

Una aproximación a la danza contemporánea en Chile

Por Camila Jiménez

Intentamos a través de este artículo entrar en relación y aproximarnos al concepto de danza contemporánea en Chile. Aunque es necesario precisar que no hay ninguna pretensión en tratar de establecer un concepto cerrado y absoluto. Si no más bien tratar de enmarcarlo para la comprensión de la perspectiva en este trabajo.

La danza es una realidad compleja y es necesario entrar a ella considerando sus múltiples significaciones sociológicas, estéticas y políticas como nos sugiere el teórico Carlos Pérez[1]. En este contexto comenzaremos a señalar algunos de los aspectos que se inscriben dentro de la danza contemporánea chilena y resultan relevantes para la reflexión de dicha disciplina.

El primer aspecto que podemos considerar es su forma híbrida. De acuerdo a García Canclini la hibridación es un “proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en interculturalidad. Las políticas de hibridación pueden servir para trabajar democráticamente con las divergencias”[2]. Es decir, la danza contemporánea chilena presentaría mixturas de lenguajes y discursos que co-existen simultáneamente entre sí dentro de un mundo globalizado y transcultural. Es así, como las nuevas necesidades y reflexiones que se instalan en el complejo creativo comienzan a constituirse desde las particularidades que nos ofrece este diálogo transdisciplinar entre las diferencias y/o afinidades de cada disciplina, en donde los márgenes se ven tensionados por las distintas perspectivas y campos (sociológicos, estéticos y políticos). Con ello, se despliega un tercer cuerpo o lenguaje que se construiría desde la mixtura de estas voces, diluyéndose con esto las fronteras o límites que hasta entonces estaban encerradas en sí-mismas. Surgen así nuevas interrogantes en torno a las especificidades y se forman nuevos métodos y códigos de producción para la subsistencia particular de cada obra o puesta en escena.

Esta relación polifónica[3] tendría la facultad de operar, a la vez, como dispositivo que tensiona y des-naturaliza las especificidades y normativas de los discursos dominantes de cada disciplina implicada, problematizando, por un lado, sus propios procedimientos y también desplegando un proceso de re-significación —sobre la práctica misma— de sus propios códigos, modos y recursos.

Otro aspecto que rescatamos y que se deriva del anterior, tiene que ver con la no absolutización de sus normativas, generalmente arraigadas en la noción de pureza, por lo que habría que asumir las pequeñas fisuras en los paradigmas disciplinares y en el contexto sociocultural que nos ofrecería la interrelación de los distintos discursos.

Asimismo, quisiéramos señalar que la ambigüedad —propia de lo contemporáneo y de la crisis del sujeto moderno— ha tenido un impacto al interior de la danza contemporánea institucionalizada y su relación con el plano social chileno, ya que desde la institución el conocimiento se entiende

desde una perspectiva científica, por lo que, en muchos casos, quedan fuera los aspectos reflexivos y “subjetivos” que son invalidados por los paradigmas sociales. Este punto que alude a la forma en que el sujeto va a constituir su identidad resulta considerable, según la perspectiva en que nos situamos dentro de la investigación, específicamente en el ámbito de la interpretación y la complejidad que encierra el cuerpo-intérprete. Si logramos reflexionar acerca de la relación que se establecería entre la construcción del sujeto o cuerpo-intérprete y del sujeto en sí. Este carácter ambiguo, que solemos pasar por alto en el área de la danza, lo podemos identificar, por ejemplo, en su relato no aristotélico y en la ruptura de la linealidad temporal. Esta ambigüedad se contrapondría desde su propia forma, a la concepción moderna en su manera de concebir y entrar en relación con la realidad. Si lo desplazáramos al ámbito de la interpretación, nos encontraremos en un terreno en el que se instalan múltiples cuestionamientos y perspectivas en la construcción del sujeto y del cuerpo-intérprete. Reflexionar, por ejemplo, en las analogías y divergencias que emergen al considerar al intérprete como sujeto, abrirían enormes posibilidades respecto de su función discursiva en el campo artístico.

Si volcamos la mirada de la danza chilena hacia los años ochenta y noventa, podemos observar que las problemáticas del período no se relacionaban directamente en los códigos propios, ni en los cuerpos-intérpretes como primera materialidad, es decir, el énfasis no pasaba por asumir a ese individuo que ha sido puesto ahí en toda su dimensión “personal”. Nelly Richard, citando a Stuart Hall, afirma que “lo personal es político”, ya que “lo personal nos habla de construcciones de identidad, de cuerpo, nos habla de experiencia, de biografía, por lo tanto nos habla de narrativas del yo. Nos habla de subjetividad”. En esa época, los intérpretes cumplían un rol pasivo, es decir, no son precisamente intérpretes-autores, capaces de estar en una constante re-invenición de sí-mismos como materialidad autónoma, con su propia carga simbólica, capaz de generar propuestas y de tomar decisiones como lo entenderemos desde lo contemporáneo.

En la danza moderna en Chile, el intérprete tiene que ser ante todo un buen ejecutor (técnico), y reproductor de lo que exige el coreógrafo. Su responsabilidad estará en la de representar una emoción o un personaje ajeno a ese sí-mismo inscrito en la escena, lo que se genera a partir de una relación jerárquica con el coreógrafo, quien impone una forma y el ejecutante la reproduce. Es necesario tomar en cuenta el contexto social en el que se inscribe la danza moderna en Chile, ya que su énfasis y despliegue está puesto justamente en el plano socio-histórico que se vivía entonces frente al brutal impacto causado por la dictadura militar durante el gobierno de Augusto Pinochet (1973 a 1990). Es así como la llamada danza moderna asumirá un estrecho vínculo entre arte y política. Según la teórica Nelly Richard, “Dos son los modos ejemplares que configuran históricamente las relaciones entre ‘arte y política’: el arte del compromiso y el arte de la vanguardia”. [4]

Dentro de este contexto podemos considerar que durante el periodo de los años setenta, ochenta y principio de los noventa, el carácter de la danza moderna estaría enmarcado dentro de lo que define la autora como el “arte comprometido [...], en donde la labor del artista estaba al servicio del pueblo y la revolución [...]”. El pueblo y la revolución eran los significados trascendentales a los

que adhería la obra como vector artístico de toma de conciencia ideológica, de agitación social y de militancia política.

El artista debía luchar contra las formas de alienación burguesa del arte y también ayudar al proceso de transformación social, “representando” los intereses de clase de lo popular. La explicitud referencial de un mensaje subordinado al repertorio ideológico de la izquierda, garantizaba el didactismo revolucionario de una obra encargada de transmitir una visión de mundo cuya utopía de cambio social había sido pre-formulada desde la política”.

Si bien, en la danza moderna se asumía lo político desde las temáticas coreográficas, en su compromiso con el pueblo y en su lucha contra la dictadura, hoy podemos observar dentro de la danza contemporánea que ocurre un desplazamiento importante en su función política. Es decir, lo político se dará justamente en la mirada autorreflexiva y analítica ante sus propios procedimientos. Ya no basta que lo político quede entramado en lo temático o en el mensaje codificado lineal y resuelto que se busca transmitir al espectador, sino más bien se tensionan los modos de producción para generar así nuevas perspectivas de este arte escénico con sus múltiples posibilidades discursivas en lo interpretativo representacional, en los procesos metodológicos, políticos y en la construcción de lenguaje.

En el caso de la llamada danza contemporánea, lo político lo entenderemos en esta investigación bajo la premisa de Nelly Richard, en *Arte y política*, quien señala que “lo político en el arte” designa más bien una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos. Siendo de este modo la autorreflexión un componente crucial en la danza contemporánea. Su capacidad de reconocer, asumir y cuestionar sus propios recursos, sin que, por ello, pierda la conexión con el entorno. Por otro lado, respecto de lo reflexivo-político, Pablo Oyarzún plantea en el texto *Arte y política*, el concepto de des-obramiento, que refiere se al proceso de “des-obramiento de la obra por obra de la obra misma”, y lo caracteriza como “la discusión por la obra de sus propios recursos y registros, la puesta en entredicho de las premisas de su propia instalación, la insistencia en su propia perplejidad, la múltiple disponibilidad de su cuerpo al padecimiento de la interrogación, la apertura a la divergencia, a la diferencia de los modos y prácticas de re-apropiación”[5]. En este contexto, el rol del cuerpo-intérprete ha dejado de ser pasivo, puesto que el cuerpo es su principal discurso y territorio escénico. Así el cuerpo-intérprete tendría la facultad de estar reinventándose constantemente y tensionando a su vez las políticas de identidades que le son asignadas. El factor de la ambigüedad –que poco se ha tomado en cuenta dentro del desarrollo de la danza chilena– es una parte que nos interesará re-situar y utilizar como contra-discurso, a través del cuestionamiento de las especificidades de la danza en vínculo con el encuadre socio-cultural y el rol que jugaría la construcción del cuerpo-intérprete.

Esta ambigüedad nos lleva a reflexionar mucho más allá de la especificidad de la disciplina (siempre entendiéndola desde lo instituido), ya que operaría como mecanismo que cuestiona por un lado a la danza desde su propio funcionamiento interno reflexivo, tensionando sus propios recursos, como así también entraría a problematizar dentro del plano social al sujeto y su

construcción de identidad. En especial, los aspectos temporales e identitarios comprendidos desde lo cronológico y lineal y desde el paradigma binario hombre/mujer, normal/anormal y asumidos desde su condición “natural” u “ontológica”. O sea, la ambigüedad que propone la danza contemporánea chilena podría ser un dispositivo que entra en diálogo con lo sociocultural mediante las fisuras que inscribe dentro de los encuadres históricos-sociales, generando con esto una desnaturalización de las políticas de identidades y una descentralización de dichas identidades.

Por otra parte, podemos decir que la danza contemporánea presenta una gran paradoja: a la vez que es subversiva en su forma, es convencional en su estructura formativa disciplinar y en el cómo emplea dichos procedimientos. Esto podemos notarlo más claramente en la formación institucional que sufren los cuerpos danzantes, quienes simplemente reproducen sin mayor conciencia los discursos dominantes, quedando subordinada en su funcionamiento disciplinar. Esta paradoja es otra de las tensiones que nos interesa dejar enunciada para considerar en una próxima reflexión o artículo.

[1] Propositiones entorno a la historia de la danza. LOM Ediciones, Santiago, 2008

[2] En <<http://www.nestorgarciacanclini.net/component/tag/culturas-híbridas>>.

[3] Concepto bajtiniano que refiere a la presencia, en una misma jerarquía, de distintas voces y discursos, lo que se opone a las construcciones monológicas, que pudiendo acoger en su seno otras voces, lo hace desde la diferencia jerárquica al interior del discurso, donde existe, por lo tanto, una voz hegemónica.

[4] Arte y política, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (eds.), Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad ARCIS. Editores, Santiago, 2005.

[5] Ibid.