Guerra Mundial fue el acontecimiento bélico más devastador de que se tenga memoria, tuvo consecuencias “positivas” en lo que respecta al estímulo del desarrollo de la danza artística en tierras americanas. Ello, porque importantes bailarines, coreógrafos y directores de academias y escuelas, huyeron de Europa hacia América. Ello posibilitó la visita de tan ilustres personalidades de la danza mundial a nuestro país y fue un factor gravitante en el desarrollo de la misma. Lo mismo ocurrirá cuando un par de décadas después estallará en suelo europeo un nuevo conflicto bélico de alcance mundial: La Segunda Guerra Mundial que, al igual que aconteciera con la Primera Guerra Mundial, repercutiría en el desarrollo de la danza en nuestro país al arribar a nuestras tierras varias compañías de danza de fama internacional y en el cenit de su carrera, donde destacaron varias figuras de renombre como : “Antiguo Ballet de Montecarlo, el Original Ballet de russe del Coronel de Bassi ,el American Ballet de Lincoln Kirstein, conjunto que trajo consigo a George Ballanchine, destacado coreógrafo que en esa época pasa desapercibido por la prensa; a ello se suma un grupo de ballet del Teatro Colón y la decisiva visita del Ballet Jooss. Kurt Jooss era un personaje de fama internacional, por su triunfo en el Congreso Internacional de la Danza en París, realizado en 1932, donde había ganado el primer lugar con su coreografía *La Mesa Verde* ”⁴

Kurt Jooss dio cuenta de su filosofía sobre el tema de la danza y la implementó dejando una huella en la historia de la danza nacional. Dentro de los conceptos que más se destaca de su

³ Andréé Haass junto a Ignacio Del Pedregal “fueron preparando el terreno para la llegada del ballet expresionista de Kurt Jooss” Ob. Cit. Pág. 57

⁴ Ob.Cit. Pág. 63

legado se encuentran aquellas ideas que propugnaban prestar atención a la realidad social, los valores humanos y replantearse el rol del coreógrafo en los procesos creativos de las academias de baile. Esas y otras ideas que irá plasmando tanto en la ejecución como en los procesos creativos serán un referente para lo que se hará en la escena nacional de la danza en los años sesenta y setentas.

Otro factor clave tuvo que ver con el cambio del rol del Estado. Se pasó de un Estado de corte liberal a un Estado de carácter más benefactor, más preocupado de lo social, de democratizar la sociedad por la vía de una progresiva sucesión de reformas (algunas más profundas que otras) que tocarían todos los aspectos del quehacer nacional y, por ende, cultural.

En 1941, impulsado por nuevas políticas culturales de la época, se crea el “Instituto de extensión musical de la Universidad de Chile”. Dependiente de ese instituto, unos meses después (octubre) del mismo año, se crea la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. De esta forma se inicia la formación superior universitaria en relación a la danza.

En este período será la línea de la danza moderna⁵ la que marcará el lenguaje y la enseñanza de la danza en Chile. Esto, debido a que quienes dirigirán la escuela de danza serán ex integrantes del ballet de Kurt Jooss. La razón de ello es que esta compañía, de gira por Latinoamérica, es contactada e invitada a hacerse cargo del proyecto de crear y dirigir la primera Escuela de Danza en la Universidad de Chile. Los integrantes de esta compañía que asumirán cargos directivos serán Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pecht.

La formulación de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile estimuló el desarrollo y difusión de la danza hacia nuevos sectores sociales (principalmente de la emergente clase media). Al alero de las nuevas políticas culturales se crea el Ballet Nacional (BANCH),

⁵ “La Danza Moderna que se establece en Chile está ligada directamente a la Alemana, la cual comenzó a gestarse a finales del siglo XIX en Europa, en el minuto en que se teorizó la relación cuerpo, música, espacio y emoción mediante el uso del gesto” Ob.Cit. Pág. 54. “Estos ideales modernos llegaron a nuestro país en el momento en que la tradición artística académica y clásica, que había sido impuesta hasta entonces se veía cuestionada; por lo tanto, gran cantidad de intelectuales, artistas plásticos y compositores decidieron adherirse a la estética de este movimiento. Muchos partieron a Europa con el propósito de ver de cerca y, además, aprender sobre estas nuevas ideas, sobre todo en Alemania, cuna del expresionismo...Entre ellos se encuentra Ignacio Del Pedregal.” Ob.Cit. Páginas 55-56

gracias al cual aparecerán figuras de gran importancia para la historia de la danza nacional: Patricio Bunster y Malucha Solari. Tras algunos años de trabajo se formará el BALCA (Ballet de Cámara de la Universidad de Chile). Este grupo, también dependiente de la Universidad de Chile, se abocará a un trabajo de carácter más experimental.

Resulta importante considerar la creación de la Escuela de Ballet Clásico, que vendría a ampliar el campo del desarrollo profesional de la danza en Chile. Esta escuela sería fundada por el bailarín y coreógrafo ucraniano (graduado en la escuela de Leningrado) Vadim Sulima, en el año 1949.⁶ Hacia fines de la década de los años cincuenta en 1959, se creará el Ballet de Arte Moderno (BAM), siendo su director un ex alumno de la Escuela de Danza y ex integrante del BANCH: Octavio Cintolesi. Cintolesi había recibido formación como actor en la Universidad de Chile y se había unido al cuerpo de bailarines de Ernest Uthoff (estimulado por su ex compañero del Instituto Nacional, Patricio Bunster), con quien entrará en diferencias al sostener que “el ballet estaba mucho más relacionado con el movimiento que con la dramatización”, lo que lo hacía diferir de Uthoff⁷. Sin embargo, esta inquietud por la técnica clásica no lo apartaría de la experimentación sobre los medios de expresión o la relación con otras artes o recursos tecnológicos, sin que por ello se amenazara el rol central y protagónico de la danza, que debía prevalecer sobre todas esas técnicas e instrumentos expresivos de que se pudiera valer la composición. En ese sentido, Cintolesi incorporaría las nociones que aprendiera de Kurt Jooss.

En tal sentido, el Ballet de Arte Moderno “se fundó bajo esa necesidad impostergable de reanudar lo clásico, integrando además los elementos de un ballet moderno, como también los ingredientes nacionales propios de un arte regional...”⁸

2.1 Antecedentes y desarrollo de la danza independiente

⁶ “Sulima llegó a Chile contratado por la propia Universidad de Chile, con el fin de integrar la técnica clásica a la Escuela, ya que era un fiel seguidor del academicismo de Petipa. Sin embargo, esto será por un tiempo muy corto; ese mismo año la Municipalidad de Santiago lo solicita como maestro y le permite crear una academia y un conjunto estable dentro del teatro. Así, aparece en escena el Ballet Clásico Nacional. Como dato anecdótico, se puede decir que muchos de los alumnos de la Universidad de Chile siguieron tomando clases con Sulima para perfeccionar la técnica clásica, muchas veces a escondidas de Uthoff. “ Ob. Cit. Pág. 94

⁷ Ob.Cit. Pág. 97

⁸ Ob.Cit. Pág. 98

A diferencia de la danza institucional, que como dice el concepto, se trata de agrupaciones, compañías e iniciativas que nacieron y se desarrollaron al alero de alguna institución, la danza independiente presenta la impronta de iniciativas al margen de cualquier alero institucional. En sus inicios se trataba de iniciativas de algunas bailarinas y bailarines, coreógrafos y directores que procuraban echar a andar experiencias que probablemente no tendrían espacio en las compañías e instituciones de donde provenían.

Las primeras iniciativas de danza independiente tuvieron ese carácter de amateurismo, ya que convocaban a personas que no tenían necesariamente conocimientos de danza, unidos a experimentadas bailarinas y bailarines. Este clima de máxima libertad, alejado de los rigores de los ambientes profesionales, permitiría a los promotores de estas iniciativas hacer aportes al desarrollo de la danza artística general. Especialmente si pensamos en contextos más restrictivos, sin apoyo del Estado, como ocurriría en los años que siguieron del Golpe de Estado de 1973.

Como se ha señalado, los años sesenta representarán un punto alto en lo que respecta al rol del Estado en el campo de la cultura. Y ello repercutirá en el desarrollo posterior de la escena de la danza independiente, así como de la danza en general. Esto, porque numerosos actores políticos y sociales radicalizaron sus críticas hacia lo que venía haciendo el Estado en el campo de la educación, la cultura y el mundo de las artes.

“Al parecer, el programa de difusión cultural, que había sido realizado por las universidades, sólo había favorecido a los sectores medios que se habrían integrado al mundo intelectual profesional y no se habrían dado los resultados educacionales deseados al nivel de todo el país. Los sectores más populares aún se encontraban excluidos, pese a las políticas de democratización.”⁹

Estos antecedentes determinarán a la escena de la danza en general y a la incipiente danza independiente en particular en una década que concluirá viviendo episodios que darán cuenta del desenlace trágico que los chilenos experimentarán unos años después.

⁹ Ob.Cit. Pág. 111

En el año 1963 Joan Turner y Alfonso Unanue (integrantes del BANCH) crean el taller coreográfico en la comuna de Las Condes, Santiago. Este taller fue el primero en su especie que apuntaba a la creación colectiva experimental e independiente.¹⁰

En el año 1968, en el marco de la reforma universitaria (provocada por una gran movilización estudiantil que arrastró a otros estamentos y la clase política de la época), la Escuela de Danza de la Universidad de Chile logrará un estatus mayor de autonomía.

En esa línea, se crea el Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. A la cabeza de estos cambios quedará Patricio Bunster. Los tiempos de alta agitación política y social del país llevarán a este departamento a traducir tal contexto en la creación y difusión de sus trabajos entre los más postergados. La danza refuerza y afianza su compromiso con las temáticas de corte social y político, son los tiempos del arte comprometido.

A su vez, el BANCH había entrado en crisis lo que llevó a sus integrantes a movilizarse de manera independiente. Tres años atrás, ya se tenía el antecedente con la formación del “trío 65” que integraban Carmen Beuchat, Gaby Concha y Rosa Celis, todas bailarinas de la Universidad de Chile. Ellas, en palabras de Beuchat, constituían “la primera compañía de danza independiente chilena”. Esta tendría una corta existencia ya que parte de sus integrantes continuarían su trabajo en Estados Unidos.

Otro grupo que surge en este tiempo es el “ballet juventud” dirigidos por Malucha Solari y Hernán Baldrich. “El “ballet juventud” funcionaba bajo el alero de la Escuela Coreográfica

¹⁰ “Dentro de este nuevo contexto es que surgió en 1963 un nuevo espacio para la danza, un taller coreográfico realizado en la Casa de la Cultura de Ñuñoa, el cual mantuvo las características institucionales que la danza había asumido hasta ese entonces, colocándose bajo la tutela de la Municipalidad de Ñuñoa. Este taller fue creado por Alfonso Unanue y Joan Turner, luego de que esta última abandonara la Escuela de la Universidad de Chile (...) La estadía en Ñuñoa fue corta. Luego de que se cortara la subvención de estas clases, Unanue y Turner decidieron llevar este proyecto a la Municipalidad de Las Condes, donde se logró crear finalmente los Talleres Coreográficos de Las Condes (1963), un lugar de gran importancia para el escenario de la danza de los sesenta. En ella no sólo se realizaron clases sino también se otorgó el espacio para la creación, surgiendo obras que provenían tanto de la experiencia creativa de los talleres, como también, de muchos coreógrafos chilenos salidos de la Escuela, e incluso integrantes del Ballet Nacional montaron obras en ese espacio” Ob.Cit. Pág. 112,113

Nacional que pertenecía al Ministerio de Educación, y buscaba insertar la danza en la educación formal. “(...) su trabajo se enfocó en la incorporación de líneas más vanguardistas dentro de la danza, pero por sobre todo, su principal prioridad eran los programas de extensión del ballet, cuya misión fue difundir el arte de la danza e interesar a los espectadores, aumentando el acervo cultural del pueblo mediante representaciones gratuitas”¹¹

Importante para el desarrollo de la danza fue la constitución de grupos folklóricos de danza que se preocuparon de fortalecer la identidad nacional. Entre ellos destaca el trabajo del grupo Aucaman, antecedente directo del BAFONA (Ballet folklórico Nacional) y continuador del trabajo de investigación folklórica en que se había embarcado antes el grupo Cuncumen. En el grupo Cuncumen se destaca la participación de Víctor Jara y Rolando Alarcón. De ese grupo eran Claudio Lobos y Ricardo Palma, el primero llegó a dirigir el grupo Aucaman. Luego Ricardo Palma separará aguas con Claudio Lobos y formará el grupo Pucará, más orientado al folklore con contenido social y ligado a la realidad social.¹²

Cuando se despedía la década de los años sesenta y amanecían los setentas, el país se encontraba sumido en un clima de alta politización. La palabra compromiso político adquiriría una gran importancia entre los artistas de la época, la escena de la danza nacional

¹¹ Ob. Cit. Pág. 121

¹² “Este aumento de ballets folklóricos respondía a dos coyunturas importantes dentro de la época. La primera fue la importancia que se otorgó a la investigación folklórica nacional luego de que la música iniciara una revaloración de la cultura regional, gracias a la labor realizada por Margot Loyola y Violeta Parra, entre otros, incorporando sonidos y tradiciones musicales de todo Chile. Todo ello gracias a la nueva mirada que se había dirigido a las masas populares y al nuevo concepto de cultura que promocionaban los gobiernos de Eduardo Frei y Allende. Era fundamental incorporar elementos de toda la Nación dentro de los nuevos rasgos elitistas que se habían construido hasta ese momento. La danza también formó parte de esta tarea, incorporando en su repertorio danzas tradicionales del país, creándose compañías que se dedicaron a la investigación regional. (...) Un segundo factor que colaboró en la proliferación de estos grupos fue la influencia de los ballets folklóricos rusos, tales como el Berioska, en tiempos en que la URSS se presentaba como un importante referente cultural, debido a las efectivas políticas de protección cultural que se desarrollaban en este país. Estas compañías poseían gran cantidad de integrantes y en ella se desarrollaban complejos espectáculos, que implicaban un riguroso trabajo por parte de sus intérpretes, demostrando que se podía crear a partir del folclore importantes montajes dentro del escenario artístico. Durante los años sesenta y principios de los setenta, muchos de estos conjuntos participaron también de las políticas de extensión propugnadas por el Estado, presentándose en festivales populares y poblaciones.” Ob.Cit. Pág. 123

no fue la excepción. La relación del arte con el pueblo pobre se convierte en un deber ser para estos creadores y cultores de la danza. A partir de esta experiencia se implementaron numerosas iniciativas de llevar la danza al pueblo. Destaca la creación del “Ballet Popular”, integrado entre otros por Joan Turner, Alfonso Unanue, Gastón Baltra, Sonia Uribe; agrupación de bailarines, bailarinas, coreógrafos que acompañaron a Salvador Allende en su campaña presidencial y luego se sumaron a los objetivos del gobierno de llevar la cultura al pueblo. De ahí la denominación de Ballet Popular, sería la compañía más identificada con el gobierno de Allende.

Este clima de fuerte actividad política, donde lo cultural se inscribía en el marco de los cambios revolucionarios que eran impulsado desde el Estado (como desde una base social cada vez más participante), repercutió en la manera como la escena de la danza llevaba a cabo su trabajo. Sin embargo, no toda la sociedad participaba de este entusiasmo revolucionario, había sectores que no veían con buenos ojos el proyecto del gobierno de la Unidad Popular. Son estos sectores sociales, políticos y militares quienes deciden abortar violentamente la experiencia socialista “a la chilena”, encabezada por Allende, propiciando un Golpe de Estado el 11 de Septiembre de 1973.

El Golpe de Estado no sólo fue la acción militar y política concertada para poner fin violentamente al gobierno de Allende, perseguir a los militantes y simpatizantes de la Unidad Popular y cancelar las libertades públicas. Fue sobre todo la dominación de la clase oligárquica y su poderío económico, un movimiento de carácter restaurador de un orden social amenazado por el “libertinaje” y la “amoralidad” de ciertos promotores de una cultura “atea y sin valores”. En ese sentido, el movimiento golpista abarcó el campo de la cultura: se intervinieron universidades, otros centros de estudio, imprentas, radios, publicaciones, canales de televisión y cualquier iniciativa que se haya alineado o aproximado a alinearse políticamente con el proyecto socialista del ex Presidente Allende.

Este clima llevó al exilio al grueso de bailarines y bailarinas, coreógrafos y coreógrafas, y todos quienes estaban ligados a la escena de la danza que no habían disimulado sus simpatías con el gobierno de Salvador Allende. La cultura debía retomar los valores de la

“chilenidad” y alejarla de influencias “extranjeras y totalitarias”. Sin embargo, las nuevas autoridades no contaban con políticas claras para el campo de la cultura, mucho menos en el campo de la danza independiente y experimental. Más bien se contaba con un puñado de artistas de corte más tradicionalista y cercanos a lo que se entiende por el arte del espectáculo o que al menos se mostraban con posturas neutras frente a las nuevas autoridades.

Los primeros tres años del nuevo régimen autoritario la actividad artística se encontraba en niveles que muchos especialistas denominarían como propios de un “apagón cultural”. La situación de la danza en ese contexto resultaba patética si se la compara con la bullente actividad previa al Golpe de Estado. Sólo hacia fines de los años setenta comenzaron a constatarse atisbos de alguna actividad.¹³

La mayoría de las bailarinas, bailarines, coreógrafos y creadores a medida que la represión se irá relajando en relación al mundo de la cultura (de todas formas habrá vigilancia en las instituciones para que no se contradigan los preceptos que las autoridades militares se habían propuesto promover), se retirarán de las instituciones e iniciarán experiencias de carácter más independiente.

Precisamente, conforme el nuevo régimen instauraba un modelo neoliberal de desarrollo y estimulaba la iniciativa privada, a la vez que alejaba al Estado de un rol activo en el campo de la cultura y la educación, dejando que el mercado operara sin grandes restricciones y

¹³ “En 1973, comenzó el ocaso de la existencia de la Danza Institucional. El Gobierno Militar producido cortó de raíz gran parte de lo que había sido el desarrollo de esta disciplina, ya que gran parte de su actividad tuvo relación con el Estado, a través de las instituciones, asumiendo sus discursos, los cuales poseía claramente un tinte político, que en ese momento se deseaba erradicar. El fin no implicó la eliminación inmediata de los grupos ni de las instituciones, sino el exilio y la desaparición de parte importante de sus integrantes. Los cuerpos estables que se habían formado, como el BANCH y el Ballet Municipal, no dejaron de existir, sin embargo se trató de eliminar toda relación con el gobierno anterior. El Departamento de Danza de la Universidad de Chile fue sin duda el más afectado, ya que perdió a parte importante de sus maestros, intérpretes y coreógrafos, incluyendo a su director Patricio Bunster. El Ballet Popular, por su parte, precisamente por ser el conjunto que se identificaba políticamente con el Gobierno de Salvador Allende, dejó de existir luego de que su directora, Joan Turner, abandonara el país, producto del exilio. La misma suerte corrió para la danza folclórica, la mayoría de estas agrupaciones debió disolverse frente al caos político y por la propia connotación popular que tenía esta rama. Con el tiempo, serán otros los grupos que comienzan a cultivar el folclore y su danza, pero no basándose en las tradiciones populares sino guiándose por una nueva construcción folclórica, impulsadas desde el autoritarismo.” Ob.Cit. Págs. 127-128

controles, una silenciosa escena independiente se fue constituyendo en los intersticios del autoritarismo.

La década de los ochenta no sólo se inaugura con una suerte de bipolaridad económico y social (se pasará desde los años de la plata dulce a los años de la más dura recesión económica lo que gatillará el malestar popular), sino que serán años en que el mundo de la cultura dispondrá de lenguajes más complejos y difíciles de asimilar por parte de los censores, podrá desplegar –al alero de las nacientes movilizaciones sociales contra la dictadura- una crítica que pasará casi inadvertida. Esto será más patente en el caso de la danza, donde el movimiento de los cuerpos y los lenguajes utilizados harán más incomprensible el mensaje para los censores.

Aún así, algunos artistas asumirán un rol cada vez más audaz y protagónico. Una de las formas de expresar ese descontento político frente al régimen serán las performances.¹⁴

Las performances permitían una gran libertad de movimiento y actuación ya que podían desarrollarse en cualquier espacio a modo de “intervenciones”, montar y desmontar un evento breve pero de alta significación, todo lo cual facilitaba la huída de los artistas. Otro elemento importante es que la performance implicó un trabajo de colaboración entre distintas expresiones del arte convergiendo en un trabajo común. Ello tendrá gran importancia para el desarrollo del arte y de la escena independiente, porque fue demostrando que se podía trabajar al margen de las instituciones y con economía de recursos.

Para los organismos represivos será complejo reprimirlas por cuanto implicaba un alto costo político en relación a los beneficios que se pudieran lograr. Detener a bailarines y

¹⁴ “(...) Se primó, entonces, por la realización de obras que aparecían y desaparecían de la ciudad, dejando un impacto en la sociedad, pero sin dejar rastros frente a la autoridad. Fue así como surgió la performance Art. como una herramienta escénica utilizada por los artistas de la época, la cual se define como una radicalización y estiramiento de los soportes artísticos, utilizando al cuerpo como punto de tensión y generando una transdisciplinareidad. Este fenómeno no sólo se dio en la danza, ya que surgieron importantes colectivos que usaron la performance como un medio de acción política frente al autoritarismo y como herramienta de renovación y modernización del arte nacional. Estos, la mayoría de las veces eran integrados por distintas disciplinas, mezclándose música, teatro, artes visuales, plásticas y literatura entre otras (...) La utilización de la performance en la danza chilena estuvo presente gracias a la maestra de la improvisación Vicky Larraín.” Ob.Cit. Pág. 152-153

otros artistas involucrados en una performance que, muchas veces, el mismo pueblo no entendía pero admiraba por la belleza (raro, pero bonito), suponía despertar la molestia de un público que vería esa acción como un acto represivo desproporcionado en tiempos en que la dictadura apostaba más a la promoción de las bondades de su régimen que a sembrar la represión a diestra y siniestra. La acción represiva prefería ser concentrada en los militantes de organizaciones políticas (particularmente de izquierda, sobre todo de la izquierda más radical frente al régimen) y al pueblo que salía a las calles a demostrar abiertamente su descontento. Así, en el debate cotidiano los partidarios del régimen podían argumentar que quienes la pasan mal son los que hacen desordenes y practican el vandalismo. En ese contexto, las performance escapaban a ese debate por estar insertas en el campo del arte. Y cuando estas acciones, realizadas en el marco de las protestas nacionales contra la dictadura, eran reprimidas solían acaparar las miradas de la prensa nacional y mundial, convirtiéndose en evidencia de la sin razón de la represión. Alguno de sus mas destacados exponentes fueron: Carlos Leppe, Elías Adasme, Marcela Serrano y los integrantes del Colectivo de Acciones de Arte o CADA (los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y el sociólogo Fernando Bacells), junto con los posteriores Mario Soro, Gonzalo Rabanal o las famosas Yeguas del Apocalipsis (dupla formada por el escritor Pedro Lemebel y Francisco Casas), Francisco Copello, Vicente Ruiz.

Hacia mediados de los años ochenta, varios de los bailarines, bailarinas, coreógrafos y creadores exiliados comienzan a retornar y con ello comienza a revitalizarse la escena dancística nacional. Unido al clima de movilidad y acción en que se habían abocado artistas de distintas disciplinas del arte, estos nuevos contingentes que se sumaban a esta lucha por revitalizar la escena artística nacional, fue sentando las bases de lo que vendría tras la derrota de Pinochet en el plebiscito del 88 y el triunfo de Aylwin el 89.

La danza de los ochenta dialogó con la sociedad, acompañando las ideas de cambio, el bailarín busca un rol más relevante como actor social, el cual buscaba no sólo mostrar la realidad sino también mejorarla. Si bien no hay un lenguaje nacional común para todos, hay un objetivo común para algunos que los hace ser partícipes de un mismo discurso. Pero éste fue un grupo; otros se mantuvieron al margen de las actividades de protesta. Sin embargo, a

pesar de las diferencias políticas que pudieron existir en ese momento, la comunidad de danza se pudo mantener conectada gracias a la creación de los Festivales Coreográficos en 1984, lo que le permitió a esta generación tener conciencia de la creación nacional para volver a plantearse con el tiempo una nueva búsqueda de un lenguaje nacional, la que se mantiene para muchos vigente hasta hoy.

La coexistencia de una escena institucional con una escena independiente se convertiría en el sino de los años noventa y la primera década del siglo. Esta coexistencia es atravesada por distintas nociones sobre la necesidad del compromiso social de la danza y el arte en general. La década de los años noventa fortaleció las posiciones de las corrientes denominadas “apolíticas” que eran en parte herederas del apoliticismo retórico de la escena artística “permitida” por la dictadura y depositarias de una corriente internacional de desencanto con el compromiso político de los artistas.

Tanto la escena dancística institucional como la independiente son atravesadas, hasta el día de hoy, por este tipo de dilemas. Unido a lo anterior resulta determinante la búsqueda de lenguajes expresivos de carácter identitarios en el marco de un mundo globalizado donde la hegemonía cultural anglosajona parece total.

2.2 La escena de la danza en los 90's

2.3 Contexto sociopolítico, transición y aparición de fondos

Como hemos visto la escena de la danza en general y de la danza independiente en particular, hacia fines de los años setenta y hasta, la década de los años ochenta se debatió por una parte, entre los esfuerzos del régimen militar por demostrar que no había “apagón cultural” y, por otra parte, la articulación de una franja cultural en oposición al régimen, dentro de la cual se inscribió la aparición de la danza independiente.

Esta franja cultural en oposición al régimen no hay que entenderla como un quehacer exclusivamente militante, sino que hay que incorporar aquellos esfuerzos y abordaje a ciertas temáticas que el régimen no veía con buenos ojos o, lisa y llanamente, no toleraba. Si bien es cierto que muchos artistas durante el período histórico abordado se prestaron para actos políticos de rechazo al régimen, así como para acciones de denuncia y concientización hacia aquellos sectores menos informados o menos conscientes, la oposición iba mucho más allá. Se pretendía promover nuevos valores, nuevos códigos de reconocimiento colectivo, donde el tema de la identidad y los esfuerzos de experimentar con nuevas técnicas de baile así como nuevas concepciones de montaje (y de trabajo multidisciplinario) jugaba un rol importante también para la escena de la danza que se inscribía en la franja cultural de oposición.

Por otra parte, aquellas expresiones dancísticas aceptadas y promovidas por el régimen, también se daban espacio para reflexionar sobre la disciplina, mucho más en lo que respecta a la técnica que a las temáticas. Toda vez que estas compañías oficiales se debían a los oficios del régimen para su funcionamiento y financiamiento, además de lo que podrían recaudar por concepto de entradas a sus funciones.

El plebiscito de 1988 y la elección presidencial de 1989, implicó el inicio de la transición democrática. Este hecho tendría fuertes repercusiones en la escena artística nacional, y de la danza en particular. El Estado deja de cumplir un rol contenedor, censor y represivo de las manifestaciones artísticas asumiendo, por el contrario, un rol promotor de la cultura. A la vez que el mercado comienza a cumplir un rol mucho más activo en lo que respecta a las condiciones de contexto en que se desarrollará la escena artística. Será el mercado, más que

el Estado, quien determinará la oferta y la demanda en materia artística y eso la danza lo irá experimentando en esta nueva década que se abre.

Pero no sólo es importante tomar en cuenta los aspectos políticos y económicos que condicionarán la escena dancística (y del arte en general), también habrá aspectos relacionados con el aporte que otras disciplinas harán a la necesaria reflexión (que se da en el corazón de las compañías institucionales como independientes) y los estudios sobre la escena de la danza nacional. Principalmente desde las ciencias sociales y la filosofía, así como también de diversas áreas del conocimiento. Esta profusión de reflexiones y estudios enriquecerán la escena dancística, ya que darán cuenta de su dinamismo interior en lo que respecta a las metodologías como a las teorías que le animan.

Tampoco hay que dejar de lado el impacto que en la escena nacional tienen determinadas innovaciones y corrientes expresivas y reflexivas de la escena internacional de la danza. Reforzaré esta tendencia la revolución de las tecnologías de la comunicación que facilitará el contacto de las compañías (institucionales e independientes) con sus símiles en el mundo entero, así como el hecho de que gracias a los cambios políticos acaecidos en el país muchas compañías extranjeras se sintieron motivadas de visitar nuestro país y aportar a la atmósfera de cambio que se estaba viviendo.

Si bien es cierto que la transición democrática implicó revisar el rol del Estado, ello no implicó abandonar el modelo de economía de mercado. Lo que las nuevas autoridades democráticas señalaban era que se estaba promoviendo un modelo de economía “social” de mercado. La diferencia estaría, precisamente, en una mayor flexibilización, vía reformas, del modelo de economía de mercado, favoreciendo una mayor participación del Estado en áreas sensibles: cultura, salud, vivienda, educación.

En lo que respecta a la cultura, los nuevos gobiernos democráticos crearon todo un sistema de promoción de la actividad cultural, resaltando el FONDART (FONDO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES). “La aparición del Fondart en 1992, desde sus inicios estuvo dirigido a personas naturales, individuales, artistas que se hacían cargo de su proyecto en el que se convocaba a otros artistas a participar. Este tipo de fondo, además estaba enfocado a avalar proyectos, no compañías o grupos establecidos, cosa que recién

cambió con la Línea Bicentenario, por lo que se instala el fenómeno “efecto isla “entre coreógrafos, que es también reforzado por otros factores del ámbito como: la escasez de salas o teatros técnicamente especializados para presentar danza, un público más bien cerrado de bailarines y aficionados, la casi inexistencia de críticos especializados, y la escasa difusión de medios y prensa. El Fondart generó otros innumerables efectos positivos, como la realización de grandes producciones coreográficas, la dignificación y valoración laboral del bailarín, la dedicación medianamente exclusiva de los intérpretes (durante los meses del proyecto) a la realización coreográfica, entre otros.”¹⁵

El sector privado financiaría proyectos, pero sería el sector público quien más favorecería la innovación y la creatividad por sobre el rendimiento comercial de las puestas en escena. El rol del Estado más activo en la promoción de las artes, sería reconocido en términos generales no sin críticas en lo que respecta a su implementación. Cuestionamientos sobre los criterios para constituir los “jurados”, para elegir a los ganadores, comenzaron a tomar cuerpo. No obstante, estas críticas había que situarlas en su correcto mérito ya que era posible que muchas respondieran a resentimientos o incapacidad de reconocer que los proyectos presentados carecían de las competencias necesarias para hacerse merecedoras de dicho aporte.

La experiencia de los años noventa obligaba a revisar iniciativas estatales que en el papel aparecían como bien intencionadas, que apuntaban en la dirección correcta en cuanto a favorecer la creatividad a pesar de la precariedad en que muchos artistas desarrollaban sus proyectos creativos. Esto en el campo de la danza, particularmente en la escena de la danza independiente solía ser muy común.

Tras más de una década de la aplicación de políticas neoliberales en el país, y ante el hecho de que los nuevos gobiernos de la transición democrática habían hecho público su decisión de mantener el modelo de economía de mercado (aunque reformado para acentuar su

¹⁵ Cordovez Constanza, Pérez Simón, Cifuentes María José, McColl Jennifer, Grumann Andrés. *Danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena 1990-2000*. CuartoPropio Ediciones. Santiago, 2009, pág.58

carácter social), decisión ratificada electoralmente por la población y manifestada en un desinterés por cuestionar estas decisiones, traería consecuencias a la hora de revisar el rol del Estado.

En efecto, no era la misma actitud pre 73, en los noventas el Estado era mirado con suspicacias ante posibles desviaciones que hicieran ineficiente su rol: excesiva burocratización, nepotismo, corrupción, cuoteo político, favores políticos, presiones corporativas, etc. En el campo artístico este tipo de aprehensiones se hacía mucho más evidente, especialmente para la escena independiente de la danza.

Por su parte, el sector privado comprendía que tenía que aportar al desarrollo cultural del país. No sólo por razones de convicción social, sino que, entendían ahí que esto era parte del marketing de los nuevos tiempos: agregar valor socio-cultural al producto. Fácil no fue para los medianos y grandes empresarios aceptar estas nuevas necesidades de promoción de marca y de productos. A pesar de la fuerte expansión del sector privado gracias al modelo económico que regía la actividad productiva y comercial del país, no había una gran correspondencia en cuanto a la capacidad de abrir mercado en el campo del arte o desarrollar actividades importantes de promoción y financiamiento en dicho campo. Resalta, en ese panorama la Fundación Andes, cuyo funcionamiento y rol fue significativo para el impulso de las artes, especialmente en la década de los años 90.

Todo parecía indicar que el Estado seguía siendo insustituible en materias de promoción, estímulo y financiamiento de proyectos en el campo de la cultura y las artes. Una constatación más de que ciertas premisas extremas de la ortodoxia neoliberal no lograba responder a las necesidades que en ese campo tenía la población y los mismos creadores y trabajadores del arte y la cultura.

2.4 El modelo neoliberal también penetra en la producción dancística nacional

Los valores que entraña el neoliberalismo: competitividad, iniciativa privada, eficiencia, maximización de recursos, entre otros; fueron permeando la escena artística en general y la

danza en particular. Si en los setentas y ochentas esos valores eran despreciados por ser promovidos por una dictadura que era señalada como responsable de romper con las tradiciones solidarias, la colaboración desinteresada y el rechazo al divismo. En los noventas, los valores del neoliberalismo eran asimilados como valores contemporáneos, propios de los nuevos tiempos y ello implicó, muchas veces, que el trabajo colectivo se resintiera y proliferaran iniciativas personales de ex integrantes de importantes compañías dancísticas.

La danza independiente comenzó a debatirse entre este tipo de iniciativas solitarias o nucleadas en torno a una “figura” (que había por lo general pertenecido a compañías pioneras en el rubro) y las incipientes experiencias de trabajo colectivo de carácter más artesanal provenientes de las numerosas escuelas de danza que habían emergido tanto de universidades privadas como de centros culturales. Además, el valor de la competitividad estimuló en los creadores un celo creativo que reforzaba cierto hermetismo entre ellos, entre las compañías y entre las figuras.

Entre los nombres más destacados de la época podemos mencionar a: Paulina Mellado, Elizabeth Rodríguez, Francisca Sazié, José Luís Vidal, Sonia Araus, Nelson Avilés, Marisol Vargas, Valentina Pavez, Rodrigo Fernández, Pamela Quero, Isabel Croxato, Francisca Morand, Claudia Vicuña, Exequiel Gómez, entre muchos otros. Todos ellos participaron de diversas compañías y continúan hasta hoy con su trabajo.

Sin embargo, se hace necesario hacer una precisión. Los valores promovidos por el neoliberalismo no son nuevos, se remontan a los orígenes del liberalismo por allá por el siglo XVIII.

El concepto “neo” le otorga al neoliberalismo, un sabor de novedad, de irrupción de una nueva sensibilidad lo que sitúa a sus detractores en el pasado, en la resistencia a la innovación, en la mera nostalgia de “tiempos mejores”, en otras palabras, en la condición de reaccionarios. De esta forma el neoliberalismo aparece como una corriente de sello moderno (o postmoderno como prefieren ser llamados) ya que se presenta como ruptura radical con el “pasado”. Ese pasado no se refiere a la tradición religiosa, por ejemplo, sino que sitúan a ciertas ideologías (con las cuales “compitieron” y lucharon por conquistar la

legitimidad del cuerpo social civil), como el marxismo, el fascismo, la socialdemocracia, entre otras, como anticuadas y caducas. De esta forma el neoliberalismo sería el viento fresco que viene a revitalizar a la sociedad y las estructuras que le componen (el Estado, por ejemplo).

El neoliberalismo se presenta con dos caras: una técnica (centrada en la ortodoxia de la economía de mercado) y otra valórica (que apunta a un individuo auto determinado y emprendedor). Lo curioso es que el neoliberalismo, en su cara más pragmática, mientras mantiene la rigidez “técnica”, abre el campo valórico a ciertas tradiciones religiosas que solucionan ciertos problemas de “sentido de vida” en el marco de una sociedad regida por un modelo neoliberal. De esa forma, el maridaje entre una racionalidad técnica (aplicado al campo de la economía) y nociones de sentido trascendente (como por ejemplo, aquella ética cristiana protestante que señala que si al individuo emprendedor le “va bien”, es porque Dios lo está premiando), pasa a ser una alianza de carácter estratégico que elude cuestionamientos desde la racionalidad marxista. La racionalidad marxista no alcanza a dar respuestas de carácter trascendentes a individuos que sienten que su vida ha perdido sentido y que se sienten sumidos en una suerte de angustia existencial.

Hay, por tanto, una sola relación con lo absoluto: Dios. El Estado es una construcción funcional a la sociedad y no al revés, pero en ningún caso un Estado que interviene en la vida social y económica en todo momento. El Estado debe, desde la óptica neoliberal, intervenir sólo cuando el mercado no puede resolver problemas de convivencia social, cuando el mercado funciona incorrectamente, o cuando la sociedad es amenazada desde fuera o desde adentro. El Estado, por tanto, cumple también una función de carácter policial-militar. Se rechaza la idea de un Estado paternalista que fomenta el parasitismo social.

Aplicado al campo del arte, estas premisas neoliberales sitúan a los artistas como un tipo particular de “emprendedores”, de “empresarios”. En tal sentido, la formación de los artistas en general no sólo debería apuntar a lo que respecta al dominio de sus competencias, sino que deberían bajo esta óptica, ser capaces de disponer de los conocimientos necesarios como para auto gestionarse, promoverse, y posicionarse en el “mercado del arte”.

Estas cuestiones, obviamente, penetraron en la escena dancística y ha obligado a bailarines y bailarinas a hacerse cargo de estas exigencias.

Si bien es cierto que las sucesivas reformas aplicadas al modelo neoliberal han favorecido una presencia más activa del Estado, ello no ha evitado que gran parte de las iniciativas en el campo de las artes en general, y de la danza en particular, han debido generar “por sí mismas” sus recursos. Las compañías de danza independiente, por ejemplo, han debido contar con “gestores culturales” o que, al menos, algunos de sus integrantes cumplan con esa función de tipo empresarial-administrativo del producto artístico, como también dominar aspectos del marketing del producto. Sintiéndolo como parte de lo que “hay que hacer”, como parte de la “realidad”, de que “así es la cosa”, los bailarines y bailarinas han ido “naturalizando” sin más opción, la ideología neoliberal, haciendo como propios los valores que dicha ideología promueve.

2.5 El boom de los festivales y la influencia extranjera

Es innegable que durante la década de los noventa la escena de la danza independiente creció. Se multiplicaron los festivales coreográficos:

“Festival de la Danza Independiente de Chile” realizado por primera vez en 1991. Se realizaron seis versiones de este festival, siendo la última en 1996. Otros eventos a destacar: “Encuentros Coreográficos de la Universidad Católica” iniciado en el año 1984; “Encuentros de Danza Contemporánea de Las Condes”. Desde el 88; “Festival Mundial de Teatro de las Naciones ITI’93”; “Abril Danza a Mil “; “Festival de Nuevas Tendencias Teatrales” desde el 94; “Encuentro Nacional de las Escuelas de Danza” a partir del 96; “Lo Mejor de la Danza en el Montecarmelo” Desde el 95; “Festival de Danza de la Fech”; “Encuentro Internacional de Danza de la CTC”, “Festival Internacional de danza del MERCOSUR”¹⁶.

Muchos de estos encuentros si bien nacen en los ochentas se afianzan en los noventas.

En lo que respecta a la aparición de nuevas compañías se destacan:

“La Vitrina”, “Compañía Movimiento”, “Lluvia bajo luna”, “De Ree”, “Danza en Cruz”, “Compañía Elizabeth Rodríguez”, “Compañía Sed”, “Abundanza”, “Otux”, entre otras.

Tanto los festivales como la aparición de nuevas compañías fueron dando cuenta del interés que la disciplina había ido capturando en el público, incluso atrayendo a quienes no eran asiduos a presenciar eventos relacionados con la danza.

Otro hecho que potenció este interés fue la visita de importantes figuras de la danza internacional, especialmente provenientes de Estados Unidos. Esto último fue posible gracias a las gestiones del instituto Chileno Norteamericano en colaboración con el American Dance Festival. Gracias a estas iniciativas, llegan a impartir talleres y realizar muestras figuras de la danza internacional como Shelley Senter, Wally Cardona, Bárbara Grubel entre otros. También bailarines Chilenos viajan a Estados Unidos a perfeccionar sus estudios y también a presentar sus trabajos, algunos de ellos fueron: Nelson Avilés, Elizabeth Rodríguez, Nury Gutes, Rodrigo Fernández, Francisca Morand, entre otros. Gracias a este intercambio se ampliarán los lenguajes técnicos y corporales en la práctica de la danza contemporánea en nuestro país.

¹⁶ Ob.Cit.pag.27,28.

De igual manera fue importante la visita de distintas personalidades de la danza provenientes desde Francia, quienes influirían fuertemente en la escena dancística nacional. Estas figuras llegaron para impartir talleres y montar sus trabajos con bailarines chilenos. Sin duda el más destacado fue Claude Brumachon, quien en 1997 monta su obra “Los Ruegos” con bailarines Chilenos (a partir de esta experiencia se crea la “Compañía Movimiento”).

Esto permitió que toda una generación conociera otros lenguajes corporales y creativos. Muchos de estos bailarines luego partirían al extranjero a perfeccionar sus estudios, otros siguieron acá aplicando lo aprendido y renovando la escena a partir de este gran impulso que tales personajes de la danza internacional provocaron.¹⁷

2.6 Organización y derechos laborales

Quienes se desempeñan en el campo de la danza están afectos a la legislación laboral vigente. Y toda legislación laboral es el resultado de luchas y negociaciones, de ejercicios

¹⁷ Al respecto revisar capítulo “Perspectivas sobre la influencia extranjera en la Danza independiente en Chile entre 1990 y 2000” Jennifer McColl, Ob.Cit.

del poder y adaptación al mismo, de cuestionamientos y rupturas. Ninguna legislación laboral es la última palabra sobre lo posible en materia de ejercicio de deberes y derechos en el desempeño de la actividad laboral.

La legislación laboral vigente fue promulgada a partir de 1980, en el marco de profundos cambios de la estructura económico y social que implicará la aplicación del modelo neoliberal en el marco de una dictadura militar. Dicha legislación estaba concebida para favorecer al capital, a los empresarios, a los empleadores en desmedro de los trabajadores. Esto porque apuntaba a la división de la fuerza laboral organizada, desincentivaba la pertenencia a sindicatos (aplicando el concepto de libertad de asociación), todo lo cual debilitaba la posición de los trabajadores a la hora de luchar por sus derechos.

Al iniciarse el período de transición democrática, tras la derrota electoral de Pinochet, los cambios a dicha legislación han sido muy puntuales y muy lejanos a las expectativas de los trabajadores organizados que buscaban generar condiciones políticas y gremiales que fortalecieran la posición de los mismos en el momento de la solución de conflictos laborales. Hasta la fecha, la legislación laboral sigue siendo favorable a los empresarios y empleadores (incluido a las instituciones públicas) y procura crear una cultura individualista y reacia a asociarse para luchar por derechos corporativos y gremiales.

La danza no es ajena a lo descrito y refleja perfectamente todas las dificultades que presenta el campo laboral para otros sectores de la actividad productiva. Fenómenos como los de la subcontratación, de los contratos temporales, desconocimiento de ciertos derechos a la hora de ser contratados a honorarios, no son extraños para bailarines y bailarinas. Ello ha llevado a la constitución de algunas asociaciones de carácter gremial dispuestas a mejorar las condiciones de trabajo de los bailarines y bailarinas. Entre esas asociaciones destacamos. SINATTAD (Sindicato Nacional de Trabajadores Transitorios de Artistas de la Danza), creado en 1990, asociación gremial que se propuso velar por los derechos de todos quienes “bailaban”. En el año 1995 se crea PRODANZA (Colegio de Profesionales de la Danza) que agrupaba a bailarines y bailarinas con estudios superiores en el área y también a quienes, sin presentar estudios superiores en Danza, sí daban cuenta de una reconocida

trayectoria. En la actualidad esta iniciativa aun sigue en funcionamiento. En 1998 se crea el “Movimiento Chileno de la Danza Contemporánea Independiente” que agrupaba a los creadores independientes.¹⁸

Bajo los gobiernos de la Concertación se aprobaron diversas iniciativas para mejorar las condiciones laborales de los trabajadores de la Danza. Muchas de esas iniciativas tuvieron su origen en las asociaciones mencionadas.

En el año 2001 se crea el Área de Danza al interior de la División de Cultura del Ministerio de Educación. Como director es nombrado Nelson Avilés, quien desde los años ochenta se venía formando un nombre destacado dentro de la danza independiente. Entre sus iniciativas destacan medidas de apoyo y fomento de la Danza, como ferias que reunían a gran parte de la escena de la Danza, cada participante contaba con un stand en el que podía dar a conocer su trabajo a quien se interesara, así como también conocer el trabajo de otros.

Otra de las medidas y sin duda una de las más recordadas fue la edición de la revista “Impulsos”, la que tuvo varias ediciones, esta revista contaba con variados tópicos en los que se abordaban las distintas aristas de la disciplina.

Durante este periodo se decretó danza como ramo opcional en los programas de educación como “danza educativa”. Esta última medida pretendía ser una importante fuente laboral para bailarines y bailarinas, especialmente para las nuevas generaciones. Sin embargo, esta medida no se planteó de forma permanente, lo que llevó a abortar al poco tiempo esta importante decisión.

Un fenómeno adverso para quienes se esforzaron por defender los derechos laborales de los bailarines y bailarinas fue el hecho de que varias de las asociaciones gremiales se disolvieran o perdieran representatividad y fuerza a la hora de luchar por los derechos laborales de los mismos trabajadores de la danza. Este hecho implicará hipotecar mejoras para los trabajadores y trabajadoras de la danza en el campo normativo y en los acuerdos con los empleadores, así como con el mismo gobierno e instituciones públicas.

¹⁸ Ob.Cit.pag.171.

Algo así pasaría también con la iniciativa de la ex primera dama, Luisa Durán de Lagos, (2000-2005) de crear la “Corporación Danza Chile”, dirigida por Luís Duque, institución que perdería fuerza a través de los años.

En el 2003 se crea el “Consejo de la Cultura y las Artes”. El cargo de Ministro de Cultura es asumido por José Weinstein, cuya gestión no fue la más feliz para el campo de la danza, ya que los recursos para el área disminuyeron.

Es constatable que la escena de la danza nacional, a partir de 1990, no fue todo lo consolidada que se pudo esperar dada las enormes expectativas de cambio que animó a la sociedad chilena en su conjunto al iniciarse la transición democrática.

Las condiciones laborales y el rol del Estado como agente de promoción y apoyo no fueron las esperadas por quienes componían la escena dancística nacional.

Tampoco la actitud de muchos bailarines y bailarinas ha estado a la altura de los desafíos que la práctica de esta disciplina exige. Falta de voluntad asociativa, falta de voluntad de lucha por los derechos laborales, falta de creatividad y astucia política para atraer el apoyo de otros sectores a la causa de mejorar las condiciones laborales, disponer de nuevas fuentes de financiamiento y espacios para realizar eventos, ensayar, ejercer la docencia, entre otras demandas.

Nos encontramos hoy a punto de entrar en el tan citado y manoseado “Bicentenario” y sin duda aun nos queda mucho por hacer.

III Metodología de instrumento de aplicación

Esta investigación de tipo no experimental y de carácter exploratorio, tiene como objetivo acercarnos y familiarizarnos con un tema desconocido o escasamente estudiado, y dar pie a una futura profundización del tema.

Nace como una necesidad que el mismo medio de la danza manifiesta: conocer la realidad que afecta a los creadores y espacios dedicados a la danza independiente.

Para efecto de esta investigación es utilizada, como universo o población a la escena de la danza independiente y como muestra, a un grupo de artistas dedicados a la danza.

Este grupo, además, debe cumplir con el perfil de artistas independientes y vigentes (que se encuentren en proceso productivo durante el momento de la investigación)

Para analizar la muestra hemos escogido como herramienta la entrevista, en este caso entrevista estructurada o formal, elaborándose para ello un cuestionario de preguntas abiertas formuladas a partir de lo que consideramos los principales temas a tratar en el ámbito de la danza. Ocho preguntas tipo que se le formula a todos los entrevistados.

Como nuestro objetivo general es conocer cómo se desarrolla la escena de la danza independiente, en sus diversos aspectos, consideramos pertinente ir directamente a los protagonistas de dicha escena. Nos anima el realizar una investigación que pretende adentrarse en el quehacer de los realizadores que es lo que nos interesa conocer.

Es importante señalar que nosotros no establecemos una distancia del tipo objeto-sujeto con quienes entrevistaremos, puesto que nosotras somos parte de esa escena. Las preguntas responden también a inquietudes que surgen de nuestra experiencia. No nos anima buscar “una verdad”, más bien nos interesa capturar la pluralidad, la diversidad que se desprende de las opiniones de los entrevistados. De esas opiniones, que pueden ser contradictorias, encontrar elementos comunes, ciertas continuidades, como también las divergencias.

Si bien es cierto no pretendemos ajustarnos a una metodología como lo haría un trabajo proveniente de las ciencias exactas o de las ciencias sociales, sí creemos que nos movemos en torno a la metodología cualitativa.

“El enfoque cualitativo se caracteriza, en superficie, por su apertura al enfoque del investigado. Todas las técnicas cualitativas trabajan en ese mismo lugar, como disposición a observar el esquema observador del investigado. Por ello rehúyen la pregunta, y no pueden trabajar con respuestas. En cada caso, se trata de un intento de “comprensión” del otro, lo que implica no su medida respecto a la vara del investigador, sino propiamente la vara de medida que le es propia y lo constituye (...) El conocimiento cualitativo opera como escucha investigadora del habla investigada (...) La realidad se ordena desde adentro.”¹⁹

3.1 Principales temas a tratar en la investigación

¹⁹ Canales C., Manuel. “Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios”. Pág. 20. Edit. Lom. Santiago, Chile. 2006

- **Métodos de trabajo:** Referente a las metodologías y lenguajes utilizados por los grupos a investigar en la creación de las distintas obras.
- **Autogestión y financiamiento:** En relación a como enfrentan y resuelven en la práctica estas temáticas fundamentales en el desarrollo de cualquier grupo.
- **Discurso:** Conocer las temáticas de interés y reflexión de los creadores.
- **Relaciones interdisciplinarias y nuevos medios:** Como conviven e integran con otras disciplinas y como trabajan (en caso de ser así) con los distintos dispositivos técnicos en un medio altamente tecnologizado.
- **Apreciación y conocimiento específico:** respecto de sus pares y del medio dancístico en general.

3.2 Formato Entrevista

A partir de los temas antes mencionados, se elaboraron las siguientes preguntas a modo de entrevista:

1-¿Cuál es tu apreciación sobre la realidad y las condiciones de la escena emergente e independiente en Santiago de Chile?

2-¿Cómo ha sido tu experiencia en relación al desarrollo de tus montajes, clases u otras y cuáles han sido los métodos de gestión o autogestión que has utilizado para desarrollar tus proyectos?

3-¿Cuales son las temáticas que has abordado en tus obras y cuáles serían las que te interesaría abordar en futuros proyectos?

4-¿De qué forma has estructurado tus creaciones, has desarrollado alguna metodología específica de trabajo?

5-¿Consideras importante en la estructuración de una obra de danza la utilización de un soporte teórico en torno a la idea a tratar o crees más validada otras formas de abordar la creación?

6-¿Cuál es tu opinión con respecto al cruce entre la danza y otras disciplinas, has tenido la experiencia de participar en proyectos interdisciplinarios?

7-¿Conoces el trabajo de otros jóvenes creadores, cuales serian a tu juicio las personas que tú destacas o que ves con más proyección dentro de la escena?

8-¿Teniendo en cuenta las dificultades que se presentan en el desarrollo de la danza contemporánea independiente, cuales serian a tu juicio las acciones que se deberían implementar para facilitar y potenciar el obrar dancístico?

IV ANTECEDENTES GENERALES DEL GRUPO DE ESTUDIO



PAULINA VIELMA

Bailarina y coreógrafa. Estudió en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, escuela de Danza “Espiral” dirigida por Patricio Bunster.

Desde el 2002 forma parte del Colectivo de Arte “La Vitrina”, bajo la dirección de Nelson Avilés, y del Proyecto “Lugar Secreto”, compañía formada por bailarinas egresadas de la U.A.H.C. donde ha participado como intérprete y coreógrafa. Junto a “Lugar Secreto”, participa de diversas obras tales como “Cuerpo Común” y “Escena 1; en el Living”.

Ha trabajado como intérprete para la compañía OTUX, Carolina Bravo, Sergio Valenzuela, entre otros.

Entre sus creaciones personales destacan la obra: “Karaoke”, y “Desarme”.



ANDRES CARDENAS

Es fundador de la Compañía de Papel. Se formó en la carrera de danza de la Universidad de Chile, estudió con maestros como Jorge Olea, Luz Condenza, Francisca Morand, Isabel Croxatto.

Estudió teatro en Chile con Octavio Meneses y en Argentina con Liliana Cepeda y Blanca Rizoo.

Fue intérprete de las compañías “Dementia Praecox”, “Abundanza” (Isabel Croxatto), “Balmaceda 1215, Compañía “Teatro Artes” (Rolando Valenzuela), Compañía de performance “El Entre (Buenos Aires) y Compañía “Despobladores (Buenos Aires). Coreógrafo invitado de la Compañía “Nandajure “(Argentina) de la obra Pies Pa Volar.

Director artístico de la Compañía de Papel, con la que remonta la obra antes mencionada.



BRISA MUÑOZ

Brisa Muñoz Parra es Directora de la Cía. Caída Libre y Artista Visual Licenciada en la Universidad Arcis.

Ha realizado estudios de Danza Chile, Suecia y España y es Postgraduada en Estudios y Proyectos en Cultura Visual de la Facultad de Artes de la Universidad de Barcelona. Ha realizado además, Workshops en Video danza y Nuevas Tecnologías en Argentina y Mónaco y es miembro del Foro Latinoamericano de Video danza (FLVD).

Algunas de sus obras son: “Gozoso Misterio de Caídas”, “Cuerpo Cierto”, “Ejercicios Electro coreográficos” entre otras.



SERGIO VALENZUELA

Estudia Diseño Teatral en la Universidad de Chile, participando activamente en el medio escénico como escenógrafo y dando sus primeros pasos hacia una mixtura de disciplinas.

De iniciativa personal comienza a tomar clases de danza contemporánea en los centros La Vitrina, Metro cuadrado, y Arcis.

En estos momentos se dedica a la creación de obras y en las maneras en como mixturarlas (Danza contemporánea, diseño, artes visuales, la dramaturgia y el teatro).

Colabora con importantes figuras de la escena de la danza contemporánea como Claudia Vicuña, Francisca Morand entre otras.

Alguna de sus obras son: “Callejera Versión”, “La segunda Palabra”, “Hombra”entre otras.



CAROLINA REBOLLEDO

Estudia actuación teatral en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Continúa luego sus estudios como licenciada en Danza en la escuela de Danza “Espiral” (Universidad Academia de Humanismo Cristiano).

Directora y Coreógrafa de la Compañía de Danza “Concreta” desde el año 2004.

Alguno de sus montajes son: “6.45 AM”, “INFRAGANTI”, “TÁCITO”.

Actualmente se encuentra de regreso en Chile retomando su trabajo creativo, luego realizar un Máster en Artes Escénicas, en la Universidad Rey Juan Carlos, España.



PAULA CASTILLO

Compañía “Demo” de Paula Castillo. Bailarina y Coreógrafa formada en la escuela de Danza Espiral.

Desde el año 2003 realiza su obra con la Compañía Demo de la cual es Directora.

Ha incursionado en el video danza y en montaje coreográfico multimedia.

“La temática social acerca al espectador a temas de conciencia y a las raíces indígenas del territorio Chileno”

Algunos de sus montajes son:

“Entre miedos y Sillas”, “Leche Derramada”, video danza:”Reko”, “Mulsin Tarar”, entre otras.



RODRIGO CHAVERINI

Bailarín y coreógrafo independiente egresado de la Universidad ARCIS, ha tomado clases con destacados maestros: Davide Camplani (Cía. Sasha Waltz & Guest, Alemania), Dimitriso Tsiapkinis (Centro Coreográfico Nacional de Tours, Francia), Georgina Gutiérrez (México), Dominique Mercy (Cía. Pina Bausch, Alemania) y Jim May (Estados Unidos).

En 2008 participó en el II Concurso de Intérpretes en Danza Contemporánea de la Universidad Mayor, obteniendo el Primer Lugar y Premio del Público.

Es co-director de la Cía. SIAMÉS, co-gestor del Colectivo VERTIENTES y trabaja como intérprete para la Cía. Demo y la Cía. de Vicente Ruiz.

Acaba de participar en FRONTEIRAS Festival; I.P.L & C.A.E 2009 (Internacional Performers LAB and Children Art Educación) en Araraquara y Mataos, Brasil 2009.



CASA DANZA

Organización comunitaria de carácter artístico cultural de la comuna de Santiago Centro nacida en el año 2005.

CASA DANZA realiza talleres formativos de danza, teatro, música, entre otros, brindando herramientas y habilidades metodológicas y conceptuales para aprender una disciplina artística.

Entre los objetivos de la organización se encuentran: Fundamentar el concepto de creatividad artística como un proceso interdisciplinario, crear nuevas metodologías acordes con el espíritu humanista de Casa danza, fomentar la necesidad de la investigación interdisciplinaria para encontrar nuevas alternativas de trabajo artístico, buscar estrategias para que los artistas involucrados en el proyecto participen con mayor éxito en el mercado laboral, promocionando sus competencias y habilidades profesionales.

Asimismo Casa Danza propone a la comunidad y a las organizaciones municipales la valoración de los espacios públicos utilizándolos como plataforma de difusión artística y de comunicación.



ESPACIO ARTE NIMIKU

Espacio creado el año 2007 para difundir el arte, en sus diversas disciplinas.

Ubicado en la comuna de Ñuñoa, imparte diversos talleres relacionados con diversas disciplinas artísticas y principalmente de la Danza.

Una de sus iniciativas más destacadas es la denominada “danza en pequeño formato” la que ha abierto un importante espacio de difusión para creadores y compañías emergentes.

V Análisis Entrevistas

El registro de las entrevistas realizadas nos permitió construir la realidad desde el interior de la escena dancística a objeto de que el investigado constituyera un habla que nos develara las diversas cuestiones, interrogantes y percepciones que se anidan en dicha escena. Se estructuró el registro siguiendo una pauta temática frente a la cual los y las entrevistadas fueron expresando sus opiniones y contribuyendo al tejido de un saber sobre el tema que nos convoca.

Resulta particularmente importante, para los propósitos de la tesis que dicho registro nos guíe y nos enseñe sobre el tema que hemos escogido, no obstante ser nosotras parte de dicha escena, lo cual le otorga más valor a este esfuerzo. Valor que se expresa en la necesidad de construir un discurso sobre la escena de la danza independiente desde el interior de la misma. Nosotras también somos parte de este “habla”, de este “saber” sobre la escena dancística independiente de nuestro país. Es en este marco metodológico donde se tiene que ubicar dichas entrevistas y el registro de las mismas.

5.1 Gestión

“Nosotros nos preocupamos de la convocatoria, ya sea por correo, afiches o publicidad callejera (...). Los primeros años lo que hicimos, fue que gente que tomaba talleres con nosotros y no podía pagar lo que costaba el taller, podían pagar por medio del trueque, así no se producía lo que no queríamos: que no pudieran tomar el taller por falta de plata. Además, había algo que nos interesaba y que tenía que ver con el hecho de que la gente descubriera que se podía pagar por un taller de otra forma y de paso, se hiciera parte de lo que estábamos creando como compañía.

En cuanto al tema de cómo partió todo, nosotros éramos gente que estaba estudiando y que necesitábamos un lugar donde vivir y poder ensayar. Arrendamos una casa en donde cada uno pagaba su dormitorio, eso nos permitía pagar una parte de la casa y la otra parte la pagaba el mismo proyecto con la gente que pagaba las clases.

Otra fuente para obtener aquellos materiales y recursos para funcionar e implementar nuestros proyectos era concursar por fondos que la municipalidad ofrecía por la vía de fondos concursables.

Todavía estamos en esto de auto sustentarnos, de hecho asumimos que el tema de la autogestión es una tarea permanente, es una tarea dura.”

(Casa Danza)

“(...) la gestión tiene que ver con un hacer o asociarse con otro. Hay que generar alianzas, a través de un método cooperativo, que es transmitirle al otro la historia de lo que uno, en ese momento, quiere contar.

También tiene que ver con llegar al lugar indicado, en el momento indicado y comunicar una idea clara a otras personas, que también andan buscando, a eso me refiero con buscar siempre y uno va encontrando... para hacer alianzas y a través de esa alianza cooperativa, generar un proyecto. En algunos casos eso se traduce en financiamiento económico y en un montón de otros casos solamente amistad y buena fé en el trabajo.

Siempre he recurrido a las alianzas, con compañeros y colegas de otras disciplinas.”

(Andrés Cárdenas)

“Los tres proyectos que yo he hecho han sido absolutamente autogestionados, ninguno de los tres ha contado con ningún fondo de apoyo.

El último que fue “Tácito” fue el que estuvo más beneficiado porque estábamos patrocinados por el “Metro Cultura” que puso a disposición de nosotros una difusión que fue súper útil, para que llegara más público. Pero a nivel de fondos, los montajes de nosotros se han financiado con dinero que ha salido de nuestros bolsillos, e intentado que tuvieran una buena calidad dentro de los recursos que teníamos.

Tengo la suerte de contar con un súper buen productor en la compañía, que ha hecho un muy buen trabajo en este tiempo de difusión en prensa. Hemos tenido una cobertura de prensa bastante buena, y en general las obras han tenido buena convocatoria de público.

Hemos tenido la suerte de contar con el apoyo de gente que sabe optimizar los pocos recursos económicos con que hemos contado. Así con poca plata, hemos logrado generar montajes de una buena factura.

De todas formas una las hace todas en el sentido de ser a veces directora, productora, etc. aunque apoyada igual por otra gente. Yo no concibo montar una obra sin un productor, sin un músico o un diseñador teatral. Yo vengo del mudo del teatro y en ese sentido es una tiene una formación que te hace más exigente que si sólo viniera de la danza. Del teatro yo aprendí todo lo que tiene que ver con la producción, incluso administré una sala de teatro. Antes de estudiar danza ya había participado en seis o siete montajes teatrales, sabía lo que era trabajar en una compañía donde todos realizábamos labores de producción, de actuación, de dirección. En esa compañía sólo teníamos como gente externa a nuestra compañía pero que trabajaban con nosotros a un músico y un diseñador teatral. Entonces, en comparación a lo que ocurre en danza, pienso que las escuelas de teatro tienen una mayor preocupación por formar a la gente en esos aspectos, no sólo en lo que refiere al dominio de la técnica actoral. Me preocupa que en las escuelas de danza no preparen a la gente para enfrentar la realidad competitiva del mundo laboral, de que hay que saber muchas cosas además de lo que tiene que ver con nuestro oficio.

No se puede egresar sólo soñando en que una será llamada por una gran compañía, quedarse esperando el milagro ese. Es importante que cuando se sale de danza una tenga

claro que si no será llamada, una tiene que aportar a la materialización de proyectos propios o colectivos, que hay que aprender todo lo que tiene que ver con el manejo de las fuentes de financiamiento, de administración, de gestión.”

(Carolina Rebolledo)

“Bueno, si hablamos del financiamiento creo que es lamentable que lo único que existe es el Fondart. Ahora, yo creo que se han abierto otras posibilidades, si uno se mete y empieza a rastrear va a encontrar otras fuentes de financiamiento. Pero en general, los artistas trabajamos sin plata. Eso genera algo bueno y algo malo. Malo, en el sentido de que tienes que golpear muchas puertas, que te presten espacios a “lo amigo”, con todo lo que ello pueda implicar. Lo bueno es que esta realidad te empuja a buscar incluso más allá de nuestras fronteras.

En Europa vi trabajos súper producidos, pero no eran buenos. Entonces uno se da cuenta que hay platas y que si uno muestra proyectos mejores probablemente despiertes el interés de gente con recursos como para financiarte algo que acá sería difícil de implementar.

Yo creo que después de ocho o nueve años tengo algo un poco más concreto en términos de financiamiento, he podido ganar algunos proyectos.

En los inicios todo ha sido como recurrir al apoyo familiar o de amigos, toda la gente que está alrededor y que obviamente siempre los voy a reconocer porque gracias a eso he podido desarrollarme. Pero también tiene que ver con ser muy auto disciplinado y trabajólico, porque hay mucha gente que queda en el camino.

Si provienes de familias de pocos recursos, que además no entienden mucho lo que haces y no tienes buenos contactos, todo se torna muy difícil. Es duro al principio porque siempre está la tentación de preguntarse si valdrá la pena y dejar todo botado.

En la Universidad Arcis me pasó algo que ilustra esto de cómo uno va enganchando con gente para desarrollar determinados proyectos, gente que ni conocías, pero las circunstancias hacen posible la colaboración. Recuerdo que estaba en lo de la toma en la U y a mí se me había ocurrido investigar con el video, hablé con Claudio Sepúlveda de cine de la U y le conté mi rollo y enganchó, surgió una alianza, un contacto que me serviría mucho. A veces pasa que la gente te cree, pero tienes que demostrarle con mucho trabajo

que lo que tú propones va en serio y no es sólo una volada. Eran tiempos duros porque no tenía recursos y cuando te asocias con gente para hacer las cosas es súper importante. En la experiencia, en hacer las cosas, fui aprendiendo a hacer proyectos, algo súper importante. Saber cómo aterrizar una idea, como concretarla en el papel, a la hora de hacer el proyecto, bien fundamentados, como una tesis, cómo se produce, cómo se difunde, qué metodologías vas a utilizar, qué lenguajes artísticos. A veces siento que partí al revés ya que antes de estudiar danza yo provenía de las artes visuales y dejé las artes visuales y me metí a danza. Y ahora veo lo importante que es vincular la danza con las artes visuales.”

(Brisa Muñoz Parra)

“Con una amiga tengo una compañía que se llama Siamés, con ella empecé a trabajar desde primer año de la carrera. Tuve la suerte de contar desde el inicio con el apoyo de la escuela, y así tuve siempre una sala para ensayar.

Con respecto a las funciones, nunca hemos tenido una temporada, pero sí hemos mostrado bastante nuestras obras creo yo. Para el festival de invierno en Arcis, para el encuentro de coreógrafos emergentes que se hizo en la bibliotec, etc.

Postulamos a “Serpientes”, un festival de México, nos llegaron unas bases por correo. Lo bueno que el festival apuntaba justamente a nuevos lenguajes, creímos que era para nosotros y conseguimos que un amigo nos grabara. De hecho grabamos en el Cerro Santa Lucía, porque no teníamos teatro para grabar. Mandamos el material a dicho festival y quedamos seleccionados.

Me sentí súper agradecido de esa experiencia, fue muy bueno, estuvimos en seminarios, tomamos clases, tuvimos una función de la obra que llevamos nosotros, con otras compañías mexicanas.”

(Rodrigo Chaverini)

“En un principio nos apoyó un mecenas, durante ocho meses. Luego de eso nos sustentamos solas, y se ha logrado financiar a través de muchos talleres, y muchos

encuentros de danza. Nosotros no contamos con un sueldo por lo que hacemos, sino que nuestro sueldo viene a ser las clases que nosotros hacemos acá.

El espacio se sustenta, se pagan las cuentas. Hubo un momentos en que estábamos cien por ciento el día a día. Estuvimos un tiempo viviendo acá y gestionándolo desde acá porque teníamos que estar todo el día.

Nosotras tenemos un equipo de ayuda, pero sinceramente las dos hacemos todo el aseo, abrir la puerta, pagar las cuentas, es harta pega.

En Argentina vi espacios como Nimiku que cuando el gobierno ve que está pasando algo en una comunidad te apoya inmediatamente. Acá, por ejemplo, nosotras estamos empezando el tema de la personalidad jurídica para que la municipalidad nos conozca. Pero eso es lo que el gobierno no ve, porque si fueran inteligentes se darían cuenta que en Ñuñoa no hay un espacio para la danza.”

(Nimiku)

“Tuve la suerte de ganar en el 2006 un FONDART, para hacer mi primera obra como más grande y eso me dio un empujón, me impulsó a seguir confiando y trabajando en mis próximos proyectos. De todas formas tengo la suerte de trabajar con un productor independiente. Es él el que consigue financiamientos externos. Además, he tenido la suerte de tener el apoyo de algunas instituciones que me han dado su apoyo, pero finalmente es mucho trabajo, es el triple si no hay recursos.

Entonces cómo hacer para que los trabajos cuenten con los recursos, se realicen profesionalmente, es decir, cuenten con toda una gráfica, con toda una estrategia de marketing. A mí me importa mucho que las obras no pasen desapercibidas, que la obra que yo hago la gente sepa que existe. O sea, no me interesa encerrarme en una sala e invitar a mis veinte amigos. No me interesa la fama, pero me interesa llegar al máximo de gente posible, gente que a lo mejor no tiene idea de danza. Es decir, generar un público para mi trabajo y, por supuesto, para la danza en general.

Siempre está dentro de mis preocupaciones el cómo vamos a difundir la obra, cuáles van a ser las imágenes. Yo trabajo con un fotógrafo siempre, hay un diseñador gráfico que

siempre se preocupa de cómo será el diseño gráfico, que son amigos finalmente, que trabajan conmigo y tengo la suerte de tenerlos. Igual, el productor siempre arma una estrategia de marketing, sobre cómo vamos a vender la obra, aunque la obra sea a veces gratis.

Más que la fama, o el dinero, que es importante, lo que me interesa que el nombre llame la atención, la foto, como posesionar el nombre de la obra en los medios, todo para que la gente vaya a vernos. De verdad eso es lo más importante, que nos vaya a ver mucha gente.”

(Sergio Valenzuela)

“No hay apoyo para el arte en general, para la danza es peor todavía. Para crear una obra o tener un espacio, hay que autogestionarse y es súper difícil porque también uno tiene que trabajar en otras cosas para vivir. Juntar plata para todo se hace pesado, pero en el fondo igual es gratificante cuando ves que las cosas se van concretizando, cuando hay gente que está a tu lado, apoyando unos a otros, eso es indispensable, que haya más unidad entre los artistas para que podamos en algún momento tirarnos para arriba (...) No hay apoyo, el arte en Chile en general está mal, no hay apoyo de parte del gobierno. Además, dentro de las artes, la danza es la más bastarda ya que la música, el teatro, tienen su público, pero la danza no es muy conocida.

Hay que tener dinero para poder levantar tu compañía, pagar tu sala de ensayo, hay que tener plata también, para cultivar el arte de la danza. El único apoyo es el FONDART, algunos muy pocos lo ganan y los que no, arréglatelas solito y si puedes bien y si no también.”

(Compañía Demo)

“Lo primero que hicimos fue presentar un proyecto al FONDART, concursar y nos fue bien. Así vivimos la experiencia de enfrentarnos a los proyectos públicos, cómo hacerlos, cómo presentarlos, aprendimos mucho de eso. También trabajamos con Balmaceda 1215, pedirle a ellos espacios a cambio de funciones que se hacen en verano, hacer trueque con

personas, comprar pisos de danza, arrendarlo, poner plata del bolsillo eternamente, pedirle favor a los amigos y aprender mucho a cablear, aprender a poner focos, a hacer afiches.

Yo estudié diseño teatral y me gusta mucho el diseño y las artes plásticas en general, entonces no he tenido nunca conflicto con ocuparme de la puesta en escena de las obras en las que estoy involucrada. Me gusta hacerlo, darme el espacio de abordar el vestuario, la puesta en escena y experimentar con otras personas, hacer video danza, hacer montajes que usen diversos medios y también dejar de bailar y estar desde otros lugares”.

(Paulina Vielma)

Resulta evidente que el tema de la gestión ha obligado a bailarines y bailarinas a desarrollar habilidades que muchas veces no estaban presentes en las mallas curriculares de sus carreras: cómo gestionar espacios, recursos técnicos, apoyos de instituciones públicas y privadas, estrategias de marketing, fórmulas novedosas de financiamiento, entre otras habilidades y conocimientos.

Se trata, mirado en términos más macro, de que deben desarrollar aptitudes propias de empresarios. Esto porque los recursos públicos de apoyo a la actividad dancística en nuestro país son escasos. Y esos recursos escasos buscan forzar a la escena de la danza a que se “adapte” a las exigencias del mercado del arte que, en muchos aspectos, son las mismas de cualquier otro mercado.

Sin embargo, como podemos ver en las respuestas, muchas veces se desarrollan prácticas que escapan a las lógicas de mercado. Concretamente nos referimos al uso recurrente del “trueque” y la colaboración desinteresada de amigos, familiares y personas interesadas en aportar al desarrollo de la danza (mecenas).

Llama la atención, además, que se filtra la idea de que muchas veces es más importante llegar a mucho público que ganar dinero, eso explica la satisfacción de presentar obras gratuitas cuyo único objetivo es que más gente conozca de la danza.

Mirado desde una lógica de mercado, se podría sostener que lo que ahí se busca es ampliar el mercado de la danza para que pueda ser sustentable en el futuro desde el punto de vista económico.

5.2 Metodologías y Temáticas

“En cuanto a las metodologías es muy interesante lo que acontece en el centro cultural a la hora de hacer clases. Ahí se va gestando el modo de hacer las cosas, poco a poco uno finalmente va encontrando su propia metodología de trabajo, la instancia del taller o de enseñar es una especie de laboratorio. Creemos que todas las metodologías son válidas desde la improvisación, desde un texto, desde el sentimiento, desde la disposición del escenario, porque en el caso nuestro muchas veces la danza cobra formas diferentes condicionado por el escenario, cuando se baila en medio de la calle hacer del escenario incluso hasta las micros, la vereda, utilizar como elemento para bailar los propios transeúntes, entonces yo creo que todos los elementos son válidos, ya desde los altamente estructurados, como los que no lo son tanto.

Las temáticas que hemos trabajado al montar en los distintos talleres han tenido casi siempre relación con el tema de la identidad urbana, barrial, la descentralización, y la utilización de espacios no convencionales,

La muestras finales de los talleres tienen dos escenarios; primero la casa, y luego los espacios públicos, y bueno la gente que se acerca y disfruta de un espectáculo que no esperaba ver, pero acostumbramos a la gente que toma los talleres a emplear esos escenarios, que son nuestros escenarios naturales, que son los escenarios de las plazas, las calles, las multicanchas, las esquinas. Un poco también eso tiene que ver con el tema de los recursos, el ya no tener que justificar que no podemos bailar porque no está el piso, o no está la luz necesaria, que ya no haya justificación para decir que no se pudo hacer, por eso también es lo que insistimos con esto en las clases, ir afuera y probar en la plaza, en el pasto, en quinta normal, si no hay recursos aprovechar los recursos que hay, de que forma se puede aprovechar un día de sol o que este helado, lo más mínimo, porque claro, cuando están todos los recursos se pueden hacer grandes obras, pero creo que el ser artista también pasa por eso, el poder hacer con y sin algo, ingeniárselas, ahí está el crear finalmente.”

(Casa Danza)

“Me interesa mucho partir de la raíz de lo latinoamericano, para mí ha sido fundamental un viaje que realicé por Latinoamérica que duró 3 años.

También he tomado mucho de la literatura para empezar a coreografiar. El trabajo “Despobladores” está basado en un texto de Samuel Becket que aborda la temática del despoblar la mentalidad humana para empezar a ser devuelta más limpia y más ignorante.

Ahora ando en esto de Latinoamérica y me interesa seguir hablando de estas historias, así como en un momento trabajé con el referente de Frida Kahlo, de pronto llega otra mujer a mi vida, icónica, también latinoamericana y de la literatura. Me interesa mucho lo que converge en una obra como la de Alejandra Pizarnic, a partir de ella logro abordar desde el cuerpo su propio trabajo. Es muy dolorosa, muy desgarradora y también muy latinoamericana. Me parece que el tamaño de sus metáforas es tan grande que caben un montón de imágenes venidas desde el cuerpo.

Siempre hay que buscar un método de trabajo que a uno lo ayude a poder canalizar una idea. Con respecto a esto conocí una maestra en Argentina, Blanca Risso que tiene una metodología sacada de un libro de música llamado free play, (juego libre). Su autor es Stephen Mcmanovic. En el libro se habla mucho del ritmo a la hora de la composición y es lo que yo estoy usando por lo menos hace cuatro años con el rollo del juego libre, juego libre para encontrar la escena, parte fundamentalmente de la improvisación, la improvisación como referente inmediato para la creación en el sentido de que improvisar abre nuevas posibilidades de mundo, entonces lo que se hace en la metodología del free play sería descartar ciertas entradas como un ahorro de energía escénico, descartar todo lo que no nos conduce adonde queremos llegar y tomamos esas entradas venidas de la improvisación que nos conducen si a un camino y un camino de encuentro.”

(Andrés Cárdenas)

“Tengo una metodología de trabajo que proviene del soporte teórico. Al momento de generar una obra de danza reviso antecedentes que desbordan los límites de la danza en lo teórico. Reviso lo que me puede aportar la arquitectura, la antropología, por ejemplo, si voy a hacer un trabajo que aborde el tema de la ciudad como cuerpo. Entonces por una parte, lo coreográfico, composición, vocabulario kinético y, por otra parte, lo escénico, cómo lo voy

a retratar en el escenario, tiene que ver con la utilería, trabajo mucho con objetos. Es decir, primero busco la fórmula de la composición y, luego, una fórmula escénica.

Mis trabajos, en lo que a temas se refiere hablan de la rutina y la esquematización del hombre actual, me interesó el tema de los no lugares. También trabajé el tema de los espacios, de la estandarización de los espacios en la ciudad, cómo vivimos en espacios reducidos y eso afecta nuestro vocabulario kinético. La ciudad como tema, es lo que ha atravesado mi obra.”

(Carolina Rebolledo)

“Yo empecé trabajando en la primera coreografía sobre un texto de George Bataille. Era un estudio antropológico sobre el erotismo y eso lo mezcle un poco con mi experiencia personal. La obra se llamó “Gozoso Misterio de Caídas”, y trataba temas de religión cruzados con el erotismo, la sexualidad y la muerte, entonces ahí había una temática. Mi forma de trabajar siempre ha sido con estudios distinta índole, armarme mucho de rayar conceptos y cosas que se relacionen.

Después me interesé en la cuestión de los espacios públicos y el cuerpo. Yo venía de las artes visuales donde está muy instalado la cuestión del espacio y la escultura. Me dediqué a trasladar estos conceptos a la coreografía, pero fue una cuestión intuitiva y ahora después de años vengo entendiendo porqué di el paso. La cosa de la dialéctica, esta todo en relación, las artes visuales completamente en relación en términos de color de espacialidad, y la cámara por ejemplo que tiene que ver con el video que es con lo que comencé a experimentar, el espacio de la cámara, el espacio coreográfico, y el mismo espacio plano de una pintura.(...)

Trabajar con el video me permitía intervenir estos lugares en un mismo soporte sin llevar todo un público a la escena coreográfica. (...)Y a partir de eso yo empecé a darme cuenta que el video era un medio para resolver cosas, preguntas, o hacer cruces, te permite muchas cosas es un mundo gigante.

El videodanza “ejercicios de ballet” es un trabajo crítico sobre el ballet en el género, como el ballet ha reproducido el género femenino, la femineidad en la mujer, el no sujeto, esto de cerrar los orificios, lo inorgánico, reproducido en términos políticos, era un trabajo súper

básico también, pero más teórico. Y Después otros trabajos de experimentación, y bueno han sido siempre ejercicios.

Otra cosa que aborda mi trabajo, como dije, es lo político. Siempre hay un cruce en las performances que hago que tiene que ver con lo político, pero no lo político panfletario, sino que, por ejemplo, cómo son las relaciones de poder en torno al arte, poder político, el espacio del arte y como tu estas apto o no para entrar en este circuito de los artistas. La obra “Ejercicios Electrocoreograficos” abordo muchas de esas problemáticas.

Otra de las cosas que he hecho fueron las intervenciones en la calle. Eso tiene que ver con el cuerpo como medio de estudio del espacio social y no como danza en la calle, como el cuerpo sirve para entender en qué condiciones se relaciona la gente entre si y contigo. También evidencian el nivel cultural de cada lugar, de las relaciones sociales. Son experiencias totalmente distintas en cada lugar. Eso nos habla en términos culturales, y también es mi tema.

Para definir tengo como tres líneas, el video danza, la danza y el espacio público.”

(Brisa Muñoz)

“Es relativo, porque depende del momento en que uno este, pero en general trato de ser bien diverso en las temáticas. En el inicio fue bien instintivamente, luego tratamos de hacer algo distinto y abordar la danza desde un punto de vista más discursivo, que cosas se pueden decir a través de la danza, si acaso se puede hacer critica, y ahí fusionamos con el tema audiovisual, hablamos de las enfermedades de la ciudad, como el stress, el insomnio y todo eso, creo que resultó, pero cada uno podrá decir sí o no. Luego experimentamos la danza abstracta, la forma y el movimiento vacio para ver realmente lo que pasaba. Fue un trabajo de experimentación, de reparar en si la danza puede ser vacía, y llegamos a la conclusión, bueno yo, de que la danza finalmente no se puede clasificar mucho, por mucho que uno quiera hacer algo discursivo. En algún momento voy a llegar a la forma y voy a querer ver algo bello y eso bello me va a servir o no me va a servir y se va a aplicar a mi discurso o no, o de pronto cuando quiera hacer algo demasiado abstracto y ojala quitarle cualquier carga emocional o discursiva, finalmente resulta ser el cuerpo el que dice algo por sí sólo.

En mi creación independiente trabajo cosas muy viscerales. En general trabajo hartito con la improvisación, me acomoda, lo encuentro más interesante, además tiene algo de vertiginoso en escena, nunca sabes lo que va a pasar.

Tengo un rollo desde chico con la imagen, estudié diseño gráfico cinco años, y a veces se me mete algo en la cabeza lo veo y no sé porque pero tengo que hacer algo con eso.

Suelo hacer guiones, a veces puede ser que no tenga ningún guión y juegue un poco en el comienzo, pero siempre llego a escribir un guión que sería una especie esqueleto. En general siempre lo hago, como que tengo pedazos o imágenes que voy juntando, lo estructuro, lo escribo, claro que siempre muta, pero hay una base, yo creo que esa es mi metodología, más que solo improvisar, improvisar se suma a escribir un guion.

El guion tiene que ver con la narración, pero no necesariamente, lineal, de la forma aristotélica de un guion, ni tampoco con un desarrollo de un motivo, escribo guiones como estructuras coreográfica, si a partir de una narración, pero siempre ligado a la

Kinética, y el espacio también, siempre lo estructuro a partir de los movimientos en el espacio.”

(Rodrigo Chaverini)

“Partiendo de la belleza, del movimiento a cosas más profundas y teóricas lo que nos interesa ahora trabajar como colectivo es el tema del hombre, distorsionado por esta sociedad tan rápida y el desapego con la naturaleza, el porqué el mundo está tan contaminado, tan saturado, porqué estamos tan desorientados, tan perdidos, repletos de avisos del fin de la humanidad, de porqué siendo seres humanos que queremos amar y con ganas de vivir podemos ser tan feos. Eso es lo último que nos ha interesado trabajar.

Al comenzar el actual proceso creativo en el que estamos el trabajo fue muy colectivo, trabajando en escenas donde aportamos cada uno lo que sentía. Luego nos iniciamos en el laboratorio callejero, nosotras tenemos un rollo muy profundo con lo cotidiano, entonces a partir de eso dijimos la cotidianidad está en la calle, no está en un teatro, no está en una sala, y nos lanzamos a la calle a improvisar y de ahí íbamos haciendo registros audiovisuales y fotográficos, recolectando material y nos importaba mucho la interacción del público. Nos dirigíamos al paseo ahumada, la idea era ir a lugares concurridos, pararse en el paseo

ahumada y gritar “mentira!!” y empezar una improvisación de 40 min que nadie sabía cuando terminaba.

También estudiando harto a través de libros, nos apoyábamos de harta teoría porque es muy amplio lo que queremos abordar con este montaje.”

(Nimiku)

“Bueno como yo trabajo mis textos de dramaturgia, generalmente el primer tema que se aborda se relaciona directamente con la dramaturgia. Los temas que he abordados son varios pero uno de ellos es principalmente el del genero. Una visión con respecto a un género en mutación, un género en transformación. Creo que el cuerpo está perdiendo sus bordes, como el arte y como todas las cosas de la realidad. Están dejando de ser una cosa y están teniendo ya múltiples lecturas. A mí me interesa abordar el género desde ahí: no hablar desde un lugar fijo y definido, petrificado como homosexual o bisexual, o transexual o no sé qué. Lo que me interesa en mis obras es instalar una idea de un nuevo cuerpo, de un cuerpo en transformación que puede llegar a ser muy masculino o muy femenino. No lo abordo desde una acción política que tenga que ver con ciertos derechos, no. Tiene que ver con una mirada distinta del cuerpo de ese género que está cambiando y que es bueno nombrarlo, es bueno instalarlo, es bueno rescatarlo, es bueno subrayarlo.

Me interesa mucho generar metodologías para cada obra, para cada pieza.

Mis trabajos siempre los tomo desde un lugar bien particular que tiene que ver con el estar y con la síntesis , y yo creo que en la combinación de esas dos cosas se genera todo mi trabajo a nivel interpretativo .El estar tiene que ver con una conciencia corporal ,espacial, con una conciencia de estar realmente en escena ,de no estar viviendo lo que encontré en un ensayo y repetirlo sino de tratar de estar lo más alerta y consiente posible de mis compañeros, del espacio, de lo que estoy haciendo, y usar todo, usar el tiempo, usar los errores, el ánimo ,la relación con el otro, apoderarse de eso y finalmente usarlo para entrar y salir de la ficción, para no hacer que aquí está el espectáculo y aquí el espectador ,sino que yo que estoy adentro como intérprete también, soy en algún momento espectador o soy persona o soy un objeto, ese estar habla de una conciencia altísima a nivel interpretativo.

Yo no hablo de ensayos, hablo de prácticas ,cuando me junto con mi gente el material que aparece se va pegando, se va editando ,y entonces nos reunimos a practicar el material que va apareciendo, no se va decantando ni haciendo perfecto ya que me interesa que el cuerpo este alerta y en esa alerta el movimiento también puede ser defectuoso ,está conectado con el otro y se produce un asunto de híper realidad que me interesa y ahí surge el asunto de la síntesis ,que tiene que ver con este movimiento en el que no me quedo fijo en algo ,sino que intento hacerme consciente de que todo está en movimiento .

También hay un trabajo de contención con lo emocional, me gusta intentar que el cuerpo no se afecte ,eso tiene que ver con una mirada que yo tengo de la danza ; en la danza moderna se trata de que el cuerpo sea expresivo y en general el arte habla con respecto a la manipulación de mi expresividad, de lo que yo comunico. El trabajo que hago tiene que ver con contener esas emociones, esos estados emocionales ,y es lo que me interesa desde que trabajaba en el teatro, me parecía que el cuerpo llegaba a un lugar expresivo muy falso muy simulado, como un simulacro de algo que no es el cuerpo, algo que no es esa persona, un personaje recreado, inventado y vivido como si fuera la primera vez, pero es mentira porque esta ensayado y ultra marcado ,a partir de eso, a ver, qué sucede si el cuerpo no se afecta qué pasa si ese cuerpo intenta no emocionarse con eso que sucede ,es un intento finalmente porque obviamente el cuerpo igual reacciona físicamente a lo que está sucediendo en escena, a lo que está sucediendo con el público a lo que tengo que decir o hacer, siempre sale algo ,algo muy filtrado, como si estuviera el cuerpo lleno de coladores y de ahí sale algo como muy esencial y eso es lo que me interesa que emane de ese cuerpo ,no me interesa ponerle más cosas ,ni que se haga un movimiento muy expresivo ,si se hace, es solo para encontrar un contraste ,es solo porque necesito que se hagan las dos cosas para que se entienda lo que trabajamos.”

(Sergio Valenzuela)

“Las temáticas que he abordado y que me interesan abordar mucho es una cosa social(...)El tema de los niños maltratados, siempre ha sido un problema social, yo quería hacer una obra en torno a ese problema. La obra se llama “entre miedos y sillas”, la que me demore tres años en montar.

Y lo otro que también me interesa es la cuestión de la etnias, los pueblos originarios, los ancestros, rescatar las culturas originarias que son tan importantes reconsiderarlas, pero no de un punto de vista folclórico, sino más contemporáneo, como llegar al momento de tomar eso y que no se vea chabacano, tratar de ir al fondo , investigar , profundizar, y que surja algo a través de lo contemporáneo. Esa relación que tienen los pueblos originarios con su territorio, su espiritualidad, eso es lo que quiero desarrollar en mi próximo trabajo.

Con respecto a la metodología es variado, porque yo he creado cosas acostada en mi cama escribiendo o también de una sola vez con un tema musical en diez minutos. Otras veces me he dado la lata de fraccionar los tiempos, con alguna idea que he tenido, he compuesto con cuenta , u otras veces solo en base a improvisación, pongo a los chiquillos a improvisar, eso lo registro y veo que cosa se ve mejor, y lo otro también son los sueños, trabajo mucho a partir de imágenes de sueños, y la intuición que está ahí , me es importante por la inspiración. Si no hay inspiración, es difícil que haya una cosa que te motive, la inspiración surge de ahí, a veces aparecen las cosas. Hay distintos métodos para poder llegar a un montaje o poder crear una coreografía. Y ojalá el lenguaje fuera bien amplio, no restringirse a una cosa(...)me gustan muchos otros lenguajes, ojala lo más explorado posible, no cerrarse.”

(Cia.Demo)

“Creo que viendo lo que he hecho siempre ha habido un tema de género. Creo que por una necesidad de reconocermelo, con lo que a mí me está pasando o con lo que estoy recibiendo, con lo que estoy filtrando o comprendiendo de un entorno y de las relaciones que ahí se producen. Entonces como que la fenomenología es algo que está súper presente como disciplina, o los textos de Varela, o de otros textos que hablan de la importancia del cuerpo y de como en el fondo estamos constantemente emergiendo con el ambiente. Yo creo que en verdad cada obra es un tema que uno no estaba buscando.

La metodología para mí tiene que ver con materialidades, encontrar y hacerme un stock de cosas. De repente estoy en una obra y necesito salir a buscar, necesito estar atenta. Creo que la metodología para mí tiene que ver con eso, con encontrar referentes externos, que hablen del color, que de algún modo den respuestas provisionales a lo que estoy buscando.

Otra cosa que hago es escribir, el ejercicio de escribir, de imaginar y preparar los ensayos, de un poco indicar al intérprete donde se sitúe, eso cuando dirijo. Cuando trabajo es un ejercicio mucho más invisible, donde pongo a disposición mi cuerpo no desde el movimiento sino más bien en relación a la piel. Construyo con eso una escena, ensayo y error, experiencia. Experiencia frente a los otros, estoy construyendo una obra frente a tus ojos. Uno está construyendo un trabajo en escena, o por el contrario lo construyo desde fuera. Estoy súper atenta a esos cuerpos que están dando la historia de su vida.”

(Paulina Vielma)

Son muy variadas las temáticas que interesan a nuestros entrevistados. Sin embargo una de las temáticas más recurrentes que podemos destacar, entre todos nuestros creadores, tiene que ver con el sentido de lo urbano, la vida en la ciudad, la relación que establecemos entre las personas, entre sus distintas disposiciones espaciales y como finalmente termina influyendo en nuestro comportamiento general. La ciudad es pensada a partir de la experiencia humana bajo una gama de alternativos caminos de investigación, creación e improvisación. Desde su tratamiento artístico emergen temáticas como por ejemplo la identidad, (barrial, nacional) que muestran sin duda una preocupación directa por parte de los creadores de recuperar o recrear una identidad original y representativa, de algún sentido de lo local, o su intención puede pasar también por poner en evidencia algo que parece simplemente perdido.

La ciudad es un espacio en el que se generan distintas relaciones de poder entre las personas, sus espacios físicos, su arquitectura y su planificación influye en cómo las personas se ven a sí misma y a los demás. La cotidianidad, la costumbre y la fuerza de la ley hace volver la atención de los creadores en lo que signifique el automatismo de la conducta habitual del ser urbano.

Por otra parte se busca reflexionar sobre el cuerpo y sus alcances; sexuales, políticos, de género, de relaciones sociales. Todo ello necesariamente implica una reflexión sobre la ciudad como escenario real de dichos fenómenos. Una búsqueda que se hace no sólo

explorando trabajos teóricos, sino también sumergiéndose en lo profundo de una emocionalidad inscrita en las categorías que desea revelar. Así se configura una imagen en donde se integran visones aparentemente alejadas de la danza un sentido tradicional, pues se complementa con distintas disciplinas del saber y la cultura. Ello le entrega una impronta ecléctica al sentido de la danza contemporánea dado que variados dispositivos tanto técnicos, teóricos o de otras corrientes de arte, vienen a trabajar en función de fin último de la obra.

Es por eso que algunas de las voces registradas apuntan a la danza como portadora y generadora de discursos. Son discursos que hablan de la ciudad, del cuerpo, de la condición de género, etc. Temáticas que atraviesan el “ser en la ciudad” y el “ser de la ciudad”.

En cuanto a lo metodológico, es decir, el cómo yo hago para alcanzar tales objetivos, cómo hago para llegar en mejores condiciones a materializar la obra, nos encontramos con que algunos de nuestros entrevistados poseen una estructura y metodología clara y bien elaborada ,mientras que otros apelan a formas menos formales y menos estructuradas, pero no por ellos menos válidas. Entendemos que cada creador o creadores experimentan particularmente su visión del camino que deben recorrer para obtener los resultados deseados.

Este trabajo nos permite ver un panorama más o menos amplio de cómo proyectan sus ideas los realizadores, siendo un importante aporte para hacernos un esbozo de sus distintas formas de trabajo. En este mismo sentido debemos reconocer el influjo y soporte de las ciencias sociales que siguen entregando metodologías cuantitativas, cualitativas y dialécticas, por nombrar las más importantes.

5.3 Soporte Teórico

“Yo considero que el soporte teórico es necesario y es bueno que esté en la elaboración de una obra de danza contemporánea pero sin desdeñar otras metodologías, o tras formas de creación. Yo creo que todas son validas: desde la improvisación, desde un texto, desde el sentimiento, desde el condicionamiento del escenario, porque muchas veces la danza cobra formas diferentes condicionadas por el escenario. Yo creo que es necesario el tema teórico.”

(Casa Danza)

“Me parece fundamental que exista un soporte teórico que contenga un discurso corporal. Ese discurso teórico a uno le permite comprender las proximidades del mundo, no perderse dentro de lo que estás hablando, saber que estamos hablando de esto y no de cien cosas a la vez al respecto de eso. En ese sentido mi búsqueda personal ha sido el camino teórico para poder canalizar las ideas a partir de un texto, una pintura, un material sonoro. Básicamente lo que me hace moverme tiene mucho que ver con las palabras, con el orden de las palabras puestas en un momento para decir algo desde ahí, que rescate el valor de lo teórico como lugar para bailar como un punto de partida.”

(Andrés Cárdenas)

“Soy absolutamente teórica, pero no invalido ninguna otra fórmula. Me parece que cada uno tiene que encontrar su modo de crear. Creo que la identidad del coreógrafo o del director teatral no está sólo en la puesta en escena, sino también en como enfrenta esa puesta en escena.

Yo no concibo crear sin un soporte teórico, pero con un estudio teórico acerca de los temas que a mí me interesa tratar. He llegado a la conclusión con estos tres trabajos que hice, que la danza tiene muchas ramas y está unida con muchas cosas y el instrumento de la danza es el cuerpo y el cuerpo está presente en todo. Entonces me parece que hay mucha información muy útil que proviene de otras áreas, de otras disciplinas: la sociología, la

psicología, arquitectura, el teatro. Bueno para mí entre el teatro y la danza no hay gran diferencia.. Creo que hay que echar mano a ese material para enriquecer nuestras creaciones.

Le tenemos mucho miedo a hacer cosas que no parezcan danza, y eso es extraño porque el vocabulario de la danza no es un vocabulario accesible para todo el mundo. Debemos abrir la danza al público y una manera de hacerlo es nutrir la danza de otras cosas. Que la gente se interese no sólo porque va a ver a alguien bailar. Creo que para eso es fundamental el soporte teórico, nutrirse de otros estudios, que no sean solamente los estudios netamente corporales.”

(Carolina Rebolledo)

“Sería un poco totalitario decir que no valido nada y sólo valido esto. Pero tiene que ver con el proceso de cada uno como artista, considero que es súper importante eso: el proceso. Si algo te interesa lo pruebas y yo personalmente considero que es importante, al menos la reflexión. Porque muchos artistas piensan que una obra habla por sí sola. A mi juicio considero que un artista debe tener una reflexión de lo que hace él y lo que hacen los otros, y el contexto.

Por eso el artista no debe ser anacrónico y en términos teóricos, estar consciente de esa posición en el planeta.

Considero importante también generar textos, a partir de las reflexiones que estoy teniendo. Hay tantos conceptos distintos de lo que es urbano, lo que es ciudad, espacio público. Los artista para hacer un trabajo deberían hacer un estudio del lugar para poder intervenirlo, y esa es la verdadera intervención, y pienso que esa es la carencia en la danza de ese tipo de reflexiones, hay que hacerse cargo de lo que está contenido en tu obra.”

(Brisa Muñoz)

“Siento que es súper valido tener casi un ladrillo con información teórica de la cual tú te documentas sobre un tema y lo desarrollas en tu coreografía, y la idea es que ese trabajo quede bueno si tiene tanto material. Pero si ahora a mí se me ocurre hacer algo con elementos de esta sala así de la nada también lo encuentro válido, no creo que una cosa vaya a culminar mejor que la otra.

Siento que uno inconscientemente arrastra material teórico, del colegio , de la universidad, hasta de un carrito, de pronto no es necesario pescar un libro para encontrar información, si ya la traes, tampoco creo que algo venga realmente desde la nada, y sea absolutamente abstracto.

Me parecen interesantes las reflexiones que se dan durante el proceso de creación, de pronto con ese material tuyo, que recopilaste, haces algo, estructuras alguna cosa y ves si estas llegando a algún puerto, vas por algún camino o de pronto no quieres llegar a ninguno, ver realmente lo que quieres. También súper valido darse cuenta en ese proceso si necesitas algún material teórico de apoyo, o tal vez darte cuenta que tienes mucho material y que no te está sirviendo, y que a lo mejor necesitas ver otras cosas, o ir pararte frente a la alameda para hacer tu coreografía, nose eso creo que es necesario al momento de crear, más que estar predestinado a alguna cosa.”

(Rodrigo Chaverini)

“Creo que nadie tiene la verdad absoluta de las cosas. A nosotros como colectivo nos ayuda en el trabajo actual la teoría ya que abordamos un tema muy amplio.

Ahora hay obras que nacen de necesidades súper personales, de una inquietud, de una vivencia entonces nadie más que uno sabe abordarlo. Hay muchos caminos para abordar la creación, pero si es sumamente importante cuando trabajas algo que requiere un saber, debes estudiar, para que sea mas que una simple idea de la cabeza o que quizá esta en el corazón, uno tiene que tomar herramientas ,investigar, leer etc., sin duda.”

(Nimiku)

“Me gusta mucho trabajar con filósofos .Me parece que los conceptos a trabajar en una obra es bueno filtrarlos por un teórico que te pueda abrir nuevas perspectivas donde meterse y decir esto no lo había pensado .Creo que hay que ser humilde en relación a la sabiduría y el manejo de conceptos y de textos, uno piensa que se lo ha leído todo pero siempre va a aparecer un autor nuevo o en la relectura de un texto va a aparecer algo nuevo , a mi me parece importantísimo trabajar con un teórico.

Si uno va a trabajar una obra el universo conceptual debe ser potente y debe ser reforzado por autores por una investigación que desemboca finalmente en una metodología y esa

metodología se aplica, se enreda, se desarrolla o incluso se bombardea dentro de un trabajo.

Me parece interesante abordar los trabajos quizá desde la nada ,pero yo no puedo, yo no puedo juntarme a bailar porque sí, lo he intentado y es difícil porque aparecen lugares formativos que son muy reconocibles ,entonces el cuerpo se termina moviendo igual que en una clase ,hay un registro de información técnico en el cuerpo ,entonces como encontrar que ese cuerpo se mueva de forma distinta ,yo creo que el proceso ahí tiene que ser desde otro lugar y ese lugar para mí es una investigación, una metodología y trabajo conceptual rudo, tomarse en serio el marco teórico y perderse en los conceptos porque desde ahí aparece un trabajo mucho más espeso.”

(Sergio Valenzuela)

“Para mí un trabajo teórico es profundizar en un tema, investigar, leer, ver videos, buscar tesis, en Internet, lo más posible, y yo no trabajo en base a la investigación teórica si no que yo la complemento.

Creo que hay una falencia enorme, y es un debate permanente entre nosotros y nuestros pares que en Chile se le considera al bailarín con muy poco apoyo teórico. Además el bailarín es muy egocéntrico en general en su forma de entregar al público sus cosas, entonces uno tiene que ser generoso al momento de tener un soporte teórico.

A muchos bailarines o coreógrafos tú les preguntas que quiso decir y te dicen que tienes que sentir y dejarte llevar...

Necesitamos que la gente se nutra, con lectura, con investigación. Nosotros como artistas estamos transgrediendo la comunicación. Estamos ahí para comunicar, expresar algo, eso es muy importante. Debes pensar qué estas expresando, qué puedes tú transmitir. ”

(Compañía Demo)

“Creo que la teoría no tiene que ser algo invalidante. A mí me gusta porque siento que es un lugar de mucha imaginación.

Porque también comprender que en el fondo un texto es algo que sucede en el encuentro de lo que el autor y su historia y su momento hizo con lo que tu traes. Y que esa comprensión es algo particular de ese momento, como que no hay “la verdad”.

Es súper bueno igual tener más referentes. Mientras más ligada al mundo este tu obra, es mejor. Tanto hacia dentro como hacia fuera, puede ser una obra muy intimista. Si logro dar en el tono de eso creo que esa intimidad es común a todos. Tiene que haber un lugar de convergencia, para mí ese lugar es la danza.”

(Paulina Vielma)

Todos destacan la importancia de la teoría. Con ello quieren decir, mantener un proceso de autoformación permanente. Generar la inquietud por leer, por aprender a investigar, por prestar ojos y oídos a los discursos teóricos pertinentes a las inquietudes de quienes forman parte de la escena dancística independiente.

La importancia de la teoría guarda relación con las mismas temáticas que la escena dancística independiente suele trabajar. Reflexionar sobre la ciudad, sobre el cuerpo, sobre las relaciones humanas, sobre la condición humana, implica recurrir a textos, a autores que están más allá de la disciplina. También es importante para la reflexión metodológica.

Si bien es cierto, en algunos registros se puede apreciar cierto desdén hacia las verdades universales, confirman el interés por nutrirse de fuentes con puntos de vista diferentes y hasta contradictorios. No obstante, queda claro que lo teórico guarda relación con el tipo de trabajo que se está haciendo, con las inquietudes particulares y colectivas que se han ido despertando en la praxis de la disciplina..

El soporte teórico viene a ser una plataforma de trabajo que permite profundizar en los contenidos de la obra, hacer de ella una trama de interconexiones de distintas realidades que ayudan a vislumbrar de una forma más precisa aquellos puntos que la obra se empeña en destacar. La filosofía, la sociología, la psicología e incluso las disciplinas más técnicas abren el espectro de acción e intervención de los creadores anexando elementos que facilitan el lenguaje y la comunicación. Ello no sólo permite una alimentación entre las distintas instancias de pensamiento, sino también se generan nuevos espacios de reflexión

para las otras disciplinas que aportan a la danza. Se trata de un círculo virtuoso que aumenta el imaginario.

Pero lo teórico no sólo apunta a los libros, también apunta a los diálogos casuales con la gente, porque ahí también hay traspasos de ideas y teorías de un modo no formal.

5.4 Interdisciplina

“Yo considero que esa fusión entre disciplinas diferentes es absolutamente necesaria en todas las áreas de expresión humana.

Resulta muy interesante cuando se fusiona, como recurso para el espectador, es algo mucho más rico.

Creo que es una necesidad, que es súper actual, como cuando empieza a aparecer en danza la voz, la necesidad de verbalizar algo que está aconteciendo en escena, y creo que ahí pasa de nuevo el tema de hacer redes, del gestionar, y de finalmente confabular estos saberes que muchas personas podemos tener.

Es muy interesante lo que se puede generar a nivel musical, de poesía, de danza, de teatro y que un poco uno está jugando a aprender. Creo que es una necesidad que esta desde hace años, el juntarse, yo llego a pensar que nunca estuvieron separadas las artes, si no que era todo una cosa, es algo que viene desde hace mucho tiempo la necesidad de juntarse a crear.”

(Casadanza)

“Me parece que lo contemporánea apunta al cruce y a la alianza entre diferentes disciplinas artísticas para poder generar un lugar de discurso, un lugar en el decir yo no creo en la danza por sí sola, ni en el teatro por si solo ni en la literatura por sí sola, el cruce de las disciplinas nos va a dar la fuerza para poder decir algo.

La mayoría de las experiencias que he tenido tienen que ver con el cruce de esas disciplinas.

Hablando un poco mi experiencia con el teatro físico, me toco mucho leer, leer sobre política y anarquismo, principalmente porque considerábamos en ese momento con ese trabajo específico que el sustento venido de la literatura nos ayudaba para las metáforas del cuerpo, entonces me puse a leer un montón de tiempo para luego quedarme muy quieto y a partir de las palabras que memorizaba de estos libros, me empezaba a mover.

También he trabajado con proyectos audiovisuales en este viaje por Latinoamérica de que antes hable,, con el proyecto “despobladores”, que son 3 video danza de una coreografía puestos en diferentes escenarios naturales, urbanos a lo largo de Bolivia, Paraguay

,Uruguay ,argentina y Chile, es un trabajo en conjunto una creación colectiva de dos argentinos y yo.”

(Andrés Cárdenas)

“Mi trabajo es interdisciplinario, porque mis elencos siempre han estado conformados por actores y bailarines, lo que a mi gusto ha enriquecido muchísimo las creaciones y le ha dado el sello a la compañía.

Yo creo totalmente en lo interdisciplinario, creo que es una manera de fortalecer la danza, de hacerla más rica, de apuntar a nuevos públicos. Ese desafío para mí pasa cien por ciento por tener la capacidad de abrirnos a otras disciplinas, que trabajan lo mismo que nosotros pero desde otro ámbito. Para mí eso es fundamental, o sea el trabajo interdisciplinario es lo que yo hago. Me gustaría en proyectos futuros tener un equipo que provenga no sólo de otras artes.

Todo lleva a que dejemos de dividir y que empecemos a ser más como orientales, que no hacen la distinción entre danza y teatro.”

(Carolina Rebolledo)

“Por otro lado de cómo se desarrolla la danza yo creo que igual de cierta manera, ahora las nuevas generaciones creo que hay algunas compañías que se han abierto un poco más a la relación con otras disciplinas y no solo artísticas sino también a otro tipo de estudios, yo creo que eso tienen que ver con muchas cosas, tienen que ver con la educación, de cómo está instalado el sistema educativo, que tiene que ver quizás con una manera súper poco dialéctica de educar, dialéctica en el sentido de que la dialéctica se relaciona una cosa con todas las cosas, y el arte en sí, siempre está en relación con todo, no solamente con las áreas mismas del arte, sino que con la antropología , la sociología, la psicología, la ciencia, entonces yo creo que la danza , por ejemplo en esos términos se hicieron algunas cosas a principios del 2000 que fueron como hitos, pero esa gente no siguió desarrollando ese trabajo , desarrollando ese trabajo como interdisciplinario , entonces como que quedo ahí y no hay mucho registro ni profundidad, entonces yo creo que la danza esta como estancada,

o sea si uno mira como el panorama general , más allá de los movimientos, del cuerpo mismo, es como, por una parte como instalan los discursos, desde donde se parte, como que los temas siempre son los mismos, a yo quiero hablar de las relaciones humanas y no se a veces me parece que por ese lado, y por otro lado también como la cuestión estética, si hay una falencia si hay trabajo que llegan y ponen un video, pero no entiendo bien que es poner ese video, o sea el video participa ahí como decorado, como superficie , no como un código que aporte o que entrecruce otras cosa, sino porque se ve bonito y creo que también hay como bastantes problemas estéticos , las formas de montar, yo bueno últimamente no he visto muchas cosas , pero he visto trabajos que usan video de coreógrafos un poco más viejos, igual he encontrado problemas en términos visuales donde está el espectador , el campo visual, la cuestión del color , los colores también tienen psicología, dicen algo, son simbólicos, entonces todo ese tratamiento también es un problema educacional”.

(Brisa Muñoz P.)

“Me parece muy positivo trabajar con otras disciplinas.

Tuve la oportunidad de trabajar con un músico en un proyecto y fue muy enriquecedor, también con un videasta.

Me parece súper interesante toda esa fusión, dependiendo de lo que quieras hacer, pero igual soy un poco mas purista, sobre todo para el comienzo, con trabajar el cuerpo más puro, antes de partir de imaginarme una proyección o cualquier otra cosa en escena, pienso primero en trabajar con el cuerpo, en la kinetica, y partir de eso sumar, ahora yo digo esto súper a partir de que estoy a este lado, el lado del bailarín y del coreógrafo, no se que pensara un artista visual o un instalador de eso.

Creo que son complementarias todas las disciplinas artísticas pero mi forma de trabajar es desde el cuerpo, y luego le voy sumando más cosas, finalmente uno siempre hace una obra que es visual, o sea si la puedes hacer como instalación, seria genial, yo voy hartito al museo y veo muchas instalaciones que serian increíble intervenirlas con el cuerpo, entonces estoy abierto y lo encuentro interesante.”

(Rodrigo Chaverini)

“Me parece maravillosa la interdisciplina. Yo he tratado de cultivarme por una necesidad personal en un arte marcial que es la capoeira, que es una lucha que esconde danza que viene con una historia y una raíz muy profunda de la esclavitud del ser humano. Tengo profesoras que trabajan artes marciales orientales, está el chikung, el tai chi, son cosas que sin duda nos ayudan a ser mejores, no sólo como seres humanos, sino mejores bailarines a entender mucho mejor el cuerpo. No sólo desde lo físico, lo emocional, sino que también espiritual, en especial las disciplinas orientales traen toda la sabiduría.”

(Nimiku)

“En general en todos los trabajos que me llaman como diseñador, hay una mixtura de creaciones, yo trabajo desde ahí, mixturar, mezclar, las colaboraciones son súper buenas.

Acá todavía no se trabaja mucho con el concepto de colaboración, no es al menos tan claro.

A mí me gusta trabajar con gente que venga de distintos lados, trabajo con actores, con bailarines, me interesa que tengan distinta información en el cuerpo, también a nivel teórico, así también los trabajos se alimentan de distintos lugares.

En las obras que he hecho me tomo mucho de cada corporalidad, de cada movilidad, de alguna manera me meto en los cuerpos y de ahí uso lo que necesito, con el trabajo autoral de cada uno, cada intérprete se transforman en un creador de las obras también y yo uso esas creaciones las junto, las edito etc.”

(Sergio Valenzuela)

“De todas maneras hay que puro mezclar las cosas, he trabajado en opera donde hay de todo, músicos, cantantes, danza, teatro.

Lo audiovisual es interesante, hacer mezcla, encuentro muy interesante este lenguaje.

Con respecto al trabajo interdisciplinario, hace poco tuvimos en el espacio donde trabajamos (Nimiku), una obra que juntaba un arquitecto, un literato, un masoterapeuta, y un bailarín, y nos dimos cuenta, que realmente el tema de cuando juntas las disciplinas es lo

mas enriquecedor, para uno como artista, además la danza también es súper matemática, y la naturaleza es súper química y matemática.

(...) el bailarín no puede decir todo, de repente no le alcanza el cuerpo.

Las escuelas de danza mas antiguas eran mas cerradas a la experimentación pero ahora es distinto (...) porque tiene que el bailarín solo hablar del amor o del odio o cuestiones tan básicas, uno debe explorar mas allá, y por ende trabajar con gente que esté relacionada con el tema, además eso hace mucho más interesante la propuesta, es más completa.”

(Compañía Demo)

“Yo entre a la danza desde el diseño teatral, entonces desde que empecé a hacer cosas han estado un poco filtradas por otras disciplinas.

Además trabajando en la vitrina, aprendí un poco la irreverencia, de pararse y decir voy decir un texto, no me importa no haber tenido clases de voz ni saber actuación, no se trata de eso, hacer no más.

Y en mi trabajo personal, he hecho un video danza, que fue súper difícil, “Las palabras”, fue muy difícil para mí entrar en un dialogo con alguien que hace audiovisual, como que al final yo dije ya, esto fue donde nos pudimos encontrar, que no fue lo que yo quería pero, hasta acá pudo llegar el dialogo, y también fue ahí cuando yo comprendí la importancia del dialogo, porque si no aprendía a dialogar y a soltar, cachaba que no iba a pasar, entonces ahí fue cuando cambie de switch y dije, estamos mal enfocados, no le puedo pedir a otro que haga lo que yo quiero.

En La Vitrina también aprendí que las artes escénicas todas convergen en lo que necesita el montaje, si necesitas hablar, necesitas cantar, no sé si actuar o hacer performance, dale hazlo y eso me parece que es súper bello.”

(Paulina Vielma)

Vincularse con otras disciplinas despierta mucha adhesión entre las personas entrevistadas. Todos coinciden en que se vuelve imperativo el aporte de otras áreas para potenciar la obra dancística. Por ahí cierta voz apuntó a la necesidad de partir desde lo propio y puro de la danza y luego hacer el cruce o recibir el aporte de otras corrientes. Incluso ahí se advierte el reconocimiento a la importancia de vincularse con otras disciplinas y lenguajes como el audiovisual, el diseño, el teatro, la música, por citar los más nombrados. Se recalca que es necesario tener esa voluntad y capacidad de abrirse a los aportes de otros. Más aún, hubo voces que pusieron en cuestión el hermetismo y la soledad de la pura danza, sin el aporte de otras disciplinas. Se citó tanto a la importancia de esa concepción totalizadora y universalizante de las expresiones humanas provenientes de la tradición oriental hasta la opinión de que antes las artes eran una sola. Esto último como un evidente cuestionamiento a los procesos de escisión y especialización propias de la modernidad.

La información que poseen los cuerpos provenientes de otras disciplinas enriquece el espíritu de la obra revelando nuevas aristas de aquello que sólo se había pensado básicamente en una primera etapa. Del diseño, del teatro, del canto o la recitación poética se obtiene un plus mayor, potenciando la capacidad de sensibilización del artista y el espectador de dicha obra. La interdisciplina entonces resulta ser un factor trascendental en la nueva escena del arte contemporáneo, definiendo y concretando el mejoramiento de los fines esperados.

5.5 Otros creadores

“Me acuerdo inevitablemente de “Los Mendicantes” que claro es una fusión también, no es solamente danza, es danza y es teatro. También “Chinchín Tirapiés”, es un grupo de chicos que trabajan el tema del carnaval. Relacionan música, danza, teatro, hacen pasacalle y rescatan un poco el tema de la cultura chilena. La forma de vestirse, de hacer carnaval, que tiene que ver mucho con Brasil, pero que también está arraigado en Chile. Son un grupo relativamente nuevo, tienen como dos años y están siempre haciendo cosas. En el barrio Yungay pasa algo muy lindo, porque gracias a grupos como estos se están recuperando fiestas antiguas y típicas como el de la challa ,o el día del roto chileno.

Yo creo que eso es lo bueno, que está apareciendo cada vez más la necesidad, del artista contemporáneo, de salir afuera, de ocupar el espacio y re significar el espacio en que uno transita todos los días, pero que transitas no lo habitas, entonces es lo que yo pude percibir en estos dos grupos.”

(Casa Danza)

“A mí me gustaría creer que todos los creadores tenemos las mismas proyecciones para que exista creación, no sé si eso se da con la regularidad que yo quisiera.

Si hubiera que hablar de gente que crea mundos me parece que Andrea Torres es un ejemplo de disciplina, de esfuerzo de trabajo consciente, de lenguaje técnico de búsqueda. Sergio Valenzuela me parece con muchas proyecciones, ya que en su trabajo mezcla distintas disciplinas.

Me parece muy interesante el trabajo creativo que realiza Paula Castillo con la “Compañía Demo”, por su perseverancia, su capacidad de gestión, de producción. Me parece bueno el trabajo de Rodrigo Chaverini, un buscador innato muy disciplinado, muy consciente.”

(Andrés Cárdenas)

“Mi problema con los jóvenes creadores es que, además de tener muy pocas obras, tienen muy poca difusión de sus trabajos y en eso creo que cometemos errores los bailarines. Mostramos muy poco nuestras cosas, las van a ver siempre la misma gente, porque es siempre en los mismos lugares. Entonces el escenario en el que uno se mueve para hablar de los creadores jóvenes, pasa por todas esas cosas.

Lo bueno que tiene Sergio Valenzuela es que viene del diseño teatral. Entonces tiene un enfoque que enriquece y eso lo hace tener una claridad mayor al momento de enfrentarse al proceso de creación. Y, por otro lado, creo que él ha hecho mucho. Él estrena dos trabajos por año y eso es muy bueno, porque el ya se abrió un espacio por ser un oficiante. Eso lo encuentro excelente, a mi me gusta bastante lo que él hace, creo que es bastante experimental.

Me parece interesante el trabajo de Paulina Vielma. Yo suelo interesarme por los trabajos que tienen un sello, al margen que yo esté de acuerdo o no con ello. Para mí en este minuto la proyección de un artista pasa principalmente por producir, por hacer cosas y por una búsqueda personal. Para mi pasa por eso, la gente que se atreve a buscar nuevos lenguajes y que estos lenguajes tengan una visión particular y la gente que hace, y creo que la gente que hace es poca.”

(Carolina Rebolledo)

“En el video danza hay un chico que trabaja en proyectos colaborativos, no es coreógrafo, es un artista visual y trabaja con una bailarina, se llama Paulo Fernández. Partió con el video arte y se lanzo a trabajar con el cuerpo, bajo el nombre de video danza experimental. Yo siento que el investiga el formato, tiene un tratamiento audiovisual súper interesante, mete dibujo y otras estrategias estéticas. Después el Sergio Valenzuela, me interesa su trabajo, está haciendo un cruce ahora con la performance y con el teatro, es interesante la cuestión de la dramaturgia. Después el “Colectivo Inquieto”, que no han hecho muchos trabajos, ha hecho intervenciones en espacio público y tienen un rollo con la arquitectura. Hicieron un trabajo que se llamaba “Trazo y biografía vecinal” y era un trabajo que se construía a partir de un barrio, encontraba interesante la cuestión del estudio del barrio, que tiene que ver con la sociología, la antropología y después trasladado al mismo espacio, al barrio, en unas canchas de fútbol, la cuestión del espacio no tradicional, pero desde el estudio del lugar, eso me pareció interesante”.

(Brisa Muñoz Parra)

“Conozco lo que vi en Vertientes y también está lo del encuentro en pequeño formato. Por ahí he visto algunas cosas, he visto de todo, cosas buenas, cosas malas.

Ahora gente con proyección de la que conozco, podría ser la Francisca Keller. Siento que hace cosas bien interesantes.

La compañía Demo también me gusta, a pesar de tener un lenguaje súper moderno en algunos momentos.

Pero me pasa que veo cosas que me parecen muy bonitas pero no sé si van con mi visión de la danza. Por ejemplo, la Compañía de Papel, que en verdad hizo una obra muy bella que a mí me encantaría bailar en ella. Pero igual la veo como súper clásica, como muy ballet nacional y no es a lo que yo apunto, aunque la encontré muy buena. Nunca he visto tres o cuatro cosas de una sola persona que me gusten, para decir si esa persona es buena.

(Rodrigo Chaverini)

“Conozco y he sentido admiración por el trabajo de Andrés Cárdenas. Él es director de la “Compañía de Papel”, se formó en la Universidad de Chile y luego se fue a Argentina, donde tuvo un proceso muy profundo de teatro y danza. Yo siento que él ha llevado muy bien encaminada su compañía, es una persona de mente muy amplia, va a la calle y muestra sus trabajos, eso es muy importante.

Está Paula Castillo directora de Compañía Demo, centró su trabajo en el tema de los niños abusados, con toda la carga tremenda que tiene esa realidad de abusos y violaciones, con temas que la gente no sólo evita sino que ignora. También ha trabajado con el tema del pequeño formato, en fin, se aprecia unas ganas de desarrollar su propio estilo”

(Nimiku)

“A mí me marcó mucho el tiempo que estuve colaborando con Claudia Vicuña y Alejandro Cáceres, quienes abordan sus trabajos de una forma súper teórica. Desde esa mirada creo que puedo llegar a mirar a mis pares.

Me llama la atención el trabajo de Brisa Muñoz, que es una persona que se la está jugando hace rato en cuanto al uso de nuevas tecnologías y el cuerpo y también en el video danza.

Me parece que hay poca gente trabajando en una línea autoral clara. Creo que hay gente que está haciendo hartas cosas y tratando de llegar a distintos lugares y no se ve una continuidad en los pequeños trabajos que han hecho. Se ve que tiran para un lado y luego para otra, no se ven líneas autorales bien definidas. Bueno porque también están en

desarrollo, son personas que están emergiendo y desde ese punto claro que será difícil encontrar una claridad al respecto.

También me interesa el trabajo de Paulina Vielma, me parece que su trabajo se perfila hacia algún lugar, no sé si desde una propuesta coreográfica muy clara pero ha desarrollado ciertas cosas.

Hay otra chica que me llama también la atención, no sé si es de mi gusto su trabajo, pero me parece que hay que seguirlo y hay que mirarlo, me refiero al trabajo de la Carola Rebolledo con “Danza Concreta” su compañía.

En general no hay mucha gente que me llame la atención. Me parece que el resto está haciendo lo que aprendieron de sus profesores, no me parece que haya propuestas individuales fuertes.

De la emergencia me quedaría con Brisa, Paulina Vielma y Carola Rebolledo. Mantengo contacto con ellas, trato de mantener la comunicación y ver como están las cosas. A pesar de que no somos tan amigos, me anima el interés por su trabajo.

(Sergio Valenzuela)

“Me gusta mucho lo que hace el Rodrigo Chaverini. También me gusta su trabajo, audiovisual, experimental y todo el aporte que tiene su trabajo del tema del diseño, los colores, se nota que hay otro ojo.

Está ocurriendo algo súper interesante en Santiago, que creo que hay nuevas generación, gente entre 25 y 32 años, que están un poco rompiendo con el tema de las compañías de danza más antiguas. La compañía movimiento, la vitrina, que tienen un rollo súper bonito. Igual son compañías que responden a otro tiempo, otro contexto, son un poco hijos de la dictadura. Incluso ellos mismo han incorporado a gente más joven.

Nosotros trabajamos acá en arte Nimiku, donde también trabaja la Compañía Movimiento. Su último montaje lo crearon acá, entonces tenemos retroalimentación, ellos son un poco mayores y hay una cosa súper bonita que está ocurriendo, que a nosotras nos ha tocado vivirlo desde el espacio nimiku. Es que acá todos los meses se celebra un encuentro de danza en pequeño formato y ha bailado gente consagrada de 40 para arriba y gente muy joven que aún está en la universidad por ejemplo, entonces sentimos que hay un momento muy bonito respecto de generaciones nuevas.

La Daniela Palma del Arcis, la Karin Costa el Rodrigo Chaverini, la Cía. de Papel, hay gente de la Chile que está formando colectivos. Zanda, la directora es la Francisca Keller, y significa movimiento de danza al revés, se está generando un tema independiente muy fuerte.”

(Compañía Demo)

“Me parece interesante el trabajo del Sergio Valenzuela. Me gusta caleta su irreverencia y me gustaría mucho trabajar con él en un proceso creativo, para ver como construye.

La Tamara González que es muy aplicada y creo que tiene una intuición muy bella. El Lucho Moreno, que también es compañero mío de La Vitrina, es actor, siento que él tiene mucho que dar. Siento que ellos articulan discursos contemporáneos, no por las temáticas sino por el modo de producción y eso es importante diferenciar o establecer.

Cuando nombro al Sergio, a la Tamara y al Lucho, en gente que mixtura mucho, que abren márgenes súper amplios. En relación a la danza que son personas que instalan buenas preguntas.

Sé que está toda esta gente que se presenta en Nimiku, en los Encuentros de pequeño formato.”

(Paulina Vielma)

Lo interesante de las declaraciones es constatar las razones que llevan a los creadores y compañías entrevistadas a motivarse por el trabajo de los otros bailarines, compañías y creadores. Entonces aparecen adjetivos del tipo: irreverencia, aplicación, discursos contemporáneos, gente que mixtura, lo experimental, intervenciones públicas, aportes al rescate identitario local, por nombrar las más sobresalientes.

Uno de los hechos negativos más destacados por los entrevistados y entrevistadas es el mal manejo de la difusión, de la promoción y todo lo que se relaciona con el marketing de la obra por presentar. Esto es especialmente grave, según las voces registradas, entre las compañías emergentes. Claro que esta crítica proviene de quienes han asimilado mejor el

comportamiento del mercado y la noción de la danza como producto a ser colocado en el mercado para su transacción. Hay otras voces que apuntan a otra forma de difundirse, más vinculado a procesos identitarios territoriales, como es el caso de “casadanza”.

También hay una gran expectativa con las nuevas generaciones que vienen con un buen ánimo para participar y seguir creando. Se nota también un reconocimiento de los artistas y una validación mutua entre los distintos creadores independientes.

Pese a ello existe también una falta de conocimiento y quizá de interés por conocer el trabajo de estos realizadores por parte de la escena más formal, algo que podría ser muy negativo para la consolidación y avance de estos creadores emergentes y por ende de la danza misma.

5.6 Acciones para potenciar el obrar dancístico

“Yo creo que están las condiciones óptimas que uno necesita para hacer una obra, que es el tema de los recursos. Hay demasiada plata destinada a danza y cada año se quita porque no se aprovecha porque la gente no sabe. Y uno puede decir, pucha, es que la gente no tiene los recursos, no tiene la información. Yo creo que eso es un poco paternalista, es como creer que la gente es tonta. Yo creo que si uno quiere hacer una obra o necesita, es cosa de empezar a investigar y a ver los recursos que se ofrecen a nivel de proyectos: Fondart, municipales, etc. Sobre el Fondart, podemos decir pucha siempre se lo ganan los mismos...

Entonces creo que un poco la pega pasa por nosotros, de buscar y ver la gente que necesitamos para que nos enseñe a hacer postulaciones.

Creo que los espacios están y en caso de que no lo estuvieran nuevamente apelaría a los espacios naturales para hacer obras. Si hay recursos se aprovechan y si no los hay se buscan. Si cuando uno quiere hacer algo va en que tanto uno se obsesione por lo que está haciendo, qué grado de obsesión tienes por hacer lo que tienes proyectado.

La cosa está en informarse, en organizarse como gremio. Pero se hacen reuniones y no llega nadie, entonces, da para pensar que esa no es la forma, o quizás no queremos, no hay voluntad. Yo creo que no hay excusa para no crear si los fondos están. Pero si no llegan, hay que inventarse las formas. Hasta con una pequeña radio en la calle se pueden hacer cosas, o sea se pueden hacer grandes obras con muy pocos elementos, todo depende de nosotros mismos.

Ahora, si hay fondos, si hay apoyo gubernamental, si hay apoyo de organizaciones genial. Pero si no están no llegan, o no se obtienen esos fondos, no hay excusa para no generar obras, para montar un escenario, cualquier rinconcito de la ciudad, cualquier casa. Todo depende de uno mismo.”

(Casa Danza)

“Me parece súper coherente el sistema que se ha generado entre los creadores jóvenes como por ejemplo la apertura de espacios, como lugares de encuentro. Así también como Festival Vertientes, Danza al borde y estos encuentros de pequeño formato en Nimiku. Son las

estrategias de cooperativismo que se debe tener entre los colegas artistas. Si están los espacios y la onda, como yo la percibo, se puede generar diálogos entre pares que nos permita seguir creando.

Me parece que siempre es bueno ser positivo y los recursos que existen deben ser bien aprovechados, en uso de trabajo profesional, ya que los aportes del Estado no son suficientes. Yo quisiera que los privados se la jugaran con las compañías emergentes.

Contribuiría también si existe la posibilidad de capacitarse en relación a la gestión cultural o de la producción. Las escuelas, hoy en día, educan más para interpretar, para enseñar a bailar. Pero hay que asumir que una escuela de danza es también para crear y de ahí yo creo que la experiencia de la gestión está dada en la medida en que uno va buscar financiamiento, lugares para ensayar, para impartir clases, para hacer promoción de la obra que se va a hacer. Entonces chocas con la realidad y siento que las escuelas no forman en ese sentido como debieran.

Cuando salimos de la escuela nos cuesta levantar cabeza cuando se ha caído un proyecto, por ejemplo. Aprender a escuchar, muchas veces las ideas, las soluciones salen de gente que uno conoce en un bar o en un parque o una plaza. Esa apertura, esa cosa de vincularse a la gente y no sentirse parte de una burbuja. Tener hambre para buscar, todo eso son herramientas para la vida que un estudiante debe conocer y saber usar.”

(Andrés Cárdenas)

“Lo primero es que los bailarines entendamos que lo que nosotros hacemos es para el público. Si queremos que la gente nos vaya a ver tenemos que educar a la gente para que tenga interés en ir a vernos, eso en primer lugar. Creo que muchas veces lo olvidamos y apuntamos los trabajos a nuestros pares y eso para mí es un error. Creo que somos un poco egoístas.

El educar lo relaciono en el estructurar las obras, el público es riquísimo y es muy receptivo. Pero no sólo en los temas, creo que hacemos poca difusión. Y lo peor, parece que sólo hacemos difusión para la gente de danza, la gente que se entera, finalmente es la gente del círculo de nosotros.

Yo no creo que la gente no vaya a ver danza porque no le interesa o porque no entiende, la gente si se interesa. Y muchas veces se seduce por otras cosas también, sólo por el hecho de ver gente bailando. Entonces no es que haya que cambiar algo en el lenguaje de la danza para que la gente vaya a ver danza, sino que hacer mucha más difusión y en los lugares correctos, no solo en las escuelas de danza. Es fundamental que la gente de danza encuentre nuevos métodos para acceder a nuevos públicos, hay que sacar la danza a otros escenarios, a otros espacios, y eso parte por nosotros.

Después vienen otras cosas por ejemplo que en las escuelas de danza dejen de crear bailarines, porque somos más que bailarines, empezar a enseñar la autogestión, enseñar el oficio, se enseña la técnica, pero no se enseña el oficio, el oficio lo haces en la práctica. En teatro es distinto uno está en segundo año y formas compañías y se hacen cosas, con la plata que sea, hay un movimiento en las escuelas de teatro con respecto a la autogestión y al hacer, que en las escuelas de danza no existe. La formación del bailarín es de poco riesgo, hay miedo de hacer.”

(Carolina Rebolledo)

“Yo creo que es complejo. Porque, por un lado hay una cuestión de alegar mucho y hacer poco. Yo creo que el chileno es flojo, no puedes esperar el Fondart para hacer algo.

Hay gente que deja los proyectos botados por la falta de recursos, entonces para mí eso no está bien, porque si tú la buscas y golpeas puertas en algún momento se van a abrir, si tú crees en tu trabajo tienes que hacerlo. Otra cosa es que yo me he esforzado en construir redes. Los artistas son súper egocéntricos, trabajan para ellos y son como sálvate solo. Yo he hecho compilados de video danza y los he mostrado en distintas partes del mundo y siempre invito gente de distintas disciplinas, incluso más allá de las artes. Y de toda esa gente quizás uno me ha invitado a trabajar en algo con él. Además hay mucha rivalidad y la falta de integración por miedo a que el otro figure más que tú. Yo pienso que todo eso se tiene que superar, porque es decepcionante. Creo que tal vez las generaciones de hoy están un poco más limpias de toda esa cuestión.

Por otro lado, lo del financiamiento. Creo que debería haber otros sistemas de recursos a parte del Fondart, otros centros culturales, no sé. El centro cultural de España es de los pocos que está más abierto a prestar espacios y a generar proyectos. Está bien que todo se

centralice en el estado, que meta más recursos, pero todos ahí se pelean los recursos entre los consagrados y los emergentes, debería haber niveles y recursos para todos, para que los nuevos también tengas recursos. Ahora yo el Fondart me lo gane después de la tercera o cuarta vez que postule.

Lo otro es los espacios institucionales académicos. Esas tonteras de status de los artistas, de evaluar por los años de estudio más que por los trabajos que tú has hecho. Son muchas cosas que se deberían superar: los recursos, el chaqueteo, la deshonestidad.

Ojala se pueda generar un movimiento distinto, más de colaboración y seguir trabajando, ser críticos, lo otro son las leyes, no hay ni una sola ley que nos proteja como artistas.”

(Brisa Muñoz)

“Yo creo que sobre todo a la danza, le hace falta un empujoncito que te facilite el quehacer, y ninguna disciplina artística es barata. Pero uno como bailarín necesita una sala para ensayar, cuando vas a bailar necesitas vestuario y toda una gran producción para tres minutos. Entonces de pronto se podría aumentar un poco más el Fondart para la danza, el teatro tiene muchos más recursos.

Igual preocupa que en los últimos años haya aumentado el número de escuelas de danza. Entonces hay un montón de gente que no se que va pasar cuando salgan, no hay público para tanta gente. Si están formando a puros pedagogos, no se a quien les van a hacer clases, está difícil.

Yo creo que el Fondart debería dar más plata a los bailarines y al arte en general. Evitar que haya gente que siempre se lo gana durante años consecutivos. Me parece importante solventar compañías, o tal vez sería un muy buen aporte que prestaran salas para danza en edificios estatales .O también tirar a concurso esos beneficios como pasarle la sala un año a una compañía por ejemplo.

Pensando otra vez en el Fondart, siento que falta por ahí la evaluación a los proyectos. Porque muchas veces hay gente que hace malos proyectos y se vuelven a ganar fondos al otro año. Debería haber una evaluación post-funciones, una evaluación cualitativa y no cuantitativa, cual fue la calidad de este proyecto.

Otro factor también es la difusión, porque no es sólo pegar afiches, ni mandar Web flyer. También la publicidad que uno hace boca a boca, decirle a un amigo anda verlo y ese amigo va a ir con su polola, o con su hermano y ahí es como de repente empieza a entrar gente, y empiezas contagiar con esto que la gente no conoce.

Que la gente se dé el trabajo de descubrir la danza. Lo otro, es que se dice que la danza es un arte elitista, pero pienso que la danza se puede sacar a la calle.

Hay muchos factores, en conclusión, la difusión, la calidad de las obras, y empezar a abrir, aunque sea gratis por ahora. La idea es que el público de la danza crezca”

(Rodrigo Chaverini)

“Todo parte desde que un sindicato de la danza este conformado. No sólo por una generación que ya se lo ha vivido todo, que ya sabe cómo funciona, que es tremendamente valioso sin duda. Lo determinante es trascender generacionalmente, que las nuevas generaciones reconozcan la importancia de tener un sindicato de la danza. Ojala tuviéramos todos los colectivos la generosidad de mandar su representante para poder hacer redes, tener un mayor conocimiento de la escena y tener más equilibrado el tema. Hay que profundizar mucho a nivel de proyectos, hay muchos proyectos, pero hay muchas cosas que no se saben.

Hay otras medidas como bajar el porcentaje del Fondart, que no sólo te ganes un proyecto con el cien por ciento que haya un margen de ochenta por ciento de dificultad porque significa que es el sueldo de un bailarín por 6 o 5 meses. Son muy pocas las personas que se lo ganan y son sueldos bajos. No estamos hablando de un buen sueldo, estamos hablando muchas veces del mínimo. Entonces tener mayores facilidades.

Se hace difícil no tener un buen piso, una buena calefacción. Acá no tenemos una sala donde, por ejemplo, en invierno tener temperado para poder entrenar. Entonces todo eso va influyendo en nuestra danza. Sin duda lo que están haciendo las universidades de potenciar la carrera es súper bueno. No soy pesimista por la cantidad de escuelas de danza, porque no es sólo eso, hay toda una actividad dancística relacionada con el hecho de que haya una universidad detrás. Creo que también como bailarines nos falta mucha generosidad con nuestros pares. Si bien las generaciones más nuevas cada vez nos estamos dando más

cuenta que necesitamos el uno del otro; siento que debe haber más generosidad en compartir desde una conversación, desde venir a ver montajes de otras compañías. A veces uno está muy ocupado con sus cosas, con su tiempo y no pude asistir. Creo que a la escena de danza contemporánea es muy hermética. Tal vez tenga que ver con la herencia de la dictadura, eso de hacer las cosas para callado, que no te descubrieran. Por eso es importante ir a visitar al otro, saber que está pasando, no quedarse tan encerrado. También como artistas nos hace falta ser más generosos con el público quizá, en las temáticas en los lenguajes, tratar de generar la instancia de la danza ojala para todos y ser generoso en el momento de dar tu trabajo, porque pasa mucho que la gente llega y no entiende nada y se va con una especie de decepción. Que el arte sea más accesible, crear esa conciencia de que todos podemos bailar que tenemos la naturalidad de hacerlo, no presentarlo como yo bailarín que me formo durante cinco años que también es tremendamente válido. Que la gente sienta la necesidad de ver y de bailar eso me falta, que sea más popular, siento que aun hay un dejo de elitismo, de cómo nace un poco la danza.”

(Nimiku)

“Hay varios caminos. Por una parte, hay un asunto en cuanto a la formación si se quiere generar un cambio si se quiere provocar que el medio crezca que la gente se afiate, se creen más compañías, se cree más trayectoria y más público, financiamiento, lugares y todo lo que queremos. Tiene que partir desde la formación, no pensemos en los que ya estamos haciendo, sino que pensemos en las generaciones que vienen. La formación en las escuelas de danza y en general en las escuelas artísticas debe tener su vuelta de tuerca. Aunque yo no conozco tanto las escuelas de danza me queda una sensación de que son todavía muy concentrados en las técnicas dancísticas y no se complementan con otras disciplinas. No se complementan con lo teórico ni con la producción, ni con lo audiovisual etc.

Es importante que nos alimentemos desde las artes plásticas, desde la investigación, desde la metodología de la investigación. Esa mentalidad de maquinitas, de robots ejecutores creo que ya está muy, muy pasada. Debería instalarse otro lugar con respecto a la creación, un lugar más abierto que se alimente de otras cosas, no abandonar las técnicas, pero ese tipo de organizaciones es sólo una parte. Si alguien se quiere desarrollar más, eso es lo que puede

hacer después. Pero las herramientas que entrega la formación tienen que ser más completa. Son deficientes porque cuando llamo a un intérprete, cuando llamo un bailarín, me parece que no es una persona que tenga mucha información con respecto a estética, está medio perdido en la historia del arte. Ver un artista más completo, con más posibilidades dentro de la creación que no se centre sólo en ciertas destrezas técnicas. Bueno, eso por el lado formativo.

Por otra parte, me parece que el Fondart debería instalar un fondo para proyectos emergentes, con premios más bajos, por ejemplo 2 millones, dinero que para una compañía emergente le sirve muchísimo. Yo una vez lo propuse y envié una carta y me dijeron que ya existía esa línea. Que era de cero a cinco años, ya existe esa postulación en el regional y nacional. Yo le dije sí, pero podría existir exclusivamente un fondo donde se repartieran estos fondos para impulsar y generar nuevas compañías que podrían mantenerse en el tiempo. Porque es muy difícil mantener un grupo estable para desarrollar autoría.”

(Sergio Valenzuela)

“Siento que hay un tema que tiene que partir desde el gobierno, la ministra de cultura Paulina Urrutia, despertó muchas expectativas con su labor, porque como ella provenía del teatro y la danza. Cuando ella era actriz era mucho más movida mucho más potente de lo que es ahora como ministra. Entonces yo siento que el tema más profundo, independiente del tema nuestro en el sentido de ser autogestor independiente.

Supuestamente el gobierno debiera pagarnos a nosotros como artistas para tener una vida tranquila, vivir del arte, poder generar obras, pero también poder pagar un arriendo poder alimentarte. Mucha gente que es maravillosa en la danza no está bailando porque necesita trabajar para poder mantenerse mensualmente, entonces dan clases por aquí y por allá.

En cuanto al Fondart hay que readecuarlo. Yo creo que es fascista el Fondart, no hay un jurado transparente. Por otro lado, no hemos sabido ir al sector privado. Hay fondos, por ejemplo el Goethe Institut, el Centro Cultural de España, ayudan mucho más. Pero claro el Fondart es como la institución más conocida para que los artistas puedan acceder a fondos. Pero existen otras instancias, uno tiene que informarse, porque el gobierno no informa, la

otra vez pillamos una página del gobierno con todos los fondos de todas las áreas, falta información.

Hay una mala distribución de los recursos y en el único rubro en el cual te piden una gran cantidad de cosas en el proyecto es en el del arte. A los empresarios privados no les hacen hacer un proyecto gigante para poder invertir en Chile, entonces eso lo encuentro súper injusto. La minera “La Escondida” es la única que trabaja con la ley Valdés, es la que mas contamina en Chile y es la que más aporta a la cultura. Eso es muy típico de las contradicciones que hay en este país.”

(Compañía Demo)

“Creo que no debería existir sólo fondos concursables, con suerte tenemos uno y es muy poco. Pero además está el tema del formulario, y es heavy porque de algún modo te están imponiendo el modo de hacer obras. O sea que un Fondart te pida la escenografía, el vestuario, las escenas, ¿que onda? no sé qué va a pasar con la obra, porque no la he empezado. Entonces me parece que te están pidiendo que tengas certezas antes de empezar y eso me parece súper ridículo.

Me parece que debería haber más centros de encuentro, centros coreográficos donde las personas puedan ir a trabajar, compartir materiales, compartir espacios, compartir responsabilidades de la mantención de esos espacios y sobre eso articular grupos, movimiento, apoyo, gestión comunitaria.

Creo que también sería genial que hubiera un lugar de formación para profesionales, oportunidades de continuidad de estudios para profesionales. Porque de repente, con mucho respeto por el trabajo de todo el mundo, como que vas a tomar clases a lugares abiertos y claro siempre puedes aprender. Pero también quieres estar con gente que ya tiene el mismo carrete que tú, profundizando sobre eso, avanzando en ese nivel, no estar siempre con aficionados compartiendo ese espacio. Porque si hay más espacios para investigar se va generando nuevos modos de hacer y sobre eso puedes ir convocando a más personas en esa investigación. También estar trayendo gente de afuera que instale sus preguntas, que instale sus modos. O ir afuera y perderse un rato y ver cosas, fenómenos que tienen que ver contigo, qué te interesa.

Conversar me parece que está bien, me parece que esta súper bien la retroalimentación permanente.

En relación al financiamiento, claro hay más fondos. Pero el punto es que para la creación uno tiene que buscar, porque tú el Sernan tiene fondos, que tú podrías decir: yo voy a hacer una obra que trate el tema del género y la voy a presentar a agrupaciones de mujeres, buscar, tiene que ver con la inquietud de hacer realmente lo que pretendemos hacer”

(Paulina Vielma)

Las opiniones se podrían agrupar en los siguientes tópicos: fuentes de financiamientos, políticas de promoción de la danza y el arte en general, aspectos formativos y mecanismos de relaciones para hacer de la escena un todo que se conoce y se retroalimenta entre sí a partir de la experiencia y aporte de las partes.

En relación a las fuentes de financiamiento la opinión más general es que lo que existe no es malo, pero no es suficiente. No es malo y muchas veces hay fondos que se terminan porque nadie postula a ellos. Hay ahí una crítica evidente a cierta actitud algo cómoda de muchos en la escena dancística, especialmente entre los emergentes e independientes, los llamados a ser beneficiados por estas iniciativas. Es malo porque no es suficiente como para financiar no sólo obras, sino que para abrir y disponer de más espacios para ensayar o para montar trabajos. También es malo porque hay críticas sobre los criterios para escoger al jurado de FONDART (el fondo concursable más importante al que pueden postular las compañías y figuras independientes), al hecho de que los premios muchas veces se lo ganan los mismos (incluso denunciando que hay gente que vive de ganarse periódicamente dichos premios). En materia de financiamiento hay una fuerte crítica de muchos sobre la actitud del Estado, que no pareciera interesarse en la promoción de verdad de la danza.

Hay voces de decepción frente a lo realizado por la Ministra de la Cultura, Paulina Urrutia, a la cual le enrostran que no se la ha jugado como se la jugaba cuando era dirigente gremial de los actores.

Por otra parte, hay críticas sobre la incapacidad que tiene la escena dancística emergente e independiente de convencer a la empresa privada para que financie obras. Y a partir de este punto surgen críticas en el campo formativo en el sentido de que las escuelas de danza parecieran más interesadas en formar intérpretes y docentes, desatendiendo otras competencias muy necesarias: gestión cultural, marketing, estímulo para que se despierte la inquietud autodidacta que apunte a una mayor cultura general.

Otra demanda apunta a que se impartan cursos focalizados para gente que lleva varias obras en el cuerpo, que son profesionales de la danza. Se echa de menos la creación de instancias formales e instituidas de encuentro, diálogo e intercambio de experiencias entre quienes componen la escena dancística, especialmente la independiente.

Finalmente queda claro que la necesidad de generar autogestión es un pilar fundamental en el desarrollo de la danza independiente. El no quedarse de manos cruzadas esperando que los recursos lleguen es un criterio que la mayoría comparte. Se estima que las escuelas deberían focalizarse en este sentido incluyendo ramos en la malla que enseñen a promover ideas alternativas a los recursos oficiales. Todos coinciden en que la participación del estado debería ser más preponderante pero que no se debe quedar en eso.

VI Reflexión General

Las entrevistas han dejado en claro el impacto que tiene el modelo económico neoliberal en la escena dancística independiente. La necesidad de que los intérpretes, creadores y compañías dispongan de competencias que les hagan ser más competitivos en el mercado de las artes (y de la danza en particular). Estas competencias dicen relación con la capacidad de autogestionar recursos ante la realidad de que no existe una institucionalidad que favorezca el desarrollo de la escena dancística, particularmente la independiente. Saber elaborar proyectos, saber promover los trabajos, llegar a públicos no habituados a asistir a espectáculos de esta naturaleza, saber de marketing, saber establecer redes de apoyo, saber llegar a la empresa privada. El hecho de que el Estado, un poco más jugado que en los tiempos de la dictadura, siga respondiendo a su rol subsidiario (propio de la noción que la ideología neoliberal tiene sobre el mismo) hace que las compañías independientes se encuentren con más obstáculos que con facilidades para desarrollar su trabajo.

Por otra parte, hay un cuestionamiento sobre el tipo de formación que están entregando las escuelas de danza. Se cuestiona el hecho de que bailarinas y bailarines egresen con precarias herramientas para hacer frente a la realidad que ha definido el tipo de modelo de desarrollo que han mantenido las autoridades de nuestro país.

Este contexto socio-económico condiciona a la escena de la danza independiente, la obliga a adaptarse, sobrevivir y sobresalir. Pero es en ese mismo contexto donde se establece el desafío al cuestionamiento tanto hacia adentro como hacia afuera de la escena de la danza independiente. No todo está explicado porque este contexto haga hostil el territorio donde se desarrolle la escena de la danza independiente.

Las necesarias instancias de encuentro, intercambio de experiencias y posibilidad de hacer sugerencias hacia las escuelas de danza emergen en el horizonte como una de las demandas más importantes. Una instancia que tenga esa cara y, a la vez, la otra cara: la cara gremial. Los esfuerzos por constituir sindicatos de la danza, más allá de sus fracasos o no responder a las expectativas son puntos de partida para arribar a una organización gremial que vele por los derechos de la escena dancística, como también

que sea capaz de desarrollar un trabajo propositivo para mejorar la escena. Otro desafío permanente es aquel que dice relación con ampliar el mercado objetivo de la danza, llegar a las masas, al público que no asiste regularmente a estos espectáculos.

Estas entrevistas nos permitieron registrar las inquietudes de figuras y compañías de la escena dancística independiente; conocer sus inquietudes, valoraciones y cuestionamientos.

Recurrir a la metodología cualitativa nos permitió ordenar la “realidad” de la escena dancística independiente de nuestro país desde “el interior de la misma”, por medio de esas voces que fueron tejiendo dicha realidad. Voces de las cuales también formamos parte y, por tanto, ahí radica el carácter de esta tesis. Se trata de una investigación donde se escucha al “habla de lo investigado”, un habla de la cual tomamos una distancia temporal y relativa.

Queremos que este trabajo sirva de ventana para conocer una parte de la realidad de la danza independiente en Chile. Es un trabajo abocado a receptor las miradas de los distintos actores de la escena local, miradas que nos ponen al tanto de sus aspiraciones y buenos deseos para el desarrollo de la danza.

Nuestro trabajo no ha pretendido encontrar consensos o verdades absolutas en relación a la escena de la danza contemporánea independiente en Santiago, nuestra investigación más bien expone realidades en torno a distintas variables presente en el trabajo de estos artistas que de alguna forma representan la generalidad de la escena. También se abren variadas interrogantes al respecto.

Pudimos concretar una imagen general de sus preocupaciones, metodologías e inquietudes vocacionales. Entendemos con ello que es indispensable tomar partido por mejorar y profesionalizar la danza en Chile y esta investigación es un avance en ese sentido. Conocer algo más de lo que se está haciendo, generar vínculos, compartir

experiencia, ayuda a reposicionar un arte que debe recuperar su importancia dentro de la escena artística nacional.

Esperamos que este trabajo sirva a las nuevas generaciones y les mueva a comprender el reto que significa hacer danza en este medio y los obstáculos que deben sortear.

BIBLIOGRAFIA

-“Historia social de la danza en Chile”, visiones, escuelas y discursos 1940-1990

María José Cifuentes

LOM ediciones.Santiago.2007

-“Danza Independiente en Chile. Reconstrucción de una escena 1990-2000”

Constanza Cordovez, Simón Pérez, María José Cifuentes, Jennifer McColl,

Andrés Grumann

Editorial Cuarto Propio.Santiago.2009

-“Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios”

Manuel Canales

LOM Ediciones. Santiago .2006

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

-“Entre el neoliberalismo y el crecimiento con equidad”

Ricardo French-Davis

Dolmen Ediciones .Santiago. 1999.

-“Proposiciones en torno a la historia de la danza”

Carlos Pérez Soto

LOM Ediciones.Santiago.2008

-“Historia contemporánea de Chile V. niñez y juventud”

Gabriel Salazar, Julio Pinto

LOM Ediciones .Santiago. 2002

-“Por que, como y para que se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica”

Paulina Mellado

Edición de Lara Hubner González.Santiago.2007

-“Historia del siglo XX Chileno”

Sofía Correa, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle, Manuel Vicuña.
Editorial Sudamericana. Santiago. 2001