

Danza contemporánea independiente y política: movimientos y rupturas en Chile durante las décadas de 1970 y 1980

Contemporary Independent Dance and Politics:
Movements and Breakdowns during the 70s and 80s

CAMILA PONCE LARA

École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), París, Francia
camila.poncelara@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza la danza contemporánea independiente chilena durante la Unidad Popular y la dictadura. Se demuestra cómo, durante este período, se consolida un movimiento artístico y político basado en la danza. Mediante entrevistas con los principales actores de este arte se intenta recuperar una memoria colectiva de este movimiento que surge durante los años 1960 y se desarrolla en la década de 1980. Esta investigación aborda temáticas sobre la represión y las dificultades para la creación durante la dictadura, como también los vínculos entre política y arte. Finalmente, se indaga sobre los espacios utilizados en la danza.

PALABRAS CLAVE: *Danza contemporánea, política, dictadura, Chile.*

Abstract

This article analyzes the contemporary independent dance movement in Chile. The research focuses on a time frame starting at the government of Unidad Popular (popular unity) and finishing at the end of the dictatorship. It demonstrates how, during this period, an artistic and political movement emerges. The article is based on interviews and seeks to recover a collective memory of this movement. I address subjects like repression and the arduous environment for creative arts, the different foreign interferences, and analyze the bonds between arts and politics. Finally, I enquire about the spaces used by dance.

KEYWORDS: *Contemporary dance, politics, dictatorship, Chile.*

Introducción

La danza contemporánea independiente es quizás la rama de las artes que menos ha sido investigada; pocos estudios se han desarrollado sobre el período que abarca los años de la Unidad Popular y la dictadura. Este artículo pone su mirada sobre esta etapa que tiene un componente político muy fuerte; razón por la cual en esta investigación se busca comprender la relación entre danza contemporánea independiente y política, intentando responder a las preguntas: ¿qué tan política es la danza contemporánea independiente y sus actores?; ¿qué tanto varía la relación entre la danza independiente y la política durante el gobierno de Allende y la dictadura? También se busca indagar si realmente durante la dictadura estos bailarines vieron imposibilitada la creación de un diálogo artístico y político, o si, simplemente, se trata de un movimiento de danza contemporánea independiente que tiende a desvanecerse. Además se busca inquirir sobre los espacios de la danza y las interferencias con bailarines y escuelas extranjeras.

La danza contemporánea independiente es, sin duda alguna, una expresión tanto artística como política. En primer lugar, sus actores principales desarrollan roles políticos, algunos más claros que otros, antes y después del golpe de Estado de 1973. Además, con base en elementos locales y utilizando también aportes extranjeros, crean interpretaciones propias sobre su realidad social, artística y política. Por último, estos diálogos ocurren en espacios físicos que, en razón de la evolución de la configuración política, deben adaptarse permanentemente.

En esta investigación exploratoria se dialoga con los principales actores de este período sobre la represión y las dificultades para crear en un contexto represivo. La metodología de este artículo es cualitativa puesto que se realizaron entrevistas en profundidad a bailarines, coreógrafos y fotógrafos que estuvieron activos y jugaron un papel relevante entre los años 1970 y 1989. Las entrevistas se llevaron a cabo los años 2007 y 2008.

La danza de la Unidad Popular: nuevos imaginarios y compromiso político

A fines de la década de 1950 y durante los años 60 se generan importantes cambios en América Latina, tales como la revolución cubana y el florecimiento de guerrillas en Centroamérica y en el Cono Sur. Chile se ve fuertemente influido por estos proyectos políticos de izquierda que plantean cambios estructurales en la sociedad, pero la particularidad de la vía chilena al socialismo es que la izquierda llega al poder de manera democrática y no mediante las armas. La influencia no es solo política sino también cultural, puesto que se ve reflejado en la literatura con exponentes tales como Pablo Neruda y Pablo de Rokha, ambos militantes del Partido Comunista y reconocidos por su rol de intelectuales.

Este auge cultural también se ve reflejado en la música, con el surgimiento de una corriente artística denominada Nueva Canción Chilena, que tuvo voces como Víctor Jara, Patricio Manns, los hermanos Ángel e Isabel Parra, Quilapayún, Inti Illimani e Illapu. Este grupo de artistas que busca recuperar el folclor chileno y cantar sobre la desigualdad y la revolución se presenta de manera recurrente en las peñas que surgen a mediados de los 60 y que son “laboratorio de un nuevo movimiento musical” (Jara 149). Este proyecto se afianza durante la campaña presidencial de Salvador Allende de 1964, en que los artistas apoyaron al candidato en eventos artístico-culturales. Las influencias políticas de este período también permean la danza; por ejemplo, al interior del Ballet Nacional se discute la creación del movimiento de danza latinoamericano. Tal como relata Joan Jara:

En nuestro mundo enrarecido, la polarización existente en el país se reflejó en dos campos opuestos: los que opinaban que la compañía (Ballet Nacional) debía convertirse en clásica solían ser momios, en tanto los que deseaban que siguiera desarrollando un estilo moderno con nuevos coreógrafos del país y un movimiento de danza auténticamente latinoamericano, se adscribían políticamente a la izquierda (Jara 143).

La polarización de izquierda y derecha también es palpable en el mundo de la danza y en el resto de las artes. Esto es visible en las elecciones de estilos artísticos, de la música que seleccionan para una coreografía o de las influencias que se desean seguir. Además, la relación entre danza y política se hace cada vez más fuerte durante las campañas previas de Salvador Allende y en los años de la Unidad Popular. Más aún, muchos de los bailarines crean obras basadas en temáticas de izquierda, con elementos latinoamericanos y enfocados en lo social.

Poco antes que Salvador Allende llegara al poder, nace la danza independiente. Este concepto se define como un movimiento que surge a partir de la ruptura de la danza con el Estado y con las instituciones que la cobijan, dando fin a la danza institucional (Cifuentes 2007). La primera agrupación de este tipo es Trío 65, formado por Carmen Beuchat, Gaby Concha y Rosa Celis en 1965 (Alcaíno *et al.* 2010). Cinco años más tarde nace el Ballet Popular, creado y dirigido por la bailarina inglesa Joan Turner, y donde además participan bailarines jóvenes del Ballet Nacional Chileno. El Ballet Popular se hace conocido por la coreografía *Venceremos*, basada en una pieza instrumental de Víctor Jara. Aquí su coreógrafa explica en qué consiste:

En aquella danza la figura humana era ampliada mediante el empleo de colores fuertes y cintas largas que nosotros convertíamos en hogueras, trabajos colectivos y otros símbolos. La interpretábamos con gran vitalidad y optimismo y estaba cargada de sentimiento compartido. A través de esa coreografía varios bailarines conocidos pudieron manifestar de un modo sencillo y eficaz su apoyo a la Unidad Popular, y al público parecía encantarle (Jara 203).

Toda esta estética era ideada e impulsada por la reconocida directora del Ballet Popular, Joan Turner, quien lideraba este grupo de danza independiente. Más que reproducir elementos de la danza contemporánea europea, las realizaciones del grupo se inspiran en su cultura e identidad local, el sentimiento compartido y la manera de vivir de sus miembros y de sentir la política nacional. Ellos, junto con otros grupos, incentivan con sus obras el tema de la identidad, la problemática social, el cambio estructural y el compromiso político. Tal como señala Hiranio Chávez:

Esa generación de los setenta y ochenta fue tremendamente importante y mantuvo esta tradición de la danza. Es importante recalcar que la danza contemporánea no nace en los ochenta como se ha querido demostrar en los últimos tiempos. La trascendencia es importante, y el reconocer que históricamente los procesos sociales y políticos han marcado al mundo de la danza (Entrevista con Hiranio Chávez).

El socialista Salvador Allende llegó a la presidencia en 1970, encabezando el proyecto de la Unidad Popular. Este proyecto buscaba transformar el país eliminando los privilegios para unos pocos, mediante la nacionalización de los recursos naturales, la aceleración del proceso de la reforma agraria, el fin del latifundismo, la asistencia médica gratuita, el énfasis en la educación y las viviendas y la entrega de medio litro de leche diario gratuita para cada niño.

Allende reforzó el rol de las artes en el proyecto de la Unidad Popular mediante el programa de gobierno “Arte para todos”. Así es como la danza, al igual que otras disciplinas artísticas, floreció gracias a las políticas de gobierno. Durante esos años la danza asume un lugar destacado en distintos sectores de la sociedad, especialmente en los más populares, haciéndose presente de manera activa en masivos actos culturales y políticos. Así lo relata uno de los bailarines que participó en este tipo de iniciativas:

Éramos como muchos otros jóvenes, un grupo de bailarines con un compromiso personal hacia el proyecto político cultural de la Unidad Popular. Como Presidente, Allende planteó 40 medidas en su programa de gobierno, una de las cuales era “Arte para todos”. Para nosotros fue un orgullo trabajar en los tres años de su gobierno, llevando el arte a las poblaciones, a los sindicatos, a los colegios. Acostumbrados los bailarines a bailar en escenarios con camarines, baños y duchas, nos comprometimos y llegamos a los escenarios más adversos, donde la gente no había visto nunca danza, como los trabajadores en los sindicatos o los jóvenes en las poblaciones marginales (Entrevista con Gastón Baltra).

Así es como la danza comenzó su proceso de democratización en sectores que habían sido privados de esta expresión artística y empezaron a conocerla y a experimentarla. Por ejemplo, se crearon escuelas de danza para niños y jóvenes en zonas obreras que sirvieran de semillero para aquellos que más tarde quisieran

especializarse y ser bailarines profesionales. Mediante el programa “Arte para todos” se organizaron representaciones regulares de ballet, música orquestal, folclor, teatro poesía y pantomima en la periferia santiaguina (Jara 1999). En palabras de Patricio Bunster:

Para mí fue muy importante, porque creo que un desarrollo cultural verdadero tiene que sembrar el almácigo de todas las poblaciones. No creo que los esfuerzos culturales tengan que estar dedicados exclusivamente a las élites o las grandes figuras, sino que deben hacerse en el plano de la afición, como lo decía la medida 40 de la Unidad Popular: el derecho de toda la población al goce y cultivo de las artes. Y para que haya cultivo de las artes, la gente tiene que haber visto antes, y la difusión popular sigue siendo el problema y es para mí una gran preocupación (Entrevista con Patricio Bunster).

Algunos artistas vieron la posibilidad de institucionalizar la danza y difundir su trabajo con el apoyo del gobierno. De esta manera, en la medida en que tanto artistas, agentes culturales y la población quedan insertos en un sistema de producción y difusión del arte, la sociedad puede desarrollar diálogos y lenguajes corporales correspondientes con sus intereses y referentes locales.

Finalmente, no hay que olvidar que la danza contemporánea independiente nacional surge antes de la Unidad Popular. Sin embargo, este movimiento de danza y la política tejen fuertes vínculos desde los momentos previos a la elección de Salvador Allende, que resultan fundamentales para la consolidación de la manera de concebir este arte. Durante el gobierno socialista, este movimiento de danza deja de ser independiente, se institucionaliza y cuenta con apoyo gubernamental.

¿Existe el “apagón cultural”? La danza independiente entre 1973 y 1989

Los proyectos de Allende y de la “Cultura para Todos” se ven truncados por el golpe de Estado de 1973. En ese momento se da inicio a un período de independencia de la danza frente al Estado, que logra su mayor auge durante la década de 1980. Si bien la dictadura militar no significa el fin de todos los grupos e instituciones ligadas al arte, sí genera el exilio y la desaparición de muchos de sus integrantes, mientras que otros deciden simplemente partir. Así es como, durante los primeros días de la dictadura, Víctor Jara es asesinado en el Estadio Chile, hecho que representa un duro golpe al mundo de las artes de nuestro país:

En 1973, comenzó el ocaso de la existencia de la danza institucional. El Golpe Militar 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 poseían claramente un tinte político que en ese momento se deseaba erradicar (Cifuentes 127).

En los primeros años de la dictadura comienzan a desarticularse todas las organizaciones que tienen que ver con la cultura. Lo mismo sucede con las organizaciones sindicales, vecinales y asociativas. El desmantelamiento y persecución se da también al interior de las universidades, designando rectores en las instituciones del Estado y encarcelando a profesores y alumnos considerados opositores al régimen. Por ejemplo, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, según el régimen representaba un “foco de marxismo” (Donoso 116) y era necesario intervenirla:

El 11 de septiembre de 1973, el Ballet Nacional Chileno iba a presentar la obra *Carmina Burana* en el Teatro del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Yo hacía de bufón. Muchos bailarines fuimos a la función y en las calles vimos los tanques y tuvimos que devolvernos. Se suspendió la función. La gente de izquierda se dispersó y fuimos muy pocos los que seguimos yendo. Se reprimió a la facultad en sí, lo que repercutió en todo lo que estaba dentro de ese mundo. Salimos al exilio o nos retiramos. Se deshizo el Ballet Popular (Entrevista con Gastón Baltra).

De esa manera se fracturó el primer referente de danza independiente y los nuevos grupos que deseaban resistir debieron hacerlo desde las sombras, replanteándose sus estrategias de producción y sus contenidos. Durante los primeros años de la dictadura, no se fomenta la cultura, sino que, muy por el contrario, el régimen restringe su producción, puesto que la cultura era percibida como parte de un imaginario contestatario y subversivo. En 1974 se promulgó un decreto de ley que estableció un impuesto a los espectáculos y reuniones de entretenimiento pagados, con excepción de aquellos eventos de carácter “artístico, científico o cultural” que fueran auspiciados por el gobierno, las universidades del Estado o institutos culturales (Ley N° 827). Se da inicio a un período llamado “apagón cultural”¹ por muchos investigadores, medios de prensa y artistas, puesto que hay un declive en la creación de todas las áreas artísticas, musicales, literarias, teatrales y de la danza, como también en la importación de libros y revistas (Correa *et al.* 2001; Donoso 2003). En palabras de Eduardo Osorio:

En una época difícil, una época política en que a las doce de la noche tenías que correr a tu casa porque había toque de queda, en una época política en que no podías usar algo rojo porque te confundían con comunista, una época política en que tenías que hablar en voz baja si algo te parecía mal porque podía haber un sapo acá al lado de esta mesa. Obviamente eso te hacía gritar por dentro en forma de arte. Eso es lo que yo admiro de aquella época... (Entrevista con Eduardo Osorio).

¹ El concepto apagón cultural ha sido utilizado por la prensa chilena durante los años de la dictadura y también por los chilenos en el exilio. Ver artículo: Donoso, K. (2003). “El ‘apagón cultural’ en Chile: políticas culturales y censura en la Dictadura de Pinochet. 1973-1983”. *Revista Outros Tempos* 10. 16 (2013): 106-131.

En la dictadura se instauran los toques de queda y la persecución a los militantes comunistas, socialistas, miristas o simplemente opositores al régimen. Mientras que la censura no refiere solamente al ámbito de lo político sino a una operación de limpieza que busca extirpar toda la cultura y los símbolos que hagan referencia a la Unidad Popular o a los imaginarios de izquierda. Por ejemplo, se allanaron y transformaron la IRT (Industria de Radio y Televisión) y la Editorial Quimantú –esta última considerada el proyecto estrella de Salvador Allende– y se destruyeron cientos de libros y discos que propagaban doctrinas marxistas, hecho que es incluso transmitido por televisión (Donoso 2003). La intervención de los militares en el ámbito cultural sobrepasa la producción cultural y busca también transformar símbolos estéticos, tales como la eliminación y destrucción de imágenes en muros e impresos que hacían referencia a la Unidad Popular, cambiando nombres de calles o utilizando espacios deportivos y culturales para la reclusión y tortura, como es el caso del Estadio Nacional y el Estadio Chile (Errázuriz 2009). Sin embargo, el arte no desaparece del todo y hay artistas opositores al régimen que siguen resistiendo y creando pese a las dificultades, como también el régimen crea su propia manera de entender la cultura, puesto que impulsa ciertas prácticas culturales como “la arquitectura, iconografía de billetes, monedas y estampillas, despliegues escénicos y rituales” de carácter nacionalista, destinadas a recuperar la reivindicación de la “chilenidad” (Errázuriz 138). El Teatro Municipal sigue funcionando y acoge a una gran cantidad de compañías extranjeras, mientras que el elenco estable del ballet se enfoca en remontar obras del repertorio clásico universal, desarrollando una “danza tradicional que deja fuera obras de artistas nacionales” (Cifuentes 141).

Durante este período, paradójicamente, se consolida lo que hoy se conoce como el Movimiento de Danza Contemporánea Independiente, aunque esto no comienza sino hasta el año 1977. La creación artística independiente a partir de ese entonces se limita a dos posibilidades: ilustrar la situación política o, desde la autonomía, elaborar sus propias referencias rupturistas (Alcaíno *et al.* 2010). Según sus propios protagonistas, la danza durante esta época toca temáticas contestatarias indirectamente, mediante un lenguaje abstracto. Se relata sobre la homosexualidad, la tortura y la represión, temáticas que pocas veces fueron descifradas por los organismos de censura militar. Como señalan algunos entrevistados, era necesario maquillar todo aquello que hiciera referencia a lo social y político:

Con Hernán Baldrich, por ejemplo, y su grupo Mobile existía un abstraccionismo en su arte, lo que significaba que había que tener una mirada más profunda para descubrir el sentido que tenían cada una de esas señas, de los signos que estaban representados en la danza (Entrevista con Hiranio Chávez).

Mobile, dirigido por Hernán Baldrich, fue uno de los primeros grupos de danza que operó con relativa independencia, puesto que ellos se autodefinían

como “un encuentro de artistas de diferentes disciplinas para un objetivo común: la danza” (Cordovez 24). Este grupo se destacó por su puesta en escena y por la necesidad de investigar nuevos lenguajes:

Cada trabajo era distinto. Había una línea artística, no un compromiso con la dictadura o con el partido. Cuando el trabajo era muy osado y estaban a punto de cerrarnos, se terminaba y hacíamos otro (Entrevista con Hernán Baldrich).

Lo versátil y rupturista del grupo Mobile no solo es visible al comparar una creación con la otra, además se refleja en sus vestuarios y en la música que eligen para sus obras que varía desde Bach hasta Pink Floyd (Cifuentes 2007). Algunos bailarines de este movimiento se sienten como “guerreros dentro del sistema”, en palabras de Miguel Ángel González:

Nuestras vivencias eran como un visor que aportaba más allá del momento histórico. Buscábamos caminos y espacios que rompieran la mecánica del momento, tanto en lo visual como en el movimiento cotidiano de la danza. Al menos eso era lo que pretendíamos, porque la danza independiente tenía que hacerse de manera muy inteligente para tomarse los espacios, ya que para todas las expresiones artísticas existía el temor de la represión (Entrevista con Miguel Ángel González).

Muchos de los protagonistas de la danza independiente, al igual que el resto de las artes, intentan reflejar las injusticias de la dictadura en sus obras. Para esto, ellos deben evadir las normas, tomar espacios que no les pertenecen y exponer su trabajo sin ser vistos por los agentes del gobierno. Parte de los bailarines y coreógrafos quieren ser contestatarios y críticos, pero la represión es implacable:

Era una represión con la que dormías y te levantabas, era el miedo de soñar y que se te saliera una palabra en voz alta y hubiera por ahí alguien que te escuchara y ya estabas así marcado en la frente. Todo eso te producía un estado que permeaba toda obra de creación artística y a pesar de todo había mucho afán por hacer cosas y descubrir. Creo que lo que se produjo en el ámbito del arte era como “el grito de todos”, por eso las cosas que se hicieron tuvieron tanta fuerza (Entrevista con Eduardo Osorio).

Aunque al mismo tiempo, tal como lo señalan algunos actores del período, “lo conceptual de la misma danza nos hizo pasar desapercibidos” (Entrevista con Nelson Avilés). Las obras de danza de ese tiempo no buscan ser explícitas, sino que disfrazan los mensajes para no ser censurados. Sin embargo, a partir de esta idea surge la pregunta de qué tan política es la danza independiente de ese entonces y si realmente logra transmitir el mensaje que busca mediante la abstracción y la deconstrucción de su contenido.

La danza independiente en la década de los ochenta

La década de los ochenta comienza con la consolidación de la dictadura militar mediante la aprobación de su Constitución con un 67% de los votantes y los anuncios de Pinochet sobre un “mejor porvenir para los chilenos” (Con-tardo y García 14). Con respecto a la danza, las distintas compañías abordan la creación desde una mirada hacia el país, sin dejar de lado los acontecimientos latinoamericanos. Sin embargo, no es posible hablar de un movimiento de la danza contemporánea independiente, sino de distintas agrupaciones que operan de manera desarticulada con objetivos comunes. En ese contexto, surgen nuevos referentes y una búsqueda intensa que deriva en el nacimiento de nuevos grupos independientes.

A pesar de la violencia de las marchas, que a partir de 1983 se hacen cada vez más frecuentes, los artistas se las ingenian para sortear las bombas lacrimógenas, la represión de los militares y los policías y la falta de espacios para expresarse libremente: “Yo estaba en las marchas contra la dictadura, en estadios y en protestas de todo tipo, me disfrazaba de payaso con varias bailarinas más para distraer a los pacos, armábamos un enredo para distraer y por eso nos perseguían” (Entrevista con Vicky Larraín).

Para algunos bailarines, como Magaly Rivano, la danza y la creación artística tienen un compromiso social y no pueden ser ajenos a lo que estaba ocurriendo en la sociedad. Así es como esta artista fundamenta sus creaciones en temáticas como la injusticia social o los abusos de poder, trabajos que realiza en el teatro El Conventillo, que era independiente, y otros lugares clandestinos como subterráneos. Otros artistas reflejan su malestar mediante una estética contestataria:

Nos gustaba el movimiento y estábamos en nuestra volada, que era absolutamente inconsciente, personal, pero muy beneficiosa finalmente para la danza, porque aunque estábamos en contra, no se nos ocurría explicitarlo en nuestras coreografías, aunque sí lo demostrábamos en nuestras vestimentas. Por ejemplo, con nuestro pelo negro, rapado, medio *punk*, usando músicas raras, presentábamos a seres completamente distintos, otros cuerpos, otros hombres y mujeres. En verdad nosotros no estábamos en una parada liviana, éramos densos, pesados y autocríticos (Entrevista con Nury Gutes).

Ciertos artistas deciden adoptar una estética *punk* o rupturista en sus creaciones para dar cuenta del estado anímico de la época. Esta danza es crítica pero distinta, pues a diferencia de las anteriores que intentan dar muestras claras y explícitas de su lineamiento político, la expresión de estos grupos se basaba en lenguajes abstractos como el vestuario y el peinado. Para ellos, la danza se presta como vehículo para la transmisión de su rebeldía juvenil y de un pretendido nihilismo. De manera similar, para otros bailarines, la danza funciona como medio de expresión para expresar la rabia y la impotencia que no pueden decir con palabras, tal como señala Luis Eduardo Araneda: “La danza uno puede

analizarla y estudiarla ahora con distancia. En esa época era una mirada más bien pulsora, lo que te oprimía, te hacía ‘vomitar’ lo que llevabas dentro” (Entrevista a Luis Eduardo Araneda).

La danza, como plantea Luis Araneda, es una expresión artística que permite liberarse y expresar los sentimientos y pulsiones más íntimas. La danza permite indagar en las sensaciones más profundas de rabia e impotencia, lo que les significa un gran material para crear. Es en ese período que las acciones artísticas como las *performances*², las instalaciones y el *body art* comienzan a popularizarse. Además los artistas comienzan a dialogar con otras expresiones artísticas, como las artes visuales, la plástica, la música, el teatro y la literatura. Por ejemplo, el grupo de *performance* Colectivo de Acciones de Arte (CADA) –formado en 1979 por Diamela Eltit, Fernando Balcells, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo– experimenta con distintos soportes, principalmente audiovisuales, para cuestionar a la sociedad y generar resistencia a la dictadura (Cifuentes 2007). Una de sus *performances* más llamativas es *Para no morir de hambre en el Arte*, donde entregaron cien bolsas de medio litro de leche a pobladores de la comuna de La Granja (González 2012), haciendo referencia a la medida de Allende que buscaba entregar medio litro de leche diario a cada niño. Otro grupo de *performance* es el dúo formado a fines de los ochenta por el escritor Pedro Lemebel y el poeta Francisco Casas: *Las Yeguas del Apocalipsis* (González 2012); ellos critican el conservadurismo de la sociedad chilena y reivindican la homosexualidad. Según Eduardo Araneda:

Se iba a lugares donde la gente interactuaba con otras disciplinas artísticas, como la pintura, la música, la literatura, el teatro y la danza y se instalaban acciones de arte inmediatas, como en el Trolley o en Matucana 19, sin tiempo para cuestionar demasiado, sino por solidaridad instantánea, por simbiosis, donde se hacía no más y se hacían cosas impresionantes (Entrevista con Luis Eduardo Araneda).

El objetivo de estos grupos es montar *performances* espontáneas, instantáneas, que no dejen rastro y que no puedan ser controladas por el régimen. En la danza, la maestra de la improvisación es la coreógrafa Vicky Larraín, quien se especializa en esta disciplina con Alwin Nikolais en Nueva York (Cifuentes 2007). Vicky Larraín forma el Grupo Calle que mezcla danza y teatro. Posteriormente este grupo pasa a llamarse Compañía Teatro del Cuerpo, que, en 1985, estrena *In Memoriam* dedicada a los degollados por el régimen militar, José Manuel Parada, Santiago Nattino y Manuel Guerrero (“La danza independiente en Chile”):

Si eres una artista, las cosas te afectan mucho. Yo, por ejemplo, no puedo hacer como que no pasó lo de los degollados. De hecho, hice la obra *In Memoriam*

² Los primeros exponentes del arte de la *performance* fueron Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn.

el 85, para el caso de los degollados y Francisca Álvarez hacía de hija. Yo, si veo un hecho, lo reflejo. Por otro lado, tal vez si no hubieran estado esos hechos, podría haber avanzado y haberme desarrollado en otros términos también (Entrevista con Vicky Larraín).

Durante esta década, con la dictadura consolidada, los hechos sociopolíticos del país, como la tortura, los desaparecidos, los degollamientos, la quema de personas a plena luz del día, no dejan indiferentes a los bailarines y coreógrafos. En 1983 Manuela Bunster, hija de Patricio y de Joan Turner, regresa del exilio y funda el Grupo de Danza Calaucán en Concepción, agrupación que participa activamente en movilizaciones contra el régimen militar. En ese mismo tiempo, Malucha Solari lidera las peticiones para que el coreógrafo Patricio Bunster regrese al país, como narra este coreógrafo en una entrevista:

A mí me dieron permiso para volver a mi país el año 85 y eso fue posible gracias al movimiento de mucha gente, donde el mundo de la danza fue muy importante. Yo había conversado en ese tiempo con Joan Turner, la madre de mi hija, sobre qué haríamos si pudiéramos volver a Chile y pensábamos que teníamos que tratar de entregar lo que creemos saber. Entregarlo a esa gente que no tenía las posibilidades en el medio oficial (Entrevista con Patricio Bunster).

En esos años Solari trabaja en el Café del Cerro con su compañía, el Instituto de Danza Malucha Solari, IDAMS y el grupo Chamal de Hiranio Chávez. Sin embargo, cuando Patricio Bunster vuelve a Chile, Chávez le ofrece su espacio a él y a Joan Turner. Ese mismo año 1985 Joan Turner y Patricio Bunster inauguran el Centro de Danza Espiral. Según Joan Turner:

(En el grupo Espiral) nació un pequeño grupo de danza, un segundo Ballet Popular, dispuesto a actuar en cualquier lugar y circunstancia, al margen del circuito oficial. Debutó con una coreografía de la música de Víctor en el primer Festival Víctor Jara organizado en Chile. Actuaba en las poblaciones, en los comedores benéficos, en las iglesias y en todos aquellos lugares donde la gente intentaba conservar una organización comunal que les permitiera sobrevivir y mantener viva la esperanza (Jara 374).

El grupo Espiral se transforma en un referente de la danza contemporánea independiente, como también de la danza política de izquierda. Esta agrupación busca darle continuidad al trabajo del Ballet Popular que queda truncado por la dictadura. Su primera creación, *A pesar de todo*, se estrenó en enero de 1986 durante el Primer Festival Víctor Jara. La obra, creada por Patricio Bunster en el exilio, representa su experiencia en el gobierno de Salvador Allende y rescata la figura del joven combatiente (“Patricio Bunster Briceño”, s.f.). Elizabeth Rodríguez, bailarina del grupo Espiral, destaca la importancia del trabajo de esa compañía:

El grupo Espiral hacía un trabajo social muy fuerte, a veces en las poblaciones no pasaba nada e íbamos al centro comunal o a algún galpón o al gimnasio de la población de La Legua... ahora en los actos llegaban los pacos, en las protestas, en las conmemoraciones, de alguna manera ahí uno sentía más la represión directa... indudablemente toda la represión de lo que estaba viviendo el país era evidente (Entrevista con Elizabeth Rodríguez).

El objetivo del grupo Espiral, al igual que el Ballet Popular, es hacer trabajo en poblaciones y en lugares que no tienen acceso a la danza ni a las otras expresiones artísticas. También otras compañías como Andanzas responden a la necesidad de continuar el movimiento artístico cultural que queda truncado con la dictadura. Así es como en sus primeros trabajos, esa compañía trabaja con música de Inti Illimani y Los Jaivas. Esta compañía se da la libertad de “crear nuevos lenguajes y hacer mucha improvisación, trabajos conceptuales de improvisación y mucho más experimentales y espaciales” (Entrevista con Nelson Avilés). El hecho de utilizar música de la Nueva Canción Chilena es un acto revolucionario, puesto que, aparte de ser música prohibida, permite darle contenido político al lenguaje conceptual de la danza.

Finalmente, pese a toda la represión presente durante los ochenta, las agrupaciones de danza independiente logran hacerse un espacio y sobrevivir. La danza contemporánea independiente durante la década de los ochenta cuenta con mucha experimentación y *performance*, puesto que se movilizan muchos artistas del exterior, tanto de la danza como de otras disciplinas, para enseñar y crear junto a los chilenos nuevos lenguajes y nuevas maneras de abordar tanto el cuerpo como el espacio. Del mismo modo, los actores de la danza independiente reinventan esta disciplina y construyen las bases de lo que es la danza en la actualidad.

En 1980 se realizó el plebiscito nacional para decidir si Augusto Pinochet seguiría o no en el poder por ocho años más. La opción del “No” ganó con un 55,99% de los votos y el año siguiente se llevaron a cabo las elecciones presidenciales, en las cuales el demócratacristiano Patricio Aylwin resultó elegido. A partir de entonces, se da inicio a la transición democrática y a los gobiernos de la Concertación, poniéndose fin a los sombríos años de la dictadura. Con la Concertación no solo se transforma la política, sino también la manera de abordar el arte y la cultura, puesto que se crean canales institucionalizados para fomentar el arte y la cultura, y se inauguran nuevos espacios para la creación e investigación de la danza. Del mismo modo, los artistas también están más preparados para defender su trabajo y los espacios que han conquistado.

Interferencias extranjeras

La danza chilena, desde sus orígenes, está fuertemente ligada a coreógrafos europeos, específicamente alemanes, cuando el coreógrafo Ernst Uthoff llega a Chile en los años 1940 y forja los cimientos de la danza profesional del país, con

el nacimiento de la Escuela de la Danza y el Ballet Nacional Chileno (Alcaíno *et al.* 2010). Las corrientes posmodernas llegan a través de bailarines franceses durante la década de 1960, al igual que el *boom* de la danza norteamericana que es transmitida por bailarines franceses y alemanes (Alcaíno *et al.* 2010). Tal como señala Jauss, “la recepción de la obra del arte no puede referir al simple disfrute inocente de lo bello, sino que consiste en que la forma sea asimilada como tal y que sea reconocida la procedencia artística” (45). Por lo cual, para la incorporación de nuevos lenguajes corporales es necesario contar con herramientas y bases sólidas en materia de danza contemporánea en Chile, para poder tener diálogos provechosos y reinterpretarlos en el medio nacional.

Dado el contexto sociopolítico de la dictadura, Chile se transforma en una referencia, principalmente para algunos países europeos que colaboran a través de sus políticas de solidaridad con un pueblo víctima de los efectos de una dictadura. Otros países como es el caso de Inglaterra, que apoyan a Pinochet, también participan en la escena cultural artística chilena. Esto significa que muchas compañías de danza, en especial contemporáneas, visitan el país generando grandes referentes en la creación y en la manera de entender la danza. La influencia de estos exponentes extranjeros representa una gran motivación para quienes desean desarrollarse y se produce un valioso diálogo, investigación y enriquecimiento del lenguaje, potenciando la creación artística. Durante las décadas de 1970 y 1980 llegan a Chile a dictar seminarios destacados maestros extranjeros, principalmente europeos, rusos y norteamericanos, a través de instituciones como el Instituto Chileno Francés, el Goethe Institut y el British Council. Por ejemplo, en 1979 la destacada coreógrafa y bailarina Pina Bausch visita Chile y expone dos de sus aclamadas obras, *Café Müller* y *La Consagración de la Primavera*, obras que marcan a toda una generación, tal como relata Nury Gutes: “ese era mi primer año en la escuela y me toca ver eso [*Café Müller*], entonces me dije ¡esto es lo que hay que hacer!, de esto se trata y no hay ninguna duda. Vi la danza como algo tangible y realizable...” (Entrevista con Nury Gutes).

Este tipo de obras y visitas generan un gran desarrollo en la danza, que si bien no es comparable con el desarrollo de la danza durante la Unidad Popular, es bastante importante y rompe la tesis del apagón cultural. Por ejemplo, artistas de otras disciplinas como el exponente del pop art Robert Rauschenberg junto con Carmen Beuchat realizan experimentaciones artísticas en el país; también lo hace el coreógrafo francés Angelin Preljocaj, así como Gerri Houlihan, Shelley Senter, Wally Cardona, Mark Haim, Susan Cashion y Claude Brumachon, por nombrar algunos artistas. Los bailarines franceses Dominique Petit y Anne Carrie son especialmente recordados porque no solo vienen a dar clases y presentar su trabajo durante dos años, sino que remontan obras completas de ellos con bailarines locales y amateurs, lo que implica un arduo trabajo, puesto que los bailarines deben alcanzar un nivel de excelencia. “Ellos propusieron una manera, una metodología, estuvieron al servicio de nosotros para que subiéramos un peldaño como generación” (Entrevista con Nury Gutes).

Las interferencias y diálogos con coreógrafos del extranjero que se adscriben a nuevas corrientes, permiten el aprendizaje de nuevas técnicas, la utilización de nuevos soportes y la interpretación de los bailarines locales. Diálogos que finalmente son fundamentales para la construcción de lo que es la danza contemporánea en la actualidad. Tanto los bailarines que regresan del exilio como aquellos que, sin la presión política, parten al exterior para formarse y adquirir nuevos conocimientos, enriquecen la danza con sus diversos aportes.

Espacios y lugares para desarrollar la danza

Aunque la danza se construye a través del cuerpo y no requiere de muchas otras herramientas y recursos para operar, necesita de espacios físicos que cuenten con ciertas características básicas, como un espacio lo suficientemente grande para que los bailarines puedan moverse con libertad y un piso liso y adecuado, sin contar los recursos necesarios para montar la escenografía, la música y los vestuarios. Debido a las condiciones de la época, no existen fondos ni espacios institucionales para la danza, por lo cual muchas de las compañías deben funcionar bajo el alero de universidades como la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica o en espacios como el gimnasio del Hospital Psiquiátrico que funciona como laboratorio para la creación. Muchos otros tienen que buscar e inventar lugares para ensayar, tomándose teatros o galpones abandonados.

Un espacio destacado es el Café del Cerro ubicado en Bellavista, donde trabaja el grupo Chamal de Hiranio Chávez y que, a la llegada de Patricio Bunster en 1984, aloja al Centro de Danza Espiral que funciona como escuela de profesores de danza. En ese espacio, junto a Joan Turner, Luz Marmentini y muchos otros artistas, surge la instancia para experimentar con el movimiento, investigar y crear numerosas obras. Más tarde, el Centro de Danza Espiral es víctima de una bomba y de sostenidas amenazas, por lo cual se traslada a la Casona de Plaza Brasil donde continúan formando profesionales de la danza hasta el día de hoy (Entrevista con Nelson Avilés).

En numerosas ocasiones las compañías, que en ese entonces son llamadas grupos, ensayan en espacios prestados, en lugares que no cuentan con las instalaciones para practicar danza, puesto que los pisos son duros, los lugares están abiertos y desprotegidos o son muy pequeños. Por lo cual, la forma de moverse en las coreografías es un reflejo también de los espacios en los cuales se investiga, ya sea en los salones con alfombras de casas prestadas o en teatros tomados. El estudio de danza La Casa de la Luna³ es un espacio importante, organizado por el bailarín y director del Grupo Mobile Hernán Baldrich junto al reconocido mimo Enrique Noisvander. Este espacio reúne a grandes figuras de las artes; muchos tienen la experiencia de participar con el grupo Mobile en sus talleres.

³ La Casa de la Luna se encontraba ubicada en el barrio Lastarria, actualmente es un estacionamiento de autos.

Más tarde, este grupo se desplaza al Omnium⁴, donde continúa su laboratorio de experimentación (Rubio 2008).

Durante los últimos años de la dictadura se observa una apertura y fomento de la cultura, tanto de instituciones privadas como municipales. Por esta razón, la Pontificia Universidad Católica organiza los “Encuentros Coreográficos” entre 1985 y 1993, con el objetivo de promover la danza y el surgimiento de nuevos talentos. Estos encuentros son organizados por los bailarines y coreógrafos Luz Marmentini, Sara Vial, Gregorio Fassler, Marco Correa y Gaby Concha. Gracias a estas reuniones, muchos artistas emergentes obtienen recursos para estudiar en Francia y Estados Unidos, puesto que las instituciones patrocinadoras becan al mejor coreógrafo. En 1986, el Instituto Cultural de Las Condes adopta una política de difusión de la danza contemporánea realizando masivos “Encuentros de Danza”, en los cuales participan gran cantidad de compañías como Andanzas, Pequeña Compañía, La Séptima Compañía y Grupo Danzahora. La Sala Isidora Zegers, el Teatro Antonio Varas, el Trolley, el Teatro Novedades y el Teatro Cariola, más otros abandonados como el Esmeralda, fueron espacios que se logran intervenir. Entre estos la Bicicleta, espacio de Eduardo Llansen, y el Salón de la Federación de Auxiliares de Enfermería, son algunos de los otros recordados por Nelson Avilés. Algunas universidades, como la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica, también facilitaron espacios. Con respecto a la enseñanza, en 1985 se inaugura el Centro de Danza Espiral, se abre la carrera de danza de la Universidad Arcis y la Escuela de Danza de la Universidad de Chile reabre sus puertas, después de permanecer cerrada durante dos años.

Más que espacios físicos, los escenarios de la danza son tribunas de difusión en las cuales se expresa la compleja trama de relaciones políticas y de diálogos artísticos. De ese modo, los bailarines locales y aquellos formados en el exterior, los extranjeros, los coreógrafos y, ciertamente, quienes manejan los teatros y espacios son agentes activos en la creación de una cultura local de la danza. Cada cual, a su manera y en relación permanente con el entorno social de este arte, participa con base en sus expectativas individuales y su lectura del campo.

Conclusiones

A partir de este estudio es posible dar cuenta de los estrechos vínculos entre danza y política. La danza contemporánea independiente, si bien se origina durante la década de 1960 y está comprometida con la izquierda, durante los años de la Unidad Popular está alineada con Salvador Allende, por lo cual en ese período resulta difícil hablar de una danza contemporánea “independiente”.

⁴ El centro Omnium está ubicado en la comuna de Las Condes. En él se imparten clases de diferentes técnicas.

Durante los tres años del gobierno de Allende pasa, en parte, a ser una danza oficial, comprometida con la agenda oficialista, con la danza en las poblaciones y con el arte para todos.

Durante la dictadura, si bien la danza contemporánea independiente pierde los privilegios que tenía con Allende, crece como campo, puesto que explora nuevos horizontes de creación. A partir del golpe, la danza contemporánea independiente ya no es la misma que se desarrolla durante las campañas y el gobierno de Allende, sino que obedece a un contexto completamente diferente: más que constituirse como un movimiento, opera como una constelación desarticulada de grupos que desarrollan, en ocasiones, temáticas afines. La represión, la violencia y la tortura impactan fuertemente a los actores de esta disciplina, pero son, al mismo tiempo, nuevas fuentes de inspiración. Los vínculos entre la danza contemporánea independiente y la política en la dictadura cambian y ya no es posible definirla como completamente política o completamente desvinculada de ideologías políticas. De esta manera, coexisten compañías con posturas diferentes hacia la política, unas que fácilmente se pueden asociar a los repertorios políticos de izquierda y de derecha, mientras que otras transmiten mensajes políticamente difusos y contradictorios.

Es importante señalar que durante los diecisiete años de dictadura, la relación con el arte va mutando. Asimismo, no todos los grupos artísticos son de izquierda y, como se señala en este artículo, existe una danza que se justifica como el arte por el arte y que políticamente está cómoda bajo las condiciones del régimen. Para aquellas compañías de danza independiente más políticas, el desarrollo de esta disciplina en un comienzo es muy difícil, pero con el tiempo se van abriendo espacios que permiten la apertura de escuelas, festivales y centros culturales. Así se generan intercambios fructíferos con bailarines extranjeros y bailarines nacionales parten hacia nuevos rumbos. La danza nunca se queda paralizada y sigue mutando durante estos años.

A lo largo de este artículo se exploraron los vínculos entre la danza y la política durante la Unidad Popular y la dictadura. Esta investigación se concentra en los bailarines y coreógrafos protagonistas de la danza contemporánea independiente, pero alrededor de este arte hay otros actores que no han sido considerados y que sería fundamental abordar en futuras pesquisas. Por ejemplo, sería relevante analizar la recepción del público, la composición de las audiencias y el funcionamiento de la crítica de danza de la época. Del mismo modo, estudios futuros podrían aportar a la comprensión del conjunto de los actores de la danza contemporánea incluyendo, por ejemplo, las compañías y profesores de la danza oficialista durante la dictadura. La investigación sobre estos temas demuestra que aún hay un vacío historiográfico importante que requiere ser abordado para comprender elementos claves de la historia cultural chilena.

Obras citadas

- Alcaíno, Gladys y Lorena Hurtado. *Retrato de la danza independiente en Chile. 1970-2000*. Santiago: Ocho Libros, 2010. Impreso.
- Araneda, Luis Eduardo. Entrevista personal. 18 de diciembre de 2007.
- Avilés, Nelson. Entrevista personal. 7 de julio de 2008.
- Baltra, Gastón. Entrevista personal. 7 de agosto de 2008.
- Chávez, Hiranio. Entrevista personal. 14 de agosto de 2008.
- Cifuentes, María José. *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. Santiago: LOM, 2007. Impreso.
- Contardo, Oscar y Macarena García. *La era ochentera. Tévé, Pop y Under en el Chile de los Ochenta*. Santiago: Ediciones B, 2005. Impreso.
- Con tinta negra*. Web. Fecha de acceso: 25 de julio de 2014.
- Cordovez, Constanza et al. *Danza Independiente. Reconstrucción de una escena. 1990-2000*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009. Impreso.
- Correa, Sofía et al. *Historia del Siglo XX chileno*. Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 2001. Impreso.
- Donoso, Karen. "El 'apagón cultural' en Chile: políticas culturales y censura en la Dictadura de Pinochet. 1973-1983". *Revista Outros Tempos* 10.16 (2013): 106-131. Impreso.
- Errázuriz, Luis Hernán. "Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético cultural". *Latin American Research Review* 44.2 (2009): 136-157. Impreso.
- González, Miguel Ángel. Entrevista personal. 21 de julio de 2008.
- Gutes, Nury. Entrevista personal. 26 de agosto de 2008.
- Hidalgo, Rodrigo. "Entrevista con Patricio Bunster". *Archivo Revista Impulsos*. Entrevista no publicada.
- Jara, Joan. *Víctor Jara, un canto truncado*. Barcelona: Ediciones B, 1999. Impreso.
- Jauss, Hans. *Pour une esthétique de la réception*. París: Gallimard, 2005. Impreso.
- Larraín, Vicky. Entrevista personal. 24 de julio de 2008.
- Ley Chile*. Web. Fecha de acceso: 22 de julio de 2014.
- "La danza independiente en Chile (1945-2003): Vicky Larraín". *Memoria chilena*. Web. Fecha de acceso: 22 de julio de 2014.
- "Patricio Bunster Briceño (1924-2006): Centro de Danza Espiral". *Memoria chilena*. Web. Fecha de acceso: 22 de julio de 2014.
- Osorio, Eduardo. Entrevista personal. 27 de agosto de 2008.
- Rodríguez, Elizabeth. Entrevista personal. 8 de diciembre de 2007.
- Rubio, Macarena. *Fotografías de la Danza Contemporánea Independiente en Santiago de Chile: 1970-1989*. Tesina licenciatura. Universidad Arcis (2008). Impreso.

Recepción: junio de 2014
Aceptación: julio de 2014