



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA

LA NOCIÓN DE CORPORALIDAD EN LA COMUNIDAD DE LA DANZA

Cuerpo, Danza y Antropología.

Alumna: Molina San Martín, María Paloma

Profesora Guía: Godoy Ramos, Carmen Gloria

Tesis Para Optar Al Título de Antropóloga Social

Tesis Para Optar Al Grado De Licenciada En Antropología

Santiago, julio 2011

Agradecer es un acto de madurez enorme, por ello no podría dejar pasar esta oportunidad para nombrar a todos quienes me acompañaron en este gran camino que han sido mis estudios de pregrado. En primer lugar a mi madre y padre, quienes felices me han apoyado en todas mis aventuras. A Víctor Berrios quien ha escuchado durante un tiempo extenso mis reflexiones antropológicas relacionadas con la práctica dancística. A los integrantes del Club Social y Deportivo La Wawa con quienes he crecido. También a los bibliotecarios de la Universidad, sin ellos difícilmente podría haber accedido al material bibliográfico aquí desarrollado. Finalmente agradezco profundamente a la Comunidad de la Danza, a través de ellos pude potenciar una arista importante en mi vida.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
ARTE Y DANZA.....	13
Arte y Arte Primitivo.....	18
Danza.....	28
Estudios actuales de Danza y Antropología en Chile.	31
HISTORIA DEL CUERPO.....	34
Naturaleza Móvil.....	34
Ideas previas para la conceptualización del cuerpo.....	35
El cuerpo en las Sociedades Tradicionales y Modernas.....	41
Herramientas Conceptuales: La razón instrumental y el realismo empírico.....	45
Descartes v/s Nietzsche.....	51
Las bases para su conocimiento.....	51
Percepción del mundo. Emociones como proceso de conocimiento.....	55
Cuerpo y Trabajo	64
Representación de los cuerpos en la vida contemporánea, el adiós al cuerpo.....	67
El acontecer corporal que implica esta forma de conocimiento para entender a la cultura.	78
APROXIMACIONES AL DESARROLLO DE LA DANZA EN CHILE.	82
El comienzo de la danza institucional.....	83
Reseña de las primeras escuelas de danza en el país.....	83
Ballet de Arte Moderno	90

Antecedentes históricos y culturales	95
La década del '60.	95
La década del '70.	99
La década del '80	103
La década del '90.	110
Siglo XXI.....	114
ESCUELAS DE DANZA EN CHILE	121
Descripción de las Escuelas de Danza en Chile al año 2010.	121
Plan de Estudios.....	133
Trabajo de Campo.....	138
Universidad de Chile.....	140
Universidad Arcis.....	152
ESTILOS Y CORPORALIDADES	160
El Estilo Académico.....	161
El Estilo Modernista.....	164
El Estilo Postmodernista	170
El Estilo de las Vanguardias Contemporáneas.....	175
COMUNIDAD DE ARTISTAS DE LA DANZA.	181
Desarrollar la Historia de la Danza en el Cuerpo.....	184
Lenguaje Corporal.....	196
Desarrollar un lenguaje a través de diferentes metodologías.	204

CONCLUSIONES	210
BIBLIOGRAFÍA.....	216

INTRODUCCIÓN

Para completar mi formación universitaria como Antropóloga Social es preciso que desarrolle una investigación de carácter extenso y formal, la cual se presenta a continuación. La elección del tema a investigar tiene que ver con motivaciones personales respecto a la comprensión de los procesos formativos de un artista de la Danza, estas inquietudes surgen de la propia experiencia dancística la cual se ha constituido en una arista que me constituye como persona. Por lo que contribuir en la producción de conocimiento ligado a este arte que provenga desde la disciplina antropológica me parece que es un aporte necesario para el desarrollo de ambas, debido a que la relación que puede establecerse genera un entendimiento de la cosmovisión chilena.

Debido a que perdemos en nuestra vida cotidiana la conciencia material de nuestra existencia, olvidamos que el cuerpo es lo único concreto de la experiencia cotidiana de ser y estar en el mundo. Cuando queremos describir un suceso la comunicación no verbal nos permite expresarnos y a su vez entender, es por ello que cuando la interacción común nos vincula con la vida contemporánea y sus devenires también se está relacionando con la corporalidad. De este modo sucesos como la cirugías estéticas y reconstructivas nos aluden a un crisol de particularidades respecto a las posibles nociones de cuerpo que co-existen hoy en día, las que nos van conformando el modo en que accedemos a la realidad y el lugar que ocupa el cuerpo en nuestra existencia. La intención es aunar la corporalidad de las personas en tanto sustantivo verdadero de la vida con las situaciones cotidianas o circunstancias que van dando hitos en la historia personal de los individuos, es decir los recuerdos que nos constituyen tienen referencia corporal y no solo a un acontecimiento externo sino es la apropiación corporal de la externalidad.

Se desarrolló una investigación relativa a la formación de los bailarines, poniendo énfasis en los procesos de adquisición de los lenguajes dancísticos y la relación con

el trabajo de conciencia corporal; es principalmente esta arista de la formación la que es posible de relacionar con el campo de la antropología puesto que se concibe la corporalidad humana como una construcción cultural, la que representa el imaginario y el orden social. Se identifica de qué manera su cuerpo es adiestrado, preparado, para el manejo del lenguaje de la danza y con ello se identifican las razones y motivaciones del por qué estudiar danza.

Todo esto por medio de un trabajo de campo que me permitió conocer y describir qué piensan los estudiantes de danza y bailarines profesionales de su proceso formativo y con ello poder comprender cuál es la relación entre el aprendizaje de habilidades técnicas con el desarrollo del lenguaje artístico. Principalmente fue posible identificar las cualidades corporales que desarrolla cada Estilo de Danza y con ello contextualizar los procesos culturales que influyen en la composición y consolidación de esos estilos. De esta manera es posible identificar ciertas relaciones entre los estilos de danza y las diversas nociones de corporalidades que existen en la historia de occidente.

Esta investigación contribuye al enriquecimiento de los conocimientos existentes, dado que se trata de describir el proceso formativo de los profesionales de este ámbito artístico. La cultura que aprendemos nos dota de identidad, por lo que conocer las diferentes nociones que se entregan en el proceso formativo me permite interpretar y con ello develar la noción de cuerpo que manejan los bailarines en la escena nacional.

Esta expresión artística ancestral sobre la realidad y acontecer de la sociedad humana se ha caracterizado a lo largo de la historia de la humanidad como un arte que busca expresar el mundo percibido a través del cuerpo y de la corporalidad. La danza como movimiento y manifestación artística, contiene las particularidades culturales propias de las sociedades donde fueron concebidas, lo que permite en algún sentido y sobre todo en el caso de las danzas étnicas poder generar un

conocimiento de la vida social a partir de que en las danzas es posible identificar patrones de movimientos propios de la vida cotidiana.

En antropología el estudio del arte y del cuerpo permite dar cuenta de la particularidad de los grupos sociales. Así, al describir el mundo de la danza se está indagando en algunos aspectos importantes que conforman la cultural chilena. La práctica antropológica posibilita un tipo de conocimiento en el cual se enfatiza el pensamiento y discurso de los actores sociales, que en este caso son identificados a partir de que están implicados en el fenómeno de la Danza en Chile.

Una parte difícil de dilucidar relativa al arte, dice relación con los aspectos ligados a lo consciente y lo inconsciente que presenta un objeto de arte, que habla de los distintos niveles presentes en su creación dados por la experiencia del artista y por la cultura en que este se encuentra inmerso. Qué elementos son “propiedad psíquica” del artista y cuales son culturales, es lo que esta investigación busca identificar a través del proceso de formación de un bailarín.

En la actualidad coexisten nociones respecto a la noción de corporalidad, por una parte se ha dejado de ver el cuerpo solo como un medio de expresión para el desarrollo artístico de la danza, se busca anular la mirada dualista cartesiana hegemónica de la modernidad, que plantea una separación entre la carne (cuerpo físico) y la mente. Por otra parte el cuerpo se concibe desde una mirada más holística lo que repercute en el cómo los bailarines y coreógrafos se expresan a través del movimiento. Tomando como base las posibilidades estilísticas y de lenguaje que entrega el atender a la conciencia corporal. La concepción del cuerpo y de la corporalidad es uno de los ejes que guían o promueven el desarrollo de los lenguajes que son posibles identificar en la historia de la danza.

Vemos como la creación en esta disciplina está centrada mucho más en las vivencias corporales de los bailarines, por lo que se pone énfasis en las

experiencias, sensaciones, percepciones que se experimentan al usar el cuerpo como medio de creación artística. Estas nociones generan un discurso y una práctica de creación que los caracteriza como bailarines contemporáneos. Hoy los actores sociales de la danza encuentran una motivación creativa en la fenomenología del cuerpo contemporáneo.

Reflexionar acerca del cuerpo, desde el pensar que surge de los bailarines (estudiantes y profesionales) va a permitir discutir y conocer cuál es la forma en que logran entender su cuerpo en relación al aprendizaje de técnicas de la danza, como un lenguaje –corporal y simbólico- que pertenece a la disciplina. Así mismo surgen investigaciones desde otras disciplinas, como la que he desarrollado, que buscan contribuir sistemáticamente el desarrollo histórico de la danza en el país, con el fin de identificar las implicancias culturales que tiene el devenir de esta práctica.

En relación al lenguaje de la danza en Chile es preciso identificar diversos legados históricos que contribuyen a la creación de un lenguaje corporal nacional, lo que indica una especificidad cultural propia. Estos lenguajes comienzan a ser desarrollados profesionalmente con la llegada de bailarines extranjeros provenientes del ballet de Kurt Jooss, quien visita Chile en el año 1940. Este importante hecho histórico marca el desarrollo de la danza en el país puesto que es uno de los primeros antecedentes occidentales posibles de identificar en la escena actual. Plantear que existe una relación entre la noción de corporalidad y el lenguaje artístico implica relacionar estos hitos que unen la tradición alemana con el devenir que ha tenido la danza de nuestro país, manteniéndose esta tradición como una escuela importante, dentro del abanico de escuelas de Danza existentes hoy en día.

En el caso del surgimiento de la danza moderna en Estados Unidos, con la figura de Isadora Duncan, es posible realizar una interpretación que relaciona su lenguaje artístico con la necesidad de retomar al cuerpo dentro de este arte y por ende en la sociedad. El cuerpo que ha sido cubierto y por ende olvidado retoma importancia

interpretativa y busca su incorporación a la sociedad por medio de la “desnudez”, una desnudez ideológica en tanto se incorporan los pies descalzos, una vestimenta ligera y movimientos que aluden a la expresividad libre, sin la necesidad de metamorfosear el cuerpo para llegar a la interpretación. A partir de esto es posible afirmar que al interior de la disciplina existen nociones relativas al papel que juega el cuerpo en la sociedad, de modo que el entendimiento del lenguaje corporal utilizado por los bailarines es parte también de la comprensión de este arte, puesto que el lenguaje utilizado tiene una intención estética y otra comunicativa. A partir de esto es importante conocer cuál es la noción de cuerpo que manejan quienes pertenecen al ámbito artístico, ya que son ellos los creadores de discursos y representaciones sobre la realidad que nos acontece. Los bailarines, como unidad de creación, conforman la comunidad de artistas en el sentido de que comparten rasgos debido a su formación artística y a que contribuyen al desarrollo de su disciplina.

Se parte del supuesto de que el empoderamiento del lenguaje corporal permite enfatizar en el movimiento como expresión artística. Los movimientos pueden ser caracterizados y con ello agrupados en relación a las diferentes técnicas corporales específicas, desarrolladas y estructuradas para configurar un lenguaje susceptible de ser entendido y transmitido como propio de una expresión artística. En la medida que el bailarín se hace cargo de su cuerpo por medio de las técnicas corporales y de la conciencia corporal, puede expresar a través de él percepciones, vivencias, sentimientos y acontecimientos de la realidad en que vive. El adiestramiento permite comunicar la emocionalidad a través de los signos pertenecientes al lenguaje corporal de la danza y en la medida que se maneja una técnica corporal se abren las posibilidades de comunicación entre el bailarín y el público y entre el coreógrafo y el público. De esta forma dar cabida a la expresión artística del bailarín, al desarrollo de su arte y su aporte a la sociedad en que vive y se desenvuelve.

En la actualidad el estudio antropológico permite conocer las cualidades de una cultura y al mismo tiempo ubicarla dentro de la cultural global, en este sentido la búsqueda de conocimiento a través de los estudios culturales permite reflexionar acerca de la práctica artística actual y con ello poder identificar el discurso que emana del movimiento corporal, de la danza. Todo esto con el fin de estudiar un segmento específico en el cual se identifica un contexto etnográfico donde se desarrollan los hechos a estudiar.

El estudio desarrollado en este texto se centra en la actividad, en un tiempo de actividad donde la importancia está en el hacer, en ese sentido lo que importa también son las formas de significación que tienen las actividades. Hoy en día es posible encontrar diversos estilos de danza en los cuales la actividad, el movimiento, posee características muy peculiares según el estilo de danza. Se identifican tres grandes estilos, en los cuales las descripciones de las actividades son muy variadas puesto que la escena donde se realiza la actividad y el intérprete de ella poseen características particulares que versan acerca del acontecer dancístico. El arte en la sociedad postmoderna permite representar y transgredir de un modo estético la realidad percibida.

Específicamente en este estudio la comunidad de artistas estudiados son estudiantes de danza, bailarines profesionales y coreógrafos. Todos pertenecientes a lo que podríamos llamar la escena local, la cual está influenciada por lo que realice dicha comunidad y por la cultura global en la que está inserta. El trabajo etnográfico realizado con ellos consta de entrevistas semi estructuradas en las cuales se abordaron temas relativos a los movimientos y a la idea de corporalidad. Se preguntó acerca de su historia ligada a la danza, con el fin de conocer los diversos estilos de danza y las concepciones de corporalidad ligados al estilo de movimiento.

El problema de investigación se plantea entonces desde la descripción del fenómeno de la Danza en Chile, el cual tiene como objetivo develar el discurso de los estudiantes de danza y los bailarines profesionales en relación al aprendizaje de técnicas corporales.

La interrogante que se plantea en esta investigación dice relación con:

¿Cuál es la relevancia del aprendizaje del lenguaje de la danza y el adiestramiento del cuerpo, en la experiencia corporal de los estudiantes de danza y bailarines profesionales para la entrega de un mensaje?

ARTE Y DANZA

Este capítulo busca describir estudios etnográficos en los que se ha puesto atención al desarrollo del arte, especialmente la danza. Los motivos que impulsaron a diferentes antropólogos en los comienzos del siglo XX a realizar estudios donde se ponía énfasis en las danzas y los movimientos, con el fin de caracterizar la vida cotidiana de una cultura. Los estudios de campo realizados en las sociedades denominadas como “primitivas” demuestran cómo la caracterización de un contexto específico permite la descripción de una cultura.

Desde la antropología el análisis de la Danza y principalmente del movimiento se ha desarrollado con el fin de relacionar la acción dancística con el medio cultural, social e histórico de un grupo determinado. Esta tradición etnográfica de análisis se consolida a comienzos del siglo XX, periodo durante el cual se realizan etnografías a sociedades indígenas donde la danza se estudia en función de ser caracterizada como una actividad cultural que está ligada a la ritualidad, en específico a los mitos de creación, lo que permite reconstruir la historia del grupo. La actividad dancística posee una característica constitutiva, es decir, *“su hacer es pura vivencia y expresión de estados psicofísicos del cuerpo en movimiento, donde se tejen relaciones del individuo consigo mismo, con la comunidad y con la naturaleza.”*¹

Es posible mencionar que estos estudios corresponden a importantes antecedentes teóricos y metodológicos de cómo abordar la temática principalmente desde diferentes objetivos. Cabe destacar las etnografías realizadas por Franz Boas principalmente entre los *Kwakiutl*, donde logró establecer que la cultura puede ser entendida como una creación constante, que dota de identidad y estructura social; ambas pueden cambiar debido a que la personalidad humana es proactiva, de modo

¹ Campos, L. Millar, J. “Cuyacas. Música, Danza y Cultura en una Sociedad Religiosa en la Fiesta de la Tirana”. 2009. Pág. 61.

que tiene la capacidad de iniciar un curso creativo de acción. En este sentido se plantea que el ser humano y con ello la cultura, son flexibles en términos adaptativos y por ello es posible identificar una multiplicidad de pautas culturales.

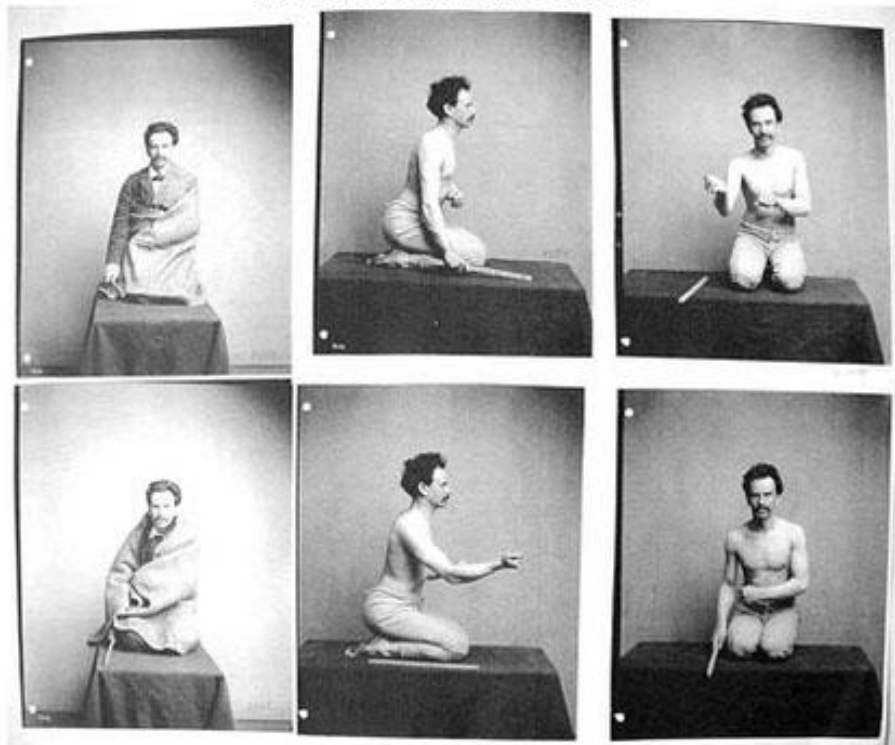
La cultura se entiende como un organismo vivo, noción que se consolida en los estudios de esta época debido a que la observación participante, como ejercicio metodológico, genera en el investigador la pérdida de sentido de su cultura, cobrando sentido la cultura estudiada debido a que se comienzan a considerar ideas y percepciones diferentes. Con esta experiencia metodológica se plantean las consideraciones que tienen que ver con la adaptabilidad del ser humano y la influencia identitaria que entrega la cultura. En este sentido se asumen las reflexiones corporales realizadas por Boas, las que pueden ser observadas en las siguientes imágenes que aluden a dioramas creados para retratar la vida de los *Kwakiutl*.

Imagen N° 1. Grupo Hamat'sa. 1897.



En la imagen N° 1² se muestra al grupo *Hamat'sa*, perteneciente a los *Kwakiutl* y luego en la imagen N°2, Boas replica algunas posiciones corporales, las que pueden ser interpretadas en función de otorgar sentido a la organización social de este grupo.

Imagen N°2. Franz Boas posando las figuras de vida del grupo Hamat'sa, Museo Nacional de EE.UU. 1895



² Imagen del grupo de la vida Hamat'sa de Franz Boas (1897) Organización Social y las sociedades secretas de los kwakiutl. U. S. National Museum Informe Anual 1895. Washington, DC: EE.UU. Sin embargo, la publicación de esta imagen permitió la circulación de la diorama Hamat'sa mucho más allá de la vida útil de los propios maniqués. En http://blogs.nyu.edu/projects/materialworld/2006/10/on_the_circulation_of_ethnogra.html , Accedido el 22 de junio de 2011. Tanto la Imagen N°1 como la N°2 fueron extraídas de esta referencia.

Al observar ambas imágenes es posible poner atención en las poses que Boas rescata, debido a que son significativas dentro de la composición del diorama que se presenta en la primera imagen. A través de esta muestra en el Museo Nacional de E.E.U.U. es posible interpretar mitológicamente al diorama y de modo se establecer un relato que caracteriza al grupo *Hamat'sa*. Cabe decir que estos dioramas fueron concebidos también por Boas, el que poniendo atención en las danzas de los *Kwakiutl* pudo seleccionar poses que simbolizaran a este grupo.

De aquí en más es posible identificar investigaciones como las realizadas por Marcel Mauss (1934), Gregory Bateson (1972), Edward T. Hall (1966), Ray Birdwhistell (1952) y Alan Lomax (1959), las cuales desde el punto de vista etnográfico constituye una herramienta de análisis, por medio de la cual es posible la descripción del universo cultural. Estos autores ponen énfasis en la comunicación humana la que necesita y utiliza todos los sentidos, de este modo ellos a través de sus pautas de observación fueron identificando gestos, movimientos y patrones de movimientos para cada cultura estudiada. El trabajo de este grupo de investigadores consolida el desarrollo de la Antropología de y desde el Cuerpo, debido a que establecen un amplio registro cultural en relación a los patrones de movimiento, con ello es posible identificar herramientas metodológicas que potencian el análisis corporal de las culturas.

En estos estudios se plantea que a partir de la descripción detallada de los movimientos y cualidades de movimientos que se ejecutan en un contexto ritual donde participe la comunidad entera, será posible identificar diversas relaciones sociales que dan forma a la cultura. De este modo se justifica realizar un estudio de similares características en la actualidad, donde los movimientos y las cualidades de movimientos ejecutados por la comunidad de artistas de la danza permitan identificar de algún modo cualidades de la cultura, de su cultura, conocer tanto los aspectos

imaginarios como los aspectos materiales ligados directamente con el tipo de producción.

Dentro de las características del arte en las sociedades primitivas, es posible nombrar la “función” social que puede identificarse en el hacer artístico, por ejemplo de la reproducción de códigos y la organización social. En este sentido, las metáforas utilizadas en relación al cuerpo y con ello identificar los patrones de movimientos, permite entender y caracterizar los modos de la organización social. En definitiva “...*el sistema total de las relaciones sociales, solidarias de un sistema del universo, es proyectable en el plano anatómico*”³.

Es posible establecer similitudes entre las operaciones mentales de diversos grupos, pero los resultados son distintos, por lo tanto sus prácticas culturales. Específicamente en lo que refiere al desarrollo del arte y en especial al de las artes decorativas es que es posible identificar una línea de desarrollo común a nivel social entre diferentes grupos, lo que de algún modo prueba que también la mente humana tiende a realizar trayectos similares frente a prácticas culturales similares. Como veremos el arte da forma a la cultura y entre las prácticas artísticas que poseen esta cualidad es posible identificar a las artes decorativas y su interpretación simbólica, incluso la clasificación social, las creencias religiosas, la cultura material y la interpretación de la naturaleza, pueden ser características que indican el modo en que las sociedades han ido complejizando su propia cultura.

³ Levi-Strauss, Claude. El Pensamiento Salvaje. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. Pág. 245

Arte y Arte Primitivo

Franz Boas define al arte primitivo como una profunda y compleja asociación de ideas y costumbres relativas a la cultura y al imaginario social que ha sido construido a razón de la cotidianeidad. Así las formas presentes en el arte primitivo pueden ser asociadas incluso con diversas formas de la naturaleza, específicamente con formas que representan animales. Para Boas se relaciona directamente con el carácter totémico presente en estas sociedades, de modo que estas asociaciones entre arte y simbolismo estarán unidas indisolublemente en el seno de la producción indígena.

De esta manera, *“La característica más notable de la cultura primitiva es el gran número de asociaciones de grupos de fenómenos enteramente heterogéneos, tales como los fenómenos naturales y los estados emocionales, agrupaciones sociales y conceptos religiosos, arte decorativo e interpretación simbólica. Estas asociaciones desaparecen con el acercamiento a nuestra civilización actual”*⁴.

Es importante considerar esta característica presente en el arte primitivo, ya que representa el ordenamiento de quienes lo producen, lo que indica las intensas relaciones entre los diversos ámbitos de la vida social y de sus expresiones. Es por esto y junto con la división social del trabajo que se hace posible indicar que un cambio importante de una sociedad simple a una sociedad más compleja es lo referido a las *“asociaciones emocionales, socialmente determinada, de impresiones sensoriales y de actividades, que son paulatinamente substituidas por asociaciones intelectuales”*⁵. Esto vendría a explicar que el desarrollo del arte está fuertemente influenciado por la racionalidad, debido a que el arte comienza a presentarse de un modo mucho más ligado a la estética, de hecho surge el sentido estético del arte, cualidad que antes estaba determinada por lo simbólico en referencia a lo social, en un sentido casi educativo de lo que era la cultura.

⁴ Boas. F. Cuestiones Fundamentales de Antropología Cultural, 1964. Pág.248

⁵ Boas. F. Op. Cit. Pág. 251

El arte primitivo estudiado por Boas se compone de sus diversas expresiones, como son el canto, la narración, la danza y el arte decorativo, que posee características pictóricas y plásticas. Sus estudios etnográficos le procuraron la información suficiente como para que el autor declare que la composición del arte primitivo posee características complejas, *“tanto en música como en diseños decorativos encontramos una compleja estructura rítmica”*⁶.

En el caso de Gregory Bateson; lo importante tiene que ver con el significado del código elegido para expresar un mensaje, más que el significado del mensaje codificado, debido a que entrega la información cultural y psíquica que hay en el objeto de arte

“Mi pregunta [“¿Qué es el arte?”], pues, versa, no sobre el significado del mensaje codificado, sino sobre el significado del código elegido. Pero queda aún por definir la palabra más escurridiza, “significado”.

*“Significado” puede considerarse un sinónimo aproximado de patrón, redundancia, información y “restricción”...”*⁷

El arte entendido como comunicación, se refiere a la entrega de mensajes por medio de un sistema de códigos elegidos por el artista y la cultura en que se está inmerso. Es posible identificar a los artistas que siguen un patrón específico, particular, los que actuarían como una réplica, indicando los elementos que la cultura busca reforzar continuamente.

“La esencia y raison d’être [razón de ser] de la comunicación es la creación de la redundancia, significado, patrón, predecibilidad, información y/o la reducción del azar mediante la “restricción”.

Es, a mi entender, de importancia fundamental, contar con un sistema conceptual que nos obligue a ver “mensajes” (es decir, el objeto de arte) al mismo tiempo

⁶ Boas F. Ídem. Pág.179

⁷ Bateson, Gregory. Pasos hacia una ecología de la mente, 1972. Pág. 157.

*como algo internamente dotado de un patrón y como parte de un universo mayor, que también posee un patrón, a saber, la cultura o alguna parte de ella.*⁸

Una parte difícil de dilucidar relativa al arte, dice relación con la ordenación sistemática por medio de una compleja estratificación de la conciencia y lo inconsciente que presenta un objeto de arte, que habla de los distintos niveles presentes en su creación dados por el artista y por la cultura en que este se encuentra inmerso. Identificar qué elementos son “propiedad psíquica” del artista y cuales son culturales.

En el caso de los estudios etnográficos el estudio de la danza apunta a conocer ambos sentidos. Por una parte, el significado del mensaje de la danza permite ver las características de la vida cotidiana y en el caso de las descripciones que realiza Alan Lomax⁹ de los esquemas de caza, es posible contribuir en la reflexión en torno a la elección del código, la danza y en especial los patrones de movimientos han sido descritos como elementos socializadores, de modo que permiten la continuidad en el tiempo de las prácticas y costumbres, en definitiva de la cultura. En este sentido se explican las manifestaciones artísticas al interior de la cultura, es decir el arte es posible comprenderlo en función de la cultura, a través de ella, planteamiento que es muy significativo para este estudio.

El universo cultural genera un entramado de significaciones que delimitan el universo de las creaciones, la pertinencia del arte como agente socializador tiene que ver con una relación mutua en la que las construcciones culturales nutren a la cultura y a la inversa.

Se plantea que existe una relación directa entre la expresión artística y la cotidianeidad de los grupos que la conforman, por ejemplo en las sociedades primitivas, no solo como vimos a partir de los textos de Boas donde el arte primitivo

⁸ Bateson, Gregory. Op. Cit. Pág.158.

⁹ Etnomusicólogo que realizó una extensa documentación relativa a la música y la danza en sociedades primitivas.

se caracteriza por la repetición constante de esquemas, en el caso del arte decorativo, la repetición de figuras, esto se describe de manera similar para la poesía donde existe una repetición rítmica de elementos iguales o similares, así también en el caso de las danzas, donde el ritmo y los tipos de movimientos se derivan de los movimientos necesarios para el trabajo y desde allí se configuran secuencias que signifiquen, no solo movimientos que tienen que ver con la extracción o caza de alimentos, sino también representan situaciones de trabajo de carácter industrial, si puede llamarse así, en el sentido de que aluden a la técnica utilizada para la confección de cestería o cerámica. Puede decirse que las danzas que aluden a estos hechos cotidianos tienen que ver más bien con la representación de la vida social que con la exaltación de la técnica productiva¹⁰. Cabe destacar que estas características de la expresión artística se ajustan al paradigma difusionista que promueve Boas, en el sentido de que es posible encontrar características similares en diferentes culturas, incluso en distintos continentes. Aun así existen expresiones artísticas que en determinados lugares no se desarrollan, como es el caso del uso de los proverbios como expresiones ligadas a la conducta moral, como una característica que no comparten todas las sociedades primitivas, mientras que en África el uso de los proverbios es la base de las decisiones judiciales, en América los indígenas no los utilizaron de manera muy generalizada.

Para la Historia del Arte es considerable apuntar lo siguiente, *“toda vez que los primeros vestigios de arte representan animales y otros objetos, y a ellos siguen formas geométricas, se ha inferido que todos los motivos geométricos se desarrollaron de diseños representativos”*¹¹. En este sentido el desarrollo del arte en las sociedades primitivas apunta directamente con la vida social, el contexto en el que se desenvuelve la cultura, el simbolismo apunta fuertemente a las actividades cotidianas y las representaciones permiten un trabajo de arqueología, de modo que

¹⁰ Boas. F. Race, language and culture. 1940. Págs.494-495

¹¹ Boas. F. Ídem. Pág. 184

a través de las expresiones artísticas es posible describir y caracterizar la vida cotidiana de las culturas.

Para Boas y en general para los estudiosos de la época es importante identificar el origen y posterior diversificación de las conductas culturales de las sociedades. Boas partidario del Difusionismo, corriente que expone que las culturas se componen de diversas características que han sido producto del préstamo cultural con sociedades vecinas o que incluso se ubican en escenarios geográficos distantes, plantea que el desarrollo del arte se explica desde este paradigma, puesto que a partir de diversos estudios fue posible identificar que en algún punto de su desarrollo existen características que convergen, incluso partiendo de diferentes puntos. El autor expone que las formas geométricas utilizadas en las artes decorativas han devenido en principio de representaciones abstractas pero con una raíz cotidiana y que desde ese punto aquellas representaciones se han transformado en convencionalismos simbólicos puramente estéticos.

“Motivos geométricos del mismo tipo se han desarrollado de la tendencia del artista a dominar su técnica...así la experta tejedora de cestas, al variar la disposición de su tejido llegó al desarrollo de dibujos geométricos de igual modo que los que se desarrollaron en otros lugares con representaciones realistas”¹²

Los estudios etnográficos realizados por Boas le permiten establecer similitudes y diferencias entre grupos, especialmente en lo que corresponde al desarrollo del arte, es ahí donde encontramos que las interpretaciones y el origen de la práctica artística puede tener diversas razones. El autor afirma que es posible encontrar similares estilos de interpretación aun cuando los estilos de arte no se correspondan, entre las tribus Nootka y Kwakiutl es posible identificar esta afirmación pues plantea que en el caso del estilo del arte es posible encontrar una similitud en cuanto a que ambas tribus aplican en el arte decorativo el uso de motivos animales, aun así los motivos

¹² Boas. F. Op. Cit. Págs. 190-191

animales tienen diferencias en su representación, de este modo los Nootka ocupan en sus dibujos poca superficie, su arte se torna más realista, mientras que los Kwakiutl poseen un estilo de arte más complejo, con más detalles. De todos modos las ideas expresadas a través del arte son muy similares, tienen que ver con la vida cotidiana y con la relación que establecen las sociedades primitivas entre la noción de cuerpo y el medio donde habitan.

En este sentido para que exista este tipo de experticia es fundamental que al interior de la cultura exista una división del trabajo¹³ que permita el desarrollo parcelado de las distintas esferas de la vida social, con ello que se produzca un conocimiento más profundo relativo a cada ámbito y con ello la complejización de la práctica. Aun así este nuevo conocimiento, principalmente el artístico es de conocimiento público y es parte del perfeccionamiento general que van adquiriendo los diversos ámbitos. La habilidad técnica, en el caso del arte, es una pretensión fundamental para el desarrollo del arte en las sociedades primitivas, en este sentido Boas expone que no existe arte decorativo cuando un pueblo carece de un dominio de las técnicas y más aun de tiempo para dedicarse a ello, así ambas condiciones establecen un escenario fructífero que permite el aumento de las formas, es decir se diversifica los modos en que se desarrolla la práctica artística.

El sentido estético del arte decorativo le asigna al dibujo un sentido simbólico, dibujos muchas veces muy abstractos pero que en ocasiones responden a narraciones que exponen hechos que se presentan en la sociedad y que otorgan un sentimiento de pertenencia al grupo. Es decir el diseño que representa al arte decorativo tiene una relación directa con la cultura y se produce en función de la representatividad de nombres, situaciones, hechos o ideas relativas a lo sobrenatural. En términos estrictos, en lo que refiere al desarrollo del arte decorativo en occidente, podría decirse que en las sociedades primitivas el arte decorativo

¹³ En el siguiente capítulo desarrollo esta idea a partir de los postulados de Emile Durkheim.

como tal no existe puesto que el sentido estético queda muchas veces superado por el simbolismo, dejando de lado el sentido estético que poseen las artes decorativas en la historia del arte occidental.

Para Bateson como vimos la producción artística tiene que ver con el conocimiento que se adquiere a través de los sentidos. A partir de ese conocimiento se generan modos de pensamiento y de acción que influyen en el actuar de las personas al interior de una cultura. El autor identifica que existen niveles de conocimiento y que es preciso identificarlos para realizar un estudio científico del arte, en este sentido el autor concentra sus planteamientos en los niveles de conciencia que se relacionan con los niveles de conocimiento, mientras mejor se conoce algo, menos consciente se vuelve dicho conocimiento, se genera un proceso mediante el cual el conocimiento se convierte en hábito, que puede ser de acción, de pensamiento o de percepción. Y esto tiene que ver con la relación que se establece entre arte y habilidad.

En un análisis de la pintura Balinesa, las conductas llamadas arte o sus productos tienen dos características, por un lado *“exigen o revelan destreza (skill) y contienen redundancia o patrón”*¹⁴. Ambas características son interdependientes entre sí y la función que cumple la destreza en el arte es que primero actúa con el fin de mantener el hábito para luego *modular las redundancias*¹⁵. Esto hace referencia al arte primitivo, luego durante la Historia del Arte en occidente hemos visto como vanguardias estéticas han puesto en cuestión la directa relación entre destreza y patrón, logrando juegos entre la representación y lo que se percibe a partir del cuestionamiento de la destreza.

La existencia de la destreza prueba la presencia de importantes elementos inconscientes, el desempeño diestro es un ejercicio de habilidad y mientras menos

¹⁴ Bateson, G. Ídem. Pág. 175

¹⁵ Bateson, G. Ibídem.

consciencia intervenga en el hacer técnico, mayor es la posibilidad de ocupar la conciencia para la creación. Las sensaciones y percepciones que emergen de las diversas actividades, especialmente aquellas que se realizan con mayor destreza pueden expresarse en un nivel icónico, con el uso de palabras hacer referencia a una imagen.

“El artista se encuentra frente a un dilema...tiene que practicar para ejecutar bien los componentes artesanales de su labor. Pero el practicar tiene siempre un efecto doble. Por una parte lo capacita más para hacer lo que se propone y por otra parte merced al fenómeno de la formación del hábito, le hace perder conciencia de cómo lo hace.”¹⁶

Hoy vemos como esta afirmación representa una realidad para los artistas, puesto que la practica constante de patrones de movimiento genera una pérdida de conciencia en el hacer, lo que permite que sea posible poner atención a otros aspectos de la práctica artística y que tienen que ver con la interpretación, la expresión y el estado emotivo en que se ejecuten los movimientos. En este sentido poseer un cierto dominio de los patrones de movimiento permite que la atención consciente este puesta en lo artístico, en la experiencia estética, más que en las secuencias de movimiento. De igual modo la importancia radica en el hacer, en el momento en que se ejecuta la práctica, cuando se está en escena es cuando se pone en juego la relación entre el hábito y la interpretación.

Por otra parte el antropólogo Peter Hall plantea que existe una relación dinámica entre la toma de conciencia en el individuo y el cambio de comportamiento que modifica su percepción. Incluso que sería el cambio de comportamiento el motor del cambio de percepción, al modificar la conducta el cuerpo realiza otras secuencias de

¹⁶ Bateson, G. Ídem. Pág. 165

movimientos que luego pueden llegar a ser hábitos los cuales se encuentran en el plano inconsciente. ¹⁷

Ray Birdwhistell¹⁸ antropólogo estadounidense quien acuñó el término Kinésica a partir de su interés acerca de cómo las personas se transmiten información a través de posturas corporales y faciales, señalando que los gestos humanos son polisémicos y que por ello pueden tener variados significados en función del contexto en el que se producen. En este sentido se resiste a la idea de que el lenguaje corporal pueda ser interpretado de una manera absoluta, indicando que cada movimiento debe interpretarse en un sentido amplio y en conjunto con los demás elementos de la comunicación.

En 1952 publica. *Introducción a la kinésica: Un sistema de notación para el análisis de movimientos corporales y gestos*, en este texto el autor propone un análisis comparativo entre la comunicación corporal y la comunicación verbal. En este sentido él identifica unidades de análisis, en este sentido propone el *kineme* para describir una unidad de movimiento, lo que en lingüística sería un fonema, en este sentido el *kineme* alude a una abstracción mental que se representa en un movimiento o gesto. Junto con ello también plantea conceptos como el *Kinomorph*, que alude a la forma corporal que se constituye al unir unidades corporales, desde gestos hasta posturas. Junto con ello identifica el concepto *Kinomorpheme* que representa el morfema de la lingüística, en este sentido este concepto remite a la conjunción de las formas corporales que remiten a una idea más amplia que la sola forma, entendido como gesto o postura corporal. Este sistema de notación permite identificar lo que se comunica a través de cuerpo, las que pueden desmenuzarse en posturas, ángulos de las extremidades, del tronco, de la cabeza y partes de la cara.

¹⁷ Hall, Edward T. La nueva comunicación. 1981. Pág. 326

¹⁸ (1918-1994)

Es interesante este sistema de notación para el análisis del movimiento a través de la comparación realizada con la lingüística, ya que hoy en día es muy común en el vocablo de los bailarines escuchar acerca de la “frase”, expresión que alude a un conjunto de movimientos que componen una frase danzada, lo que hace pensar que este sistema de notación que se inspira en la lingüística ha tenido eco en el desarrollo conceptual de la danza. Es por esto que cabe decir que este autor no solo ha influenciado el trabajo de antropólogos sino también de bailarines, como es el caso de Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff.

Al plantear que la comunicación kinética transporta información en una interacción conversacional, Bridwhistell indica:

“Que la música y la canción son derivados y no primarios de los sistemas de comunicación. A diferencia de la kinésica, de la lingüística y de la fática de los sistemas de comunicación, la música es aprendida comparativamente después y probablemente está compuesta de lo formal, interrelacionando segmentos de los tres sistemas primarios”¹⁹

En este sentido Alan Lomax concibe el estudio de los estilos de danza como una conducta comunicativa estandarizada que funciona como una estructura de mantenimiento y traspaso de la cultura. Al continuar con los estudios corporales se comprende que la danza es un sistema de comunicación que contiene correlaciones con los factores sociales y culturales.

“Exponen que cada cultura conocida tiene alguna forma altamente redundante de actividad física reconocible como danza y así la rítmica de la música puede ser derivada de la danza y que los compas más repetitivos en una canción son transferidos desde los patrones métricos de la danza. La canción puede entonces ser definida como un “discurso danzado”. Es por esto, que si uno busca evocar la

¹⁹ Lomax, Alan. Folk songs style and culture. 1968. Pág. 221

*significancia del compás musical, uno debe mirar desde la canción al estudio del ordenamiento rítmico de la actividad física y de la danza*²⁰.

En lo que sigue, por lo tanto, la danza es considerada primero como una representación y un reforzamiento del patrón cultural y solo secundariamente como una expresión de emoción individual. En el contexto primitivo ni la función expresiva de la danza ni la parte emocional es atribuida a cada bailarín, por ello en función de los estudios realizados y de las diversas grabaciones, es que se determina esta conclusión y que para el estudio viene a confirmar el carácter cultural de la expresión dancística, en la medida que se plantea que muchos aspectos del movimiento, aun siendo idiosincrático varia del tipo de cultura más que del tipo de persona.

Danza

Los estudios etnográficos de la época referidos a diversas culturas implican la posibilidad de identificar áreas de desarrollo y con ello la posibilidad de generar tipologías de grupos que se identifican con un estilo y forma de representar estéticamente la realidad. Las etnografías desarrolladas a comienzos del siglo XX pusieron especial atención al modo y a lo que implicaba la puesta en escena de una situación que refería a lo cotidiano, de allí que se considera como una expresión artística la danza, puesto que los patrones de movimiento cotidianos se expresan estéticamente a través de las danzas y de hechos sociales que comúnmente son aspectos culturales, todo esto representado en situaciones tales como nacimientos, ceremonias de maduración o de paso, matrimonios, cosechas, muertes, entre otras.

La descripción del acontecimiento dancístico comienza con la caracterización de la manera en que el cuerpo se dispone durante la actividad, la actitud y todo lo que implica la postura corporal que adquieren los bailarines. El modo en que se dispone de la energía, incluso la posibilidad de que existan más de un motivador de la

²⁰ Lomax. A. *Ibidem*.

actividad también va a determinar la dinámica colectiva, esto como respuesta de las múltiples relaciones que existen entre los actores del hecho social; es decir el inter-flujo que se produce entre el actor, quien performa la actividad y la audiencia²¹. Específicamente en el estudio coreométrico realizado por Lomax donde no se incluye un análisis paso a paso, como el ballet que podrían ser reproducido en detalle, los patrones y las sucesiones de pasos y movimientos no fueron el eje central en su análisis, sino mas bien se propuso identificar ciertas formas de movimiento específico, en definitiva describir cómo se mueven y con ello identificar y conocer las causas sociales por las que los movimientos se estructuran de esa forma.

Para ello el modo de estudio aplicado por los antropólogos de la época, específicamente los que se dedicaron al estudio de la danza y a la conducta corporal, fue la utilización de grabaciones con el fin de captar en detalle las cualidades de los movimientos, vemos Dance, Trance and Bali y no solo podemos conocer como se desarrollaban los rituales sino también la grabación constante del diario vivir permite la caracterización de la vida cotidiana de la cultura, es decir permite generar un relato etnográfico muy detallado de la mayor parte de las esferas culturales de un grupo. Estos estudios se realizaron con el fin de promover el conocimiento de las regularidades en la estructura básica y de las co-relaciones entre los factores sociales y la historia cultural.

En definitiva estos estudios buscaban en la actividad artística un hecho social mediante el cual fuese posible conocer aspectos que definieran de la manera más holística al grupo. La expresión artística resulta ser tan redundante y repetitiva, que se convierte en un medio de sociabilización al interior de la cultura. Es por esto que se considera que existe una comunicación a través del cuerpo y en especial en la danza, como expresión artística puesto que al estar compuesta por gestos, posturas

²¹ Lomax, A. Op. Cit. Pág.222

y movimientos característicos de las actividades de cada día, se constituye como un aspecto social mediante el cual se transmiten las costumbres de la cultura. Lomax realiza una comparación entre lo que sucede con el metrónomo como un contador de compas y la danza como un regulador del ritmo de la interacción social, es decir pone en directa relación a la función del metrónomo en la música, con la danza y ritmo social. Debido a esto es que la danza está presente en los momentos en que ocurren hechos de significación y re-significación social, para esto resulta fundamental entonces que los movimientos sean conocidos por el grupo. Las danzas se componen de movimientos donde las posturas y las cualidades de movimientos son aprendidas muy fácilmente, puesto que ejecutarlas corresponde a un acto familiar, cotidiano, por ende conocido.

Estos patrones de acciones que son considerados como fundamentales en la permanencia del grupo, dado que les entrega continuidad y los provee de un conocimiento que tiene que ver con la sobrevivencia física, ya que a partir de lo planteado por Lomax, los esquimales Netsilik en su ceremonia de invierno en la cual se reúnen durante unos días, para lo cual juntan alimentos que les permita a varias familias estar reunidos en el mismo campo con el fin de disfrutar de una ceremonia danzada en la cual se recrean hechos que explican la forma en que se dispone el cuerpo durante la caza de salmones y de foca. La descripción que realizan a través de los patrones de movimiento es tan detallada que es posible recrear el uso del arpón para la caza del alimento, incluso en canciones e historias, los esquimales cazadores son retratados por cualidades que muestran en sus danzas, es decir el uso del arpón requiere rapidez y fuerza, características similares con las que se ejecutan los movimientos durante la danza. Los patrones de movimiento en la danza son los movimientos cotidianos pero estilizados, la idea original es la cotidianeidad y el medio para expresar esa idea es el cuerpo, mientras que el lenguaje utilizado es el artístico, ya que los patrones coreométricos descritos apuntan a tipos de movimientos estilizados. El baile dramatiza estas cualidades, donde se repite lo

esencial de su actividad laboral ante el resto del grupo que está reunido en la ceremonia.

Estudios actuales de Danza y Antropología en Chile.

Es necesario detenerse para dar cuenta de aquellas investigaciones o estudios que hablen acerca de danza y antropología en Chile, ante lo cual nos enfrentamos a un nicho investigativo débilmente potenciado en su desarrollo, encontrando pocos elementos que ayuden a cimentar una línea de investigación consistente, con debates, incremento de contenidos y profundización de la temática.

Frente a este panorama, es que esta investigación busca ser un aporte al desarrollo desde la antropología al estudio del mundo de la danza. Debe señalarse que los estudios aquí mencionados tienen una relación estrecha con la danza, dado que dentro desde la Antropología existe una línea de investigación claramente desarrollada referida al Cuerpo; la Antropología del Cuerpo. Acerca de esta arista investigativa existe una mayor cantidad de escritos, investigaciones y conocimiento, pero que no son del todo atingentes a la investigación que se realizó, razón por la cual no son tomados como referencias concretas respecto a la Danza y Antropología en Chile.

Dentro de los estudios actuales de danza y antropología en Chile, partiré mencionando *Fragmentos para una historia del cuerpo en Chile*, del año 2010, compilación de estudios relativos al cuerpo. Donde el cuerpo es asumido como el medio a través del cual se apropia la realidad, dado que todo pasa por el cuerpo, usando este como una forma de acceder a la realidad. Es una aproximación antropológica, histórica, donde se alude a que la experiencia en el mundo está mediada por el cuerpo. En este sentido es que se concibe el cuerpo dado que esta perspectiva que entiende a la corporalidad como mediador de la realidad es utilizada dentro de esta investigación, por lo que la inclusión de esta compilación se hace atingente.

Dentro de la cultura del norte del país, se establecen las comunidades de grupos de bailes y cofradías, las que permiten visualizar mejor desde la antropología la noción de comunidad de artistas de la danza, tomando el ejemplo de los bailes de las Cuyacas para la celebración de la fiesta de La Tirana que dio pie a una investigación que se plasmó en el libro “Cuyacas. Música, danza y cultura en una sociedad religiosa en la fiesta de La Tirana” del año 2009. Aquí el Núcleo de Investigación sobre Música, Danza y Cultura de la UAHC, analiza este fenómeno dando una mirada holística a esta formación social y cultural, desde las posibilidades brindadas por estos ámbitos de conocimiento. Analiza la comunidad Cuyacas y los bailes religiosos que realizan, de forma de dar cuenta de la conformación comunitaria basada en lo sagrado.

En el año 2007 la historiadora María José Cifuentes publica *Historia social de la Danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. Esta investigación histórica tiene la particularidad que recrea la danza profesional en Chile, lo que tiene una alta importancia antropológica para contextualizar el devenir histórico y dar cuenta de los cimientos en que hoy en día se desarrolla la comunidad de la danza. Se destaca que sería el primer estudio serio desde las Ciencias Sociales que se constituye como puntapié inicial para diversas investigaciones que han sido publicadas recientemente. Entre ellas es posible mencionar los siguientes títulos: Danza independiente en Chile: reconstrucción de una escena 1990-2000²²; Escritura del Cuerpo: Sobre Danza y Dramaturgia²³; Carmen Beuchat: Modernismo y Vanguardia²⁴; Retrato de la Danza independiente en Chile: 1970-2000²⁵ y por último la revista Aisthesis 43²⁶, edición dedicada especialmente a la

²² CIM/Ae. Danza independiente en Chile: reconstrucción de una escena 1990-2000. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2009.

²³ Alcaíno, Gladys. Escritura del Cuerpo: Sobre Danza y Dramaturgia. Santiago, Chile: Gobierno de Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2009.

²⁴ Mc Coll, Jennifer. Carmen Beuchat: Modernismo y Vanguardia. Santiago, Chile: Cuarto Propio.2010.

²⁵ Alcaíno, G; Hurtado, L. Retrato de la Danza independiente en Chile: 1970-2000; Santiago, Chile: Ocholibros, 2010.

²⁶ AISTHESIS N° 43: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Dossier Estética y Danza. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica. Santiago, 2008.

danza. Otro frente de antecedentes está relacionado con los artículos y materiales audiovisuales publicados desde el año 2001 en la web en la Revista Chilena de Antropología Visual²⁷, donde se manifiesta una postura metodológica de análisis de la corporalidad donde se reconoce el contexto y las implicancias del uso del soporte que genera el conocimiento. En este sentido la imagen del cuerpo se concibe como el soporte material entendido como un artefacto tridimensional, similar a la reflexión que realiza Boas al no representar en el museo la vida de los Kwakiutl mediante fotografías sino con dioramas, lo que habla de una reflexión en cuanto a la porosidad de la corporalidad que no puede ser representada simplemente a través de una fotografía.

En relación a las tesis de Antropología que anteceden este estudio sería posible mencionar un número extenso, pero en general no son atingentes a la perspectiva de análisis de este estudio pues la corporalidad en ellas es analizada como una construcción material fija, donde la subjetividad no es una arista constitutiva. De este modo es posible señalar la realizada por Daniela Leyton L., para optar al título de Antropología Social, Universidad de Chile²⁸. En ella se expone una corporalidad desde la construcción simbólica del cuerpo a partir de los cuidados femeninos en las mujeres Rapa Nui. En ella, como dije anteriormente, la orientación investigativa se asemeja al modo en que la mayoría de las tesis antropológicas abordan el cuerpo y tienen que ver con descripción detallada de acontecimientos cotidianos, pero que no son analizados bajo el entendimiento de la corporalidad como un soporte cultural en el cual se pueden identificar actividades y nociones de la vida cotidiana, pero se deja de lado la construcción que realiza el sujeto de su propio cuerpo, una arista significativa en las sociedades contemporáneas.

²⁷ <http://www.antropologiavisual.cl/>

²⁸ Disponible en http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/leyton_d/sources/leyton_d.pdf al 11 julio 2011

HISTORIA DEL CUERPO.

Naturaleza Móvil

El cuerpo no tendría por qué ser el centro de la danza. Pero si pensamos que el soporte de la danza es el movimiento y que la danza es composición de movimiento, tenemos que remitirnos a lo que hace visible el movimiento y en ese sentido entender la corporalidad y con ello concebir que el cuerpo nos permite generar conocimiento que ayude a comprender la cultura mediante el arte y la práctica artística. Sobre todo si desde allí se genera una base de conocimiento que permite identificar y comprender los estilos de danza y con ello las diferencias entre las comunidades de artistas de la danza que la componen hoy en día.

En este apartado se busca exponer cómo el cuerpo humano ha sido estudiado desde distintos puntos de vista y cómo a partir de su construcción cultural y social específica es posible reflexionar acerca del presente en el cual se suscitan los hechos. Al concebir el cuerpo como un medio de expresión del entramado cultural, es posible identificar la naturaleza técnica del movimiento, donde el movimiento corporal cotidiano se constituye como consecuencia de las actividades de la vida diaria, con ello se forman o crean técnicas corporales que permiten solidificar la expresión del entramado cultural.

Como vimos antes que terminara el siglo XIX se comenzaron a realizar estudios etnográficos en los que se puso una especial atención a la noción y construcción del concepto de cuerpo, entendido como una entelequia del universo simbólico; en la noción de cuerpo se expresaría el universo simbólico de la cultura que se estudia. Cabe reiterar los estudios realizados por Marcel Mauss, Franz Boas, Gregory Bateson, Ray Birdwhistell, Edward Hall, Alan Lomax, que fueron desarrollados en el capítulo anterior.

Por su parte, el bailarín y filósofo de la danza Rudolf Laban²⁹ señala que la práctica de un movimiento puede concebirse como un poder independiente, su interés por buscar “*el desarrollo de las capacidades físicas, emocionales, intelectuales y espirituales del ser humano a través de un solo medio: el movimiento*”³⁰. Nos permite establecer entonces que el objeto de este apartado no es más sino continuar con la relación entre la idea de cuerpo y el estilo de movimiento que desarrolle.

Ideas previas para la conceptualización del cuerpo.

La condición humana es intrínsecamente corporal, por lo mismo el análisis social y cultural que se realiza a partir de las imágenes que expresan su espesura permiten conocer acerca de la persona, de sus variaciones y de cómo se entrelazan en lo cultural para distinguir la estructura social, como el cuerpo se ubica en este sistema estructurado donde nos desenvolvemos. Al ser inseparable de la condición humana, el cuerpo está en el centro de la acción individual y colectiva, de modo tal que su múltiple y compleja densidad de percepciones, sensaciones, sentidos, es puro simbolismo social, así las reflexiones que se realizan a partir de las nociones de cuerpo permiten un mejor entendimiento del presente.

De modo tal que a continuación se proponen las distintas ubicaciones del cuerpo en la historia social occidental reflexionando en torno a las categorías de “*Espíritu Humano*”³¹ que han existido y cómo ellas han variado. Desde la tradición griega es posible observar múltiples concepciones del cuerpo que coexisten en la misma época, podemos decir que en ese contexto ya se planteaban ideas acerca del existir y lo que más adelante se conoció como la tradición platónica (dualista) y la

²⁹ Nacido en Bratislava, hoy República de Eslovaquia, en 1879. Sus principales aportes y obras se desarrollaron a comienzos del siglo XX en Alemania, luego de la Segunda Guerra Mundial viaja a Inglaterra, donde vive hasta su muerte en el año 1958.

³⁰ En el texto “Pensamiento y acción. El Método Leeder de la Escuela Alemana”. De Elizabeth Cámara e Hilda Islas, es posible encontrar la obra de Rudolf Laban.

³¹ Mauss, Marcel. Sociología y Antropología. 1991. Pág.309

aristotélica (no dualista). La tradición filosófica griega nos permite realizar hoy en día una serie de encadenamientos que ordenados bajo una cierta lógica nos entrega la posibilidad de comprender algún aspecto de la noción del “yo” en la postmodernidad.

Junto con esto, los estudios etnográficos acceden al conocimiento de diversas formas en determinadas civilizaciones que muestran la *“naturaleza móvil y la razón de que sea así”*³². Esta diversidad de nociones del “yo”, manifiesta el cómo se ha llegado a tal diversidad cultural, en el sentido de que se hacen presentes múltiples ideas de corporalidad; que hablan de su materia, forma y límites. El cuerpo posee otro lenguaje, es un idioma de materialidad universal, pero de expresión e interpretación singular, esta culturalmente codificado, definido. Como vimos en el capítulo anterior los estudios etnográficos muestran como en diferentes culturas el cuerpo realiza patrones de movimientos en diferentes ámbitos de la vida y que están inspirados en actividades de la vida cotidiana, dando cuenta de las distinciones culturales descritas.

Para la antropología el cuerpo es concebido como una realidad cambiante de una sociedad a otra, llamativamente variada y contradictoria, dando cuenta de la diversidad de las manifestaciones culturales. Son representaciones sociales las que se asignan al cuerpo, dentro de un lugar en lo simbólico y en la ordenación del mundo social. Es por esto que el desarrollo del lenguaje, de las palabras, permite visualizar el modo en que los miembros de una sociedad tradicional se relacionan entre sí y con su entorno. En este sentido la idea de persona en las sociedades tradicionales está referida al papel que debe jugar cada personaje³³ en la realidad de la comunidad y con esto configurar las conductas como mandatos que emanan de la

³² Mauss, M. *Ibidem*.

³³ En los estudios realizados por Boas a los Kwakiutl en el noroeste americano se hace presente un esquema que dice relación con la noción de persona. Persona que asume un personaje, ligado a una ritualidad que configura la forma de organizarse en la sociedad. En Marcel Mauss. *Sociología y Antropología*.

organización social del parentesco, emblemáticamente demostrada en la configuración del clan familiar.

Lévi-Strauss en *El Pensamiento Salvaje* escribe “*Toda clasificación es superior al caos; y aún una clasificación al nivel de las propiedades sensibles es una etapa hacia un orden racional.*”³⁴ Esto se pone de manifiesto con fuerza en el lenguaje ya que la forma de significar la realidad y las relaciones existentes nos orientan acerca de la manera de ser y estar en el mundo. Es la representación de las satisfacciones devenidas por necesidades, así la utilidad manifiesta en distinciones en función no solo de lo práctico, sino también de lo simbólico, en las relaciones con el entorno y la mediación con este. El lenguaje se establece para “*Introducir un comienzo de orden en el universo*”³⁵. La ordenación del mundo por medio del lenguaje explica la experiencia, el conocimiento; las cosas en la medida que se conocen se significan y para ello es preciso experimentarlas, percibir las, después de esto uno puede relacionarlas y con ello se complejizan las relaciones entre los signos lingüísticos, esta relación construida culturalmente es como un puente entre una imagen y un concepto.

Otra manera de graficar la universalidad presente en el cuerpo, proveniente del trabajo etnográfico realizado por Levi-Strauss con “*Las tribus australianas del río Drysdale, ... [que] dividen las relaciones del parentesco, cuyo conjunto forma el “cuerpo” social, en 5 categorías nombradas según una parte del cuerpo o un musculo*”³⁶, entonces para expresar su parentesco el individuo mueve el musculo correspondiente que está ligado culturalmente al linaje, en definitiva las relaciones sociales al estar en estrecha relación con el plano anatómico evidencian que la corporalidad en las sociedades tradicionales es un soporte del entorno. En este sentido al concebir el cuerpo humano como parte de la naturaleza y juntamente con

³⁴ Lévi-Strauss, C. Ídem. Pág. 33

³⁵ Lévi-Strauss, C. Op. Cit. Pág. 25

³⁶ Lévi-Strauss, C. Op. Cit. Pág. 254

ello expresar el universo simbólico a través de él, es que el cuerpo se entiende como el depositario del mundo simbólico, donde se encuentran las interpretaciones y relaciones; es que se le asignan a la existencia corporal los elementos propios del mundo natural. Es el entorno, entendido como un elemento del conjunto simbólico dado por la constante interrelación con la naturaleza. Por este motivo es posible apreciar en varios estudios acerca de sociedades tradicionales el cómo se expresa esta metáfora corporal, reflejo de la realidad social que permite poder ejemplificarse en relación con el reino animal y/o vegetal, en este caso con los arboles.

Para David Le Breton el lenguaje al estar asociado tan directamente con la corporalidad asegura la perpetuidad del grupo social, la perpetuidad de los clanes, del linaje; todo esto a través del uso del lenguaje, es decir de los nombres de los individuos, de las personas, las cuales sólo actúan cualificadas por él.

“En la cosmogonía canaca cada hombre sabe de qué árbol de la selva procede cada uno de sus antepasados. El árbol simboliza la pertenencia al grupo y arraiga el hombre a la tierra y a sus antepasados al atribuirle un lugar especial dentro de la naturaleza”³⁷.

En este sentido el nombre representa una función social, una relación con los otros miembros y con el entorno. A mayor diversidad de nombres, mayor diversidad de funciones y junto con esto mayor es la complejidad del parentesco para la formación de clanes. En el caso de los Kwakiutl, es posible identificar que un individuo posee varios nombres a lo largo de su vida, es decir posee distintos nombres según la actividad que esté realizando. Esta noción de persona presente en las sociedades tradicionales, dice Mauss, es más bien una noción de personaje.

La noción de persona, como origen de las vertientes que conocemos hoy en día, surge a partir de la tradición grecolatina, en el sentido de que son ellos quienes

³⁷ Le Breton David. Antropología del Cuerpo Modernidad. 1995 [1990]. Pág. 17

complejizan la idea de personaje (mascaras y nombres), *“de individuos a ritos, de privilegios a obligaciones”*³⁸

Durante la época de la República Romana, específicamente en el periodo en que se produce el levantamiento de la plebe y con ello la adquisición del derecho de ciudadanía, es que los miembros de la república se constituyen en ciudadanos y con ello se consolida la figura de persona civil. De ahí en más se comienza a complejizar la noción de persona debido a que se continúa con la tradición nominativa, pero en este momento surgen los nombres propios y la utilización de apellidos, también ligados al parentesco, pero ya con características propias. Es importante considerar que el carácter de persona, en derecho romano se entiende *“como sinónimo de la autentica naturaleza del individuo”*³⁹. En esta época el derecho de la persona no estaba destinado a los esclavos, que al no ser propietarios de su cuerpo, no poseen un derecho de persona. Esta situación cambia con el cristianismo, es decir casi 300 años después, cuando los siervos aun siendo esclavos no propietarios de su cuerpo, poseen un alma. Es en este periodo en que se complejiza la idea de persona, puesto que en la persona se comienzan a identificar formas y sustancias, cuerpo y alma.

Pero la noción de persona debía sufrir una transformación más filosófica, si se quiere decir, para convertirse en lo que hoy conocemos como una categoría, la *categoría del yo* y que por lo demás está siempre en construcción. Durante mucho tiempo y como señala Mauss, entre los siglos XVII y XVIII el pensamiento occidental se ve obsesionado en distinguir las cualidades de la forma y la sustancia que componen al individuo. La noción de persona es profundamente cuestionada y se produce una especie de enfrentamiento entre quienes sostienen que *“el alma individual es una sustancia o si descansa sobre una sustancia”*⁴⁰, toda esta discusión teológica y

³⁸ Mauss, Marcel. Ídem. Pág.324

³⁹ Mauss, M. Op. Cit. Pág.327

⁴⁰ Mauss, M. Op. Cit. Pág.331

filosófica luego será expuesta desde dos exponentes que plantearon dos aristas de la problemática, por una parte René Descartes y Friedrich Nietzsche.

Es en este escenario donde se comienza a desarrollar el pensamiento moderno, que por un lado niega la existencia del cuerpo, asumiéndolo como un extranjero dentro del individuo, es la idea de poseer un cuerpo y ser alma, un dualismo surrealista motivado principalmente por el Renacimiento y René Descartes. En contraposición a estos planteamientos y con la ayuda de pensamientos políticos y religiosos es que se plantea la libertad individual en tanto posibilidad de *“conciencia individual, del derecho a comunicarse directamente con Dios, de ser su propio sacerdote y tener un Dios interior”*⁴¹. Es la época en la que David Hume⁴² plantea que el conocimiento proviene de lo más profundo de la experiencia sensible que se vive en el cotidiano, raíz y trasfondo ontológico del conocimiento, parte esencial para la consecución del saber.

Como veremos, la historia de las concepciones corporales en las diferentes culturas ha fluctuado entre las nociones que lo relacionan directamente con la naturaleza de modo tal que la idea de cuerpo no existe sino en relación con el mundo exterior y la noción que lo concibe como algo autónomo, una realidad aparte. Entre estos dos sentidos culturalmente designados existe un campo de estudio amplio que a continuación se pretende desarrollar.

Para entender de mejor manera todo lo relativo a la conceptualización en torno al cuerpo es que se debe realizar una mirada y revisión profunda al devenir histórico de este concepto estudiado y sistematizado por la filosofía, sociología, antropología y la historia, por el hecho de las variaciones que se han suscitado con el desarrollo de estos ámbitos de estudio.

⁴¹ Mauss, Marcel. Ídem. Pág.332

⁴² Mauss, Marcel. Íbidem.

El axioma de corporalidad en la dimensión humana postmoderna el cuerpo como marca que nos identifica, la frontera que nos distingue de los otros, el cuerpo es la enunciación de la diferencia individual, el lugar de la separación de la alianza social, a diferencia de lo que ocurre en las sociedades tradicionales.

El cuerpo en las Sociedades Tradicionales y Modernas.

Se entiende como sociedades tradicionales aquellos grupos humanos que se desarrollaron en oposición a la idea de ruptura, es decir las sociedades tradicionales no organizan su cosmovisión en forma fraccionada, las esferas de la sociedad se encuentran estrechamente relacionadas entre sí. Esto se refiere a la forma de crear la cosmovisión del mundo de forma parcelada, de modo que para el estudio del comportamiento social sería posible realizarlo por medio de las construcciones ligadas al parentesco, la política, el trabajo, al arte y todos aquellos ámbitos del quehacer social. Así estos sistemas culturales en los que todas las esferas de la sociedad se encuentran íntimamente relacionados e integrados, permiten entender de mejor forma como se organiza una sociedad con estructuras sociales simples.

Un elemento de vital importancia para referirnos a las sociedades tradicionales tiene que ver con su íntima relación con la naturaleza, con el medio en que se habita y desenvuelve. Esta relación de fuerte dependencia con el ecosistema impregna y determina los acontecimientos, la percepción del mundo, la forma de interactuar y relacionarse con este y los demás, en el sentido de que los miembros de una sociedad son parte indivisible con la naturaleza como se ejemplifica con el lenguaje, así la sociedad se funde con el hábitat, con el entorno, dando paso a la constitución de un grupo social homogéneo, igualitario y dependiente entre sí. De este modo las interacciones y significados de la realidad son dadas por la relación que se establece entre la sociedad y la naturaleza, la mayoría de la veces en función de las necesidades presentes. En el momento en que las sociedades comienzan a

desarrollar los diversos ámbitos de la sociedad de manera fragmentada es que se considera el inicio de la modernidad.

Emile Durkheim⁴³ influido primeramente por el pensamiento positivista, al que luego cuestiona y abandona al poner su atención en hechos sociales y con ello crear reflexiones que provenían del entendimiento más que de la observación. Aún así su obra se basa en la idea de que las sociedades experimentan un desarrollo evolucionista, de modo que es posible identificar y distinguir las sociedades primitivas y las sociedades avanzadas. Las primeras se caracterizan entre otras cosas porque sus miembros comparten estados de conciencia que refieren a la idea de que existen representaciones comunes de la realidad que dan lugar a leyes, las que se imponen a los individuos como prácticas uniformes, las que se aplican a los sujetos bajo la amenaza de medidas represivas y coercitivas que generan la ordenación social. Mientras que en las sociedades avanzadas o modernas las leyes se dictaminan a partir de una institución social que funda las reglas jurídicas que entre otras cosas definen la naturaleza y las relaciones para el funcionamiento de la sociedad, relaciones de interdependencia entre los individuos y los grupos.

Durkheim deslumbrado por la creencia de que la división del trabajo es el hecho social que genera el avance desde las sociedades primitivas a las sociedades modernas es que plantea el hecho de que para vivir en sociedad es necesaria la existencia de la cooperación entre los individuos, lo que llama solidaridad. Este hecho social posee características propias en cada uno de los estados evolutivos que él identifica, de este modo para la sociedad primitiva la solidaridad que opera en ella es de tipo mecánica puesto que existe una conciencia colectiva que identifica y agrupa a los miembros de la sociedad. Para el autor la división del trabajo es

⁴³ El fundador de la sociología, el francés Émile Durkheim (1858- 1917), realizó sus investigaciones a partir del estudio de los hechos sociales, afirmando que la sistematización de los hechos sociales generan un conocimiento científico, de modo que la realidad permite el conocimiento. Con esto funda el método hipotético deductivo. El texto utilizado de Durkheim es "La división del trabajo social", obra publicada en 1893, de la que yo utilizo la Edición Akal, 1993.

fundamental en esta distinción, puesto que la no diferenciación de tareas fomenta el escenario de comunidad, de cosas y tareas en común, aunque así en estas sociedades existe la movilidad social producto de las relaciones de parentesco. En las sociedades modernas la solidaridad se manifiesta de tipo orgánica, esto quiere decir que debido a la división social del trabajo se generan dependencias entre los individuos y formas de relacionarse dentro de la sociedad que exigen una orgánica institucional que normalice el cotidiano.

Esta distinción que propone Durkheim es una más dentro de las que existen para caracterizar a las sociedades simples y a las sociedades complejas, de igual modo no sólo existen múltiples distinciones sino también hay numerosos conceptos para designarlas.

En las sociedades tradicionales los individuos solo existen en relación con los otros, no cimientan su identidad por su relación con el otro, como sí ocurre en las sociedades modernas. Quienes componen una sociedad tradicional se definen o caracterizan como miembros de un complejo cultural, de una comunidad, donde el centro de las relaciones sociales estaría dado por la sociabilidad comunitaria, solidaria, en el que las diferencias son muy sutiles al ser todos miembros de un grupo y no individuos aislados pertenecientes a un grupo.

Esto se representa en la idea de cuerpo asociado a las sociedades tradicionales, en las que este constructo se configura en relación a la naturaleza, con ello se establecen las formas en que se relacionan los miembros entre ellos y el espacio físico, el lugar que ocupan dentro de la comunidad muchas veces se expresa a partir de la genealogía con la naturaleza, por lo que al ser el sujeto parte de la naturaleza, su materialidad sirve como metáfora.

La interrelación que presenta la sociedad comunitaria, marcada por la solidaridad de sus miembros integrantes hace referencia a la pertenencia con el universo de la

naturaleza. La sociedad comunitaria como una espesura que se desarrolla a partir de la compleja diversidad del entorno en el que se suscitan las diversas esferas de la vida cotidiana, dan cuenta de lo indivisible que podría llegar a pensarse la idea de individuo dentro de esta sociedad tradicional. Sociedad en la que no existe la figura aislada, individual, de modo que el cuerpo no se concibe como el lugar de sí mismo, más bien el cuerpo se concibe como la extensión de la cosmovisión simbólica de la particularidad del grupo.

“El cuerpo se confunde con el mundo, no es el soporte o la prueba de la individualidad, ya que ésta no está fijada, ya que la persona está basada en fundamentos que la hacen permeable a todos los efluvios del entorno. El “cuerpo” no es una frontera, un átomo, sino el elemento indiscernible de un conjunto simbólico. No hay asperezas entre la carne del hombre y la carne del mundo”⁴⁴.

En una sociedad comunitaria el cuerpo no es una noción de corte, pues nos remite a un cosmos que liga comunitariamente a sus miembros. La sociedad tradicional, solidaria y comunitaria, se expresa en una idea de cuerpo como parte de un todo, no existe la escisión en individuos, sino la noción de miembros que son parte de una sociedad.

⁴⁴ Le Breton, David. Ídem. Pág.18

Herramientas Conceptuales: La razón instrumental y el realismo empírico.

Otro momento que despierta un fuerte interés en lo relativo a la conceptualización del cuerpo, dice relación con el advenimiento de la modernidad, cuando en occidente comienza a surgir la figura del individuo, aquel personaje central que busca una explicación del mundo homogénea, una explicación que debe compartirse por todos los miembros de las diferentes sociedades agrupadas bajo las premisas unificadoras en torno a las nociones civilizadoras desarrolladas en la edad media en Europa. Esta época se caracterizó por imponer una explicación de la realidad a partir de ideas teocéntricas, las que se abandonan en pos de una existencia donde el centro del universo simbólico lo constituye el individuo racional, aquel que busca por medio del conocimiento consolidar su lugar en la sociedad, construir su posición social, dando rienda suelta al pensamiento antropocéntrico.

Este escenario social desarrollado durante la Modernidad, implicó el establecimiento de teorías universales que buscaban generar una conciencia individual homogénea, es decir se planteó una búsqueda ideológica en relación al establecimiento de identidad de metas para la comunidad, con ello también se establecen y regulan las posibilidades para lograr esas metas, de este modo se explica la noción de que en la Ilustración existe una fuerte imposición totalizante y homogenizadora acerca de cómo vivir en sociedad y de cómo acceder a la realidad y con ello al conocimiento. Durante la Modernidad la Teoría Evolucionista se continuó instaurando dentro de la sociedad occidental europea, incluso los pensadores de la época complejizan las teorías en relación a la razón y al conocimiento, de modo que se plantea que los hechos sociales, históricos y económicos se oponen al camino de la razón, así el conocimiento queda aislado de toda posibilidad de cambio, no se concibe la idea de generar teorías que expliquen de manera dinámica y holística los hechos que suceden en la realidad.

Cabe destacar que en ambos periodos históricos se reconoce la figura de un “otro”, pero ese otro es analizado desde una perspectiva unilineal, es decir se asume que la evolución humana es diversa pero que debe orientarse hacia un mismo fin. Respecto a ese “otro”, los pensadores que abogan por la razón instrumental tienen dificultades para comprender que ese otro posee similares características de humanidad, de modo que existen problemas comunes y formas de igualdad entre la figura del yo y el otro. Al no reconocer estas características es que se fomentan políticas expansionistas donde una de las finalidades es que las poblaciones deben civilizarse en función de sus creencias y formas de entender el mundo. Es importante señalar que se asume a la historia como un proceso teleológico, unilineal y por lo tanto universal. De este modo esta ideología del pensamiento moderno niega las diferencias y para ello se asume que la racionalidad es la única posibilidad de conocimiento, con ello se instaura la lógica de la razón instrumental.

La concepción y las formas de ser y estar en la cotidianeidad apuntan al estrechamiento y focalización hacia el yo, posicionándose el ego, que resulta de esta transformación social y cultural que sucede en occidente. La búsqueda del conocimiento como forma de explicación del mundo, como premisa antropocéntrica, genera la reclusión del conocimiento en lo racional, en contra posición con lo establecido por las culturas tradicionales o simples, donde el conocimiento se configuraba a partir de la experiencia. Es aquí cuando la reflexión racional revaloriza la corporalidad generando una resignificación del sujeto. Esta individuación implica que la transformación conceptual se traslade a la negación del cuerpo, visto como una mera extensión al cosificarse, así el cuerpo deviene en objeto.

En el plano de las ideologías es importante considerar que junto con la ideología racionalista presente en el pensamiento moderno, existe la ideología historicista. Esta ideología reconoce que la historia debe ser asumida como un proceso discontinuo y segmentado, de modo tal que se deja de lado la búsqueda por la

universalidad en el desarrollo histórico de las culturas. A partir de esto se asume que para lograr una comprensión acerca de la cultura de los otros se requiere de empatía cultural con las diferentes esencias que cada nación desarrolla. Aun así se mantiene la lógica de la diferencia humanitaria, es decir al reconocer que los procesos históricos no son universales ni lineales no se está asumiendo que existe una condición humanitaria que se comparte. En este sentido el otro sigue siendo analizado y comprendido desde una lógica exótica.

Con el fin de poder comprender el pensamiento moderno en relación al cuerpo es



que me parece necesario desarrollar tres hechos que sustentan la forma de entender, comprender y crear la corporalidad. En un sentido historicista es preciso destacar algunos hechos que son antecedentes del pensamiento moderno.

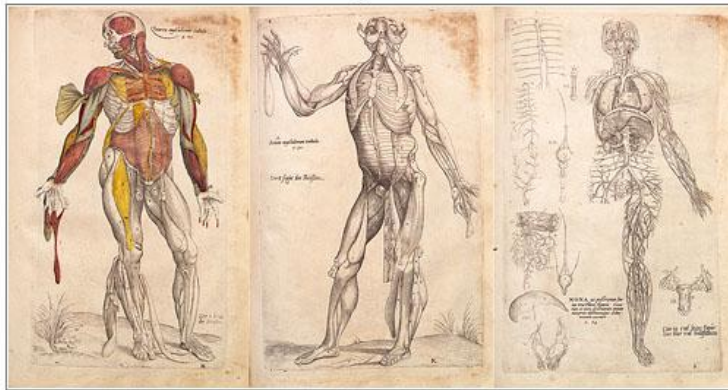
En este sentido como antecedente se puede indicar la irrupción del estudio empírico del cuerpo humano, realizando disecciones que permitieran conocer el funcionamiento, la estructura física y material del organismo. Estos avances son realizados por el anatomista flamenco André Vesalio⁴⁵, padre de la

anatomía moderna. Las ideas introducidas por estos estudios anatómicos establecen la noción de que el cuerpo se puede estudiar por separado, diseccionándolo de modo tal que se entiende al organismo como un conjunto de

⁴⁵ André Vesalio escribe en 1543 una obra que consta de siete volúmenes que titula *De humani corporis fabrica* (*Sobre la estructura del cuerpo humano*), publicación vanguardista para la época, en la que se describe el cuerpo humano por medio de una anatomía innovadora. Es significativo el título de esta obra, dado que hace referencia al cuerpo humano como una estructura arquitectónica, donde los componentes del organismo se constituyen haciendo un símil con la idea de fábrica donde las partes son el fundamento de la estructura corporal. En http://es.wikipedia.org/wiki/Andrea_Vesalio

La Imagen N°3 fue obtenida de http://benitosyma.blogspot.com/2008/01/andrs-vesalio_23.html el día 24 junio 2011.

Imagen N°4

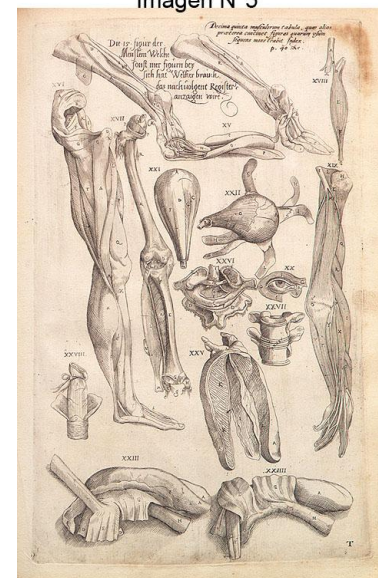


piezas que funcionan y que se estructuran con el fin de lograr un sistema vivo, pero donde las cualidades no son destacadas mas allá de lo funcional, donde lo sensitivo no toma importancia. Este momento

puede considerarse como un antecedente que propicia la invención de la idea de cuerpo como un objeto de estudio, premisas que dan pie a la noción dualista en la que se piensa el cuerpo separado del alma.

De este modo se establece un conocimiento relativo a un vocabulario anatómico que se muestra como algo estrictamente independiente de cualquier otra referencia con el universo de la época, de aquí que la mayoría del vocabulario anatómico⁴⁶ tenga su etimología en las denominaciones en latín. Se demarca, entonces, la ruptura de la solidaridad comunitaria con el cosmos, porque el ser humano ya no se identifica lingüísticamente con el todo grupal, más bien con el yo racional. Esta ruptura ontológica entre el cosmos y el cuerpo humano, sienta las bases para los planteamientos que orientan hacia una radicalidad opuesta, con esto emergen y se solidifican los preceptos que luego dan vida al pensamiento dualista.

Imagen N°5



⁴⁶ Imagen N° 4 fue obtenida de <http://www.microsiervos.com/archivo/ciencia/dibujos-anatomicos-andres-vesalio.html> El 24 junio 2011.

Imagen N°5 fue obtenida de <http://tecnoculto.com/2008/12/15/andreas-vesalius-y-de-humani-corporis-fabrica/> el 24 junio 2011.

De hecho la irrupción de conocimiento acerca del cuerpo que deriva en nociones diferentes a las formuladas en épocas anteriores genera la denominada teoría mecanicista, en la que se concibe el cuerpo como maquina. Esto aporta a las transformaciones que luego suceden con respecto a la irrupción y creación de modelos de producción industriales, donde la creación de artefactos mecánicos se vislumbra como herramienta de producción que transforma la existencia humana.

Este conocimiento se produce en occidente, de modo tal que lo que ocurre en las otras civilizaciones contemporáneas es diferente, así esta noción que disecciona al cuerpo para su estudio y para su comprensión no es compartida por todas las culturas que se desarrollan en este época, aun así este antecedente puede ser entendido como un conocimiento-origen que cimienta el pensamiento que años más tarde René Descartes plantea. En este sentido y como complemento de esto es que vemos como en la Historia del Arte Occidental y en el Renacimiento principalmente, emerge la posibilidad de contextualizar una época en que se fundan estos pensamientos ontológicos que guían el existir de la sociedad occidental.

Durante los siglos XV y XVI en Europa Occidental se suscita el desarrollo de la percepción del rostro como elemento distintivo entre los individuos, denotando la particularidad de cada sujeto. Los artistas de esta época en su afán de emular el arte clásico, realista, refuerzan la centralidad del rostro, al retratar a aquellos personajes de la época que sustentaban económicamente su ejercicio artístico. De tal manera sus creaciones se centran en exponer los rasgos faciales de quienes ostentaban el poder. De esta forma en el rostro se plasma la individualidad de cada persona y los retratos permiten la masificación de figuras relativas al quienes detentan el poder en la época.

“Junto al descubrimiento de sí mismo como individuo, el hombre descubre su rostro, signo de su singularidad y de su cuerpo, objeto de una posesión. El nacimiento del individualismo occidental coincidió con la promoción del rostro”⁴⁷

Otro aspecto importante que caracteriza la época descrita es la irrupción y consolidación de los estados europeos, en parte por los viajes transoceánicos, así la relación unilateral que se produce entre Europa y el resto del mundo permite que la cultura occidental se afiance y sustente. A la par de esto sucede una descomposición del sistema feudalista producto del ascenso de la burguesía y con ello el surgimiento del capitalismo.

En este sentido el devenir económico también es parte de las causas que posibilitan el arraigamiento de la noción moderna de cuerpo. Al respecto la teoría marxista señala que el obrero, figura que emerge en el capitalismo en remplazo de los ciervos y vasallos del feudalismo, son enajenados del producto de su trabajo pero también de la misma actividad del trabajo, la cual desde ese momento en adelante solo consumirá su fuerza física, y en este sentido sus movimientos corporales. El propio cuerpo es convertido en una máquina-herramienta separada del ser. Esta tradición que pone un fuerte énfasis en el trabajo, me permitirá en el siguiente capítulo identificar una comparación entre las diferentes nociones de corporalidad que ha implantado el devenir capitalista con los tres estilos de danza que se han suscitado en su historia occidental hasta nuestros días.

Todo lo antes mencionado confluyen, según palabras de Le Breton en la irrupción de la definición moderna del cuerpo que emerge del Renacimiento, cuerpo como demarcación del individuo, presentando el dualismo: alma/espíritu y cuerpo, que deviene en individuo y su cuerpo. De esta definición moderna se escinde un triple retrato de la persona de la época; individuos como átomos que componen una

⁴⁷ Le Breton, David. Ídem. Pág. 20

sociedad, separados de la naturaleza y del medio ambiente, así como también de sí mismo, los individuos por una parte y por otro lado su cuerpo.

Descartes v/s Nietzsche

Me parece importante rescatar dos miradas que de algún modo configuran el escenario reflexivo que me propongo plantear, el pensamiento de René Descartes y Friedrich Nietzsche que aún no siendo contemporáneas al interior del pensamiento moderno, si pertenecen a él, ya sea en su comienzo como un precursor del pensamiento dualista moderno y Nietzsche en su caso como un cuestionador de lo que durante esos siglos se planteo.

Las bases para su conocimiento

René Descartes⁴⁸ como filósofo de la ilustración y con ello del pensamiento moderno hace referencia a su época en la que el individuo comienza a convertirse en una estructura significativa de la vida social, donde la noción de persona se cristaliza en torno al yo, es decir, al individuo, incluso y según lo que hemos visto en anatomía, se desarrolla un saber del cuerpo independiente de quien lo habita.

Es preciso destacar que la obra de Descartes se hace cargo de la creencia, del pensar de una época en la que confluyen todos aquellos elementos concebidos con anterioridad por los actores sociales. Incluso estos sujetos a los que representa el autor son los pertenecientes a las capas sociales más avanzadas en términos de reflexión en el hacer cotidiano. Esto da cuenta del quehacer de un filósofo el cual reflexiona acerca del momento en el cual su vida se desarrolla, es decir reflexiona en torno a su presente. *“Las lógicas culturales que llevan a la disociación del sujeto...son anteriores a Descartes. La filosofía cartesiana revela la sensibilidad de*

⁴⁸ (1596-1650). Pensador francés considerado como el precursor de la filosofía moderna. Una de sus obras en la que se hace referencia a la negación del cuerpo es *Meditaciones Metafísicas* (1641), en la que entrega testimonios donde los sentidos son desvalorizados con el fin de ejemplificar la conceptualización del cuerpo como maquina. De este modo se inscribe en el paradigma mecanicista del siglo XVII.

*una época no la inaugura*⁴⁹. Este filósofo logra condensar en su discurso un dualismo que se expresa en la disociación del cuerpo y del alma. Esta forma de existir produce una transformación en la noción de cuerpo, ya que el cuerpo se reduce a ser el *límite de la individualidad*.

Entonces esta filosofía dualista cartesiana opone al cuerpo con el alma, el cuerpo es concebido como un accidente en la historia de la humanidad, de modo que lo único que importa es el pensamiento que proviene del alma, es lo que se aprecia de la existencia, a la vez que se entiende como la evidencia de que existimos, debido a que el alma se encontraría en una glándula ubicada en nuestro cerebro, desde donde se moviliza al cuerpo.

*“Asimismo, cuando pienso que existo ahora, y me acuerdo además de haber existido antes, y concibo varios pensamientos cuyo número conozco, entonces adquiero las ideas de duración y número... Por lo que se refiere a las otras cualidades de que se componen las ideas de las cosas corpóreas (a saber: la extensión, la figura, la situación y el movimiento), cierto es que no están formalmente en mí, pues no soy más que una cosa que piensa; pero como son sólo ciertos modos de la substancia (a manera de vestidos con que se nos aparece la substancia), parece que pueden estar contenidas en mí eminentemente.”*⁵⁰

Esta escisión entre cuerpo y alma está sustancialmente relacionada al modo de conocimiento que es posible adquirir mediante la experiencia. El autor funda su filosofía en la idea de que todo juicio acerca de la realidad está mediado por una experiencia falsa, fuertemente influenciada por los sentidos, de este modo niega completamente lo que proviene de la percepción. El autor afirma que la experiencia corporal en el mundo está mediada por la vigilia y el sueño, estados corporales de los que no podemos escapar, con ello toda experiencia empírica podría ser producto

⁴⁹ Descartes en David Le Breton, Op. Cit. Pág.68

⁵⁰ Descartes, René. Meditaciones. Tercera Meditación. Pág.16.

de un sueño y con ello nuevamente entrar al plano de las percepciones. Finalmente y lo que parece ser una de las premisas en la filosofía de René Descartes es que se asuma la existencia de la figura de un “genio maligno”, personaje que nos confunde acerca de lo que percibimos, de modo que no podríamos conocer el mundo y sus propiedades. Ante esto y con la finalidad de que sea posible la generación de conocimiento y leyes universales es que establece el famoso cogito, el pensamiento ante la duda de lo que el cuerpo percibe.

Su planteamiento se funda en la *duda metódica*, como un paradigma que cimienta la negación del conocimiento que proviene de los sentidos y que emplaza a la razón y con ello al pensamiento como la única forma de existir en el mundo, “cogito ergo sum”. En este sentido el énfasis se ubica en un alma pensante, que durante esta acción racionalizadora termina por distanciarse del cuerpo, buscando su olvido. Como si fuera posible existir sin el cuerpo, de este modo se aspira a un tipo de conocimiento que permita aprehender cabalmente la realidad, pero sin la mediación del cuerpo, ya que se convierte en un obstáculo para la comprensión del mundo.

“...no concebimos cuerpo alguno que no sea divisible, en tanto que el espíritu, o el alma del hombre, no puede concebirse más que como indivisible; pues, en efecto, no podemos formar el concepto de la mitad de un alma, como hacemos con un cuerpo, por pequeño que sea; de manera que no sólo reconocemos que sus naturalezas son diversas, sino en cierto modo contrarias”⁵¹.

Así vemos como este pensamiento filosófico perteneciente a una época genera un paradigma en que se asume al cuerpo propio como un extranjero, de cómo si fuese posible la idea de mí cuerpo y yo, un dualismo surrealista, donde de ahí en más en la historia de occidente el ser humano es desprendido, disociado, como un ente espiritual, individual donde sólo importa y resalta el yo, además de que se debe mostrar reflexivo frente a los otros. A partir del pensamiento moderno es que el

⁵¹ Descartes, René. Meditaciones. Tercera Meditación. Pág.16.

cuerpo se convirtió en el lugar de encierro sobre sí mismo, esto establece una diferencia respecto a una sociedad de individuos en contraposición a una sociedad que se constituye por miembros.

*“La inteligibilidad mecanicista convierte a las matemáticas en la clave única de comprensión de la naturaleza. El cuerpo es, por lo tanto, fuente de sospecha.”*⁵² El conocimiento buscado y anhelado por la época es puramente conceptual, pertenece al ámbito de lo científico, de modo que para conocer las verdades de la naturaleza y poder establecer leyes universales es preciso distanciar lo sensorial y pensar, analizar la experiencia desde un punto de vista racional o mecánico. Esto va de la mano con los avances tecnológicos surgidos en la época, como por ejemplo el telescopio y el microscopio, que contribuyen a disociar la inteligencia de los sentidos, ya que estos últimos no alcanzan para conocer y cuantificar la realidad, esto vendría a comprobar para la época la escasa posibilidad de aprehender la realidad mediante la actividad de los sentidos. *“El hombre llega a observar astros que no se ven con la simple mirada, percibe lo infinitamente lejano y lo infinitamente pequeño. Y estos descubrimientos son, para los mecanicistas, la confirmación experimental de las insuficiencias de la sensorialidad humana.”*⁵³

⁵² Le Breton, David. *Ibíd.* Pág.72

⁵³ Le Breton, D. *Op. Cit.* Pág. 74

Percepción del mundo. Emociones como proceso de conocimiento.

El pensamiento moderno impulsa un afán científico de búsqueda y consolidación de leyes universales como explicación de mundo, el reinado del paradigma dualista cartesiano, que aleja y desdeña al cuerpo son los puntos de partida desde donde el filósofo alemán Friedrich Nietzsche⁵⁴ realiza su crítica al pensamiento positivista reinante en el mundo occidental. Este gran pensador, piedra angular en el desarrollo del pensar contemporáneo revaloriza la corporalidad para el entendimiento y conocimiento del mundo, criticando la racionalidad que negaba la vida y el valor de los sentidos en la percepción de la realidad y con esto el desprecio del cuerpo.

Es así como en este apartado se busca exponer el contexto filosófico que funda las premisas para un conocimiento de la realidad que surja desde lo corporal. Este análisis busca por sobre todo reflexionar sobre los rasgos de corporalidad que pueden coexistir, en este sentido la materialidad del cuerpo humano y de su naturaleza son características de una cultura. Vale decir entonces, que esta interacción habitualmente es lo que genera distintas concepciones corporales, tanto en un sentido biológico, cultural, social y simbólico. De esta forma vemos como Nietzsche genera una conceptualización corporal revalorizando las características sensitivas que provienen principalmente de la aceptación de la experiencia común de la corporalidad y por qué no decirlo, con influencias de concepción universalizante en el carácter natural del cuerpo humano, es decir no se reconoce que el goce de los sentidos es una cualidad aprehendida y por tanto cultural. Aun así considerar la experiencia como un fenómeno estético parece ser uno de sus mayores aportes para una nueva concepción corporal.

⁵⁴ Filósofo alemán (1844-1900) que realizó una crítica al pensamiento moderno, fundamentalmente a la idea de moral desde la cual se fundó la cotidianeidad europea de los siglos XVI y XVII. Principalmente se hace referencia a lo planteado en "La Gaya Ciencia" publicada en 1882.

Friedrich Nietzsche plantea que desde la tragedia griega hasta una buena parte del pensamiento moderno ha triunfado la razón al normalizar la vida cotidiana, de este modo el autor lo expresa como un momento histórico dominado por los preceptos morales y el teocentrismo, expresado en la acción e institución religiosa.

Nietzsche plantea que para la generación de conocimiento no se debe separar el cuerpo del alma, dado que no corresponde estudiar la realidad a la manera de los anatomistas quienes separan la materialidad del sentido corporal. Los filósofos deben evitar esta perspectiva racional, de modo de entender la realidad como un fenómeno complejo, cultural, para el que es necesaria la inclusión del conocimiento que proviene de la experiencia sensible. Para la época, el ser humano racional, “serio” actúa en base al prejuicio relativo a que cuando se genera conocimiento en base a la risa y la alegría, a lo lúdico, la reflexión resultante no posee estructuración, ni concordancia, mostrándose alejada del quehacer científico filosófico propuesto hasta ese momento. El alemán incita a desenmascarar esta actitud basada en prejuicios morales, como punto de partida para la reflexión.

Los filósofos antiguamente negaban los sentidos, en contraposición a los filósofos contemporáneos a Nietzsche, quien los caracterizaba como “más sensualistas” en su quehacer práctico. De esta forma ellos no renegaban de su corporalidad para el ejercicio de la reflexión y con ello la creación de conocimiento, así su cuerpo también era fuente de creación y no un elemento de distracción que los sacaba del reino de las ideas, del pensar, tanto así, que para ellos *“El requisito para filosofar era ponerse cera en los oídos”*⁵⁵. Ambas concepciones de cuerpo que se han expuesto en este capítulo, son un ejemplo de que es posible identificar diversidades en la representación corporal, presentes a lo largo del desarrollo de las culturas, tal como lo complementan los estudios etnográficos.

⁵⁵ Nietzsche, Friedrich. *La Gaya Ciencia*. 1995 [1882] P.108. Versión electrónica disponible en <http://es.scribd.com/doc/6783393/La-Gaya-Ciencia-Friedrich-Nietzsche> Fecha última visita 8 de Marzo 2011

El autor se pregunta acerca de aquel que está postulando normas universales de sociabilidad sabe experimentar la realidad, percibirla. La experiencia de vivir para él es un elemento que no se debe menospreciar, la vivencia de la realidad es parte importante de la creación del conocimiento. El mundo es múltiple y la tendencia hacia que seamos especialistas de un conocimiento específico, nos ensimisma, negándonos la noción de que la realidad es más que nuestro vivir, si se niega el cuerpo no se comprende la cualidad intrínsecamente holística de la realidad. Para generar conocimiento no sólo basta sentarse a escribir o investigar, sino que es necesario antes y durante ese ejercicio estar en la realidad, volver a la realidad, vivenciarla con la corporalidad, *“No soy de los que tienen ideas entre los libros... acostumbro a pensar al aire libre”*⁵⁶.

Se concibe que el conocimiento se genere a partir de la aceptación de la apariencia, de este modo se fomenta en la experiencia el saber que emana de la percepción de los sentidos, los cuales redondean y completan lo que imaginamos como realidad. Deberíamos aprender que la realidad la concebimos a partir de lo sensorial, así el autor identifica a este acercamiento a la realidad como fenómeno estético donde lo estético se entiende como lo percibido sensorialmente. De allí que Nietzsche anteponga la perspectiva que entrega vivir lo cotidiano como una experiencia entendida como racionalidad y estrategia de acercamiento a la realidad.

*“Ni la verdad, ni la certeza constituyen la contrapartida del mundo de la locura, ... ambos son las universalidad y la obligación universal de una creencia, en pocas palabras, el no ser arbitrarios al juzgar”*⁵⁷. En este sentido no niega la existencia de espíritus que convivan durante el desarrollo de la persona, gozar de la locura vendría a ser tan importante como gozar de la sabiduría, no obstante esta afirmación del autor consiste en asumir que la sabiduría es una consecuencia de la

⁵⁶ Nietzsche, Friedrich. Ídem. Pág.104.

⁵⁷ Nietzsche, F. Op. Cit. Pág.31

comprensión de que no es posible ser sabio si no se experimenta el *goce de vivir*, esta afirmación está referida principalmente al goce de vivir sensorialmente.

Con la instauración-desarrollo de la filosofía de Nietzsche se revaloriza el cuerpo produciendo una redefinición del sujeto que deja de lado los principios del racionalismo, donde el pensamiento es asumido como un instrumento para el conocimiento. Consentir que la finalidad de la humanidad resida en el establecimiento de principios universales que rijan el diario vivir y que, como dice el autor buscan poder aplicar principios morales a las acciones concretas de la humanidad, es decir, de lo moral impuesto a lo cotidiano.

En definitiva la filosofía de Nietzsche busca evidenciar que los pensadores modernos no han hecho otra reflexión que no pretenda fundamentar la casuística, de modo que se expone que la búsqueda de leyes universales mediante la utilización de la ciencia es con la finalidad de fijar objetivos a la acción, es otras palabras de moralizar. Cabe tener en consideración entonces que quien quisiera aprender a *“dar saltos de alegría”* también debe prepararse para estar *“triste hasta la muerte”*. El pensamiento moderno entonces prefería el menos placer posible para conseguir de la vida el menor desencanto que se pueda. La lógica de la ciencia moderna consiste en *“disminuir y reducir la propensión al dolor [y por lo tanto habría que] disminuir y reducir también la propensión al goce”*⁵⁸. En realidad, con la ciencia, se puede lograr tanto lo uno como lo otro.

Para el autor se ha cultivado el desarrollo de la ciencia en virtud de tres errores; en primera instancia con ella y por ella se comprendía la bondad y sabiduría de Dios; la necesidad absoluta de generar conocimiento, sobre todo en lo relacionado a la moral, ciencia y felicidad; y por último con la ciencia se pretendía que el poseer y expresar un conocimiento no devendría en algo inofensivo. En realidad, al parecer no se era tan consciente de que generar conocimiento entrega una cuota de poder

⁵⁸ Nietzsche, Friedrich. Op. Cit. Pág.12

sobre quienes no lo generan. En conclusión el desarrollo de las ciencias hasta ese momento había sido influenciado por ideas sesgadas y parciales acerca de la realidad. De este modo se impone la creencia de que la ciencia era un conocimiento universal, siendo que había sido desarrollada a partir de ideas particulares.

Nietzsche sostiene una búsqueda de una ciencia que abogue por la verdad pero que sea consciente de lo que ello trae consigo; es decir que aceptar la verdad contiene en sí la misma la conciencia del engaño, dado que la verdad es una convención que puede llegar a ser desacreditadas, perdiendo validez en otro contexto, demostrándose como poco factible su universalidad. Es innegable el hecho de que la ciencia influyó decisivamente en el carácter de la moral occidental, desde aquella época hasta nuestros días. Refuta entonces la noción de ciencia al plantear la ecuación que expone en el texto *La Gaya Ciencia*, donde apunta hacia la liberación de sentir, “¿para que la ciencia?, ¿para qué sirve en última instancia, la moral?... Si la vida, la naturaleza y la historia son amorales”⁵⁹

El arte entonces, es el responsable y fundador de esta ideología debido a que para el autor la experiencia sensible indica el culto a lo no verdadero, así esta nueva ciencia hace posible entender y manifestar el espíritu universal de la no verdad, de la mentira. De algún modo Nietzsche busca romper con el establecimiento de leyes universales, pero al plantear esta nueva ciencia expone una nueva ideología que busca reemplazar los preceptos ideológicos anteriores. Esta se constituye desde la probidad que se esconde en el arte, ya que la moral del pensamiento moderno no permitiría que las conductas en la sociedad perdieran la rectitud y la integridad en el hacer cotidiano fundado, vale decir, en abandonar la corporalidad. Diametralmente opuesto a la razón instrumental es lo que plantea el autor al señalar una importante consideración al enunciar que es “a razón del fenómeno estético por lo que se justifica la corporalidad, [entendiendo que la corporalidad es en sí misma] los ojos,

⁵⁹ Nietzsche, Friedrich. Op. Cit. Pág. 89

*las manos y sobre todo la buena conciencia para poder transformarlos en un semejante fenómeno*⁶⁰

Sería posible afirmar que este modo de concebir el goce de vivir está muy influenciado por la atención consciente a todo lo percibido y desde allí se exterioriza por el cuerpo. Aun cuando este pensamiento reconoce a un otro diferente es preciso mencionar que Nietzsche constituye una ruptura ideológica con todo lo que se había construido en el ámbito social y cultural hasta su época, de modo que en su filosofía da cuenta de un modo de organización social en base a la consolidación de que todo puede no ser en el plano social.

El pensamiento moderno se ha esmerado en describir hechos con el fin de enumerar y formular que lo social se explica en función del nombramiento de causas y efectos. La distancia ideológica con el pensamiento moderno vendría a ser la consideración de que en la descripción de hechos, se considera más bien como una descripción de la sucesión de hechos que podrían llegar a pretender ser la imagen del devenir. Es en este sentido cuando se produce una ruptura con la noción de historia estática, donde se concibe a la ciencia como quien le entrega preceptos humanos, donde las cosas y los fenómenos se explican a partir de la entrega de características humanas, esto genera una posibilidad muy generosa para el oficio de los antropólogos porque si bien se expone la búsqueda por lograr una explicación de los acontecimientos de la vida se está muy consciente de que lo único posible aún por exponer se encuentra en el plano de la descripción. La historia de todos los días, por ende de las diferentes épocas está compuesta por las costumbres que la caracterizan; se plantea pues una ciencia de la conciencia, donde nuevamente el conocimiento que proviene del quehacer etnográfico pretende describir las motivaciones subyacentes en las conductas cotidianas de las diversas realidades que se suceden. Veremos

⁶⁰ Nietzsche, Friedrich. *Ibíd.* Pág.45

luego que esta idea está muy presente en el estilo de danza contemporánea, por lo imperante y nodular de la conciencia.

Pocos años más tarde debido a los planteamientos de esta nueva tradición filosófica alemana donde se vuelve la atención hacia el empirismo, hacia los fenómenos, por sobre lo racional, es que surge la fenomenología, planteada por el filósofo Edmund Husserl. Este autor afirma que existe un estado consciente posible de alcanzar a través de la intención, lo que le permite discernir entre los fenómenos psíquicos de los físicos, el postulado de *ser en el mundo*. Introduce la conciencia para el estudio matemático bajo la premisa científica de construcción de leyes matemáticas.

Es en este sentido cuando, antes de la mitad del siglo XX, Maurice Merleau-Ponty, fenomenólogo francés plantea que el cuerpo es un instrumento para la comprensión del mundo y complementa lo expuesto por Nietzsche en el sentido de que en función de la experiencia estética es que el cuerpo debe entenderse como la mediación que permite el aprehender del exterior y siempre a través de la conciencia de la experiencia. El cuerpo humano se expone como vector de entendimiento y por medio de los sentidos es que se hace posible la comprensión del mundo, así el cuerpo media todas nuestras relaciones con el mundo. El entendimiento del mundo exterior se realiza a partir de la experiencia de los sentidos, poner atención al conocimiento que proviene desde el cuerpo. Por ello esta nueva forma de entender la corporalidad consolida esta nueva ideología, la que plantea que el cuerpo no pueda reducirse a un mero objeto, como si solo ocupara un espacio y tiempo. Se estabiliza la secularización que ha comenzado a ser cada vez más promulgada por los pensadores de la época, de este modo romper con lo formulado por Descartes. La ruptura con el pensamiento cartesiano tiene que ver con una nueva forma de entender aquellos planteamientos, específicamente los referidos al *cogito ergo sum*, en este sentido Merleau-Ponty expone:

“El verdadero Cogito...no define la existencia del sujeto por el pensamiento que este tiene de existir, no convierte la certeza del mundo en certeza del pensamiento del mundo, ni sustituye al mundo con la significación del mundo. Al contrario, reconoce mi pensamiento como un hecho inajenable y elimina toda especie de idealismo describiéndome como ser-en-el-mundo”⁶¹.

Para comprender el cambio de paradigma dentro del pensamiento moderno respecto a la concepción de corporalidad es que se plantea que *“...Para comprender las transustanciaciones hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, entender que no es un pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino un entrelazado de visión y movimiento”⁶²* La idea de sustancia que funciona como cuerpo social que se interrelaciona dentro de un contexto y que para comprenderlo es necesario ver cómo la trascendencia de la percepción de la realidad (visión) se relaciona con los hechos y sus representaciones (movimiento).

Los postulados de Merleau Ponty sostienen que la realidad es experimentada mediante la corporalidad, a diferencia del dualismo que planteaba que es el pensamiento que uno tendría acerca de uno mismo, de sí mismo, lo que nos definiría como individuos. Esta afirmación es rebatida por el autor que señala que todo lo que nos rodea existe por la interrelación que establecen los individuos con el medio, relación dialéctica que debe contextualizarse a partir de la situación de la que se es en el mundo. El pensamiento se realiza en la situación, se piensa en acto, así *“...El vidente no se apropia de lo que se ve: solo se acerca por la mirada, se abre al mundo, a la experiencia sensible se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo”⁶³.*

Este filósofo fenomenológico francés introduce la noción de la intersubjetividad, noción que reconoce la existencia de un otro con el fin de que sea posible un

⁶¹ Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. Planeta, Buenos Aires 1993 (1945). Pág.13.

⁶² Merleau-Ponty, M. *Ibíd.* Pág.15

⁶³ Merleau-Ponty, M. *Ibíd.* Pág. 16

ejercicio de reconocimiento, donde un cuerpo se re-conoce en otro cuerpo. Así la noción que se tiene del cuerpo se entiende fuera del sentido moderno donde el cuerpo adamantino⁶⁴ rompe con la humanidad, este nuevo paradigma cuestiona el para qué se posee el tacto sino es para tocar, cuestiona y se reafirma en el para qué de los sentidos. La noción de cuerpo aparece cuando se toma conciencia de la experiencia y ella confluye entre el que siente y lo sensible. Al mismo tiempo se busca la espiritualización de la materia y la materialización del espíritu.

Todo responde a que somos una corporalidad la cual no podemos abandonar, el cuerpo se constituye en la forma de acceder a la realidad, pero no se remite a ser sólo un medio de conocimiento de la realidad, se trata de sentir(se) en el mundo, de *no* solamente *pensar el mundo*, la ideología plantea *un mundo de la inmanencia y de la idealidad*, la realidad está unida inseparablemente a la existencia. Por lo que a razón de esto se integra la noción de carne y que David Le Breton utiliza como metáfora que indica la imposibilidad de concebir el cuerpo humano sin que este se remita a su materialidad, la carne como una característica orgánica intrínseca.

En este sentido la comprensión del mundo es el hecho de entender que el actor debe vivenciar para así decodificar el entramado intersubjetivo en el que se desenvuelve, por medio de la conciencia corporal permitiendo así la apropiación de la realidad externa y con ello la creación de conocimiento. Así se señala en lo relativo a la corporalidad que la piel encierra al cuerpo, la que establece una frontera sensible de dentro y fuera, una frontera porosa. Esta ideología invita a tener una abertura al mundo de forma viva, orgánica.

⁶⁴ Merleau-Ponty, M. *Ibíd.* Pág.17.

Cuerpo y Trabajo

En este sentido y para complementar esta discusión teórica referida al devenir conceptual de la corporalidad en la historia de occidente es que incluyo este acercamiento que proviene desde la tradición materialista, donde se plantea que la complejización de la vida social del ser humano se debe principalmente al trabajo que éste realiza en el diario vivir con el fin de satisfacer sus necesidades.

F. Engels⁶⁵ plantea que la mano es el órgano que testifica la especificidad cerebral que se fue desarrollando a medida que el ser humano complejizaba sus actividades en la vida cotidiana. Las nuevas funciones que se fueron presentando permitieron que se adquiriera una experticia en la musculatura y ligamentos que fueron provocando cambios en el resto del organismo. El autor se apoya en Charles Darwin al plantear que este hecho se explica por *la correlación del crecimiento*, es decir se postula que las *“modificaciones experimentadas por ciertas formas provocan cambios en la forma de otras partes del organismo”*⁶⁶. Aún asumiendo el carácter evolucionista del planteamiento, es posible identificar una serie de acontecimientos que se van desarrollando a medida que el trabajo se diversifica y complejiza, por ejemplo a medida que el trabajo se especifica los casos de *ayuda mutua y de actividad conjunta*, contribuyen a agrupar a los miembros de la sociedad y con ello permitir el surgimiento y desarrollo de las sociedades. En este sentido mediante la especificidad que adquirió la mano y con ello los órganos del lenguaje es que los seres humanos fueron planteándose actividades y objetivos más complejos.

Durante los siglos XVIII y XIX, se produce la *“racionalización del trabajo”*⁶⁷ implantada por los estudios que realizó Frederick Taylor, que explica que este nuevo

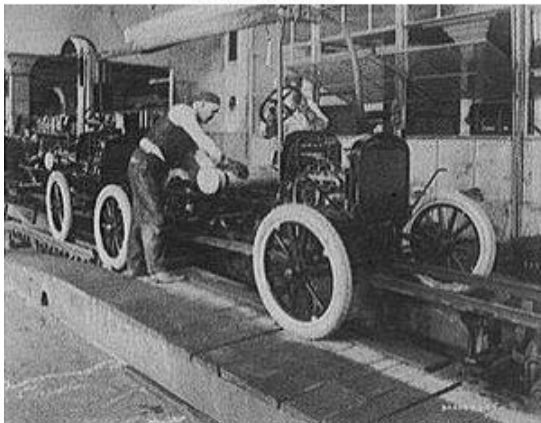
⁶⁵ *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Escrito en 1876. Publicado en revista *Die Neue Zeit*, Bd. 2, N° 44, 1895-1896. Esta edición: Marxists Internet Archive, noviembre de 2000. En Biblioteca de Textos Marxistas. <http://www.marxists.org/espanol/m-e/index.htm>

⁶⁶ Engels, Ibíd. Pág.4

⁶⁷ Pérez, Carlos. *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. 2008. Pág. 154

sistema de trabajo se funda en una segmentación extrema de la cadena productiva y se compone en series de operaciones elementales. Con esto surge la figura del obrero abstracto, es decir nace un sujeto social, determinado por lo económico, donde este obrero pierde su oficio puesto que posee un saber parcelado. Esta nueva forma de organizar la cadena productiva implantó una corporalidad que aboga por el disciplinamiento y control, lo que genera una subjetividad específica, en el sentido de que influye en los modos de socialización, en la manera en que se relacionan los individuos entre sí y como construyen el entramado cultural que los sustenta. El disciplinamiento industrial del cuerpo supera considerablemente las rutinas laborales, todos los ámbitos de la vida cotidiana son configurados desde esquemas de movimientos que son adecuados al trabajo, lo que conlleva a una coerción permanente dado por las estructuras económicas.

Imagen N°6



Posteriormente, Henry Ford⁶⁸, agudiza la lógica del Taylorismo en el trabajo aumentando la segmentación de las tareas laborales. Convirtiendo al ser humano en una pieza más del engranaje productor fabril realizando actividades cada vez mas *“abstractas, elementales, repetitivas y articuladas de manera mecánica”*⁶⁹. La época Fordista, comprendida entre 1930 y

1980 aproximadamente, establece de manera global una serie de condiciones que exponen a los individuos a una forma de vida estandarizada, generada en un aspecto por la masificación del consumo que está orientado principalmente por el desarrollo del sistema capitalista. Sistema que como sabemos se ordena en la lógica centro-periferia, lo que dictamina un modo de vida destinado al consumo

⁶⁸ La Imagen N°6 fue obtenida de http://www.portalplanetasedna.com.ar/henry_ford.htm el día 24 junio 2011.

⁶⁹ Pérez, Carlos. *Ibíd.* Pág.157

condicionado mediante la rutina mecánica instalada en la vida cotidiana y la posición social que se tiene respecto a esta lógica. Las sociedades desde esta época; están sumidas bajo una rutina de producción en las fábricas; del trabajo burocrático que sostiene y facilita la ordenación capitalista y por último la vida de escuela cimienta la opresión a la corporalidad, estos factores son reconocidos como los tres pilares que han ido derivando en años de rutina cotidiana cada vez más mecánica y una forma de vida caracterizada por el consumismo, medio que acerca la singularidad individual que constituye a las personas.

Todo este modelo capitalista sufre una crisis profunda a finales de la década del '60 y con ello suceden cambios en los ámbitos de la vida social y la cotidianeidad de los sujetos oprimidos. Una década de violencia y radicalización de las ideologías imperantes que buscan triunfar y dominar para el establecimiento de reducidos centros de poder. Luego de superar el periodo histórico de los años '70 se consolida la ideología capitalista, que busca ser aun más violenta en sus procesos de dominación que hasta hoy en día nos rige y transforma en autómatas, miembros de un mundo global capitalista.

El rol controlador que sustenta la cultura de masas y la exacerbación de la subjetividad, es el resultado de la vida material dada por el capitalismo, ambas son las consecuencias sociales de, por un lado, la producción en serie y a gran escala y por el otro el reconocimiento de la subjetividad en el individuo. Esto es una parte de la ideología postmoderna que plantea una psicologización, una democratización y pluralismo, los cuales han llevado a que los individuos lleven al límite su corporalidad.

A continuación se presenta el devenir que la noción de cuerpo ha tenido desde finales del siglo XX, en relación con el trabajo, el tipo de producción, el que está nominado como postfordismo, etapa del capitalismo fundada por Taichi Ohno, de la que somos parte en la actualidad. Es por ello que las reflexiones corporales que

siguen en lo que queda de este capítulo, tienen como escenario global el contexto económico postfordista.

Representación de los cuerpos en la vida contemporánea, el adiós al cuerpo.

Hemos visto como la condición humana es corporal, motivo de identidad tanto individual como colectiva. Hay una corporeidad del pensamiento y una racionalidad del cuerpo. El cuerpo es un motivo de prácticas sociales, de imaginarios diversos. Asimismo el cuerpo es el lugar del individuo, donde el ser humano construye al mundo y viceversa, sin perder de vista que esta construcción se realiza al interior de ciertas oposiciones que tienen que ver con una cultura particular. La naturaleza y el entendimiento no existen, sino en términos sociales y culturales, de modo que sería posible afirmar que la naturaleza existe mientras es traducida culturalmente. De modo que la percepción sensorial acerca del entorno, del ambiente, es obra de la cultura y para ello es preciso aclarar que noción de corporalidad es la que se define desde lo social, como vemos es una relación de mutua dependencia.

Existen autores⁷⁰ que plantean que la ideología postmoderna proviene de las transformaciones en las dimensiones culturales y de los escenarios geopolíticos que se desarrollaron en la fase anterior del capitalismo, el denominado periodo *fordista*. En este sentido los acontecimientos económicos y culturales que generaron transformaciones en las dimensiones corporales, tienen que ver, en un aspecto, con una nueva manera de organizar la productividad global capitalista, que desde la producción en serie se haya dado paso a encadenamientos de producción organizadas en red⁷¹, pero donde cada núcleo productivo es autónomo y depende de la demanda. El consumo masivo es entonces un reflejo de la dominación homogenizadora, en tanto la ideología postmoderna se refiere a un consumo igualmente masivo pero que busca generar un tratamiento diferenciado y

⁷⁰ Debord, Guy (1931- 1994). Publico en 1967 *La société du spectacle*. [1995] *La Sociedad del Espectáculo*.

⁷¹ Pérez, Carlos. *Ibíd.* P.160

diferenciador exacerbando la personalidad del individuo, frecuentemente por medio de la corporalidad⁷². Finalmente este cambio ideológico proveniente desde la dominación puramente vertical que virtualmente se acomoda a las exigencias de individuación de los sujetos, generándose así una hegemonía cultural como una *“mezcla de verticalismo e interactividad, [...] que no necesita homogenizar para dominar”*⁷³. Vemos como este cambio en el sistema de producción, en la que el ser humano se concibe como un sujeto particular y donde la subjetividad suspicazmente, es considerada una forma de contener la diversidad. Todos estos cambios generaron una experiencia de ser en el mundo, cuya potencia perceptiva experimentamos hasta hoy primordialmente debido al vértigo del torrente tecnológico, y que, entre otras cosas, la posibilidad de poseer un cuerpo tecnologizado. En este sentido, cada época en la historia va a requerir una determinada distribución corporal de la energía psíquica y como hemos visto esto estaría determinado por el tipo de trabajo que realicen los individuos en la cadena productiva.

El alcance personal y social de la memoria, de la visión y de la imaginación queda, por lo tanto, subordinado al modo en que la cultura conduce el modo de acceder a la experiencia a través del cuerpo. En este sentido la postmodernidad desacredita dos de los supuestos ideológicos más representativos de la modernidad; se niega el esencialismo del sujeto racional y por otra parte, las representaciones, es decir los significados pierden estabilidad, puesto que constantemente están siendo re-elaborados. Así la postmodernidad puede entenderse como construcciones ideológicas que se crean a partir del cuestionamiento del pensamiento moderno.

⁷²Como se describe más adelante en lo que sucede con artistas de la performance que producen una corporalidad singular.

⁷³ Pérez, Carlos. *Ibíd.* Págs. 162-164.

Este escenario ideológico y cultural se describe en “La Sociedad del Espectáculo”⁷⁴ de Guy Debord, conceptualización que se entiende como un estereotipo de la ideología postmoderna, donde se refiere a la instauración de nuevas temporalidades y de la conceptualización de las topologías espaciales en las que comenzaron a operar los sujetos. Con esto surge lo que años más tarde es denominado por Le Breton como el cuerpo supernumerario, esto es, un cuerpo como una estructura que se descompone en *materiales* que son propiedad del individuo y que entran en una lógica mercantil, que permite que sean comercializados o transformados mediante la lógica de la ingravidez que toma la corporalidad. Es una ideología corporal que busca una fusión con la máquina, ya que se evidencia la voluntad de transformarse a sí mismo. Para resolver esta neo-dualidad se plantea la exaltación de la corporalidad, estar en el mundo implica para el cuerpo la felicidad de existir, en este sentido el júbilo de existir implica que concibamos también la muerte como una experiencia corporal.

De algún modo, la realidad corporal contemporánea corresponde al cuerpo transformado en un accesorio siendo materia a modelar según, por ejemplo, la moda del momento. No existe temor por cambiar el cuerpo, convirtiéndose en una gran tendencia del mundo contemporáneo. Para ello se deja la raíz identitaria, ontológica y susceptible de cambios, de modo que se busca que el cuerpo sea una proposición apta de manejar a voluntad del sujeto, personalizándolo según preceptos del mundo contemporáneo, siendo manipulable y transitorio, con una finalidad que se evapora y que tiene que ver con el sostener la experiencia, la experiencia sobre sí mismo. Se viste y se adorna en relación a los otros objetos que están dentro del mundo contemporáneo, por lo que al incrementar las características corporales el individuo expresa su subjetividad sagazmente identificada por el sistema en el que está inmerso, a medida que los individuos se singularizan son mayores las posibilidades

⁷⁴ Debord, Guy. La sociedad del espectáculo. Series en Biblioteca de la mirada. Buenos Aires: La Marca, 1995.

de clasificarlo dentro de las categorías establecidas por la ideología y como capitalista imperante.

El dualismo difuso que se hereda de la noción moderna, opone al cuerpo con su alma, como construcción personal, como un objeto manipulable y susceptible a variadas transformaciones, posible de encarnarse, de metamorfosearse. La metáfora del cuerpo como una pantalla donde se puede proyectar la individualidad, donde siempre es insuficiente el bricolaje de identidades. Desde el punto de vista artístico es posible pensar que vivimos en escena, como estar en una escena performática, o como un borrador, donde siempre se está experimentando y es en esta concepción cuando se rompe con el dualismo, debido a que la experiencia estética se funda en lo cotidiano, de este modo el sujeto *es en el mundo*.

La transformación simbólica del cuerpo puede entenderse como una manifestación simbólica del sentimiento de sí mismo, esta manipulación simbólica de la subjetividad, se expresa en el vaivén entre lo público y lo privado. Esta reapropiación constante se expresa en la creencia de que de otro modo no sería posible la premisa de ser cuerpo. Hoy en día una práctica muy común entre los individuos es encontrar un hobby, como la tecnología, ir al gimnasio, salir a correr, especializarse enología, entre otras cosas, donde el individuo puede desplegar su subjetividad como un ejercicio metodológico, una práctica que plantea que hay que ponerse fuera de sí mismo para devenir en sí mismo. El conocimiento interior, la búsqueda interior se regula y se expresa en el esfuerzo de exteriorizar la identidad y en este sentido el cuerpo es visto como una prótesis de sí mismo, para marcar un “traje” de sí, donde se multiplican los signos visibles donde se encuentra y conforma el sujeto que buscamos ser y de este modo poder estar en el mundo de forma holística, intentando romper la neo-dualidad.

Producto de que vivimos en una “Sociedad del espectáculo” en la que se debe imponer la individualidad, el sujeto debe disponer de signos de identidad en su cuerpo, desde los cuales se cuestiona y se vive el mundo. Las transformaciones del cuerpo pueden ser múltiples, simultáneas, complementarias y contradictorias, en este sentido el individuo no es más de lo que muestra respecto a la escena donde se desenvuelve. Todo esto promueve una libertad formalizada donde se plantea la posibilidad de elegir con mis propias manos la identidad a la que me adscribo.

Aun así se produce un sentimiento de vacío interior al no verse reconocido por el otro como sujeto con identidad. Estamos inmersos en una sociedad de individuos, donde, con un margen de maniobra, cada actor erige sus fronteras de manera inestable. La decisión personal está dada por los contextos de creación presentes y la autonomía que podríamos poseer se mueve entre elegir una marca que nos adscribe, lo que nos muestra una libertad formateada, buscando las adhesiones colectivas en el mercado, definiéndose en un colectivo dado, conducente a la normalización mercantilizada.

El sentimiento individual en el pensamiento postmoderno nos conduce a tal grado de atomización que el individuo comprende a su cuerpo como un objeto de su propiedad, volviendo de algún modo a un dualismo difuso donde no se logra afianzar en todas las esferas la idea de ser cuerpo en pos de tener cuerpo. Es posible observar cómo se comprende la existencia desde el plano corporal, en esta fase de individualización del sentido algunos individuos se plantean libres de sus ataduras culturales y de género, el cuerpo no les determina su identidad, más bien estaría a su servicio.

El valor subjetivo postmoderno se funda en el registro de la individualidad y ello se realiza mediante la apariencia, así emana el valor social de transformar el cuerpo, como hilo conductor en la construcción individual. Poseer una imagen estereotipada, en constante metamorfosis, genera la sensación de que la existencia se encuentra

en un estado de liminalidad permanente. De este modo la tendencia ideológica del mundo contemporáneo se traduce en la intervención corporal, de modo que lo visual cobra fuerza en tanto permite exteriorizar sentimientos, los que a la vez serán reconocidos por los otros. Así se reconoce en la figura del otro la posibilidad de validación.

En este sentido y a simple vista, en la postmodernidad el cuerpo modificado es posible identificarlo a través de los piercing y tatuajes⁷⁵, las que pueden considerarse como cambios corporales motivados por cuestiones de salud, así como las cirugías estéticas y el gimnasio. Mientras las tecnologías contemporáneas den la sensación de empoderamiento en la transformación del cuerpo, se mantendrá la búsqueda de innovación mediante ellas. Lo que está detrás de estas marcas corporales es la búsqueda de sentirse en armonía con uno mismo, encontrándose con el sentimiento de placer que experimenta el sujeto al sentirse en armonía con su cuerpo idealizado⁷⁶.

Como sustento de lo anterior se puede mencionar lo señalado por Judith Butler en lo referido a la materialidad del cuerpo donde actúa o domina una matriz ideológica en relación al aparecer del individuo, la que se constituye en base a 5 planteamientos⁷⁷: (1) la reconsideración de la materia de los cuerpos, la materia corporal es indisociable respecto a las normas ideológicas establecidas; (2) la performatividad de los fenómenos, no como el acto de enunciar, sino más bien lo performativo que existe en la reiteración de un discurso; (3) la construcción del sexo como norma cultural; (4) re-concepción del proceso en que el sujeto se apropia, un desarrollo

⁷⁵ Los Tatuajes y los piercing, que eran antes marcas de disidencia en la actualidad son normalizados, universalizados, se estandarizan. Hace 30 años eran un signo de subversión, hoy existe una empresa de la transformación corporal, de la transformación de sí mismos. Incluso se usan tatuajes falsos.

⁷⁶ La película "Todo sobre mi Madre", dirigida por Pedro Almodóvar (1999), masifica a nivel colectivo el *aparecer del individuo* ligado a la autenticidad, se relaciona la necesidad de que exista una correlación entre los sentimientos de sí mismo y de la corporalidad.

⁷⁷ Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. 2005 [1993] Pág. 19

tendiente a asumir el sexo y desde allí adoptar una norma cultural; (5) valorar el proceso de asumir un sexo es una cuestión de identificación.

Esta matriz ideológica no sólo sirve para generar una materialidad del cuerpo en la mayoría de los individuos, sino también contempla la creación de un grupo marginal, el cual se caracteriza por el concepto de abyección⁷⁸. Término que la autora utiliza para denominar a aquellos sujetos que quedan fuera de la lógica constitutiva que implanta esta matriz.

La conformación del sujeto implica una adscripción a la norma cultural que está determinada por el sexo, sin este proceso de identificar esta norma cultural, no sería posible la abyección. Este concepto refiere al sentimiento de repudio a la norma, sin el cual la identidad del sujeto no podría emerger. La materialización del sexo es fundamental para la *“regulación de las prácticas identificadoras”*⁷⁹, que se proponen mediante la aplicación coercitiva que el sujeto rechace su sexo. Todo esto con el fin de poseer un planteamiento crítico, respecto al cual poder dar *legitimidad simbólica* y *la inteligibilidad tanto a las políticas feministas como a la política Queer*.

La Teoría Queer, surge en la década de los ochenta y plantea la inexistencia de géneros establecidos sino más bien lo que importa es la historia que cuenta el individuo de sí mismo por medio del cuerpo, en este se crean marcas subjetivas que indican la construcción del individuo y como tal de su género. No hay género sino varios géneros, el límite es inventar géneros que están ligados a la posibilidad performática de la sensibilidad subjetiva del individuo. Se comprenden los sentidos acorde a los sentimientos y ellos a su vez develan construcciones sociales personalizables, propias en un sentido figurativo. El cuerpo se construye en la medida de un nomadismo corporal y se evidencia la posibilidad que nos entrega

⁷⁸ Abyección como el acto de arrojar fuera una norma cultural. Concepto trabajado por Butler en páginas 19 y 20, del texto antes citado.

⁷⁹ Butler, Judith. *Ibíd.* Pág. 20

nuestra materialidad, así el cuerpo muchas veces se concibe como un una fiesta personal, porque es el lugar de la expresión del yo. La filosofía Queer se expresa como una tentativa de desnaturalización del género; pero ni el cuerpo, ni el género y ni las tendencias sexuales dejan de ser construcciones sociales históricas, de modo que para naturalizarse en la sociedad es necesario la cultura del consenso y en este punto el escenario tecnológico mundial nos permite estar interconectados.

En este escenario la fetichización del género fundada el disfrute de lo corporal, la posibilidad ideológica de transformar el cuerpo en la unidad material y física, la que debe ser modelada por sí mismo, es un cuerpo que pertenece sólo a sí mismo, de allí que el sueño contemporáneo sea inventar una singularidad corporal.

Es en este contexto en el que puede surgir la pregunta ¿Cómo puedo ser yo única a través de transformaciones corporales? Una de las respuestas puede devenir desde el acontecer artístico, de modo de que exista una búsqueda en el hacer cotidiano desde el prisma de la experiencia estética y en algunos casos la experiencia estética es llevada al extremo corporal y como ejemplo podríamos traer aquí a la artista de la performance quirúrgica; Orlan⁸⁰ quien desde fines de la década de los '60 comenzó a realizar actividades radicales en las cuales cuestionaba los parámetros corporales de la cotidianeidad y la homogeneización presente en los cuerpos. Esta ideología la llevo entre otras cosas también al cuestionamiento de los parámetros occidentales de belleza, en este caso ella subvierte los criterios de belleza mediante las intervenciones y transformaciones de su rostro y cuerpo. Así transformó su existencia en obra de arte, “fabricando” mediante experiencias estéticas su cuerpo,

⁸⁰ Esta artista concibe su cuerpo como su principal marco de expresión, en la década del noventa comenzó a transformarse a sí misma en semejanza de algunas de las pinturas y esculturas históricas más conocidas. “*Cuando la cirugía se completó quedó plasmada su propia representación artística e histórica. La barbilla de la Diosa Venus de Botticelli, la frente de la Mona Lisa de Leonardo, la boca de Rape of Europa de Boucher, los ojos de Psyche Gerome y la nariz de una escultura de Diana, una antigua Diosa romana de la luna, la caza y la castidad. Según Orlan, eligió estos personajes no por los cánones de belleza que representan, sino por las historias y la mitología que vienen asociadas a ellas.*” En <http://elbualdejosete.wordpress.com/2009/11/08/orlan-arte-o-locura/>, última visita 1 febrero 2011. De este mismo sitio web el día 24 junio 2011 fue obtenida la Imagen N°7, que a continuación se muestra.

el cual al ser llamativo atrae miradas y reflexiones, de modo que su construcción subjetiva se transformó en su trabajo. Su vida no pasa desapercibida y hoy se puede entender como una búsqueda por la idea de belleza postmoderna.

Imagen N°7



Es preciso considerar que las experiencias estéticas, en este caso podrían apuntar hacia la búsqueda de una espiritualidad por medio de materializar en su cuerpo el imaginario corporal. En este sentido la vida entera podría devenir en una obra de arte, el cambio constante en la apariencia del cuerpo condensa y expresa la reflexión sobre el sí mismo, así la corporalidad contemporánea parece convertirse en un juego. Cambiar el cuerpo también es visto como la herramienta para cambiar la persona, como proposición antropológica, ya que ni el cuerpo, ni el género son construcciones naturales sino culturales.

La historia capitalista opresora y masculina a relacionado violentamente al organismo subjetivo con la maquinaria productiva, en este sentido hay quienes plantean que el sujeto no puede decir que existe antes de las fuerzas históricamente específicas que lo constituyen, así para que emerja el sujeto es preciso ser consciente no solo de las normas culturales del sexo, sino también de las relaciones de poder que están circunscritas a esas normas.

En la ideología postmoderna se propone el placer de la confusión de las fronteras, por ello para comprender la actualidad urge que seamos conscientes de que existimos a la vez en terrenos disímiles en cuanto a su materia, por lo que aparte de lo corporal tenemos a la mano la virtualidad. Para estar en el mundo contemporáneo sería fundamental hacerse cargo de lo difuso de los límites y con ello ser consciente de las estrategias de control de la postmodernidad, entre ellas pueden estar las condiciones y las interfaces de los límites que distancian el yo de los otros.

Este diseño que organiza lo social y cultural en la ideología postmoderna, identifica en lo cotidiano lo científico y lo técnico como el lugar donde descansa el libre mercado, promoviendo un desenraizamiento cultural y corporal que está al servicio de que el sistema mercantil continúe dominando.

Donna Haraway⁸¹ plantea la idea del *cyborg* como una metáfora irónica que representa lo difuso de establecer fronteras en la actualidad debido a la realidad técnica y científica en la que nos desarrollamos. El *cyborg* se configura entre límites difusos, donde puede confluír un otro y yo, como una imagen condensada de imaginación y realidad material.

Otra arista que nos muestra el devenir de la construcción corporal en la contemporaneidad es la posibilidad de encontrarnos con la temática en torno al desprecio del encuentro con el cuerpo, el adiós al cuerpo, el cual es visto como frágil y carente, debido por una parte a las enfermedades y a la imposibilidad de vivir en el ámbito cibernético. De algún modo entramos a la transhumanización⁸², el cuerpo impide llevar una vida acorde a las tecnologías contemporáneas debido a que las relaciones sociales están más allá de la mismidad y son posibles de construir a través de la conectividad en red, con ello se complejiza la construcción de

⁸¹ En Ciencia, *cyborgs* y mujeres. La reinención de la naturaleza. 1995 [1991].

⁸² Corriente norteamericana, el transhumanismo aboga por lo que está más allá de lo humano. Las nuevas dimensiones de significado y la posibilidad de construir marcos interpretativos en dimensiones virtuales superan y re-conceptualizan el sistema de relaciones sociales.

subjetividades y la construcción de la realidad social, ya que somos testigos del intento permanente por transformar la inmortalidad y con ello la materia corporal, ese es uno de los objetivos cotidianos para quienes promueven una vida tecnologizada, mediada por la esperanza de ser organismos híbridos, de máquina y cuerpo, un ser social que habita en la ficción. De algún modo el cuerpo nos impide vivir la vida propuesta por la ideología tecnológica y científica, corporalmente ir a la par de los avances es imposible si no existe la voluntad de cyborgizar el cuerpo, podemos decir que estamos en un mundo con una religiosidad respecto a la tecnología.

El acontecer corporal que implica esta forma de conocimiento para entender a la cultura.

La cultura, como construcción simbólica donde las sociedades humanas exponen el sentido del universo donde se desarrollan, implica que los límites de la naturaleza sean los límites del sentido cultural, antes que los hechos y que las acciones esperadas. Todo sistema simbólico remite a un sistema cultural, la naturaleza es transformada en dones culturales de intercambio y de relación de los individuos, con lo que se construye la realidad social, las relaciones entre los individuos están mediadas por la construcción cultural que el entorno promueve. Hoy en día poner atención a los sentidos del cuerpo humano, es estar consciente de que es una forma de conocer, experimentar por medio de la corporalidad, pero el estar en el mundo es una condición corporal que ha sido expandida a partir del desarrollo tecnológico y esto conlleva que los límites de la naturaleza también se diversifiquen.

En este sentido para comprender la experiencia en el mundo real, es preciso poner atención a las emociones que evidencian la simbólica social, debido a que las emociones son mediadas por la cultura. Las emociones se transmiten por la mímica de nuestro rostro, nuestros movimientos, la distancia que establecemos al relacionarnos con un otro, la proxemia, la postura corporal, nuestro lenguaje, la vestimenta también es un modo de expresar emociones, incluso mediante las relaciones sociales virtuales es posible transmitir emociones. La emoción es siempre comunicación y se traduce en signos culturales que son posibles de leer, revelan una simbólica social que está inserta en la comunicación colectiva. Las emociones se incrustan en el plano cultural, del que emana la cultura afectiva y que cambia según las distintas sociedades. Podemos comunicarnos entre personas sólo a partir de los signos corporales que expresan emociones, aun cuando seamos de diferentes culturas. En cada sociedad y cultura humana están presentes los signos corporales, el tipo de emociones y las formas en que las expresan, estas

características generan un universo simbólico multicultural en el cual los individuos miembros pueden desenvolverse. Es tanta la diversidad y las maneras en que se puede ser en el mundo, que es posible que incluso dentro de una misma sociedad puedan existir distinciones entre distintos grupos.

La realidad está en constante movimiento, por esto las experiencias son constantemente nuevas y las emociones están en movimiento pero no agotan el cogito, en ellas hay pensamiento aunque el individuo no sea constantemente consciente, cuando se produce esa conciencia se genera consenso entre los miembros de la sociedad, que es producto de la intersubjetividad. Ser consciente de la variada realidad a la que podemos tener acceso genera una cosmovisión particular que constantemente se está reorganizando a partir de ser-en-el mundo, ser cuerpo implica reconocer otros cuerpos y reconocer que existen múltiples formas de pensar el cuerpo, como el *cyborg*. En la contemporaneidad se entiende a la cultura de un modo mucho más dinámico debido a las relaciones entre los cuerpos de los individuos miembros de la sociedad.

En el plano de la cultura afectiva, como una esfera de la sociedad que el sujeto aprehende mediante la sociabilización y que le entrega un modelo de empleo cultural, genera la posibilidad de relacionarse intersubjetivamente. Si pensamos en ella como una matriz cultural que está a disposición de los individuos, que puede ser aprehendida y modificada por los sujetos, entendemos que una característica propia de la cultura es la vitalidad de allí que se hace necesario mantener la dinámica y para ello es preciso que los sujetos la intervengan.

Cuando una emoción se traduce al plano del lenguaje si liga inmediatamente a los significados culturales a lo que ese concepto hace alusión, aún así no siempre una misma emoción está ligada a un mismo concepto, de este modo se hace presente el carácter variable de la emoción, mediado principalmente por la experiencia que le entrega su cualidad específica. En este ejercicio cultural, el de traducir las

emociones, se potencia la dinámica puesto que se genera un constante movimiento a través del universo simbólico. Dado que el pensamiento no es estático, el ejercicio de re-significar los significantes y con ello los significados permite que se entienda la idea de movimiento puesto que la emoción produce la movilización de la psiquis y en su dimensión macro la categorización de la emoción moviliza la estructura social.

La emoción mueve al cuerpo, la frontera porosa que mueve al individuo busca dar cuenta de la carne, como espesura que cubre al individuo. La carne como materia dispuesta a la experiencia hace las veces de motor, de *locus* y es este motor el que está siendo puesto en cuestión en las relaciones sociales hiper-tecnologizadas.

El sujeto-actor se constituye como un modelador de signos. La Danza tiene como locus el movimiento, que contiene entre otras cosas la movilidad de la psiquis, las emociones, la ruptura del tiempo y el espacio por el cuerpo. Específicamente los estudios etnográficos han podido dar a conocer que la danza representa los hechos de la vida cotidiana, movimientos cotidianos que son estéticamente intervenidos.

La emoción estética, como un lenguaje al interior de la cultura y a su vez múltiple dentro de ella, donde coexisten distintos tipos de emociones ligadas a los distintos grupos y subgrupos que comparten una cultura. Siendo parte de un contexto donde compartimos los mismos códigos, todos podríamos entender nuestros movimientos, así en el caso de la danza las emociones que motivan a los bailarines podrían ser captadas por los espectadores de una cultura si existiera un común conocimiento en torno a los signos disponibles. Pero no siempre estamos en sintonía con la emoción estética, ya que el arte busca sorprender, lograr una ruptura en la puesta en escena. Es difícil analizar la danza sin normalizarla; lo mismo con el arte. Incluso en el ámbito de la interpretación si presenciáramos una “obra” de otra cultura no veríamos lo que los integrantes de esa otra cultura ven con sus propios códigos, caemos en la interpretación, el cómo vemos las cosas al no conocerlas. Aunque conozcamos los signos puede que existan diferentes interpretaciones.

La emoción estética es múltiple y se expresa en el hecho de que nunca vemos lo mismo de un mismo espectáculo, no estamos en el mismo estado espiritual y no estaremos en la misma afectividad si los artistas buscan eso, esto sucedería en la danza contemporánea donde se busca que el público participe como creador adjunto de la obra, al interpretarla. En la danza clásica el discurso narrativo ofrecido, busca tener una interpretación universal.

El cuerpo como la representación de imaginarios sociales, posibilita que los individuos puedan expresarse mediante el desarrollo de distintos tipos de movimientos, que pueden encontrarse en los estudios coreométricos, donde se plantea que el cuerpo puede investirse a través del movimiento para tener reconocimiento social en los contextos rituales.

APROXIMACIONES AL DESARROLLO DE LA DANZA EN CHILE.

Para comenzar cabe decir que la profesionalización de la danza en el mundo occidental se remonta hacia mediados del siglo XVII, cuando se produce un cambio ideológico en relación a la puesta en escena de una manifestación artística que hasta ese entonces correspondía más bien a una festividad. Las mascaradas por una parte y los carnavales callejeros por otra, sucedían como espectáculos donde se reproducían y presentaban aspectos de las monarquías europeas y de la vida cotidiana, respectivamente. En este sentido que el arte sea considerado un aspecto específico dentro de la vida en comunidad, sería un aspecto de la modernidad, la que se constituye ideológicamente entre los siglos XVI y XX. De igual modo dentro del pensamiento moderno existe en sí mismo el pensamiento contrario, y con ello la posibilidad de transgredirlo⁸³.

De este modo es preciso comprender que la tradición del ballet constituye en el arte de la danza su profesionalización, puesto que a partir de ello se instauran una serie de diferencias. En primer lugar se identifica a dos actores sociales, por una parte el que ejecuta, el artista y por otra al que observa, es decir un público. Junto con esto se establece también un espacio donde donde transcurren los hechos, un espacio escénico y con ello la creación de diversos espacios para cada uno de los personajes que intervienen en una acción artística, es decir se definen límites espaciales donde por ejemplo se ubican los tramoyas, donde se desplazan los artistas y por supuesto donde está el público. Esta definición de los espacios genera una mayor distancia entre el ejecutante y el público, mientras el ejecutante se encuentra limitado espacialmente para representar, el público sólo puede acceder visualmente a dos dimensiones, lo que definitivamente establece una distancia perceptiva en relación a la experiencia artística entre lo que sucede en las mascaradas o fiestas rituales donde la escena es el lugar donde ocurre el hecho y

⁸³ Pérez, Carlos. *Ibíd.* Pág. 52

todos quienes se encuentran allí son parte creacional de la representación y de lo que sucede con las percepciones en un espacio delimitado y determinante.

De esta forma la danza como manifestación artística, al cambiar su índole social y particularizarse y someterse al rigor de la especialización dentro de la sociedad, transforma sus configuraciones, preceptos y motivaciones, siendo fiel reflejo de los nuevos acontecimientos y vaivenes de los cambios históricos que se suscitan, adaptándose a las nuevas realidades, permitiendo desde la creación artísticas abrirse camino en el mundo.

El comienzo de la danza institucional.

Reseña de las primeras escuelas de danza en el país.

Realizar una descripción más completa de las actuales escuelas de Danza en el país implica identificar hechos históricos que dan forma a lo que actualmente son las escuelas, el sistema de enseñanza y a la estética presente en los montajes, en este sentido es preciso identificar algunos hitos que van conformando este escenario histórico. Primero hay que señalar las visitas al país de bailarines y compañías que de algún modo van dejando un legado artístico importante, lo cual es la profesionalización de un arte que en Chile estaba relacionado principalmente con la Opera, por lo que con estas visitas la danza se independiza como arte y se posiciona como una práctica artística autónoma.

Sabemos que la Primera Guerra Mundial expulsa de Europa a una gran cantidad de artistas, que en busca de una vida más tranquila comienzan a realizar visitas y estancias en 4 continentes en los que este fatal acontecimiento histórico no se hace

presente. Es a comienzos del siglo XX cuando Ana Pavlova visita Chile⁸⁴ y es durante su segunda visita en 1920 que uno de los integrantes de su compañía, Jan Kawesky decide instalarse en el país para crear una academia de ballet clásico. Ya en 1935 crea una compañía con bailarines formados en su academia, con los que representaba ballets rusos. El desarrollo más profesional de este arte se ve truncado en 1938, cuando Kawesky muere, lo que implica que su academia quedará sin una de sus figuras más importantes, en ese contexto fueron sus discípulos quienes continuaron ejerciendo como profesores.

Ya por estos años la danza se había constituido como un arte consolidado en las capas más acomodadas del país, quienes promovían que las jóvenes formaran parte de las escuelas donde se practicaba este arte. Esta noción de clase asociada al ámbito artístico, se constituye en una fuente de creación, expresión de las ideas vanguardistas, pero que atañen principalmente a la clase alta del país, por lo que su llegada a las clases más desfavorecidas es algo poco común. Los espectáculos de danza en su mayoría eran para la gente acomodada y refinada, para el resto de la sociedad las expresiones artísticas relacionadas con la danza eran distintas.

Debe destacarse también el hecho de la marcada noción de género en lo relativo a este arte en nuestro país, impronta que se mantiene durante muchos años, ya que se presenta como manifestación femenina, sutil, delicada, fina, todas prenociones asociadas a la mujer. Esto principalmente se hace presente en el ballet, que desde sus inicios cargaría con esta impronta.

Junto a este auge social y cultural de la danza se suma lo ocurrido en el ámbito de la cultura musical chilena que desde 1928, con la reforma del Conservatorio Nacional de Música comienza a consolidar un desarrollo ligado a la Facultad de Bellas Artes

⁸⁴ Haas, Andrée. "La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical". En *Revista Musical Chilena*, Numero Especial, La Danza en Chile, Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago, 2002, págs.28-36. Publicado por primera vez en 1945. Disponible en:

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002005600003&lng=es&nrm=iso

de la Universidad de Chile. En 1940 en el Gobierno de Pedro Aguirre Cerda se funda el Instituto de Extensión Musical, un año más tarde se crea la Orquesta Sinfónica de Chile y la Escuela de Danza. Estas nuevas oportunidades permitían comenzar a abrir las posibilidades de desarrollarse en estos ámbitos artísticos, con la intención de apoyar el desarrollo cultural del país, desde la promoción de la educación, en este sentido ya en 1945 se indentificó la importancia de esta visita al país.

“Indudablemente, la presentación en Chile del Ballet Jooss, al coincidir entre otras circunstancias con el ambiente propicio que ya en el país existía, determinó en gran parte esa afortunada oportunidad de crear un centro destinado a la formación de conjuntos disciplinados de danza, viejo anhelo que por fin, después de salvar múltiples dificultades, logró llevar a feliz término el Instituto de Extensión Musical en febrero de 1941”⁸⁵.

Andrée Haas⁸⁶ se refiere a que el Instituto le ofreció comenzar con este proyecto a Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht, quienes eran figuras importantes del Ballet (de origen alemán) dirigido por Kurt Jooss, los que al aceptar la invitación realizada dejan este ballet y se da inicio al desarrollo de la danza en Chile y que por primera vez es financiada por el Estado. Este anhelo se cumple el 7 de octubre de 1941, cuando se forma la Escuela de Danza con Ernst Uthoff como director, coreógrafo y profesor.

⁸⁵ Haas, Andrée. *Ibíd.*

⁸⁶ *“Andrée Haas Bachmann, bailarina sueca, hizo sus estudios en los Institutos Jacques-Dalcroze, de Ginebra y París. Obtuvo el título de Profesora de Rítmica en 1926. Perteneció durante un año al grupo de ritmicianas que estudió y actuó en la ópera de París. Como Delegada del Instituto Central Dalcroze de Ginebra, fue profesora de la filial de Varsovia. Regresó a Chile, contratada por el Conservatorio Nacional de Música, para hacerse cargo, como profesora, del curso de Rítmica que fue creado conforme al plan de estudios aprobado en la reforma de 1928. Abrió curso particular de Rítmica y Danza, al que se asoció después Elsa Martín (titulada en la Escuela de Mary Wigman). En 1931 fue nombrada profesora en el Instituto de Educación Física. En el bienio 1935-36 volvió a Europa para graduarse en el Instituto Dalcroze de Ginebra, como Profesora de Solfeo Superior; pasó después a Dresde para perfeccionar sus estudios de danza en la Escuela de Mary Wigman. En Dartington Hall (Inglaterra) siguió en la Escuela de Jooss un curso de verano. Al regresar a Chile en 1936, el Conservatorio Nacional de Música la nombró para la cátedra de Educación Ritmo-Auditiva en el Seminario de Pedagogía Musical”.* *Ibidem.*

Al año siguiente la escuela contaba con alumnos estables con el objeto de concentrar el trabajo en la formación profesional de estos 70 alumnos que fueron seleccionados. Los alumnos eran divididos en dos grupos, el primero compuesto por quienes poseían conocimientos previos y el segundo por quienes tenían condiciones corporales para el estudio de la danza, pero no poseían conocimientos acerca de las técnicas. El texto de Andrée Haas indica el Plan de Estudios de la Escuela, el que correspondía a:

“Dos horas de clases diarias como mínimo: una de ballet clásico y otra de danza moderna. El grupo avanzado tiene además una hora diaria de conjunto de preparación de ballets. Posteriormente, cuando este grupo ha comenzado sus actuaciones como Cuerpo de Ballet, durante los meses de presentaciones, además de las horas señaladas, dedica tres horas diarias a sus ensayos. La clase de Rítmica se lleva a cabo con dos horas semanales para los alumnos que no han cursado estos estudios”

Se aprecia una escuela que ha tomado como modelo lo que ocurría en Europa desde donde venían sus principales figuras constitutivas. Se destaca la entrega de una vocación artística hacia los alumnos de parte del profesorado, quienes trabajaban en estrecha relación para lograr que la escuela pudiera conformarse rápidamente y que fuera posible identificar logros en el corto plazo. En este sentido ese mismo año ya fue posible conformar un Cuerpo de Ballet que acompañó las óperas Rigolletto, La Traviatta, entre otras.

Cabe destacar que en 1945 se estrena el ballet Coppelia⁸⁷ dirigida por Ernst Uthoff, este fue el primer ballet montado por Uthoff para el Ballet de la Escuela de Danza, lo que significó la consolidación de esta institución, no solo a nivel profesional y

⁸⁷ Estrenada en 1897 por la Opera de Paris con una coreografía original de Arthur Saint-Léon y música de Leo Delibes.

artístico, sino que a nivel cultural ya que fue posible identificar el entusiasmo del público por asistir a las *representaciones*⁸⁸.

Parte del elenco de este primer montaje corresponde a figuras determinantes en la construcción de la escena nacional, tanto a nivel de desarrollo del arte como de un “lenguaje nacional”. Se destacan entre ellos, Malucha Solari, Rudolf Pescht, Yerka Luksic y Patricio Bunster, quienes son parte del grupo más avanzado de la escuela y por ello desempeñan los papeles principales de las obras que se comenzaron a montar.

“La actuación de los alumnos señala los progresos obtenidos en la técnica y en la disciplina y armonía de movimientos en conjuntos. Además, se advierte en ellos una expresión intensa del personaje representado, conseguida por una compenetración íntima del ejecutante con su papel, lo cual permite no sólo oír y ver, sino también sentir el desarrollo de la acción”⁸⁹.

El espíritu de la época a nivel mundial respecto del desarrollo de la danza, sobre todo a nivel de tendencias estilísticas desemboca en el surgimiento de lenguajes corporales que rompían con la formación de bailarines estereotipados. Esta escuela pretendía romper con la desvinculación que existía en la época entre ballet y danza moderna, en el texto de Haas se sostiene una pregunta fundamental y que es muy representativa de la academización de la danza moderna, lo que refiere a que la danza moderna como tal ha sido institucionalizada a partir de la creación de metodologías y técnicas de enseñanza ligadas a los objetivos perseguidos por esta

⁸⁸ Indico en cursiva este concepto ya que permite reflexionar en torno la noción de corporalidad presente en Andrée Haas y en la Escuela de Danza, debido a que este concepto indica un entendimiento corporal que separa el cuerpo de la mente, puesto que se asume que la obra coreográfica es una construcción estática que es personificada en la puesta en escena por los artistas. Los bailarines ensayan la materialidad de sus cuerpos y esa es la interpretación que se pone en escena, de modo que se asume la posesión del cuerpo como un objeto que me permite representar la interpretación, lo que la mayoría de las veces va a desembocar en una ejecución poco consciente y con ello se está fuera de la materialidad del bailarín, se está fuera del cuerpo, debido a que a nivel corporal estar en el presente es conciencia de la ejecución del acto en tiempo real lo que vendría a ser presentar y no representar.

⁸⁹ Haas, Andrée. *Ibíd.*

corriente. *“En la técnica danzante, ¿hay incompatibilidades de orden mecánico o anatómico para que la bailarina de academia tradicional no pueda enriquecerse con la nueva técnica, o viceversa?”*⁹⁰

Antes que todo es preciso identificar que es en esta etapa cuando se habla de la academización de un estilo, siendo posible en este caso identificar la preocupación por la profesionalización del arte en el sentido de que se plantea una búsqueda por el aprendizaje amplio y diverso, sobre todo en lo referido a los estilos clásico y moderno, dado que de esta forma se da cabida real a nuevas formas de expresión más acordes a la realidad que se vive a mediados del siglo XX en Chile. Se hace referencia entonces a la metodología de enseñanza que caracteriza a esta Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical y que corresponde al proceso de creación coreográfica y al papel que juega el coreógrafo en esta construcción.

*“La Escuela no forma bailarines estereotipados; al contrario, respeta y desarrolla la personalidad del alumno. Naturalmente, en la coreografía cada alumno tiene que ceñirse al movimiento y expresión indicados por el coreógrafo, quien coordina los diversos valores para formar un total; pero allí interviene el talento y conocimiento humano para elegir y distribuir los papeles de acuerdo con el temperamento de cada cual y a su vez el alumno o futuro danzarín debe poder modelarse y transformarse en un momento dado, con adaptabilidad indispensable a todo artista que interpreta”*⁹¹.

Esta descripción caracteriza el estilo de la escuela en cuanto a la noción de corporalidad que existe a nivel de propuesta coreográfica, es decir describe el proceso de composición de la obra lo que permite reflexionar en torno a la noción de cuerpo presente en la escuela, debido a que dicha noción se devela en el proceso de creación y en la coreografía misma. Por un lado el estilo dancístico de la época aboga por un lenguaje expresivo donde la idea de representatividad cobra

⁹⁰ Haas, Andrée. *Ibíd.*

⁹¹ Haas, Andrée. *Ibíd.*

importancia puesto que las temáticas que se abordan tienen que ver con el relato de una idea, que se desarrolla durante la obra. En este sentido se vuelve hacia el lenguaje más universal, con ello a las técnicas de danza, lo que conlleva a que el estilo se academice. Esta escuela estilísticamente moderna posee una fuerte academización en cuanto a la importancia otorgada a las técnicas debido a que en ellas descansaría la posibilidad de expresar de manera comprensiva el discurso o idea de la obra.

Esta Escuela de Danza y su compañía de Ballet se consolida en 1956 cuando se realiza la primera gira al extranjero, bajo el nombre de Ballet Nacional Chileno (BANCH), como es conocido hasta hoy. Otorgarle el nombre a este ballet puede ser producto de las reflexiones que se venían llevando a cabo respecto de la identidad coreográfica de las obras montadas por el Ballet, que tenían directa relación con el énfasis puesto por la corriente expresionista alemana a la realidad social, no solo del país, sino de toda América del Sur. Reflexiones que se consolidan con la puesta en escena de "Calauacán" en 1959, obra dirigida por Patricio Bunster quien desde la ideología americanista representa una parte de la realidad nacional a través de conceptos y elementos de culturas precolombinas.

El Ballet Nacional Chileno se consolidó como un referente de la danza nacional y como vemos es la primera escuela de danza ligada a la institucionalidad que fomenta el perfeccionamiento de la danza. Con su trayectoria, prestigio y creaciones motivó a nuevas generaciones para el estudio de este arte, lo que ayudó a la formación de nuevas escuelas y agrupaciones. En el caso de la Escuela de Danza, continúa hasta hoy en día bajo el alero de la Universidad de Chile, quienes imparten la carrera de Licenciatura en Danza.

Las nociones y motivaciones que se encuentran en la danza moderna dicen relación también con una forma de ser y estar en el mundo, se concibe al bailarín como sujeto constructor de su devenir, ya que desde la apropiación de su corporalidad se

sitúa como actor dentro de la sociedad. Al contrario, en el ballet de algún modo se concibe al artista como objeto, por lo que si bien vive y trabaja su corporalidad, no sería lo suficientemente consciente para apropiarse de su cuerpo y constituirse como sujeto⁹².

Ballet de Arte Moderno

Corresponde entonces narrar como la Escuela del Teatro Municipal se fundó, era el año 1959 y la Ilustre Municipalidad de Santiago le pide a Octavio Cintolessi, formado en el Ballet Nacional Chileno y que hasta ese momento había desarrollado una larga estadía en Europa por grandes compañías, desempeñándose como intérprete y coreógrafo, que se encargue de la dirección de esta agrupación que llevaría por nombre Ballet de Arte Moderno, puesto que el director *“crea, en función de incorporar al ballet chileno al movimiento de danza contemporánea”*⁹³.

Octavio Cintolessi en un artículo publicado en 1961 plantea que el Ballet de Arte Moderno (BAM)⁹⁴, tiene por objeto una visión completamente holística de lo que significa lograr que un arte se desarrolle a partir de la tradición oral en la que se sustenta, por ello sostiene que *“La tradición, la cultura viva del ballet se va transmitiendo personalmente. Sus portadores son y han sido los maestros de baile y los coreógrafos”*⁹⁵. Este planteamiento permite identificar el pensamiento de la época en relación a lo que sustentaba la práctica artística y que tiene que ver con que el desarrollo del arte se orientaba hacia la masificación de la práctica, el arte se

⁹² El ballet organiza las compañías en relación a una jerarquía, esta se establece en función de las virtudes técnicas de los bailarines. En este sentido es posible identificar las bailarinas y bailarines de primeros puestos; entre ellos se pueden identificar a los primeros y segundos solistas, así como también los coreógrafos y el cuerpo de baile.

⁹³ Montecinos, Yolanda. Historia del ballet en Chile. Revista Musical Chilena, Santiago, 2009. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002005600002&lng=es&nrm=iso . Accedido el 01 de julio de 2009.

⁹⁴ Cintolessi, Octavio. El Ballet de Arte Moderno. Revista Musical Chilena, Santiago, 2009. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002005600006&lng=es&nrm=iso . Accedido el 01 de julio de 2009.

⁹⁵ Cintolessi, Octavio. *Ibíd.*

concebía para el público y con la intención de que fuera visto por muchas personas, lo que no conllevaba a que la responsabilidad social hacia el artista estaba muy presente, puesto que correspondía a una esfera dentro del devenir de la cultura, la que se buscaba que llegara y se viera reflejada en la mayor cantidad de espacios sociales de la realidad chilena.

Este desarrollo profesional y artístico de los bailarines plantea “La necesidad de formación de un repertorio vasto que pueda llegar a todos los públicos. Reposición de las obras clásicas del ballet como forma efectiva de contribuir a la divulgación íntegra del arte de la danza. Representación de obras modernas, a fin de poder ir cristalizando sin sólo el devaneo teórico una expresión nuestra, actual. Y ofrecimiento de oportunidades a los coreógrafos jóvenes para la representación de sus creaciones.”⁹⁶

Vemos como la idea de tradición oral se hace presente cuando se alude a la reposición de obras clásicas, asumiendo que es necesario mantener la historia de la danza en la memoria colectiva de las personas con el fin de que sea posible apreciar las nuevas *representaciones*⁹⁷ de obras modernas que eran creaciones de coreógrafos jóvenes. Esta forma de concebir la puesta en escena responde a la academización de una práctica, la que se institucionaliza.

Por otra parte esta descripción corresponde también a la idea de que las coreografías son narraciones o reflexiones que se expresan en el hacer, para lo que resulta ideal que quien reponga una coreografía sea quien fue el creador o un intérprete de la obra, puesto que al referirse a la reposición de las representaciones se apunta a esta idea de cuerpo que está presente, pero atendiendo a sensaciones del pasado, que se traen al presente, en ese ejercicio se asume que existe una pérdida de creación momentánea.

⁹⁶ Cintolessi, Octavio. *Ibíd.*

⁹⁷ Se pone en cursiva el concepto representaciones puesto que alude a una conceptualización corporal en la cual el cuerpo se pone al servicio de una expresividad, la que es realizada en función de evocar una sensación,

Aun así se pone énfasis en el desarrollo del ballet desde una perspectiva moderna de la danza, es decir se aboga por que los coreógrafos jóvenes realicen periódicamente nuevas creaciones, con ello ser parte de la escena de la danza de la época y con ello de la vanguardia artística del país, ya que el estilo que se proponía era el estilo neoclásico⁹⁸ que apunta hacia la puesta en escena de movimiento más libres pero con una fuerte raíz en la técnica académica. Apunto a esta idea ya que Margot Fonteyn y Michael Somes, importantes figuras del ballet visitan el país en la década del 60, lo que indica no solo que el BAM estaba técnicamente preparado para acompañar a dicha dupla sino que también dicha compañía era parte del circuito internacional de danza.

Esta búsqueda de expresión y *representación* desde la cultura chilena, va abriéndose camino en la vida social y va compenetrándose con el resto de actores sociales presentes en la creación continua del crecimiento y desarrollo del país.

El Ballet de Arte Moderno lleva este nombre hasta 1965 cuando se convierte oficialmente en el Ballet Municipal de Santiago y es en 1967 cuando el conjunto comienza a perfilar su estilo hacia las formas académicas clásicas, enfocándose principalmente hacia el re-montaje de repertorios de ballets rusos del siglo XIX.

Esto sugiere un cambio significativo en la orientación del lenguaje de la danza moderna ya que se tiende al abandono de la noción de experimentación propio que tenía la danza en Chile, porque la danza clásica representa y se enviste con los arquetipos pertenecientes a tiempos más remotos, donde se deja de experimentar, para centrarse principalmente en montar un espectáculo que para crearlo. De todas

⁹⁸ “El neoclasicismo llegó a Francia con Anthony Tudor, quien realizo una interpretación de la vida, a través de la danza, penetrando bajo la superficie de la acción del movimiento, entrando en los fenómenos psicológicos subyacentes; en ese sentido es que tienen metas comunes con los modernos, ya que ambas corrientes ven a la danza como un medio de comunicación. Tudor incluso fue influenciado por Jooss”. En Cifuentes, María José. Historia Social de la danza en Chile. Editorial Lom, Santiago, 2007. Pág.97

maneras significa la consolidación de la vertiente clásica historicista en una institución misma. Se consolida así la danza clásica en Chile y su enseñanza.

Esta situación caracterizada por la falta de creaciones genera que los intérpretes de la compañía comiencen a viajar a Europa invitados por otras compañías, lo que les provee un escenario de mejores expectativas académicas. En esta época viajan Elba Rey, Edgardo Hartley, Jaime Pinto Riveros, entre otros⁹⁹. Durante Esta fase histórica del Ballet Municipal de Santiago se encuentran muy presentes figuras soviéticas del ballet principalmente desempeñándose como directores, lo que tiene mucho que ver con la coyuntura política del país.

La Escuela de Ballet del Teatro Municipal fue fundada en 1960, por Irena Milovan, bailarina yugoslava y esposa de Cintolessi, que fue primera bailarina del Ballet de Arte Moderno, la cual tenía como meta principal la formación de bailarines para integrar el cuerpo de baile. Para el año 1970 la escuela era dirigida por la periodista y maestra de ballet Yolanda Montecinos, la cual tenía como objeto formar a futuros bailarines y por ende futuros integrantes de la compañía, debido principalmente al éxodo de intérpretes. Durante los primeros años de esa década, el Ballet Municipal de Santiago continua siendo dirigido por coreógrafos soviéticos, quienes eran discípulos de Vaganova¹⁰⁰, que de algún modo configura la tradición que el ballet toma en el país.

Al ocurrir el golpe militar de 1973, el desarrollo cultural fue víctima de la manipulación por parte de la dictadura al anular diversas formas de actuar, pensar y expresarse. Esto sin duda le restó preponderancia a los procesos creativos innovadores, los que fueron coartados y suprimidos, al ser asociados al pensamiento

⁹⁹ Cifuentes, María José. Op. Cit. Pág. 103. Estas tres figuras hoy en día son importantes referentes de la danza nacional, Elba Rey y Edgardo Hartley se desempeñan como maestros en la escuela de danza Uniacc, mientras que Jaime Pino fue premiado en la gala del día de la danza 2011, en la categoría Creación.

¹⁰⁰ Maestra de ballet rusa, que era parte del Ballet imperial Ruso y destacó por sus enseñanzas de la técnica clásica con la metodología de este ballet.

de izquierda. Esta huella repercute en los lineamientos y proyecciones que tenía la danza en el país y su posterior devenir.

Luego de 1973 la dirección coreográfica del ballet queda a cargo de integrantes de la compañía, los que eran discípulos de Cintolessi, aún así no fue posible revivir a la compañía puesto que la época de decadencia de este conjunto venía hace varios años, debido a que el repertorio seguía siendo el mismo y no existían políticas de desarrollo artístico como las descritas para la época en que se funda la compañía. Todo esto se extiende casi por 10 años, hasta la llegada de Luz Lorca en 1981, quien había sido alumna de la Escuela de Ballet y por ende discípula de Cintolessi, quien se desempeña hasta hoy día en la dirección de la compañía, específicamente como subdirectora. Ella es quien comienza a reflexionar en torno el desarrollo de la compañía, en función de lo que había sido en sus comienzos.

Para ello a comienzos de la década del '80 se contrata a diversos artistas extranjeros con el fin de actualizar la técnica académica de la compañía, ya que en esta disciplina la búsqueda por el perfeccionamiento conlleva a un desarrollo constante al límite del virtuosismo. Es en esta época cuando nuevamente cambia de nombre, ahora a Ballet de Santiago -como se conoce en la actualidad- junto con ello es posible identificar el regreso de figuras que habían partido al extranjero, como es el caso de los fundadores de la Escuela de Danza de la Universidad de las Comunicaciones, UNIACC. Entonces además del regreso de Elba Rey y Edgardo Hartley, es posible identificar la llegada de Lin Cuxin y Marcy Haydee, quien se desempeña como Directora Artística de la compañía en la actualidad.

Hoy en día esta compañía es reconocida a nivel mundial y su escuela de formación académica corresponde a un espacio para el desarrollo del ballet en el país a nivel profesional, con características de intérprete en el estilo académico. Junto con la Universidad de Chile, son las dos instituciones que han estado presentes a lo largo

de todo el desarrollo de la danza en Chile, que cuentan con compañías estables, lo que sin duda les entrega una importancia fundamental en este devenir histórico.

Antecedentes históricos y culturales

La década del '60.

Los hechos sociales que anteceden a la creación de las otras escuelas identificables en el desarrollo histórico de la danza en Chile, serán descritos con el fin de poder comprender luego la descripción que se realiza de las escuelas que se identifican en el año 2010, cuando se realizó el trabajo de campo.

Siguiendo la descripción cronológica desarrollada hasta el momento, observamos que en los años sesenta la danza estaba patrocinada por las instituciones del estado, de modo que proliferaban los cuerpos estables, donde la práctica cotidiana y creación de lenguajes era la tarea principal de los bailarines. En un escenario de creación así es posible identificar dos estilos de arte como reflejo de la realidad, y que tienen que ver con las tradiciones occidentales de la danza a nivel mundial.

La tradición expresionista posee un lenguaje más dramático lo que genera una relación más directa y congruente entre el mensaje bailado por el artista y el mensaje recibido, la entrega de este mensaje es posible gracias a que las temáticas que se abordan en las coreografías reflejan la realidad cotidiana de la sociedad, lo que permite que se genere un sentimiento de empatía social con el arte de modo que el público es mucho más participativo.

Específicamente en Chile, en la década del '60 se produce el efecto contrario a lo recién señalado, principalmente por la propuesta del Ballet de Arte Moderno de salir del Teatro Municipal para mostrar sus coreografías, en el marco de las políticas públicas orientadas hacia la democratización de la educación, políticas que buscaban ilustrar a la población. De esta forma el programa de difusión cultural

contaba con que el Ballet de Arte Moderno se posicionara frente a los sectores más pobres como parte de la cultura nacional.

Aun así la respuesta social fue de muy poco aprecio hacia el ballet, debido a que era una de las primeras veces en la historia que la clase obrera chilena tuvo acceso al ballet, el que para poder disfrutarlo y percibirlo exige un conocimiento previo de sus códigos, habito que aún hasta el día de hoy en nuestro país no es masivo¹⁰¹.

Principalmente durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva es que se otorga una importancia a la educación democrática en el plan de gobierno, la danza se encuentra ligada al estado y a sus instituciones puesto que en ellas recae la tarea de generar conocimiento para luego masificarlo.

En este sentido en 1963¹⁰² Alfonso Unanue y Joan Turner dirigen un Taller Coreográfico que se desarrolla primero en la Casa de la Cultura de Ñuñoa y luego en la Municipalidad de Las Condes, el que se conoció como Talleres Coreográficos de Las Condes. La historiadora María José Cifuentes expone que el *“apoyo brindado por la Municipalidad de Las Condes se manifestó mediante un pequeño subsidio para la producción y por la facilitación de un espacio, además del propio teatro principal de Las Condes”*¹⁰³.

En este escenario comienza a crecer el número de creaciones coreográficas y con ello la consolidación de destacadas figuras, entre ellos Carmen Beuchat; Hilda Riveros; Maritza Parada; Patricio Bunster, entre otros.

Por su parte, la destacada bailarina Malucha Solari es parte importante en la creación del Ballet de Cámara, BALCA en 1967, el que dirige durante su primer año

¹⁰¹ Con la Reforma Universitaria en Chile en 1968 se generan procesos históricos de alcance mundial en los que se reflexiona socialmente sobre el rol de las universidades y de los estudiantes en el acontecer político y nacional. Como referencia es posible citar a Cifuentes, María José. Op. Cit. Pág. 118.

¹⁰² Cifuentes, María José. Op. Cit. Pág. 112-113

¹⁰³ Cifuentes, María José. Op. Cit. Pág. 113

ya que en 1968 viaja de intercambio al extranjero. Luego a cargo de este cuerpo de baile queda Gaby Concha, quien venía llegando de Estados Unidos tras haber estudiado con Martha Graham¹⁰⁴, José Limón¹⁰⁵ y Merce Cunningham¹⁰⁶. Con el paso de los años se identifican un número importante de creaciones principalmente de esta agrupación, que era dependiente de la Universidad de Chile junto con el Ballet Nacional (BANACH).

Un hecho importante ocurre en 1963 cuando se funda el Ballet Contemporáneo como una consecuencia de hechos que se habían ido sucediendo en relación al trabajo de investigación sobre el lenguaje artístico, estos laboratorios eran realizados por Germán Silva quien bajo el alero del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación crea dicho cuerpo de baile. Es preciso decir que este hecho es paralelo en el tiempo a lo que ocurría en Estados Unidos mientras se gestaba lo que se conoce como el movimiento Judson Church¹⁰⁷.

Este movimiento estilístico se crea en relación a la exploración de movimientos, el trabajo creativo en relación a la danza a través de su historia ha dado pie al nacimiento de vanguardias, en esta época de las vanguardias posmodernistas los montajes o laboratorios de movimiento se generan en relación a una serie de características, una de las nociones que mueven estas vanguardias es el arte como cotidiano de modo que diversos espacios se conciben como aptos para albergar las propuestas artísticas de los bailarines, junto con ello las vestimentas aluden de igual modo al mundo cotidiano principalmente en lo referido a la ya absoluta negativa

¹⁰⁴ Bailarina y coreógrafa Estadounidense (1894-1991), destacada bailarina que compone un lenguaje, el cual luego se convierte en una técnica moderna. Su influencia marca la danza moderna al ser su precursora.

¹⁰⁵ Bailarín y coreógrafo Mexicano (1908-1972), al que se le considera dentro de los creadores de la danza moderna, impulsa el papel del hombre en este arte.

¹⁰⁶ Bailarín y coreógrafo estadounidense (1919-2009). Se le conoce como uno de los iniciadores de la danza experimental junto a Erick Hawkins y Ann Halprin.

¹⁰⁷ Movimiento de vanguardia estadounidense de los años 60'.

frente a la utilización de zapatillas de media punta u otro tipo de vestuario ligado con el mundo de la danza académica.

Otra idea fundamental en esta forma de concebir la danza tiene que ver con que los movimientos ejecutados no buscan representar una historia, lo que por efecto se traduce en que los movimientos son más abstractos y con ello la secuencialidad lógica narrativa en la estructura de una obra. Lo que este estilo de danza quiere lograr es la experimentación mediante el hacer, la búsqueda reside en la ejecución de movimientos mediante la experimentación, que es lo único fijo en estos encuentros dancísticos. Esta tradición filosófica planteada para el ejercicio de la danza, es un antecedente para las futuras conceptualizaciones teóricas en relación a la performance.

Es importante señalar lo que sucede a nivel político en el país en este periodo, específicamente en 1968 cuando ocurre la Reforma Universitaria, la que entre otras cosas tiene como resultado la creación de una Facultad de Arte en la Universidad de Chile, con lo que se crean los Departamentos de Música, Teatro y Danza. El primer director de este departamento fue Patricio Bunster y con ello se comenzó a reflexionar en torno a la profesionalización de las Escuelas de Danza, para lo cual se debía contar con pedagogos profesionales, lo que dio paso a que un año más tarde se formara la carrera de Pedagogo en Danza en la recién inaugurada Escuela Coreográfica amparada en el Ministerio de Educación. Junto con dirigir esta Escuela, Malucha Solari, también está a cargo del Ballet Juventud junto con Hernán Baldrich. Esto es un importante antecedente para la creación posterior de la Escuela de Pedagogía en Danza en la Universidad Arcis la que fue fundada por esta destacada bailarina y coreógrafa, ya que plantea la necesidad de contar con profesionales que enseñen danza.

Es en este contexto social en que surge el Ballet Popular, *“Muchos de los bailarines que habían participado en los Talleres Coreográficos de Las Condes se mantuvieron bajo la dirección de Joan Turner y a ellos se sumaron algunos bailarines de la Universidad de Chile y comenzaron a mostrar gran parte de los trabajos realizados dentro de estos talleres”*¹⁰⁸

La década del '70.

La década anterior configura un escenario social y cultural en el cual la danza había comenzado a relacionarse de una manera más directa con el conjunto de la sociedad, generando hábitos y conocimientos ligados a este arte y con ello mayor empatía desde las personas hacia los hechos artísticos.

Ya en el año 1970 existe un número importante de instituciones que eran patrocinadoras de la Cultura, momento histórico que se caracteriza por establecer una relación directa entre la población, la creación artística y las instituciones del estado, es el periodo del Tren de la Cultura y las Fiestas Populares del Chile Nuevo, en las que es posible identificar en danza al Ballet Popular y para la Música a la Nueva Canción Chilena. Instancias en que la danza y la música comparten escenario.

El desarrollo del estilo de la danza posmoderna en el país y en particular de la danza contemporánea, se consolida al ser fundado el Teatro Contemporáneo de la Danza por Ingeborg Krusell. Este conjunto viene a representar también para la historiadora Cifuentes un quiebre con las metodologías más académicas y modernas que hasta ese momento se practicaban con mayor fuerza en las escuelas de danza de la época, ya que se pone de manifiesto el interés estético del conjunto al denominarse contemporáneos lo que los ubica cercanos al estilo de las vanguardias estadounidenses y a su forma de creación descrita.

¹⁰⁸ Cifuentes, María José. Op. Cit. Pág. 124

Ya con este primer escenario es posible afirmar que la danza independiente en Chile, puede caracterizarse por núcleos creativos. Estas agrupaciones o compañías se unen por preferencias técnicas y estilísticas, por un modo de entender y hacer danza en su relación al contexto social, político e interno del medio. Puede señalarse al ballet popular como agrupación independiente del Estado, siendo participe social desde los valores de los partidos de izquierda. Ocurre así con estos núcleos creativos una imposibilidad de disociar una forma de vivir y la danza, se vive en torno a la danza y se danza en torno a lo que se vive. Estos núcleos se realizan y especifican a sí mismos autopoiéticamente¹⁰⁹, dividiéndose, creciendo y expandiéndose.

Desde el Golpe Militar en 1973 se produce en la danza nacional un tipo de desarrollo de forma independiente, es decir las instituciones que antes apoyaban el desarrollo de la cultura ya no lo hacen, por lo que son los propios artistas quienes buscan espacios en los que puedan expresar su arte, espacios que son muy reducidos y por lo que en un primer momento solo es posible identificar la continuidad de la Escuela de Danza, al Ballet Nacional Chileno y al Ballet de Santiago.

Entre el año 1974 y 1976 dejan de existir el Ballet de Cámara (BALCA), la Escuela Coreográfica y el Ballet Juventud, tres instancias que dependían del Ministerio de Educación. Este hecho me parece muy significativo en relación al escenario de la danza actual, quiero decir que al dejar de funcionar la Escuela Coreográfica de algún modo se trunca el proyecto estatal que ya se venía desarrollando el cual se ocupaba de la formación de pedagogos para la danza y de la inclusión de la danza en el currículo de la educación escolar, por ende su inserción en la sociedad y la cercanía con la población con menos capital cultural.

¹⁰⁹ Cordovez, Constanza. 2009. Red de núcleos creativos panorama de la en los 90'. En Danza Independiente en Chile. Reconstrucción de una escena 1990-2000. Editorial Cuartopropio. Santiago, Chile Pág. 30.

En este momento es cuando se comienza a consolidar el desarrollo de la danza independiente, en 1974 la agrupación Teatro Contemporáneo de Danza fundada por Ingeborg Krusell¹¹⁰ pasan a llamarse Vértice. Por otra parte en 1976 llega a Chile el bailarín Gregorio Fassler, quien estuvo en Nueva York alrededor de dos años y fue alumno de Merce Cunningham. Debido a que el arte se desarrollaba en la clandestinidad existe poca información respecto de sus trabajos coreográficos y de las posibles compañías que haya fundado.

Vértice, dirigido por Ingeborg Krusell, Magaly Rivano y Mario Bugueño, con la colaboración en el área de la actuación de Alejandro Cohen. En sus propuestas aunaban la danza y el teatro y cuyo continuador a nivel de propuesta escénica es el Tedat de Magaly Rivano.

Un año más tarde se funda la compañía Mobile dirigida por Hernán Baldrich, *“quien fue el primero en utilizar en la escena un sinfín de elementos plásticos, principalmente esculturas, creando para la prensa de la época una línea de vanguardista, modelo que ya había utilizado en el Ballet Juventud, en la creación de sus coreografías”*¹¹¹.

Es una época donde la escena integra las disciplinas artísticas en propuestas estéticas donde se mezclaba la danza, música en vivo y las artes visuales, con ello la plástica, la fotografía y el video. Es posible mencionar también al Grupo del Centro dirigido por Gregorio Fassler, quien componía integrando las artes en la puesta en escena pero con una concepción corporal en la puesta en escena donde el cuerpo continua siendo el soporte, es la materialidad corporal la que entra en relación con los elementos que se integran a la escena.

¹¹⁰ Esta bailarina se caracterizó por su trabajo de la Técnica Graham en Chile, esta técnica en el país no era muy conocida puesto que la corriente modernista que se propagó en el país es la alemana, mientras que Martha Graham pertenece al modernismo norteamericano.

¹¹¹ Cifuentes, María José. Op. Cit. Pág. 144

En 1978 llega a Chile la australiana Karen Connolly con la idea de montar la coreografía *El Diluvio que Viene*, la que se estrena un año después, debido al éxito de la presentación es que esta bailarina obtiene trabajo en la televisión chilena, comenzando así la masificación de la danza-espectáculo mediante las coreografías que creaba para diferentes programas, entre ellos Sábados Gigantes¹¹².

Este estilo de danza se ha consolidado en el tiempo, en la actualidad existen 3 instituciones educativas que imparten la carrera de danza con énfasis en este lenguaje, la escuela Dancen de Karen Connolly, el Centro de Formación Técnica Valero y la Universidad de las Artes y de las Comunicaciones (UNIACC).

Junto con la proliferación de los núcleos de creación y compañías, la escena artística del país se nutría desde la literatura puesto que aparece en la escena nacional el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), quienes demostraron una necesidad artística de renovación teórica y práctica del oficio artístico nacional, lo que estaba relacionado con las corrientes de vanguardia de la época. Este colectivo estaba compuesto por Fernando Balcells, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. Entre ellos se expuso una búsqueda artística más ligada a lo audiovisual, aún así son un referente para la época en lo que respecta a la reaparición de la performance en Chile.

Otro colectivo de importancia para el desarrollo de las artes escénicas en Chile, Las Yeguas del Apocalipsis¹¹³, eran un grupo que realizaba intervenciones en actos públicos. Su primera irrupción fue en 1988 en La Chascona durante la entrega del

¹¹² Este programa de televisión durante las últimas tres décadas del siglo XX se estableció como un referente para la cultura de masas del país. Era transmitido por la señal Universitaria de la época, hoy conocida como Canal 13.

¹¹³ Formado originalmente por Pedro Lemebel y Francisco Casas, de todos modos es posible identificar a artistas como Francisco Copello, Carlos Leppe y Vicente Ruiz que también participaron en acciones ligadas a esta propuesta artística. Este último, hoy en día es el Director de la Escuela de Danza de la Universidad Mayor.

premio de poesía Pablo Neruda¹¹⁴ al poeta Raúl Zurita, fueron uno de los primeros colectivos en plantear la homosexualidad dentro del arte.

La década del '80

Específicamente la performance en danza se constituye con el trabajo realizado por Vicky Larraín, quien al volver a Chile en 1982 tras haber viajado al extranjero a estudiar y perfeccionarse en el arte de la improvisación se une a las actividades realizadas por el Centro Cultural Mapocho, con quienes forma ese mismo año el Grupo Calle. Luego de seis años de trabajo se forma la Compañía Teatro del Cuerpo, quienes creaban a partir del “inconsciente colectivo, como también de los hechos inhumanos que eran el pan nuestro de cada día”¹¹⁵.

Junto con ello es significativo señalar el trabajo de Carmen Beuchat, quien participo activamente en el movimiento postmoderno en Estados Unidos, en la Judson Church, junto con ello fue parte de la compañía de Trisha Brown¹¹⁶. Su visita a Chile en 1985 configura un importante escenario de investigación ligado a la exploración in situ y se complementa con lo realizado por la escena local que viene experimentando desde la corriente expresionista alemana.

“Andanzas”, compañía dirigida por Nelson Avilés creada en 1982, contaba con la participación de Nury Gutiérrez, Verónica Varas, Jorge Oleo, Rodolfo Araya, entre otros. Todos estos bailarines son importantes para la historia de la danza en Chile, puesto que representan el devenir del lenguaje nacional siendo intérpretes en la década de los ochenta, época en la que encontrar espacios de creación requería de mucha convicción sobre el trabajo artístico. Aún así esta década es de vital importancia para

¹¹⁴ En <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=pedrolemebel%281955-%29yeguas>

Revisado 16 de mayo del 2011.

¹¹⁵ En http://www.arteypolitica.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=1 visitado el 16 de mayo de 2011.

¹¹⁶ Bailarina y coreógrafa postmodernista estadounidense (1936).

el desarrollo de la danza en el país, puesto que es a mediados de los ochenta cuando se fundan dos escuelas muy importantes en la escena local.

En 1983 Manuela Bunster llega a Chile luego de vivir en el exilio, ella se radica en Concepción donde funda el Grupo de Danza Calaucán, junto a Joan Turner y Cecilia Godoy comienzan lo que sería una compañía que permitió la práctica y la difusión de este arte en la ciudad penquista y de la que salieron importantes bailarines a nivel nacional. Esta compañía como creación artística fuera de la capital diverge del centralismo imperante, dando cuenta de lo importante que es dentro de los distintos ámbitos artísticos, a nivel nacional, la región penquista.

Esta iniciativa existió durante 24 años, los cuales fueron un ejemplo de autogestión y descentralización, lamentablemente en el año 2008 no pudieron continuar con su labor debido a la falta de financiamiento, debido a que una de las principales características de la danza independiente es que se desarrolla a través de intentos personales de espacios propios y que representan la filosofía de vida del artista por medio de la práctica de la danza, el modo de operar y evidentemente del lenguaje utilizado.

El año 1985 es importante para la danza en el país, ya que se hace posible el regreso del exilio de Patricio Bunster, quien principalmente junto a Joan Turner funda el Centro de Danza Espiral, donde se materializa la fundación de una escuela independiente y con ello la posibilidad de diversificar las escuelas de danza en el país. Esta escuela en sus comienzos se orientó principalmente a la formación de intérpretes, diferente a lo que ocurre hoy en día, puesto que existen tres menciones; intérprete, coreógrafo y pedagogía.

Por estos años la represión de la dictadura continuaba siendo violenta por lo que el trabajo de los bailarines se realizaba en un escenario de incertidumbre frente a lo que podía pasar en relación a la represión que ellos sufrían. Hoy en día esta escuela

funciona integrada a la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, lo que le permite entregar una titulación profesional a sus egresados. Vemos entonces cómo se funda una de las escuelas más importantes en la escena local, donde la práctica reflexiva se relaciona con el estilo moderno, con una fuerte influencia en la danza expresiva alemana, retomando aquellas nociones pensadas y practicadas en los 60'.

En este mismo año ocurre otro hecho de importancia para el desarrollo de la danza en el país, ya que Malucha Solari funda la Escuela de Danza en la Universidad Arcis¹¹⁷, orientada hacia la formación de Pedagogos de la disciplina, lo que conforma un escenario de mucha prosperidad para la escena nacional.

Esta escuela desde sus inicios se caracterizó por la práctica de técnicas posmodernas, mucho más experimentales y con una propuesta estética que se diferenciaba de lo que hasta ese momento se venía desarrollando en el país. Uno de los aportes de esta escuela es la democratización de la práctica al no mantener la premisa estética de que los bailarines deben poseer una figura estilizada para convertirse en artistas escénicos. Esta premisa ideológica funda el desarrollo de la postmodernidad, puesto que plantea la diversificación del conocimiento, la democratización de las prácticas y la psicologización de las personas, lo que quiere decir que se pone especial énfasis en la particularidad de cada individuo.

En 1984 Gaby Concha estrena Danzahora en la Corporación Cultural de Las Condes. Lugar que albergó la escena de vanguardia de la época. En 1986 se realiza el Primer Encuentro de Danza Contemporánea¹¹⁸, el que tuvo hasta cuatro versiones. Durante esta época el Instituto Chileno Francés realiza una importante labor, principalmente a través de Marie Christine Riciere, personaje recordado con

¹¹⁷ Universidad fundada en 1982 como alternativa educacional frente a la educación implantada por el gobierno militar de la privatización de la educación universitaria.

¹¹⁸ <http://www.culturallascondes.cl/html/actividades.html>

cariño por Gladys Alcaíno en *Chile-Francia. Movimientos de Intercambio*¹¹⁹. Con esta gestión se produce un importante flujo entre ambos países, puesto que no solo los chilenos pudieron nutrir su experiencia artística, sino también los franceses que visitaron el país pudieron comprender el lenguaje más propio. Es muy significativo el siguiente comentario que recuerda Elisa Garrido, el cual se produce a partir del Taller de Danza Contemporánea realizado en 1989 por Dominique Petit y Anna Carrie quienes les dijeron:

*“Por favor no se tiren al suelo”. Porque todas las improvisaciones eran golpes contra la muralla o contra el suelo. Dijeron: “Por favor, ahora se paran y hacen su improvisación de pie”. Estábamos físicamente, corporalmente, áuricamente encerrados. Nos enseñaron a ser aéreos.”*¹²⁰

Este comentario permite identificar cómo el cuerpo actúa y se relaciona en directa relación a los modos de vida que lleva en su cotidianeidad y desde allí los comentarios que recuerda la bailarina Elisa Garrido, que junto a otras reflexiones permiten comprender que lo sucedido a finales de la década del 80 en el plano estilístico y teórico a nivel nacional es la apertura a nuevos lenguajes; principalmente en lo referido a la utilización de las infinitas posibilidades de la movilidad corporal.

Esto puede identificarse como un hito estilístico a nivel de la Historia de la Danza en Chile, puesto que se genera un intercambio fluido entre las comunidades de artistas, donde es posible mencionar las becas que recibieron Luis Eduardo Araneda y Nury Gutiérrez, quienes al regresar al país ya habían incorporado en sus composiciones un lenguaje de vanguardia europeo.

Es importante mencionar que la Danza Independiente en Chile va a tener como hilo conductor la búsqueda de nuevos horizontes, puntos de partida que se nutren desde

¹¹⁹ En <http://www.consejodelacultura.cl/impulsos/movimientosintercambio.pdf> Revisado el 3 de junio de 2011.

¹²⁰ Alcaíno, Gladys y Hurtado, Lorena. *Retrato de la Danza Independiente en Chile. 1970-2000*. Ocho Libros Editores. 2010. Chile. Pág. 117.

la improvisación y con lenguajes que se van incorporando, esta búsqueda se manifiesta en la constante idea de investigación dancística.

Antes de describir la década de los 90', creo pertinente hablar acerca de la forma en que se organizan la comunidad de artistas de la danza para la creación, puesta en escena y exposición de sus trabajos frente a sus pares y el público. A las escuelas, ballet y grupos de danza se suman dentro de los núcleos colectivos que corresponden a las conformaciones independientes, que presentan un carácter horizontal, por lo que el proceso creativo se dan dentro de una lógica de creación conjunta, con la presencia de roles y funciones determinadas distribuidos entre los integrantes de este colectivo¹²¹.

Como formas de organización en el ámbito de la danza existen los "núcleos de autores" los que se refieren principalmente a las duplas creativas, donde dos bailarines desarrollan su arte experimental desde la posición de dos iguales, entablándose una relación cuasi dialéctica dentro de la danza, buscando potenciar las apuestas de cada miembro. Esto trae aparejado un desgaste claro, cuando los procesos creativos van dejando de confluir y los intereses a desarrollar dejan de congeniar, lo que comienza a generar incompatibilidades imposibles de soslayar¹²².

Respecto a otra forma de organizarse, es el "núcleo de autor"¹²³, en esta forma de componer prima la labor realizada por una persona que se hace cargo de la creación y presentación artística de una obra, donde lo que importa es que de esa persona la dirección. Por tal motivo es que mantiene la noción de trabajo colectivo bajo la modalidad de compañía, dependiendo de quien la dirige. Tiende a ser una organización que busca permanecer y establecerse.

¹²¹ Cordovez, Constanza. 2009. Op. Cit. Pág. 30-31.

¹²² Cordovez, Constanza. *Ibidem*.

¹²³ Cordovez, Constanza. *Ibidem*.

La creación en base a proyectos es de mayor relevancia que los intérpretes, estos pueden ir cambiando, dejando de ser los mismos, pero es sobre ellos que recae el proceso de desarrollo del material coreográfico, mediante la improvisación y énfasis en la interpretación, dejando la estructuración de la obra al director.

Parte importante de esta manera de sobrellevar la vida como artista de la danza dice relación con la poca factibilidad de subsistencia a solamente con el ser intérprete, lo que conlleva el paso a coreógrafos. Esto se atribuye a las oportunidades y el contexto en el que se desarrolló la danza en nuestro país, con la retirada de las compañías institucionales y políticas de la danza por parte del Estado y la consecuente búsqueda de independencia por parte de los artistas.

Dentro del marco del desarrollo independiente de la danza en Chile, es de gran importancia dar cuenta de los grados o niveles de autonomía presentes, y marcar la falta de dependencia de alguna institución como una universidad, un teatro, un ballet connotado, etc. Esta noción de independencia dice relación con la autogestión, con la capacidad de generar recursos para el desarrollo del arte de la danza, sin depender totalmente o en parte de determinada institucionalidad, aunque esto se potencia con los dineros gestionados por medios de proyectos estatales (cómo el Fondart¹²⁴ que empezó en 1992) y el apoyo de privados.

Esto da cuenta de los modelos de gestión que se utilizan en el arte con el término de la dictadura y la llegada de la democracia, puesto que dejan de tener un carácter de política pública, situándose desde la autogestión, actividad que promueve la Ley de Donaciones Culturales, más conocida como "Ley Valdés", aprobada en 1990.

Dentro de estos niveles o grados de independencia presentes¹²⁵ es que se distinguen entre los institucionales, donde los grupos, núcleos o compañías

¹²⁴ El Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes es una herramienta concursable que financia proyectos destinados a fomentar la investigación, creación, producción y difusión artística.

¹²⁵ Cordovez, Constanza. 2009. Op. Cit. Pág. 33-39.

dependen de alguna institución, universidad, tanto en infraestructura, como apoyo monetario para los montajes, lo que deriva en que los miembros del colectivo cuentan con remuneraciones y son miembros estables de dicho conglomerado. Por ejemplo el BANCH se inscribe como parte de la Universidad de Chile.

Otro nivel de independencia destacado es el relativo a la política partidista, donde resalta el Ballet Popular de los años 70' creado por Joan Turner, expresión ideológica desde la danza del pensamiento de los partidos políticos de izquierda, un intento no institucional de danza como referente cultural de la ideología política, con la efervescencia y compromiso social como estandartes, es la respuesta de la danza al contexto chileno de la segunda mitad del siglo XX marcada por la vida social activa culturalmente, socialmente y políticamente hablando, con la gente discutiendo acerca de las formas de ver el mundo que se planteaban en esos momentos, con una vida cultural en constante transformación.

Debe también señalarse que durante la dictadura este tipo de organización también se manifestó, como respuesta a las políticas golpistas, como trasfondo ideológico contrario al régimen autoritario. Como ya se mencionó se destaca el trabajo de Patricio Bunster y Manuela Bunster a mediados de los 80' en Santiago con el Espiral y en Concepción con el grupo Calaucán.

En los '90 la danza entra en una fase de búsqueda de posibilidades de desarrollar su arte y del financiamiento requerido para esto. En este escenario la solución fue la autogestión, lo que conllevó a hacerse cargo de todos los elementos para trabajar, ensayar y montar, con lo que se tuvo que incursionar en ámbitos más allá del artístico, en las cosas cotidianas necesarias para los montajes y su producción primordialmente.

La autogestión como elemento de vivir el proceso artístico a cabalidad, responde a la falta de apoyo estatal real para la cultura y para la danza, por lo que el buscar

formas de financiamiento lleva a procesos creativos de generar recursos. Desde el año 1992 comienza la entrega de dineros por medio de los proyectos Fondart, lo que genera una suerte de dependencia y a la vez una camaradería respecto a la repetición constante de quienes acceden a los fondos concursables.

La década del '90.

Esta década, marcada por el termino de la dictadura y la esperanza puesta en la democracia, se caracteriza por la utilización de tecnologías y recursos de otras disciplinas, lo que produce una mixtura que integra diferentes artes y se caracteriza por poseer un proceso creativo a través de la reflexión, lo que se presenta como una ruptura con la danza postmoderna pero que se propone ser la progresión histórica de este arte, siendo posible caracterizar esta época como el posicionamiento de un modo de hacer arte que pone en cuestión los límites entre la danza, el teatro y la performance.

Se constata el uso cada vez más masivo de recursos técnicos y audiovisuales, lo que se corresponde con la época histórica en la cual aparece el concepto de *cyborg*, que refiere al proceso de desvanecimiento de lo corporal en las relaciones interpersonales, las que ya no necesitan el cuerpo como soporte. Esta conceptualización teórica acerca de lo que sucedía en la vida cotidiana de las personas se hace presente en la reflexión artística, de modo que las creaciones dejan de tener el cuerpo como soporte material de la obra.

Es posible decir que la década de los noventa viene a ser la consolidación coreográfica de quienes comenzaron a desarrollar su carrera a mediados de los ochenta. Entre ellos es posible nombrar a diferentes compañías que fueron creadas a partir de lo que se conoce como los “núcleos de autores”.

La Compañía Andanzas fue un centro por donde pasaron muchos coreógrafos de esta década. Es preciso destacar la trayectoria de Nelson Avilés quien en 1991 crea

la Compañía de Danza Contemporánea La Vitrina, junto a su pareja Daniela Marini. Compañía que en la actualidad está orientada a la creación y pedagogía de la danza. Junto con ellos también es posible nombrar a Nury Gutés, quien junto a Elisa Garrido forman la Pequeña Compañía, la que se mantiene hasta 1994. Pero la búsqueda creativa de Gutés la lleva a que en 1995 cree la compañía Silueta de Goss, con la que trabajó hasta 1999.

También es importante destacar que es una década donde se afianza el trabajo en las regiones, principalmente en el sur del país donde es posible identificar a la Compañía Danza Sur. Este escenario fructífero para la historia de la danza en Chile fue posible gracias a que se produjo un diálogo entre la comunidad de artistas; el que es posible de identificar gracias a la existencia paralela de trabajos independientes y de la unión creativa para desarrollar proyectos en particular.

Respecto a otras compañías existentes en esta década, es posible caracterizar las reflexiones estilísticas en danza, puesto que a partir de 1995 se aprecia un distanciamiento *“de las matrices localizadas en los centros de enseñanza del Espiral y la Universidad de Chile”*¹²⁶, con ello se produce la consolidación de una generación que venía cultivando el arte de la danza en el país.

Las siguientes compañías¹²⁷ serán agrupadas en relación al modo en que organizan sus procesos creativos, en el modo en que *“se unen por preferencias técnicas y estilísticas, por un modo de entender y hacer danza en su relación al contexto social, político e interno del medio”*¹²⁸.

¹²⁶ Extraído el Lunes, 28 de septiembre de 2009 del sitio

<http://escueladeespectadoresdedanza.blogspot.com/2008/11/la-generacion-de-relevo-y-los-nuevos.html>

¹²⁷ Olea, Jorge. La Danza Independiente de Chile: pasos en la escena. Revista Musical Chilena, Santiago, 2009.

Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002005600010&lng=es&nrm=iso. Extraído el 01 de julio de 2009.

¹²⁸ Extraído el Lunes, 28 de septiembre de 2009 del sitio

<http://escueladeespectadoresdedanza.blogspot.com/2008/11/la-escena-independiente-en-chile.html>

Cuadro N° 1

Compañías presentes en la década de 1990 en relación a los Modos de Organización

<p>Núcleos de Autor</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Ballet Contemporáneo de Santiago, dirigido por Mario Bugueño -Compañía de Karen Connolly -Proyecto M. O. C., dirigido por Mauricio Barahona -Compañía De Ree, dirigida por Marisol Vargas -Compañía Sed, dirección Marcela Inostroza -Compañía de Teatro Danza El Cuerpo, dirigido por Vicky Larraín -Compañía Elizabeth Rodríguez -Compañía Danza en Cruz -Compañía de Danza Contemporánea La Vitrina, dirigida por Nelson Avilés; -Compañía Silueta de Goss, dirección Nury Gutés -Grupo de Danza Espiral, dirigido por Patricio Bunster -En diversas asociaciones; Paulina Mellado, Fedora Fonseca, Almudena Garrido, Carolina Cifras, Milvia Martínez, Verónica Canales, Macarena Arrigorriaga, Marcela Escobar.
<p>Colectivos Independientes</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Compañía de Danza Generación del Ayer; -Compañía Lluvia Bajo Luna; Compañía Movimiento.
<p>Compañías ligadas a una Institución</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Compañía de Danza Contemporánea Danza Sur, bajo la dirección de Luis Ernesto Fontt Larrea y Ximena Pino Escobar. -Ballet Municipal de Cámara de Valdivia, bajo la dirección de Ximena Shaff. -Compañía Municipal de Danza Moderna de Concepción, bajo la dirección de Paola Aste. -Compañía de Danza de Lo Barnechea, dirigida por Luz Carola Ossa. -Dancerías en Temuco, dirigida por Jaime Jory.

Fuente: María José Cifuentes. Historia social de la danza en Chile

Cabe destacar que la dependencia institucional tiene que ver con la necesidad de contar con un espacio físico apto para prácticas y presentaciones. Entre ellas destacan las compañías ligadas a municipalidades y con ello la danza se descentraliza, situación que es muy difícil de superar.

Dos hechos importantes suceden en esta década en lo relativo a la organización de la comunidad de artistas, en primer lugar la constitución del Sindicato Nacional de Trabajadores Transitorios Artistas de la Danza en 1990, quienes como primera labor comienzan a desarrollar el proyecto Festivales de la Danza Independiente de Chile, el que lamentablemente solo tuvo cinco ediciones entre 1991 y 1996. Esta fue una plataforma de proyección al igual que lo sucedido con los Encuentros de Danza Contemporánea, que eran patrocinados por el Instituto Chileno Francés.

Por otra parte cabe mencionar la constitución del Colegio de Profesionales de Danza, el 23 de septiembre de 1995, con sede en Santiago. Actualmente es conocido como PRODANZA¹²⁹ CHILE A.G. y su labor se enmarca dentro de la promoción para el reconocimiento, desarrollo y perfeccionamiento de la Danza como Arte y como profesión.

En cuanto al relevo y los nuevos personajes que comienzan a aparecer a fines de la década y que se constituyen en los referentes creativos de esta primera década del siglo XXI, es posible identificar a Francisca Sazié y José Luis Vidal, quienes a finales de la década del noventa formaron un dúo, pero actualmente desarrollan su trabajo como solistas. Junto con ellos es posible identificar a intérpretes que bailaron con los coreógrafos de los noventa y que hoy se constituyen como los referentes de la vanguardia creativa de este siglo; entre ellos es posible identificar a Claudia Vicuña, Alejandro Cáceres, Lorena Hurtado, Sonia Araus, Mauricio Barahona, Francisca

¹²⁹ En <http://prodanzachile.blogspot.com/2009/05/el-colegio-tiene-como-objetivo-promover.html>, última visita 15 junio 2011.

Morand, Natalia Sabat, Ana Carvajal, Paula Sacur, Paulina Vielma, Sergio Valenzuela, entre muchos otros.

La década de los noventa se caracteriza por desarrollar una reflexión vinculada a los cambios que se producen sobre todo en el plano económico. El desarrollo del capitalismo, la producción en serie, que ya se edifica en escala mundial, conlleva a la transformación de la vida cotidiana, principalmente en lo que tiene que ver con la conceptualización de cuerpo por medio de los nuevos métodos de comunicación multimedial. El arte asume estos cambios como fuente de inspiración para la creación, si bien en un primer momento esta nueva conceptualización no se constituye como una fuente de creación de manera constante, pero con el paso del tiempo, el arte y principalmente la danza ha reflexionado en relación a las nociones antropológicas de corporalidad.

Al diversificar las temáticas se abre la reflexión y con ello los contenidos se diversifican, es posible identificar en esta década el uso masivo de recursos técnicos y audiovisuales, los que se utilizan en un mismo nivel compositivo que los cuerpos, debido a que en los procesos creativos participan artistas de distintas disciplinas. Con ello es posible identificar que ciertos trabajos compositivos comienzan a experimentar un cambio en la concepción corporal que ellos utilizan, puesto que la composición dancística ya no solo utiliza al cuerpo como soporte material.

Siglo XXI

Este cambio de siglo es posible describirlo en relación al establecimiento de líneas compositivas que se van consolidando, uno de los contenidos recurrentes es el de la diferencia en tanto corporal como cultural. Es muy frecuente encontrar a compañías que enfatizan en ella a través de sus composiciones, lo que tiene mucho que ver con la subjetividad contemporánea, influenciada principalmente por la decadencia de las relaciones humanas directas en pos de las ciber-relaciones, lo que ha llevado a la

que la experimentación a nivel corporal alcance niveles de mutación que recién estamos asimilando a nivel reflexivo.

Esta primera década se caracteriza por un fuerte acercamiento desde la teoría a la práctica dancística y viceversa, lo que ha desencadenado en que los procesos creativos se nutran desde la teoría y viceversa, lo que conlleva a que exista una reflexión conceptual durante la labor coreográfica y la puesta en escena. En este sentido es posible identificar un dialogo entre el mundo de las artes con el mundo de las humanidades, quizás mucho más consolidado que en otros tiempos de la historia de la danza en Chile.

Esto es posible identificarlo a través de una serie de instancias que se han ido sucediendo en el tiempo, como lo son las Escuelas de Espectadores de Danza realizadas el año 2008 y 2009 y organizadas por el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, la que tenía como objeto la formación de audiencias, principalmente para abrir las temáticas artísticas a la ciudadanía y con ello promover la asistencia a los montajes de un público diverso y que no sólo sean personas ligadas al ámbito artístico. Esta es una labor muy compleja, la que hoy en día sigue siendo una preocupación a nivel gubernamental, por ello hoy en día la Escuela de Espectadores se desarrolla a través del Centro Gabriela Mistral, la que ha estado enfocada principalmente al teatro, pero que no descarta volver a realizar ciclos dedicados especialmente a la Danza.

También es posible identificar al Centro Cultural de España como otra institución que ha fomentado el desarrollo de la Danza en el país. Durante el año 2009 y 2010 se han realizado Semanas de la Danza, compuestas por Talleres de Formación y reposición de las principales obras recién estrenadas, incluyendo también la participación de artistas extranjeros, lo que permite que estas instancias sean de mucho éxito a nivel participativo.

El Colectivo Vertientes ha desarrollado desde el año 2008 el Festival de Danza Contemporánea Emergente en el cual se convoca la participación de compañías nacionales y extranjeras, lo que significa una irrupción de lenguajes en la escena nacional de modo que contribuye al desarrollo de la danza en el país.

En otro ámbito es posible identificar la plataforma denominada “Conexión Danza”, proyecto que relaciona el Centro Cultural Matucana 100 y el Centro Cultural Anandamapu y que principalmente se ha enfocado en la diversificación de lenguajes realizando importantes seminarios internacionales y nacionales, a través de la asesoría técnica y de infraestructura.

Junto con ello es preciso señalar que la formación académica se ha diversificado en este ámbito, por lo que la aparición de post-títulos en áreas teóricas, ha llevado a que germine una inquietud en bailarines y creadores en nutrir la reflexión conceptual. Este ámbito principalmente ha sido promovido a través de la Escuela de Danza de la Universidad Mayor, la que desde su creación en el año 2005 ha estado ligada al fomento de un arte con una sólida base en la reflexión filosófica, puesto que esta escuela se plantea dentro de una tendencia ideológica contemporánea, en relación a la forma de concebir la danza. Es altamente democrática en el sentido de que toda persona puede constituirse en un artista y el modo de comprender o por lo menos de expresar el sentido de cada cátedra tiene que ver con la organicidad del movimiento, la apreciación estética intercultural y el ejercicio creativo en función de lo aprendido. En función de aquello es que en la actualidad, pese a que esta universidad tiene cerradas las matriculas, es un espacio de difusión y creación para el arte de la danza.

Como resultado se configura una escena compleja y diversa, la que será identificada a partir de la siguiente lista de compañías existentes en la actualidad la que fue extraída del sitio virtual de la Red Danza Independiente de Santiago, una instancia que *“nace a partir de la necesidad de agrupación, vinculación y asociatividad por*

*parte de diferentes compañías, bailarines, coreógrafos y trabajadores asociados con la disciplina dancística*¹³⁰. Estas compañías componen la comunidad de artistas que hoy en día contribuyen al desarrollo de este arte en el país y las que serán agrupadas en función de las categorías utilizadas anteriormente, como lo son las ligadas a una institución y las que se identifican en relación al modo en que se organizan los procesos creativos.

En la actualidad existen cuatro compañías de danza ligadas a una institución, el Ballet Nacional de Chile (BANCH) dependiente de la Universidad de Chile; la Compañía de danza Arcis, ligada a la Universidad Arcis y la Compañía de danza Espiral, ligada a la Escuela de Danza Espiral y con ello a la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Estas tres compañías se encuentran inscritas a la Red Danza Independiente, mientras que el Ballet de Santiago dependiente del Teatro Municipal de Santiago, no se encuentra ligado a la Red Danza, pero si es parte de la escena actual.

Cuadro Nº 2 Compañías presentes al 2010 en relación a los Modos de Organización

Núcleos de Autor	<ul style="list-style-type: none"> -Compañía de danza Contemporánea Rosita Nillinsky. -Compañía de Danza Pamela Quero. -Compañía de Francisca Sazie. -COMPAÑIA DANZASED de Marcela Inostroza. -Compañía Kizuna, Dance New Age de Alex Gauna. -Compañía Francisca Morand y Eduardo Osorio. -Compañía de Papel, dirigida por Andrés Cárdenas. -Compañía danza OTUX y Centro de Investigación de movimiento (CIM) dirigido por Marcela Ortiz de Zárate. -Compañía de Danza Péndulo de Mauro Concha Ruiz. -Estudio Etnika de Beatriz Margaño. -Por Defecto Danza de Ana Carvajal. -Sergio Valenzuela Artista Transdisciplinar. -Compañía Corte en Trámite de Marcela Castillo.
------------------	---

¹³⁰ <http://reddanza.blogspot.com/2009/10/contactos-companias-de-danza-en.html> , última visita 15 junio 2011.

	<ul style="list-style-type: none"> -Compañía de Danza Auca-Butoh de Carla Lobos. -Cía. de Danza Contemporánea VIAJE INFINITO de Alejandra Caro con música Electroacústica de Alejandro Albornoz. -Compañía de danza Burnese de Francisca García. -Compañía de Danza de Elizabeth Rodríguez. -Compañía de Danza Experimental I.D.E.a. de Beatriz Alcalde Cordero. -Compañía de danza Generación del Ayer de Carmen Aros. -Compañía de Danza Hunabku de Paula Gonzáles y Miroslava Wilson. -Compañía de danza Tacoaguja Constanza Cordovez. -Compañía de Danza Tardanza de Yasna Lepe. -Compañía de Danza Tedat de Magali Rivano. -Compañía de Danza Tu Club de Francisca Silva. -Compañía de Danza de Vicky Larraín. -Compañía Silueta de Goss de Nuri Gutiérrez. -Cía. Torres Rojas Cuerpo Creativo de Andrea Torres y José Rojas. -Compañía De Ree que funciona como un núcleo coreográfico que está dirigido por Marisol Vargas. -Compañía de Paulina Mellado. -Compañía Abundanza de Isabel Croxatto. -Compañía Danza en Cruz de Rodrigo Fernández y Valentina Pavez. -Compañía de Danza DEMO de Paula Castillo. -Compañía Movimiento de Andrés Maulén. -Zanda Danza al Revés de Francisca Keller.
<p>Colectivos¹³¹</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Colectivo de Arte La Vitrina quienes desde el año 2001 funcionan como colectivo <i>“producto de la necesidad decantada de los procesos de creación de los artistas y creadores involucrados en las obras”</i>¹³². -Colectivo Etiqueta Negra, que se define como una <i>“agrupación artística que investiga en los lenguajes del cuerpo y el movimiento en el soporte audiovisual y escénico”</i>¹³³. -Tertulia Proyecto Danza, que está compuesto por la bailarina chilena Macarena Campbell y el artista visual inglés Andy Dockett.

¹³¹ Concepto que alude a un modo de creación contemporánea donde la composición se trabaja interdisciplinariamente y se funda en base a inquietudes coreográficas las que van siendo guiadas por el colectivo.

¹³² <http://www.danzalavitrina.cl/>

¹³³ <http://colectivoetiquetanegra.blogspot.com/>

	-La Compañía Gajuca, es un colectivo artístico que se une en relación al trabajo estilístico Butho
Compañías ligadas a una Institución	-Ballet Nacional de Chile (BANACH) dependiente de la Universidad de Chile. -Compañía de danza Arcis, ligada a la Universidad Arcis. -Compañía de danza Espiral, ligada a la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. -Ballet de Santiago dependiente del Teatro de la Ilustre Municipalidad de Santiago.

Fuente: <http://reddanza.blogspot.com/2009/10/contactos-companias-de-danza-en.html>

El colectivo de arte Catedral estrena el año 2008 "RECHE, El Regreso del Cacique", obra que se ejecuta en relación al lenguaje butoh¹³⁴ con una identidad coreográfica dentro del mundo mapuche, puesto que es posible identificar signos que pertenecen a su cosmovisión. Es una puesta en escena que integra diferentes artes, donde el trabajo visual alude al territorio araucano desde una estética minimalista, en la que se privilegia el detalle de la naturaleza. Dentro del video también se integra la literatura mapuche, con poesías en mapudungun. Los movimientos surgen a partir de la investigación en el lenguaje butoh, el que se trabaja desde una emocionalidad, donde se evoca un estado corporal, con fuertes características de meditación para lograr sentir y desde allí poder movilizar el cuerpo.

Sin lugar a dudas también debe mencionarse como elemento de gran importancia respecto al uso de distintos soportes utilizados por la danza. El uso del video desde los 80' en adelante ha permitido la difusión de este arte, como un elemento de transmisión y soporte medial del trabajo dancístico, de experimentación y creación artística. Utilizando esta forma de comunicación tan presente en la cotidianeidad

¹³⁴ El primer bombardeo nuclear en 1945 sobre objetivos civiles en la historia de la humanidad en Hiroshima y Nagasaki, significó a nivel político la rendición de Japón ante las fuerzas aliadas. En este escenario es que las imágenes de algunos sobrevivientes de aquel holocausto nuclear inspiró el lenguaje Butoh, "la danza hacia la oscuridad".

contemporánea de ver representado en una pantalla los materiales que crean los artistas de la danza.

Respecto a lo recopilado en las entrevistas es posible decir que la escena nacional se caracteriza por el cuestionamiento hacia la formación artística, la acreditación de título es cuestionada y puesta en duda, esto también responde a la conformación actual de la comunidad de artistas de la danza que no tiene ni trabaja con estructuras jerárquicas y condicionantes, por el lado de la independencia son los pares quienes terminan de someter a escrutinio a la creación coreográfica, a la puesta en escena, al trabajo dancístico, etc.

“Me he dado cuenta también que hay harta gente que no termina, hay harta gente que se independiza, la Paula Sacur estudió en la Espiral, la Francisca Sazie y ellas no terminaron. Hay hartos, lo que pasa es que los códigos, las dinámicas son distintas en esta carrera, es otra la forma de desarrollar el trabajo, ahora claro de profesor requiere el título de profesor, hay que desarrollar harto la autogestión, es uno de los conceptos a trabajar en la danza.”¹³⁵

¹³⁵ Ordoñez, Octavio. Estudiante de Licenciatura en Danza en Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Entrevista realizada en mayo de 2010. Pág. 8

ESCUELAS DE DANZA EN CHILE

Descripción de las Escuelas de Danza en Chile al año 2010.

Este apartado se construye a partir de lo expuesto por cada escuela en sus respectivos sitios de internet. Se hará una interpretación de lo expuesto en los portales con el fin de identificar el paradigma artístico de las Escuelas de Danza en el país y que se encuentran concentradas en la ciudad de Santiago. Por otra parte se incorpora la información obtenida a través de las entrevistas y el trabajo etnográfico.

Cuando me planteo definir el paradigma artístico de cada Escuela de Danza, apunto hacia la descripción de un conjunto de características que definen a un grupo que posee similitudes, en este caso cada grupo es identificado como cada escuela de danza perteneciente a una institución. Esta descripción de características puede conformar en el caso de las escuelas un modelo de acción que implique una búsqueda de conocimiento. Esta idea proviene del planteamiento del problema de investigación donde se pensaba que existía un paradigma estilístico en cada escuela, esto de algún modo fue corroborado puesto que cada institución posee una metodología aplicada al estudio de la danza, un método de conocimiento que es aplicado al ejercicio de este arte y es lo que finalmente configura el paradigma estilístico de cada escuela, en este sentido esta descripción se conformo a través del trabajo etnográfico, principalmente en dos escuelas de danza, Universidad de Chile y Arcis. Si bien la investigación se centra en el paradigma estilístico de cada escuela, una vez en terreno la información recabada indica que cada alumno recibe una formación referida a cada paradigma pero es en su ejercicio personal que va descubriendo su propio paradigma estilístico y con ello descubre su lenguaje. Entonces y a partir de este hallazgo me parece que es más pertinente plantear que el escenario de la danza actual está conformado por una comunidad de artistas de la danza y que es posible vincularlos entre sí a partir de los encuentros o

desencuentros respecto al lenguaje que construye cada uno en el ejercicio de su arte. Esta comunidad de artistas se conforma no sólo por el ejercicio individual de cada bailarín sino también por las retroalimentaciones que se configuran en el ejercicio en comunidad de este arte.

Aun así y para efectos de descripción del escenario institucional de la danza en Chile, en lo referido a las Escuelas de Danza es que se describe el paradigma estilístico y metodológico de cada escuela, investigación que como dije, se construye a partir de lo expuesto en cada portal de internet, donde se levanta un discurso en el cual se hace referencia a los diversos ámbitos que promueven las escuelas, en algunas se da más énfasis a la malla curricular, mientras que en otras a los aspectos filosóficos que sustentan los contenidos. A partir de esa información disponible es que se describe cada Escuela de Danza, donde los párrafos citados son extraídos desde los sitios correspondientes indicados al comienzo de cada descripción relativa a las escuelas universitarias con que se trabajo.

Se presentan en forma primera las universidades que entregan un título reconocido por el Ministerio de Educación, dentro de ellas existen las que entregan el grado de Licenciatura en Artes con Mención en Danza, como lo son la Universidad de Chile, la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y la Universidad Mayor.

Junto con ellas es posible identificar la universidad que conducen al grado de Profesor(a) de Danza; la Universidad Arcis, la cual es la única institución que se enfoca en este grado académico.

Además es posible identificar aquellas escuelas universitarias de danza que se orientan hacia la formación de intérpretes, como lo es la Universidad Uniacc, la Escuela Moderna de Música y la Universidad de Las Américas.

Luego se identifican centros de estudios, identificados como escuelas y centros de formación técnica. Entre ellos destaca el Centro de Formación Técnica Valero y la Escuela Dancen Karen Conolly.

Finalmente se presenta la escuela de bailarines del teatro municipal la que alude a una formación clásica de conservatorio desde la que egresan intérpretes a la edad de 18 años, lo que da cuenta de un aprendizaje impartido en menores. Esto implica un acercamiento temprano a la danza y en lo referido a la relación con el cuerpo, en el sentido de que esta relación no se comienza a desarrollar al ingresar a los estudios superiores, sino desde la niñez y juventud, lo que no corresponde al universo cultural que se presenta en el país, donde la relación personal con la corporalidad está sumida a la idea de poseer un cuerpo y no ser un cuerpo, no dejar de relacionarse con él, principalmente desde temprana edad y no al finalizar los estudios escolares.

Cuadro N°3. Descripción de las Escuelas de Danza en Chile al año 2010.

	Nombre de la Carrera	Orientación	Plan de Estudios	Práctica Profesional
Universidad de Chile	Licenciatura en Danza 10 semestres (2 sem. de etapa básica + 4 sem. para optar al grado)	Énfasis en danza contemporánea; docencia; investigación y creación coreográfica.	Técnicas de la danza; técnica académica, moderna y contemporánea. Junto con ellas es posible identificar una línea de formación llamada Improvisación, Creación y Composición, junto con ella las cátedras de Música, kinesiología, Historia de la Danza y Estética	Solo aplica para quienes cursan el quinto año de Pedagogía en Danza.
Universidad Academia de Humanismo Cristiano	Licenciatura en Danza, con mención en Interpretación, Pedagogía o Coreografía. 5 años.	Énfasis en ejecución y composición. Asumiendo que la práctica dancística contemporánea se nutre desde las artes escénicas y la investigación teórica.	La integración de los contenidos plantea la importancia de relacionar en el hacer dancístico aspectos de la disciplina en relación a los fundamentos de la Danza, la creación a través de aspectos culturales y la noción de acercar a la sociedad a la disciplina.	Los alumnos que cursan la mención Pedagogía deben realizar una práctica profesional, para las otras dos menciones se podría decir que la práctica profesional es la Interpretación o la puesta en escena de una Coreografía.
Universidad Arcis	Pedagogía en Danza 8 semestres	Énfasis en la reflexión formativa a través de las experiencias corporales.	Las Técnicas que buscan el encuentro de las habilidades y destrezas técnico – corporales y sus metodologías de enseñanza – aprendizaje	Se realiza durante el quinto año, pero a través de toda la carrera se desarrolla el currículo pedagógico el que finaliza con una práctica profesional.

	Nombre de la Carrera	Orientación	Plan de Estudios	Práctica Profesional
Universidad de las Américas	Intérprete en Danza con mención en coreografía. 8 semestres.	Profesionales integrales para la danza, con conocimientos transversales en el área del arte, técnica vocal, actuación y estética	La formación del intérprete no se concibe solamente como un ejecutante de movimientos, sino que al igual que otras escuelas de tendencia postmoderna se apunta hacia la formación de artistas que posean una base coreográfica y teórica.	No se considera la realización de una práctica profesional como tal, se indica la puesta en escena de una obra donde deben confluír la interpretación, los aspectos técnicos de un montaje y la gestión cultural.
Universidad Mayor	Intérprete en Danza. 9 semestres.	Formación de un bailarín propositivo que no necesariamente es el coreógrafo.	Aprendizaje de técnicas formativas del movimiento y de otros lenguajes artísticos con el objeto de sumar a su expresividad aspectos de la contemporaneidad, como la multimedia y las artes integradas.	Se concibe como práctica profesional la realización de un taller de integración, el que finaliza con un montaje.
Escuela Moderna de Música	Intérprete en Danza 8 semestres + proceso de titulación.	Formación con un alto nivel de excelencia en cualquiera de los estilos de danza.	Aprendizaje del lenguaje académico, moderno y contemporáneo.	Durante el cuarto año de la carrera se debe realizar la Práctica Profesional, la que está orientada a la interpretación y montaje de obras nacionales.
Uniacc	Intérprete en Danza y Coreografía. 8 semestres + proceso de titulación.	Entrenamiento enfocado al espectáculo profesional	Énfasis en danza espectáculo y abarca cada ámbito de la puesta en escena, incluyendo iluminación, vestuario, escenografía.	A partir del cuarto año se comienza a preparar la Práctica Profesional, la que debe realizarse en el quinto año de la carrera.

	Nombre de la Carrera	Orientación	Plan de Estudios	Práctica Profesional
Universidad Bolivariana	Coreografía y Pedagogía en Danza-Teatro. 10 semestres.	Formación de un artista gestor, capaz de enseñar y promover el desarrollo del arte.	Estudio de técnicas dancísticas, entre ellas técnica académica, moderna, danza-teatro y taller coreográfico. Otra línea de formación es la relativa a la pedagogía	A partir del cuarto año se comienza a preparar la Práctica Profesional, la que debe realizarse en el quinto año de la carrera.
Centro de Formación Técnica Valero	Intérprete e Instructor en Danza Espectáculo. 4 años.	Formación en diferentes técnicas de salón orientadas hacia el espectáculo.	Entrenamiento especializado en bailes de salón.	La carrera culmina con una práctica profesional.
Escuela Dancen Karen Conolly	Intérprete en Danza. 4 años, con exámenes semestrales.	Plan orientado a la formación de bailarines profesionales.	Con estudios simultáneos en Danza Clásica, Técnica de Puntas, Danza Contemporánea, Improvisación, Acondicionamiento Físico, Jazz y Zapateo Americano. Ramos Teóricos: Historia de la Danza, Kinesiología y Música.	
Escuela de Ballet del Teatro Municipal de Santiago	Bailarín Profesional	Se enfoca en la formación de bailarines profesionales con el fin de que puedan integrar una compañía de Ballet.	Énfasis en la formación en Técnica Académica y todos los aspectos relacionados a ella: Danza de Carácter e Históricas, Pas de Deux, Puntas, Vocabulario Técnico. Junto con ello Historia de la Danza, Canto, Teatro, Música, Tap y Kinesiología.	

A partir del cuadro anterior es posible establecer ciertas similitudes entre los paradigmas de las escuelas de danza que han sido descritas. La información institucional disponible permite identificar en forma primera aquellas escuelas que se corresponden en la primera categoría, la que dice relación con el título que entrega esa casa de estudios. En primera instancia cabe decir que existen dos escuelas de danza que entregan el título de Licenciatura; la Escuela de Danza de la Universidad de Chile y la Escuela de Danza Espiral de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC), las que se configuran en base a la entrega de conocimientos relativos en primera instancia al arte, específicamente a los lenguajes de la danza. Ambas escuelas entregan menciones, en el primer caso corresponde a la mención de Pedagogía y ella se estudia luego de haber finalizado la Licenciatura.

En cuanto a la Escuela Espiral, ofrece la posibilidad de estudiar 3 menciones; Pedagogía, Intérprete y Coreografía, la que debe ser elegida en el cuarto año de estudio. El hecho de que en una misma escuela exista la posibilidad de estudiar estas tres menciones puede indicar una necesidad laboral de los tiempos actuales caracterizada por la estima hacia los especialistas, cada vez se apuesta más hacia la sobre-educación, por lo que promover la docencia calificada, la interpretación consciente y la creación interdisciplinaria habla de una escuela que reflexiona sobre el contexto dancístico actual. De este modo es posible establecer similitudes entre esta escuela y la mayoría de las identificadas en el cuadro, debido a que abarca tres ejes constitutivos de la práctica dancística.

En este sentido cabe destacar que la única escuela que entrega el título de Pedagogía en Danza es la Universidad Arcis (Arcis) la que desde el primer semestre trabaja el currículum Pedagógico en su malla, siendo una línea temática de importancia. Esta característica responde a los objetivos con los que fue fundada por Malucha Solari quien reflexionó acerca de la necesidad de contar con la carrera de pedagogía en el país, de modo que pudieran contar con mejores herramientas para

la entrega del conocimiento, con ello se realiza una fuerte crítica a lo que comúnmente ocurre en la escena nacional, debido a que la tarea pedagógica la asumen los mismos bailarines.

“Como que hay una cosa de bajarle un poco el perfil a la pedagogía y en el fondo la pedagogía es una responsabilidad heavy, súper importante, (...) hay que formarse realmente porque es súper importante porque estai formando a personas, (...) por eso yo encuentro que es heavy eso que sucede, que la miran como en menos a la pedagogía y es lo más importante que puede existir tener un buen profesor, que en el fondo es la fabrica de los intérpretes, es la fabrica de los profesionales y ¿sí se pone mala la fabrica?”¹³⁶.

El profesor es la figura más importante dentro del proceso educativo y en el caso de la Danza, los profesores son quienes pueden entregar, desde la formación más temprana una relación con el cuerpo que tiene que ver con la conciencia corporal. A su vez son los “maestros” quienes pueden ejercer una labor de docencia horizontal, donde la sabiduría no se ensalza mediante la imposición de la crítica sino que es asumida como un proceso reflexivo.

También es preciso indicar que en el país el Ministerio de Educación no contempla a la danza en los planes de estudios, es decir el posicionamiento de la figura del Pedagogo de la Danza tiene que partir desde las escuelas de danza, para luego posicionarse desde el Ministerio y así desde el Colegio de Profesores.

Respecto a la formación pedagógica la Escuela de Danza de la Universidad Bolivariana también entrega el título profesional de Coreografía y Pedagogía en Danza-Teatro. En este caso la línea curricular comienza a desarrollarse durante el sexto semestre y en forma más sistemática a partir del octavo, lo que plantea que esta escuela concibe la pedagogía como una mención dentro de su formación, a

¹³⁶ Chávez, Valentina. Bailarina integrante de la Compañía Demo. Entrevista realizada en Agosto de 2010. Pág. 12.

diferencia de la Coreografía, puesto que en relación a ella la línea temática en la malla curricular se hace presente a partir del primer semestre.

Finalmente basta relacionar aquellas escuelas que entregan el título de Intérprete, entre ellas es posible mencionar a las escuelas de danza de las siguientes universidades; U. de Las Américas, U. Mayor, Escuela Moderna de Música, Uniacc. Estas cuatro escuelas entregan el título de Intérprete en Danza, junto con ella se encuentra la Escuela de Danza Espiral quien entrega este título a través de la mención Interpretación. Además es posible identificar al Centro de Formación Técnica Valero y a la Escuela de Ballet del Teatro Municipal, quienes entregan el título de Intérprete en Danza Espectáculo y de Bailarín Profesional, respectivamente.

La figura del intérprete en las artes escénicas y en danza principalmente es un rol histórico al que se le atribuyen ciertas características de experticia en su labor. En el caso de la danza, es posible encontrar intérpretes que han ido especializando sus habilidades en función de un estilo de danza y con ello en un tipo de lenguaje. En este sentido es importante considerar que dentro de las siete escuelas que entregan el título de Intérprete es posible encontrar distancias en lo relativo al lenguaje en el que se especializan, estas distancias en muchos casos no son insuperables, considerando que la práctica corporal siempre implica un trabajo constante durante el cual se van adquiriendo grados de habilidad mayor, a través de la conciencia y de la memoria corporal, lo que permite generar una apropiación del lenguaje para luego entrar en la interpretación, ya sea una interpretación propositiva o indicada por el coreógrafo.

En el caso de la interpretación propositiva es posible indicar la descripción que realiza el director de la Escuela de la Universidad Mayor, Vicente Ruiz¹³⁷ quien en la página web que esta escuela promueve la “autoría del intérprete, es decir un bailarín propositivo que no necesariamente es el coreógrafo” pero sí que

¹³⁷ En <http://www.umayor.cl/um/danza-umayor/> , última visita 6 de julio 2011.

sea capaz de proponer interpretativa y coreográficamente durante el proceso de creación.

Así es como dentro de la gama de escuelas que entregan el título de Intérprete es posible identificar ciertos matices en cuanto a que el título profesional que entregan, que va o no acompañado de otro aspecto constitutivo de este arte. Por ello cabe mencionar que la escuela de danza de la U. Mayor, la Escuela Moderna de Música, el CFT Valero y la Escuela de Ballet del Teatro Municipal solo entregan el título de Intérpretes en Danza, de igual modo entre ellas existen matices en cuanto a sus paradigmas, pero ellos serán contrapuestos cuando se aborde la segunda categoría establecida en el cuadro comparativo, la que dice relación con su orientación. Las escuelas de la U. de Las Américas y de la Uniacc egresan como Intérpretes en Danza y Coreografía, con lo que se hace visible otro aspecto dentro del que hacer de este arte y es la creación y el manejo de habilidades en relación a la puesta en escena, ya sea de una idea, reflexión o historia.

La orientación descrita por las escuelas de danza implica una reflexión más particular en cuanto a la práctica dancística. En este sentido es posible identificar el enfoque de la carrera debido a que se señala una breve reseña de la formación que se busca entregar a los estudiantes mediante su paso por la universidad. En primera instancia cabe indicar que en general existe la propensión hacia la entrega del sentido artístico de la carrera que se estudia, existe la necesidad de expresar a través del arte y para ello las escuelas de danza se orientan en relación al modo en que los alumnos asuman el papel de artistas al interior de la sociedad, sobre todo dotándolos de herramientas que les permitan comunicar y reflexionar a partir del lenguaje de la danza.

En primer lugar cabe destacar la fuerte presencia en la descripción de las escuelas la impronta investigativa a través del que hacer dancístico. En el arte de la danza la investigación comienza por la búsqueda de lenguajes, lenguajes corporales que

permiten entregar un mensaje. La investigación en danza se funda en el hacer, lo mismo que la reflexión de un tema en particular. En danza los contenidos son movimientos, por lo mismo a través de la investigación es que se identifican y crean propios lenguajes, lo que desemboca en la creación de montajes. La danza como reflejo de lo social implica concebir que las coreografías son la materialización de una reflexión, que se presenta estéticamente.

En este sentido es posible decir que de las 11 escuelas descritas 4 de ellas procuran desarrollar a través de líneas temáticas en el diseño curricular la investigación y reflexión, debido a que es importante que los artistas realicen propuestas estéticas a partir de sólidos conocimientos en cuanto por ejemplo a la Historia de la Danza. En las siguientes escuelas de danza es posible identificar esta vertiente, U. de Chile, UAHC, Arcis y U. Mayor, quienes promueven el desarrollo de la disciplina en función de los conocimientos que entrega la reflexión teórica en relación al arte, la estética y la historia de la propia disciplina. Se destacan las herramientas creativas que entregan el conocimiento y manejo de estos ámbitos, puesto que conocer el bagaje cultural, tanto a nivel mundial como nacional, implica una maduración creativa.

En el caso de estas escuelas es posible identificar esta filosofía de trabajo, relacionadas principalmente con la creación a través del hacer. En relación con esta línea temática, implica que el artista debe conocer la especificidad cultural del país y del continente, por lo que se hace necesario introducir más profundamente al artista en el contexto cultural donde se desenvuelve y con esto se hace posible inferir que existe una noción de que el artista que egresa de estas escuelas puede realizar una interpretación estética de la realidad en la que se desarrolla y junto con ello poder realizar una reflexión corporal en cuanto al estilo corporal con el que desea construir su lenguaje.

En cuanto a las escuelas que describen su impronta interpretativa a través de la ejecución es posible identificar a la escuela Espiral con su mención Intérprete, pero

principalmente a la Escuela Moderna de Música la que se describe como una escuela con un *“alto nivel de excelencia en cualquiera de los estilos”*, esta descripción implica que los bailarines egresados de esta escuela mantienen una estricta formación ligada a estos tres lenguajes. A nivel general todas las escuelas desarrollan en sus mallas curriculares tres estilos de danza, el estilo clásico, el estilo moderno y el estilo postmoderno, cada una se enfoca en alguno en particular. Mientras que las escuelas del Arcis y de la U. Mayor profundizan a nivel curricular el estilo postmoderno y las vanguardias.

En cuanto a la descripción de la figura del Intérprete, es preciso nombrar otra categoría que aúna las escuelas de danza y es el énfasis en la integración de las artes escénicas en la interpretación y creación. En esta categoría es posible identificar a la Escuela Espiral (UAHC) y a la escuela de la U. de Las Américas, donde a nivel general está presente la búsqueda por la integración de los contenidos trabajados durante la carrera, se plantea la importancia de relacionar en el hacer dancístico aspectos de la disciplina en relación a los fundamentos de la Danza, la creación a través de aspectos culturales, la noción de acercar a la sociedad a la disciplina y por sobre todo la posibilidad de integrar aspectos de las artes escénicas y de las artes visuales en el que hacer dancístico.

Igualmente en lo referido a la Interpretación es que cabe identificar una sub categoría y es la que tiene que ver con la Interpretación con énfasis en la danza espectáculo, vertiente que se sostiene como un paradigma artístico, lo que caracteriza un contexto nacional en el cual la sociedad ha consolidado la mirada hacia lo corporal en un sentido exitista, fuertemente influenciada por preceptos estéticos ligados a la belleza occidental, juvenil y superficial. Se aspira entonces a un entrenamiento enfocado al espectáculo profesional y con el paso del tiempo las escuelas se ha posicionado dentro del mercado, entre las que destaca la Escuela de Danza de la Uniacc, institución que promueve el desarrollo de la Danza Espectáculo,

siguiendo el trabajo que realizaron a comienzos del siglo XX Don Juan Valero y Doña Elena Guzmán y que ya en la década de 1980 Karen Connolly vino a masificar.

Finalmente cabe destacar la labor que realiza la Escuela de Ballet del Teatro Municipal, quienes forman bailarines profesionales en el lenguaje académico, siendo la única escuela profesional que funciona como conservatorio de intérpretes. Esta escuela posee una filosofía de trabajo ligada a la idea de que un bailarín debe comenzar su experiencia corporal académica desde muy pequeño, si bien en el caso de los hombres existe una diferencia, esta se debe a la reticencia cultural que implica el estereotipo de un bailarín. Por lo que se enfoca en la formación de bailarines profesionales con el fin de que puedan integrar la compañía del Ballet de Santiago, es muy común que los bailarines egresados de esta escuela pertenezcan al cuerpo de baile o a los solistas, pero en general siempre el puesto de primera bailarina y primer bailarín no es ocupado por sus egresados, sino mas bien por extranjeros.

Plan de Estudios

La siguiente categoría relaciona a las escuelas en función del plan de estudios que ofrecen. En primer lugar cabe decir que en todas las escuelas de danza existe una línea curricular ligada a la enseñanza de las técnicas de la danza, con el fin de desarrollar habilidades corporales que les permitan desenvolverse y comunicarse a través de los lenguajes de la disciplina. Aun así entre ellas existen matices en cuanto a la carga horaria que entregan a cada estilo y la orientación en que ellas se asumen en relación a la concepción corporal asociada a cada lenguaje, aunque es posible encontrar similitudes entre las escuelas cabe destacar que es en esta categoría donde es posible identificar el paradigma de cada escuela.

Se considera muy importante dotar a los estudiantes de danza de un lenguaje corporal de modo que puedan realizar una interpretación estética del mundo y de la cultura en la cual se desarrollan. En este sentido el paso por la escuela de Danza es un proceso en el cual todas las líneas curriculares se entre mezclan y se potencian, con la finalidad de que los estudiantes egresados de la carrera se conviertan en miembros de la comunidad de artistas de la Danza.

En definitiva la categoría plan de estudios es preciso desglosarla para identificar similitudes entre las escuelas de danza en el país. La línea temática que incluye las cátedras de improvisación y composición está presente en 5 escuelas, U. de Chile, UAHC, U. Bolivariana, U. de Las Américas y Arcis. De las cuales las 4 primeras orientan el trabajo de la improvisación hacia la creación coreográfica, la escuela de la U. Arcis igualmente orienta la cátedra de improvisación hacia la creación coreográfica pero está más enfocada hacia el desarrollo de la conciencia corporal, cátedra que también es parte de esta línea temática.

Cabe recalcar que esta escuela es pionera en democratizar la práctica dancística, en el sentido de que la corporalidad no es considerada como un aspecto que desvincula a los postulantes, aun así es preciso aprobar el examen de admisión en el que se evalúa la memoria corporal y la versatilidad de estilos. A nivel general cabe decir que el examen de admisión de las escuelas de danza hoy en día está más orientado hacia la observación de la disposición corporal en cuento al lenguaje de la danza, en este sentido se ve superada la mirada anatómica, donde el estereotipo corporal de un bailarín se ha superado, dando paso a otra concepción corporal para la figura del bailarín.

Esta nueva mirada tiene que ver con una tendencia ideológica contemporánea, en relación a la forma de concebir la danza, en el sentido de que toda persona puede constituirse en un artista y el modo de comprender o por lo menos de expresar el sentido de las cátedras tiene que ver con la organicidad del movimiento.

Cabe destacar que las oportunidades de estudiar danza eligiendo dentro del mercado educacional actual contribuye al crecimiento de la comunidad de artistas al buscar dar posibilidades de estudio y perfeccionamiento, permitiendo volver a instalar la danza en el cotidiano de la gente.

Para describir y situar más esta temática relativa a los centros educativos que imparten danza es oportuno tomar la palabra de Francisca Morand, ella desde su perspectiva hace un análisis de estas casas de estudios, las principales, denotando las distinciones que observa entre los proyectos que cada una representa.

Señala por ejemplo que la Escuela Moderna no tiene un énfasis creativo, más bien se especializan en lo interpretativo a nivel de ejecución, lo que redundaría en una cantidad menor de estudiantes por curso. Aparte de reducir el número de montajes a realizar como finalización de los ciclos de enseñanza.

Del Espiral señala desconocer su situación actual pero cree que es problemático tener un número tan alto de estudiantes y por ende hacerlos bailar. En concordancia con lo señalado anteriormente respecto a la Escuela Moderna se desprende su predilección por realizar un trabajo a un menor número de estudiantes, para lograr una mayor profundización en ellos. Aun así es preciso decir que la Escuela Espiral posee muestras anuales en las que se presentan los exámenes de los alumnos.

Respecto a la Universidad de Chile donde es profesora y jefa de carrera señala que dentro de la restructuración que están llevando a cabo se pretende dar una preponderancia central a los talleres de creación, que sean impartidos por distintos profesores para imbuirse a la creación desde distintas miradas, con énfasis diversos, donde lo creativo se antepone a lo técnico. El conocer variadas realidades coreográficas y de posturas profesionales, entrega más herramientas a los alumnos en lo relativo a capacitarlos de mejor manera para desenvolverse en la comunidad de artistas, entregarles mayores posibilidades de lenguajes, mayor capacidad

creativa, de modo de conocer la historia y la vanguardia del quehacer de la danza en Chile.

Es preciso entender que los coreógrafos apuntados en las últimas décadas descritas en el apartado de historia de la danza en Chile, se desempeñan como profesores de la mayoría de las escuelas del país, lo que hace que el estudiante conozca los procesos de creación realizados a lo largo de la historia nacional. De este modo a nivel educacional se genera una participación dentro de la comunidad de artistas, lo que va abriendo camino para la experimentación creativa.

Del Arcis, Morand reconoce su énfasis pedagógico, pero ve una tensión entre disminuir el enfoque creativo en pos de una mayor presencia de nociones educativas, reafirmando el rol de pedagogo. Potenciar solo la licenciatura va en detrimento del desarrollo creativo, que es central para el quehacer dancístico, realizar estos cambios a su modo de ver es un retroceso y una incógnita respecto al nivel y competencia de los estudiantes que salgan bajo este modelo educativo. No comparte el perfil del estudiante y futuro profesional que esta universidad plantea en su malla curricular, al alejarlos de la danza.

“El Arcis quiere que se mantenga esta línea pedagogía y ahora les metieron mas ramos de educación y les sacaron mas ramos técnicos, (...) lo artístico está retrocediendo en pos de más horas de gestión educacional, teoría de la educación, psicología educativa, etc. Entonces no sé qué va a pasar ahí. ...un docente tiene que ser más que una persona que maneja la teoría, tiene que tener una cierta competencia en su disciplina.”¹³⁸

Por otra parte se debe mencionar que todos los centros de estudios profesionales de danza se encuentran en Santiago, lo que quebranta las posibilidades de que la danza desarrolle un lenguaje que responda a las diferentes realidades del país y por

¹³⁸ Morand, Francisca. Bailarina y Docente. Jefa de Carrera de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Entrevista realizada en Julio 2010. Pág. 16

ende de masificar el número de personas ligadas a la práctica artística. Esto de algún modo atenta contra la comunidad de artistas y su posibilidad de crecimiento y reconocimiento, dotando de capital cultural a la población por medio de un mayor conocimiento acerca de la danza. Este énfasis educativo que plantea el Arcis debe insertarse dentro de políticas culturales públicas, cosa de romper el círculo vicioso que ofrece una masa restringida de espectadores.

Respecto a este escenario *“Acá en Chile a lo menos y en Santiago, que está casi todo concentrado acá no hay mucha diversidad de escuelas”*¹³⁹. Esta centralidad atenta además contra el nivel de diversidad presente entre las escuelas de danza, las que no logran tener posturas tan divergentes, por lo que no hay mucho donde elegir a la hora de estudiar, si bien hay distinciones, estas no han logrado dotar a la escena nacional de una diversidad estilística potente, donde sea posible identificar una búsqueda de lenguaje y una reflexión en el hacer corporal constante.

Es decir es posible identificar montajes nacionales donde la creatividad y la reflexión en el hacer están presentes pero son pocos durante el año. En este sentido la cantidad de montajes de danza aún es muy poca en comparación con otras artes escénicas, de igual modo existen espacios colectivos de autogestión y otros apoyados por los fondos concursables donde se comienza a dar cabida a la creación y presentación de montajes de recién egresados o incluso estudiando y en otros formatos escénicos, tales como el video-danza y los cortos dancísticos. Es importante rescatar este tipo de iniciativas que durante estos últimos años se han ido consolidando, de modo que el número de montajes se comienza a expandir en comparación con lo que sucedía hace 7 años atrás.

Los pocos espacios destinados a la difusión y práctica de la danza, conllevan a que en regiones la danza contemporánea no se reconozca, por lo que el estilo que más se desarrolla fuera de Santiago es el ballet, lo que genera un fuerte estancamiento

¹³⁹ Ordoñez, Octavio. Ídem. Pág.1.

creativo a nivel nacional y por ende la necesidad de que el Estado incluya a la danza dentro del curriculum educativo en los establecimientos es una demanda que no logra visibilizarse.

“...Esta todo concentrado acá en Santiago principalmente, yo he ido a Coyhaique y son pocos los grupos, principalmente grupos folclóricos. Concepción era distinto el cuento, Calaucán que cerró y ahora es un colectivo parece, está casi todo concentrado acá, partamos de esa base. Ahora de lo que hay acá, mas que no haya publico o que pasa con el público, yo creo que es muy poco, son muy pocas las obras de danza que hay en el año.”¹⁴⁰

Trabajo de Campo

A partir de esta descripción histórica de lo que ha sido el desarrollo de la danza en Chile y en especial en lo que respecta a la formación de las escuelas, es que se da paso a la caracterización de las actuales escuelas de danza ubicadas en Santiago de Chile. El trabajo etnográfico realizado comienza el año 2009 con la recopilación de información referida a las instituciones que imparten la carrera de danza, para luego en el año 2010 enfocar principalmente la observación antropológica en dos escuelas.

En un primer momento se estableció que las instituciones más idóneas para responder la problemática de esta investigación era la Escuela de Danza de la Universidad de Chile y la Escuela de Danza Espiral de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, pero a raíz del terremoto del 27 de febrero del 2010 la sede de esta ultima escuela sufrió problemas estructurales por lo que se optó cambiar de institución, así finalmente el trabajo en terreno se realizó en la Escuela de Danza de la Universidad Arcis y en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile.

¹⁴⁰Ordoñez, Octavio. Ídem. Pág.9

Asistir a clases me permitió identificar un hallazgo, lo que implicó hacer una modificación en el punto central de esta investigación. En este sentido la noción de escuela como paradigma no resulta apropiado respecto de los objetivos de esta tesis, por ello se toma la noción de comunidad de artistas de la danza que permite enunciar de mejor manera acerca de la importancia de las técnicas corporales para las posibilidades interpretativas desde el manejo del lenguaje corporal, desde una instrucción-conocimiento.

El concepto de comunidad facilita el análisis de la información recabada debido a que se utiliza el método inductivo para generar conocimiento, por medio de los discursos particulares se construye la realidad social, con una idea de grupo detrás, una re-significación identitaria, en torno a la adscripción a la comunidad de la danza.

Resulta más atinente a la disciplina antropológica situar los enunciados a tratar desde la perspectiva de los procesos que llevan a cabo las personas vinculadas y participes del mundo de la danza ya que ellos se construyen desde su situación y significación como sujetos, para luego ser y hacer partes de un colectivo, de modo de construir su lugar en la sociedad por medio del arte. Desde una perspectiva de adscripción a una identidad, se establece el punto objetivo para situarse frente al mundo, desarrollarse y construirse como persona, profesional y especialista.

Por lo que se tiene un discurso y se enuncia dentro del devenir social para ser y estar en el mundo. El bagaje cultural que se tiene como capital cultural potencia el conocimiento en torno a la danza y a su práctica, posibilitando describirla como entidad cultural.

Se constituye con mayor peso y acervo social la comunidad de artistas de la danza que las escuelas institucionales de danza. Esto debido a que el uso de lenguajes comunes, creación conceptual y de acciones involucra más y potentes actores desde la noción de comunidad, porque la idea de escuela se circunscribe a una

unidad muy atomizada y que sus particularidades se muestran difusas y poco concisas, incluso una escuela es una institución que depende mucho de quienes estén en su dirección, por ello me pareció una categoría de análisis poco significativa.

En cambio el concepto utilizado da más campo de acción y reflexión para comprender las problemáticas en que se desarrolla la danza, acerca de los discursos sobre el cuerpo y la danza. También es importante mencionar que la comunidad se imbuje de los estilos de danza para su creación y *representación*, dado que matiza los estilos de danza en su quehacer artístico. En cambio la escuela si bien tiene presente en su organización los estilos de danza, la adscripción y compromiso es difusa y en realidad se toman más como partes de un todo multifocalizado, donde no se alcanza a sostener un discurso con la coherencia que sí muestra el ser partícipe como sujeto de la comunidad de la danza.

Aún así me parece pertinente mostrar el material gráfico que se obtuvo a través de la experiencia etnográfica en ambas escuelas. Esta experiencia se orientó hacia cátedras de carácter técnico y compositivo, con el fin de poder identificar los conceptos y sensaciones que se desarrollaban en función de una técnica y estilo y en el ámbito de la composición, los talleres creativos me permitieron observar las diferentes modalidades de trabajo teniendo como objeto final la creación coreográfica.

Universidad de Chile

Respecto al terreno realizado en la Universidad de Chile me enfoqué principalmente en el cuarto año del 2010, con ellos pude observar cátedras de carácter técnico y compositivo. En forma primera describiré las cátedras de Técnica Moderna, Estilo Leeder y Técnica Contemporánea, Estilo Release. Luego presentare el trabajo realizado con las cátedras de composición para identificar el proceso creativo y

reflexivo que llevaron a cabo Daniela Marini y Nelson Avilés, ambas cátedras tenían objetivos diferentes por lo que el aprendizaje en cuanto a los matices en el proceso fue muy significativo.

La cátedra Técnica Moderna IV, Leeder con Jorge Olea permite reflexionar en cuanto a la entrega de un conocimiento corporal que dice relación con el cuerpo y el espacio, es cuando la corporalidad entra en relación con las diagonales del espacio. Junto con ello la entrega de este conocimiento implica situar a los estudiantes dentro de un lenguaje que es muy significativo para el desarrollo de la danza en el país, así el estudiante contextualiza el lenguaje nacional en su propio cuerpo, entendiendo un proceso histórico a través del ejercicio de los movimientos. En este sentido se incorpora al bailarín dentro de una comunidad de artistas que maneja un lenguaje nacional.

Imagen N° 8: Técnica Moderna IV. 17 junio 2010



A nivel histórico este lenguaje comienza a desarrollar imágenes que refieren a dibujar con el cuerpo en el espacio lo que sitúa el hacer corporal dentro de la escena, es un cambio cualitativo en referencia a la idea de intérprete puesto que ya no es solo quien ejecuta movimientos sino en su hacer recae la congruencia de la puesta en escena. Se complejiza el trabajo de compañía, de modo que el espacio cobra sentido en función de la composición, los intérpretes deben ser conscientes de las líneas espaciales que pasan por sus movimientos, de algún modo se pone a disposición el cuerpo de la arquitectura del espacio.

Imagen N° 9: Técnica Moderna IV. 15 junio 2010



La cátedra Técnica Contemporánea IV, con Francisca Morand implicó un desarrollo cognoscitivo en los estudiantes, debido que la comprensión de la anatomía por medio del movimiento entrega una visión corporal más consciente. En este sentido se identifican los aspectos que indican como el cuerpo se pone a disposición para el movimiento. Se integran aspectos que relacionan partes del cuerpo entre sí, de estas relaciones también es posible establecer direcciones espaciales, lo que crea una atmosfera que complementa la noción corporal con el espacio, dándole sustento concreto al movimiento.

Imagen N° 10: Técnica Contemporánea IV. 31 mayo 2010.



La Imagen N°11 muestra el trabajo exploratorio que realizan los estudiantes con el fin de generar una consciencia corporal que identifique el origen corporal del movimiento. Junto con ello este trabajo implica establecer relaciones con el otro, lo que completa la noción corporal en relación a la comunidad, el cuerpo cobra sentido al entrar en relación con el otro. De este modo se realizan ejercicios donde se pone al servicio el cuerpo, al entrar en relación con el otro se comparte la atención corporal debido a que no solo es preciso atender a lo que pasa con el propio cuerpo sino que es necesario escuchar lo que el compañero propone también con su corporalidad.

Es interesante hacer un ejercicio analítico con la imagen que a continuación se muestra debido a que es posible identificar en quiénes se establece una relación corporal a partir de lo expuesto anteriormente.

Imagen N° 11: Técnica Contemporánea IV. 31 mayo 2010.



Por una parte el trabajo de Daniela Marini estuvo más enfocado en el desarrollo personal de cada estudiante en relación a la búsqueda coreográfica, cada uno debía realizar una composición y mostrarla al curso dentro de un proceso reflexivo que duró todo el semestre. De este proceso rescato lo interesante que fue observar como cada montaje se modificaba en sus presentaciones, cada alumno debió haber mostrado su creación unas cuatro veces a sus compañeros, los que nutrían la experiencia coreográfica del estudiante a partir de los comentarios, observaciones y sensaciones respecto de lo observado. Luego de este proceso se comenzó a trabajar en base a un montaje colectivo donde se incluía el material de los montajes individuales.

Imagen N° 12: Composición Coreográfica IV. 23 junio 2010.



En las siguientes imágenes se evidencia el trabajo coreográfico que vive el conjunto de los estudiantes de la cátedra, los que tuvieron que crear una propuesta coreográfica, la cual en algunos casos estaba concebida para ser interpretada por el autor, mientras que en otros casos existía la inquietud de dirigir coreográficamente, de modo que se formaba una dinámica de compañía al interior de las clases. Para

ello los compañeros se ponían al servicio de la figura coreográfica la que entrega y da sentido al proceso creativo.

Es posible interpretar el trabajo de compañía donde el alumno que se la juega a vivir su experiencia coreográfica, la que compone en base a la particularidad de cada uno de sus compañeros. Identificando las diferentes motivaciones de cada estudiante en relación al proceso creativo, la mayoría opta por incluir materiales que complementan el desarrollo de una actividad corporal, más que el uso de escenografía como estatuas o adornos, es el uso de materialidades que tiene que ver directamente con la acción dancística.

Imagen N° 13: Composición Coreográfica IV. 08 junio 2010.



Junto con ello es posible apreciar como el simbolismo comienza a aparecer en la composición, donde se advierten juegos iconográficos entre los objetos utilizados y el discurso danzado. Estas metáforas eran reflexionadas durante el proceso creativo, como parte de la cátedra fue importante escuchar las lecturas que hacían los estudiantes de las creaciones de sus compañeros.

Imagen N° 14: Composición Coreográfica IV. 08 junio 2010.



Respecto a esta experiencia la estudiante Poly Rodríguez señala:

“Con la Daniela también fue un proceso súper interesante, porque el material que se generó, se generó por nosotros, ella orientaba como la posibilidad de sintetizar de re-leer lo que uno hace, de darle más vueltas a lo que uno hace, de buscar como otros significantes”¹⁴¹.

Imagen N° 15: Composición Coreográfica IV. 15 junio 2010.



¹⁴¹ Rodríguez, Poly. Estudiante de Licenciatura en Artes, con Mención en Danza. Universidad de Chile. Entrevista realizada 25 agosto 2010. Págs. 8-9.

El Taller Coreográfico IV de Nelson Avilés se desarrolló a través de material coreográfico que proponía el profesor y que era interpretado por los estudiantes, las frases coreográficas se sucedieron durante la cátedra de modo que el material que se creó fue muchísimo. Cabe destacar un hecho significativo y es que no todo el material o las frases fueron parte de la creación final coreográfica, lo que implica que dentro del proceso creativo es necesario pasar por la sobre-exploración corporal del movimiento para componer en relación a la metáfora, al discurso danzado.

Imagen N° 16: Taller Coreográfico IV. 20 mayo 2010.



Poly Rodríguez se refiere a su aprendizaje en relación a la figura de Nelson Avilés, debido a que se identifica como uno de los referentes que hoy en día existen en la escena nacional.

“El Nelson es súper disperso y todo, pero cuando tuvo que componer fue con una experticia en composición, de cómo generar relaciones espaciales con nosotros, con las frases, que igual era admirable. Entonces eso nos enriqueció mucho de él, de que tuviera esa capacidad de la dispersión, de que antes nos daba muchas libertades, entonces claro yo creo que el grupo no está preparado para tantas libertades, entonces no respondía a lo que él necesitaba, porque no estamos acostumbrados a trabajar autónomamente. Claro porque uno ve en la clase del Nelson que la cosa empieza a diluirse porque él valora mucho las opiniones de nosotros y entonces se nos va un poco, pero cuando hubo que fijar llegaba y la cosa resultaba y avanzábamos y avanzábamos. Pero ahora que ya estaba eso todo listo y que él lo armó también era como admirable como se había resuelto. Mezcló, ocupó pedacitos, súper lúcido, era como algo distinto.”¹⁴².

La secuencia que sigue a continuación alude a una metodología de trabajo que el profesor gustaba de aplicar y dice relación con la necesidad de dotar a los estudiantes de la capacidad de resolver las cualidades de movimiento y los tipos de movimiento solo a través de la observación consciente de lo que el coreógrafo propone. Para ello el alumno debe poner atención en el cuerpo del profesor y desde allí construir la frase coreográfica, como apuntes de terreno de las reflexiones que realizó Avilés respecto a la importancia de dotar al bailarín de aprender la secuencia desde la imitación es abrir los sentidos y la percepción, poniendo énfasis a la posibilidad de siempre estar en el momento, siendo responsable del cuerpo que se está moviendo. En este sentido una característica cultural que se trabaja en esta metodología tiene que ver con la idea de dotar de sentido al cuerpo para que los movimientos funcionen dentro de la lógica del momento. Esta idea nos recuerda lo

¹⁴² Rodríguez, Poly. Ídem. Pág.8

que ocurre con las danzas que aluden a la vida cotidiana de un grupo, conocidas como danzas rituales.

Este ejercicio agudiza los sentidos del estudiante puesto que los movimientos no se verbalizan sino debe ser aprendida a través de la observación, es por ello que en la imagen N°17 es posible identificar a Nelson Avilés bailando con sus alumnos para que ellos pudieran resolver la frase coreográfica a partir de sus percepciones desarrollar la cultura de las técnicas corporales.

Imagen N° 17: Taller Coreográfico IV. 21 junio 2010.



Universidad Arcis

El trabajo de campo realizado en la Universidad Arcis contempló la asistencia a cuatro cátedras, correspondientes al tercer¹⁴³ y cuarto año. En esta universidad pude profundizar en cuanto a la idea de comunidad de artistas más que a la de intérpretes de cada escuela debido a que allí se trabaja en profundidad la pedagogía y la composición a nivel grupal.

Imagen N° 18: Técnica Contemporánea III. 18 mayo 2010.



En este sentido pude observar cómo se diversifica la corporalidad dentro de la comunidad de artistas, debido a que esta escuela no se ciñe a un tipo de corporalidad sino más bien estimula en los estudiantes la práctica dancística a nivel reflexivo. Aun así es posible encontrar las mismas líneas de desarrollo en cuanto a las cátedras impartidas, más bien la diferencia radica en que los alumnos asumen la danza desde otra perspectiva, siendo la reflexión corporal un eje investigativo importante, más que el aprendizaje de técnicas y la ejecución de ellas.

Un aspecto distintivo en esta escuela tiene que ver con la integración de las artes, debido a que los músicos que trabajan en esta escuela están presentes en todas las

¹⁴³ Imagen N° 18.

cátedras de carácter técnico y poseen un alto nivel propositivo tanto interpretativamente como instrumental.

La siguiente imagen muestra el trabajo desarrollado por el tercer año en la cátedra Técnica Contemporánea en la cual se desarrollan nociones de flujo, espacio, peso y energía. La clase parte con un calentamiento que involucra articular el cuerpo desde la coronilla hasta los pies, pasando por las vértebras de la columna, la pelvis y las rodillas, de este modo se hace consciente el trabajo secuencial.

Imagen N° 19: Técnica Contemporánea III.18 mayo 2010.



Esta cátedra implica un acercamiento a la noción de comunidad puesto que se trabaja en base a la homogenización de conocimientos, en el sentido de que se reflexiona en base a la ejecución de movimientos, principalmente en función del origen que este tenga. Vemos en la imagen que sigue como el movimiento comienza en las manos, con el lanzamiento de ellas hacia el espacio.

Imagen N° 20: Técnica Contemporánea III. 18 mayo 2010.



Esta cátedra, Técnica Moderna III con Rodrigo Fernández de algún modo me permitió identificar el desarrollo histórico y teórico de este estilo de danza pues durante el trabajo de campo fue posible asistir a clases en las que se enseñaban la simbología básica del sistema de notación para los movimientos creado por Laban. En este sentido se propone una formación que implica una correlación entre las acciones corporales y el significado de la simbología. Las secuencias de movimientos trabajadas tienen que ver con cualidades condensadas en la simbología, para este curso el trabajo corporal tiene que ver con dibujar en el espacio con el cuerpo, como vimos con los contenidos trabajados en la otra escuela de danza en la que se realizó trabajo de terreno. Esto también tiene que ver con la idea de comunidad por sobre la idea de escuelas.

Imagen N° 21: Técnica Moderna III. 29 junio 2010.



Dentro de este mismo estilo pero con un nivel de profundidad mayor es que se identifica la cátedra Técnica Moderna IV con Jorge Olea, en ella se complejizan las relaciones espaciales con el cuerpo, identificando el plano horizontal, frontal y sagital. La siguiente imagen si bien no alude específicamente a los contenidos de la cátedra permite reflexionar en cuanto a la práctica dancística de esta escuela en particular y como su especificidad tiñe el desarrollo de la disciplina en el país. En este sentido cabe destacar que la impronta pedagógica de una escuela no puede significar el debilitamiento en cuanto a la posibilidad interpretativa de los estudiantes.

Imagen N°22: Técnica Moderna IV. 29 junio 2010.



En este sentido es fundamental realizar un comentario crítico en cuanto al juego interpretativo de los estudiantes de este curso, apelo a la versatilidad de un artista que busca ser parte de una comunidad, si bien para ello no es fundamental que

exista un alto nivel de excelencia en cuanto a la ejecución de movimientos si considero que para el caso de un pedagogo es fundamental poder mostrar corporalmente los cambios estilísticos que ha tenido la danza a través de su historia, de allí que cobra importancia el estudio de las técnicas.

Imagen N° 23: Técnica Moderna IV. 29 junio 2010.



Aún así este mismo curso en el contexto de la cátedra Técnica Contemporánea IV con Francisca Morand mostro un alto nivel de percepción corporal en relación al grupo. Esto se evidencia en la siguiente descripción de los contenidos de una sesión, la cual comienza con un calentamiento en el cual se trabaja la idea de “entrar al suelo” mientras se camina al interior de la sala, en todas las direcciones, identificando las relaciones que se establecen con el otro que también camina.

“Lo que tiene el contemporáneo es que trabaja la conexión de todo el cuerpo, trabaja a partir de principios, de fundamentos que te ayudan a conectar todo el cuerpo, por ejemplo la conexión coxis coronilla, la relación de la pelvis y el femur; lugares específicos. Y ahí uno piensa, que pasa cuando no tienes conexiones con tu brazo, es por algo, entonces al cambiar esa cualidad es donde pasan cosas con tu emocionalidad, con el enfrentarte de esa manera, que nunca te has movido de esa manera, eso es lo extraño. Eso es lo que a mí me hizo el contemporáneo, que te cambia la forma de entender la danza, que no va en partes del cuerpo moviéndose, es la articularidad que se relaciona con tus soportes”¹⁴⁴

En algunos casos se trabaja en pareja con el fin de dar soporte al trabajo grupal, debido a que uno de la pareja propone entregando un estímulo, de esta manera el otro debe tener corporalmente el cuerpo atento para reaccionar, es en estos casos donde se utiliza la siguiente metáfora, “escuchar al otro para que se produzca un dialogo”.

¹⁴⁴ Ortega, Macarena. Estudiante de Pedagogía en Danza en Universidad ARCIS. Entrevista realizada en julio 2010.

Imagen N° 24: Técnica Moderna IV. 29 junio 2010.



En este fluir corporal es necesario dejar que ocurran pausas, así al escucharlas es posible identificar la secuencialidad, saber cuando comienza y termina el impulso. A través de este ejercicio de conciencia temporal, se fundamenta la idea de comunidad en tanto se está atento al grupo en su conjunto, aunque se está trabajando en parejas el objetivo también es que se produzcan relaciones entre ellas, de modo que se va generando un trabajo colectivo en la medida que el espacio se va ocupando en relación a los otros. Al habitar el espacio la mirada en un primer momento cobra un sentido fundamental para generar relaciones de grupo, es el grupo en el espacio, el cuerpo en relación a otros cuerpos y en la medida que esto ocurre el grupo cobra vida.

ESTILOS Y CORPORALIDADES

Para situar y comprender estéticamente la historia de la disciplina es preciso identificar y caracterizar los diversos estilos de danza que han existido. Existen cuatro estilos de danza posibles de nombrar, categorías que han sido creadas con el objeto de reflexionar en torno al devenir de la práctica dancística, cada una de ellas interfiere en la manera en que las figuras constitutivas de la comunidad de artistas se comportan.

En definitiva la comunidad de artistas de la danza está compuesta por coreógrafos, intérpretes y su público, se incluye al público como agente social en el cual descansa reflexivamente la practica dancística. De igual modo la concepción y el uso de la técnica y los diversos matices que en ella se pueden establecer; el proceso de creación y la puesta en escena, son aspectos distintivos para cada estilo. Debido a estas características es que se determina un tipo de corporalidad, es por ello que un coreógrafo posee un modo de creación particular y está referido al estilo al cual se adscribe. De igual modo sucede con la figura del intérprete desde el que emana la noción corporal según el estilo dancístico.

El filósofo chileno Carlos Pérez reflexiona en *"Proposiciones en torno a la Historia de la Danza"*¹⁴⁵ acerca de la impronta cultural de cada estilo de danza en relación a la noción corporal que ella promueva, la que puede ser observada en los movimientos. Esta relación dialéctica será descrita para cada estilo en la medida que a través de las características dancísticas es posible identificar la noción de cuerpo que se maneja.

¹⁴⁵ Editado el año 2008 por Lom.

El Estilo Académico

Comúnmente a este estilo se le denomina estilo clásico, porque es posible identificar un tipo de ideología ligada al pensamiento Ilustrado, donde el conocimiento formal se funda en la experimentación a través de la razón y con ello las ciencias exactas se consolidan como el paradigma de la época. Así y como vimos en el capítulo Historia del Cuerpo, es posible relacionar esta descripción con la noción de cuerpo en cuanto se escinde la persona entre su alma y su cuerpo.

Para caracterizar este estilo es preciso recordar aspectos históricos de la época en que se fundan sus principales motivaciones. Al entender al cuerpo como un instrumento, debido principalmente a que se cree en la posesión de una materia, el cuerpo debe forzar su naturalidad en pos de lograr las convenciones estéticas que sostienen este estilo, tomándose lo bello como una cualidad objetiva.

El estilo académico se relaciona con la estética de lo bello, donde lo bello es una cualidad formal y objetiva. La tradición del ballet puso énfasis en recursos técnicos para sugerir un cuerpo leve, aéreo, con movimientos muy claros, definidos y que para ejecutarlos exigen un alto nivel de entrenamiento y habilidad. En el caso del ballet lo bello tiene que ver con la perfección de la ejecución de los movimientos, lograr una armonía con el cuerpo mediante una simetría entre la materialidad y los movimientos, es decir el cuerpo debe ser similar a las cualidades de movimiento que se ejecutan, movimientos precisos y pauteados por ello el cuerpo es sometido a la práctica constante de la técnica para lograr la estética de este estilo.

Este énfasis en la ejecución bella de los movimientos, implica un cuerpo con destrezas técnicas que permiten a los bailarines señalar un mensaje, un texto dramático. El lenguaje no se hace presente más allá de ejecutar movimientos debido a que se representan en sentido narrativo. Los movimientos se constituyen a partir de formas, posiciones las que se encuentran descritas verbalmente en función de

lograr una ejecución clara y mundialmente reconocida. A este estilo es que debe la generación de un vocabulario para la danza, el cual fue acuñado por la tradición francesa, pese a que las primeras composiciones fueron realizadas a finales del siglo XIX en la Unión de Repúblicas Soviéticas¹⁴⁶.

La cualidad formal del movimiento exige una disposición corporal en la formación del bailarín, limitando a que su accionar se circunscriba estereotipos. El intérprete debe dominar la técnica y para ello debe desarrollar una destreza técnica que implica exigir a que el cuerpo se acomode a las formas de la técnica clásica y con ello a su estética de lo bello. En este sentido el bailarín ejecutante asume su cuerpo como su objeto de trabajo, en la medida que esta concepción se agudiza se escinde del alma y pasa a constituirse como un elemento material. La corporalidad se trabaja para la forma, lo bello es la forma.

En definitiva se trata de una disciplina muy rigurosa en cuanto a la espontaneidad, para lo cual se busca que el intérprete realice lo que el coreógrafo quiere para su rol, en este estilo en algunos casos se toman en cuenta algunas consideraciones del intérprete hacia la coreografía pero generalmente tienen que ver con aspectos que buscan una mejor ejecución de los movimientos, en este caso tiene que ver más con una *variación* que con la propuesta coreográfica. Dado que lo bello viene desde la perfección en los movimientos, hay que conocer sus formas, estar instruido, tener un conocimiento para generar una admiración por la forma, poseer capital cultural como diría Pierre Bourdieu¹⁴⁷.

“Me emociona igual, me gusta lo encuentro bello estéticamente bello, pero para mí el ballet no es mi ideal, el ballet es súper, es como de poder, es como que en una compañía de ballet esta la primera bailarina, la prima ballerina, la solista, es como una jerarquía pero ya como del siglo XIV, de la edad media,

¹⁴⁶ Cátedra Historia de la Danza dictada por Carlos Pérez a la que asistí durante el año 2010 junto a los estudiantes de segundo año de la Escuela de Danza de la Universidad Arcis.

¹⁴⁷ Bourdieu, Pierre. Capital cultural, escuela y espacio social. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.

como que representa en el fondo yo lo veo como una estructura política de la monarquía, lo mismo es la estructura del ballet, es heavy, porque siempre van a estar las del montón, las que están más atrás, la primera bailarina, como muy jerárquico, muy estructural, muy así y también lo que quiere representar es como el príncipe azul, el cisne, la princesa, como súper poco terrenal...”¹⁴⁸

En el ejecutante lo bello es una destreza, mientras que para el coreógrafo lo bello viene dado por la cualidad de construir y componer formas. Así el coreógrafo es aquel personaje que debe buscar la belleza en la obra, debe preocuparse de resaltar por medio de los movimientos las habilidades de los bailarines y en esta búsqueda es donde radica lo estético del ballet. La habilidad es el arquitecto de la belleza, así el coreógrafo busca ocupar el espacio con toda la destreza del bailarín, articulando la coreografía en relación a ese ideal.

El intérprete es aquel que lleva a cabo la *representación*, es el soporte, el ejecutante de los movimientos y por ende de las coreografías, dependiendo de su habilidad es el puesto que ocupará en la jerarquía que se presenta al interior de una compañía de ballet del estilo académico. Así se relaciona la perfección con una proposición simbólica de la elevación moral, lo que concuerda con la jerarquía con que se organiza el ballet.

El proceso creativo está muy restringido en este estilo dada la preponderancia a la interpretación, al lucimiento por sobre la reflexión creativa, y sólo tiene cierta injerencia el bailarín cuando propone adecuar a sus habilidades la práctica de los movimientos que el coreógrafo le pide ejecutar. Aparte de que la creación artística debe desarrollarse bajo los parámetros estéticos y directrices ideológicas presentes en el ballet.

“Siento que el contemporáneo y el ballet trabajan de forma distinta el tema de la forma, la imagen. Si ellos saltan quieren ver una foto de ellos perfecta en el

¹⁴⁸ Chávez, Valentina. Bailarina integrante de la Compañía Demo. Entrevista realizada en Agosto de 2010. Pág. 7.

aire, están en el suelo, también hay una foto, como todo el rato trabajar en fotograma y en el contemporáneo tu trabajas más el movimiento y que no veí un cuerpo, veí un movimiento que paso por un cuerpo, como que casi no lograr entender eso, como que te queda una estela de lo que sucedió más que ese cuerpo ahí”¹⁴⁹.

Se hace presente en el discurso de los maestros de ballet metáforas relacionadas con la limpieza o la falta de esta cualidad en la práctica de los movimientos, como por ejemplo: *el movimiento está sucio*, es decir no es preciso. Pero se debe tomar en consideración que la precisión es una ilusión, por ende lo bello y perfecto del ballet también. En este sentido es que es posible decir que en sí mismo el ballet contiene a su antítesis.

“El ballet fue concebido de una manera como muy elevada, como en esa idea de la suspensión, fue concebido así, como muy de sueño, toda la idea renacentista, romántica, en cambio la danza contemporánea fue concebida en una búsqueda más terrenal, una verdad mas contemporánea a la época”¹⁵⁰

El Estilo Modernista

Este estilo es de tipo romántico debido a que prima la expresividad, antes desarraigada en el ballet clásico, por ello se invoca un retorno a la naturaleza, a movimientos que representan lo natural. En este sentido es que el estilo moderno surge como una forma de reacción frente a lo estricto del estilo clásico.

Al igual que en el estilo académico existen diferentes tradiciones que tienen que ver con el lugar donde se desarrolla la práctica dancística, en ese sentido para el caso estadounidense podría mencionarse a Isadora Duncan¹⁵¹ como una de sus

¹⁴⁹ Chaverini, Rodrigo. Bailarín integrante del Colectivo Vertientes. Entrevista realizada en Septiembre de 2010. Pág.5

¹⁵⁰ Moret, Paola. Bailarina integrante del Ballet Nacional Chileno. Entrevista en Agosto de 2010. Pág. 4

¹⁵¹ Bailarina estadounidense (1878-1927).

precursoras. Además ella lega una vivencia en torno a la danza que se registró en sus diarios de vida (algo común en la época), por lo que se pueden conocer sus motivaciones en cuanto a la disciplina y sus cotidianidades como artista. La instauración de tipos y formas de movimiento opuestos al ballet, con menor tensión y mayor fluidez en el movimiento generan un cambio radical en la danza occidental.

El trabajo artístico está relacionado con el uso del espacio por medio del cuerpo, apropiarse del espacio de manera fluida se convierte en algo esencial. Por tal motivo se hace necesario referirse a la dinámica física que gobierna el sentido de los movimientos de la danza. Se puede mencionar para ejemplificar el papel que tiene la gravedad en el devenir de los movimientos, las formas de respirar y las posturas corporales, por ejemplo de la columna. Esto implica que los bailarines examinen sus movimientos, es decir que identifiquen el inicio y sus trayectorias.

Durante el trabajo de campo en la cátedra Historia de la Danza fue posible observar unos videos donde se identifica a Ruth Saint Denis¹⁵² y Ted Shawn¹⁵³ representando danzas exóticas que ella imaginaba en función de imágenes de los habitantes de India. En sus danzas¹⁵⁴ es posible observar los movimientos y corporalidades que fueron representadas de manera bastante fidedigna pese a no conocerlos de primera mano, de esta manera la exotización de las culturas no tradicionales en Estados Unidos (como la española y la de la India) permite la utilización de patrones de movimientos diferentes a los predominantes en la danza clásica de occidente.

¹⁵² Bailarina estadounidense (1879-1968), fue pionera de la danza moderna.

¹⁵³ Bailarín estadounidense (1891-1972), fue pionero de la danza moderna y junto a Ruth Saint Denis formaron la compañía Denishawn.

¹⁵⁴ Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=j8XvHX1FKsY> al 11 de julio del 2011.

El trabajo de estos artistas es muy interesante debido a que la siguiente imagen¹⁵⁵ es muy similar a la pieza de museo presentada por Franz Boas en 1895¹⁵⁶, en las cuales se identifica al bailarín representando diferentes corporalidades ligadas a la diversidad cultural que se comienza a identificar.

Imagen N°25



Se sucede entonces una naturalización de la danza a través de la búsqueda estética, por lo que se abandona esa premisa que tiene el estilo clásico basada en la forma, ahora la estética de lo bello tiene que ver con movimientos naturales, más fluidos, menos rígidos, evitando forzar el cuerpo, llevarlo al límite, por lo que se busca dejarlo ser, de esta manera se da una acción de rebelarse contra el virtuosismo.

La intencionalidad es dotar a la danza de una fuerza social y comunicadora, donde lo que interesa es el sentido que se quiere expresar, por ello en este estilo prima mayormente la expresión por sobre la interpretación. Esto también se manifiesta en que aparte de impartir clases, los artistas relacionados con el estilo moderno debatían y conversaban acerca del estilo, es decir reflexionaban en torno al hacer

¹⁵⁵ Fuente: <http://i12bent.tumblr.com/post/281651290/other-work-by-fine-photographer-nickolas-muray-a>

¹⁵⁶ Ver Imagen N°2. página 15

dancístico. De este modo es posible observar como el estilo moderno reflexiona acerca del cuerpo y del lugar que ocupa en el espacio.

Este estilo tiene su paralelo en el expresionismo alemán que tan fuertemente influyó en la danza de nuestro país dado que los cultores que dictaron escuela en Chile venían desde Europa y adscribían a esta vertiente del estilo moderno.

También debe destacarse la mayor presencia en escena de cuerpos de baile masculinos, aportándole también una mayor presencia escénica en interacción con la mujer, con movimientos poco estereotipados. Se libera a la danza de aquellas prenociones que coartan la búsqueda de expresión. Una manera en que esto se puede ver reflejado es el hecho de dejar de utilizar los espejos para mirar el cuerpo mientras se ensaya, lo que implica que los bailarines deben experimentar y vivir su corporalidad de otra manera, danzando con fluidez, sin detener el movimiento para contemplarse, sino la idea de sentir los movimientos y con ello sentir el cuerpo, poner atención en él.

La creación en el estilo moderno dice relación con la creación de un lenguaje propio, donde la experimentación corporal busca la expresividad, poniendo énfasis en la fluidez del movimiento. Esta noción desencadena un crecimiento potencial en los artistas de la danza puesto que les brinda mayores capacidades creativas, de exploración y experimentación.

Un elemento a tener presente en lo referido al proceso de creación tiene que ver con la música, donde el estilo clásico circunscribía muchas veces los movimientos a la música el estilo moderno interactúa de otra manera con la armonía musical, ya que pueden crearse primero los movimientos, la danza por un lado y la música por otro. En este sentido los impulsos del movimiento se anteponen a la estructura musical, no se supeditan, por lo que puede ir en sentido inverso, o no tomarlos en cuenta.

Esto implica la irrupción del silencio, en tanto se danza sobre el silencio, sólo existiendo los sonidos que derivan del movimiento de los bailarines en escena.

“...y el coreógrafo trabaja directamente con el material que tú le entregas como bailarín, entonces ahí es mucho mas de ti lo que sale y entonces siempre hay algo que tu le aportas a la coreografía, interpretativamente, en cualidades de movimiento, en calidades de movimiento”¹⁵⁷

En lo relativo al intérprete desarrollan distinciones frente al artista clásico, lo que tiene muy clara las referencias espaciales al danzar. Los bailarines modernos trabajan con una orientación en múltiples dimensiones respecto al espacio escénico, aparte de ser de mucha importancia el peso del cuerpo, el cómo se ve afectado por la gravedad, la noción de sentir el cuerpo, la corporalidad como eje central. También sucede un cambio en la posición del cuerpo, se deja de lado la mantención del cuerpo erguido, al ocupar multidimensionalmente el espacio escénico se ejecutan algunos movimientos en el suelo, ya sea sentados, acostados, de pie.

El coreógrafo se empapa de su trabajo con el bailarín que interactúa fuertemente con este para lograr una mejor interpretación de los movimientos. Así se potencian ambos y también la danza. Un ejemplo de cómo esto perdura hasta la actualidad lo proporciona la bailarina del BANCH Paola Moret:

“Nosotros proponemos de una manera interpretativa, proponemos desde nuestra corporalidad y desde nuestra cualidad, esa es nuestra propuesta. Ahora nosotros no vamos a proponer directrices coreográficas, porque eso tiene que ver con la idea concebida por el coreógrafo, pero sí de pronto nos dan libertad en cuanto a cualidad, dinámica o de repente ellos nos proponen desarróllalo de esta manera y ese es el feedback que se desarrolla entre coreógrafo e intérprete”¹⁵⁸

¹⁵⁷ Op.Cit. Pág.1

¹⁵⁸ Moret, Paola. Ídem. Pág.5

Así de esta manera el coreógrafo y el bailarín interactúan fuertemente, de manera estrecha en la creación dancística, la creación es un trabajo en conjunto, de crecimiento mutuo. En este aspecto el papel del coreógrafo se vuelve trascendente puesto que emerge su figura como creador, al buscar la expresividad en el flujo del movimiento, evidenciar lo expresivo de los bailarines, compenetrarse con ellos en pos del trabajo de los movimientos, la búsqueda y creación de su propio lenguaje, sin dejar tampoco de lado su doble trabajo como intérprete y coreógrafo.

La consolidación de su trabajo se ve reflejada en la creación de compañías o núcleos estables de autor, donde al tener resuelto parte importante de sus gastos puede realizar más profundamente su labor de experimentación reflexiva. Esto tiene como consecuencia que en los '60 se produce un mayor énfasis en la técnica, dándole la espalda a la creación, esto se condice con la consolidación de las escuelas de las diferentes técnicas modernas existentes.

Uno de los puntos importantes acerca del establecimiento de este estilo es el hecho de que se funda a través obras coreográficas, las que con el tiempo se conformaron en técnicas. De tal manera las técnicas modernas que se conocen hoy surgen de la visualización en escena de las frases coreográficas, las que comenzaron a ser enseñadas en clases impartidas por quienes interpretaron esas coreografías en la época de su estreno. En definitiva son los discípulos de los maestros que realizaron las coreografías los que sistematizaron los patrones de movimiento utilizados por ellos. Al comienzo se presentan los patrones de movimiento por medio de las obras, pero luego, al constituirse las técnicas es que se academiza el estilo. Es por ello que dentro del estilo modernista es posible identificar dos momentos estilísticos, el antes y el post del academicismo.

El Estilo Postmodernista

Este estilo es la respuesta crítica al abandono de la creación en pos de la técnica del estilo modernista, se plantea una vuelta a la creación, a la capacidad reflexiva de la danza como eje central de esta práctica artística, donde lo que importa es la obra y todo lo referido a ella. Se asume la búsqueda creativa a través del movimiento, el cual en sí mismo posee sus propias lógicas y reglas.

Se busca desde el proceso creativo impedir la tecnificación que es visto como un signo conservador de un estilo de danza, así se produce la academización del estilo. Debido a que en esta investigación principalmente se hace referencia al estilo postmoderno que se desarrolla en Estados Unidos, vale decir que se encuentra enmarcado dentro de una época de cambios al interior de la sociedad occidental al irrumpir los movimientos contestatarios de izquierda, del movimiento hippie y las demandas civiles de la población negra estadounidense.

Un exponente claro e importante de este estilo es Merce Cunningham y el núcleo Judson Church. Lo que tiene de particular esta metodología de creación es el hecho de que *“El principal tema de una obra de arte es ella misma, sus medios expresivos (aunque no se proponga expresar nada), sus recursos formales”*¹⁵⁹. Se buscaba presentar el fenómeno artístico en situaciones que ponían retos a la imaginación, buscando nuevas formas de expresión.

Se buscaba experimentar a través de operaciones aleatorias en las coreografías, lo que podía redundar en que por ejemplo las frases de movimientos fueran guiados por algo que supuestamente no tenía relación con la danza, como podía ser tirar una moneda al aire y desde ahí empezar a componer coreográficamente. Así por lo tanto el proceso de creación tenía una importancia igual a la del resultado, lo que importaba era la creación.

¹⁵⁹ Pérez, Carlos .2008. Propositiones en torno a la Historia de la Danza. LOM Editores. Santiago Chile. Pág.112.

Sucede que la función artística no se constituye por el espectáculo dado que la intención no es mostrarle algo al público ya que no hay público, los presentes son integrantes y partes de la presentación, es un momento más del fenómeno artístico, comparte preponderancia con el proceso de preparación creativa de los movimientos corporales, porque se comprende el acto artístico como un suceso que ocurre en un tiempo determinado, de allí a que este estilo se acerque a la performance.

Se mezclaba con las otras expresiones artísticas cuando confluían en el espacio de representación, el cual consideraba no sólo el escenario, sino también todo lo que lo rodeaba y componía.

Otra representante del estilo postmoderno es Irmgard Bartenieff, quien viajó a Estados Unidos durante el quiebre político de los años treinta en Alemania.

“Entonces ella gran parte de su desarrollo profesional con esta base Laban la hace en kinesiología y en desarrollo psicomotor en Estados Unidos y después sigue estudiando con Laban, cuando Laban ya estaba instalado en Inglaterra y ella sigue estudiando con Laban hasta los años cincuenta y en los años 60 ella desarrolla ya el instituto Laban-Bartenieff en Nueva York y que aún existe”¹⁶⁰

Se debe señalar que el Instituto Laban-Barteneieff está relacionado con Chile, dada la tradición Laban que se presenta en nuestro país. Esta, como hemos visto, pone énfasis en el movimiento desde una mirada holística, en la que mente, emocionalidad y espacio se articulan en un constante dialogar.

Dentro del estilo posmoderno se encuentra el Release, que sigue hasta hoy en día posicionado dentro de la danza. Francisca Morand comenta al respecto:

¹⁶⁰ Morand Francisca. Ídem. Pág. 2

“Antecedentes del Release...conciencia corporal. Feldenkrais, Alexander o Body Mind Centering. Entonces ellos ya estaban produciendo esa fusión en aula y en sus investigaciones y en sus coreografías también.”¹⁶¹

La entrevistada señala que durante los años '90 vinieron a Chile bailarines norteamericanos a dar clases de improvisación y técnica, y destaca la forma en que ellos hablaban acerca del cuerpo, de forma concreta, marcando diferencias con lo que hasta ese momento ella conocía aquí en Chile. Agrega que la importancia que tienen los postmodernistas radica en incorporar sistemas de conciencia corporal, lo que implica reflexionar en torno a la percepción, poner atención a lo que sucede en el interior del bailarín mediante la interpretación. Esta noción incorpora en el desarrollo de la danza la subjetivación del cuerpo, el movimiento pensado desde la empírea y de la búsqueda de ese conocimiento.

“Estuve en el American Dance festival y ahí me conecté mucho con profesores norteamericanos de la tendencia posmodernista y me gustó como ellos planteaban el movimiento, me quedaba bien, me sentía cómoda, me gustaba la pedagogía que ellos tenían, la metodología que estaba mucho más vinculada a sistemas de conciencia corporal integrado dentro de la clase de danza. Entonces me parecía que era un sistema que permitía una transformación desde adentro más que tratar de copiar un movimiento muchas veces estereotipado y no explicado verbalmente de una manera muy clara”¹⁶²

La creación en este estilo se concibe como la integración de arte, principalmente de otros preceptos de musicalidad, al criticar se buscan hacer más profundas las exploraciones del estilo moderno, es decir potenciar el desarrollo es expandir las fronteras que implica no solo presentar las coreografías en un edificio o espacio. Esto conlleva el llevar más allá la experimentación del cuerpo y el movimiento al interactuar con otros tipos de soportes y lugares de presentación.

¹⁶¹ Morand Francisca. Op. Cit. Pág.3

¹⁶² Morand Francisca. Op. Cit. Pág.2

La siguiente reflexión acerca de la riqueza en cuanto a la diversidad corporal e interpretativa de una compañía tiene que ver con una impronta de este estilo, debido a que se evidencian las posibilidades de que el intérprete aúne perceptivamente su experiencia escénica de modo que todos sus sentidos están en disposición para la realización de la danza.

“El caso del BANCH no somos todos iguales, somos muy heterogéneos, cada uno tiene su personalidad, si bien nos aunamos como cuerpo de baile cuando es necesario, no somos como el Ballet de Santiago, que tú ves a las bailarinas muy parecidas físicamente y en cuanto a las cualidades de movimiento, nosotros tenemos muy matizados los intérpretes, en cuanto a personalidad, en cuanto a diferentes técnicas que bailan, hay bailarines que bailan mucho hip hop, otros que son bailarines contemporáneos, otras que fueron bailarinas clásicas. Entonces yo creo que si además en el ballet nosotros pudiéramos trabajar la parte creativa, enriqueceríamos aún más las coreografías de quienes vengan a coreografiar, ya sea de nuestro director o de otro coreógrafo, porque habría más material dentro nuestro, no solo el adquirido como intérprete, pero aquí sólo funcionamos como intérpretes”¹⁶³.

Esta reflexión permite graficar lo que sucede cuando los intérpretes sólo se dedican a ejecutar y van dejando a un lado su ejercicio propositivo al interior de su compañía, debido a que es importante integrar los aspectos compositivos de un artista de la danza. El estilo postmoderno sigue usando como soporte expresivo de la obra al cuerpo, cosa que después cambia con las vanguardias. Entonces específicamente con esta compañía es complejo identificarla al interior de un estilo, ya que si bien existe una heterogeneidad al interior de la compañía, ellos no trabajan propositivamente en la composición.

¹⁶³ Moret, Paola. Ídem. Pág.4-5

El coreógrafo toma un papel preponderante en la autonomía creativa, debido a que propicia la experimentación. La posibilidad de comunicación a través del lenguaje propio tiene que ver con el modo en que concibe la danza, de la manera en que se expresa la vocación artística, donde la referencia es la obra en sí misma. La experimentación es lo primordial, no la búsqueda de un ideal estético.

Se pone énfasis en la búsqueda por presentar desde la marginalidad, casi se plantea como una premisa la poca difusión, puesto que los coreógrafos no buscan hacer escuela, sino buscan la creación artística como un proceso reflexivo, que busca nuevos lenguajes y formas de expresión corporal.

“Ámbito composicional que va con qué, que se mezcla con qué en que ámbitos o proporciones, ¿en dónde radica? porque uno quisiera, yo también estoy cuestionando, todo tiene que ser coherente en sí, una obra tiene que ser coherente o puede ser algo que este en una relación antagónica, en la diversidad... los valores aparecen como cosas, ordenes distintos y eso es con lo que a mí me gusta relacionarme, encontrar nuevos ordenes. Uno puede entrar en relación, es estética de lo que estamos hablando, es qué es lo que convive con qué, qué se muestra; la realidad, la no realidad.”¹⁶⁴

El camino abierto a la experimentación y búsqueda de lenguaje va sufriendo cambios notables, los estilos van siendo sucesivamente puestos en duda como paradigmas a medida que surgen alternativas de enfrentar el proceso creativo implicado en el arte de la danza. Se evidencia cómo la sociedad va transformando su creación dancística, mostrando su visión de mundo como representación del contexto tecnológico que vivencia, así es posible dar cuenta de las expresiones culturales que surgen en occidente en relación a la noción corporal.

¹⁶⁴ Rodríguez, Elizabeth. Op. Cit. Pág.8

El Estilo de las Vanguardias Contemporáneas

Desenvolverse en la contemporaneidad exige asumir códigos culturales conductuales, en este sentido la danza también toma todo el capital forjado por los estilos anteriores para realizar nuevas composiciones, donde se busca explorar al máximo las capacidades de expresión, de creación y utilización de lenguajes.

Se busca por medio de la dinámica del cuerpo en movimiento expandir la totalidad de este, hacer partícipe toda la noción de corporalidad, para poder utilizar el espacio y por medio de la gestualidad y del dinamismo que presentan los movimientos situarlos como vía natural de expresión artística. Así se introducen todos los soportes multimediales para la creación, como los recursos sonoros, iluminación, video y proyecciones, cada elemento que aporte al arte, a la expresión son tensionados buscando satisfacer la demanda artística.

Se presta atención a las particularidades, en vez de esa noción romántica de lo bello, se traduce, interpreta y describe la realidad particular que se vive. Dentro del mundo actual el arte de vanguardia se involucra en la tensión que vivimos, busca problematizarla, manifestándola. No se busca formar un sentido sino tener nociones que valorizan cualquier tipo de movimiento, sin buscar convenciones ni permanencias o estabildades, sino tensión al no tener ni supuestos o limitantes para desarrollar este arte.

De este modo se disuelven las limitaciones clásicas entre el intérprete y el público debido a la democratización del espacio y por consiguiente de los elementos que lo constituyen en un momento dado, se continúa avanzando en nociones de movimientos orgánicos.

En relación a la composición se busca introducir elementos activos al buscar por medio de la danza, donde los actos, las acciones ejecutadas, las intenciones dan como resultado un acto político caracterizado por la improvisación permanente y en

todo soporte material. No se busca trascender, sino que la composición alcance niveles de democratización concordantes con lo que presenta la interpretación. Dado que lo que se intenta sería algo semejante a unificar la danza con la vida cotidiana, es pensar lo creativo del arte como un elemento de la cotidianidad.

“Es un terreno extraño con la Danza Contemporánea principalmente, quizás no tanto con el Ballet ni con Graham, ni con el Leeder, el Graham se sigue bailando, el Leeder, pero igual son reposiciones finalmente, el Ballet se sigue bailando harto y lo que pasa con las tendencias contemporáneas después de los sesenta es que no hay una escuela, tu no vas a la escuela de contemporáneo, el contemporáneo está sucediendo y además que responde a muchos paradigmas actuales de la contemporaneidad. Entonces hay mucha mixtura, hay mucha historia personal, hay mucha híbrides”¹⁶⁵.

Como tiene que ver mucho con el hecho de insertar la danza en el diario vivir, en la cotidianidad, muchas veces no se alcanza a registrar o procesar adecuadamente las acciones artísticas al estar en el presente de cada momento, se vuelve más complicado fijar secuencias tras los movimientos realizados, esto porque la búsqueda dice relación con estar en el presente, con presentar los movimientos y no con representar.

La creación se enmarca dentro de procesos de donde se puede dar la búsqueda experimental desde la calma, el silencio, la pausa, con movimientos simples y de baja energía, para también realizar la danza por medio de un despliegue energético, la destreza, resistencia, fuerza, la intensidad de suspensión, etc.

“Hay que partir de la idea de que la propuesta del coreógrafo, la propuesta del bailarín nunca va a ser la misma que la propuesta del público, creo yo siempre hay interpretaciones particulares pero la idea es que no pase eso sino que se

¹⁶⁵ Morand, Francisca. Ídem. Pág.9

logre transmitir, se logre una comunicación. Lo primero es tratar de comunicar algo, un pensamiento, una idea, una emoción”¹⁶⁶.

Al tomar todos los soportes comunicacionales se evidencia una búsqueda por llevar a escena elementos compositivos que construyan y deconstruyan el proceso creativo. La búsqueda es desarrollar una articulación relacional con los soportes corporales y espaciales.

Para la creación artística son tomadas como válidas las diversas metodologías de composición, para incluso volver a tomar a la obra de arte como un evento, un espacio destacado, que busca provocar la cotidianeidad. En esto me refiero a las *Performance*, que fusionan la vida y el arte, en pos de la obra como práctica social.

“En Coréutica tenemos que hacer un trabajo de creación, ahí uno a lo primero que recurre es a la improvisación y después vas estructurando una secuencia, un fraseo, un motivo. Al menos esa es la forma de trabajo que a mí me gusta. Yo no busco impresionar al público sino también hacerlos pensar, por ahí va también la motivación, más que sorprender con ciertas destrezas técnicas, ciertos elementos de agilidad creo que también hacerlos pensar, que piensen que reflexionen y lograr comunicar un pensamiento, una emoción, una idea”¹⁶⁷.

La noción de trabajo integrado, no va en búsqueda de lo bello como premisa física, sino la búsqueda estética tiene que ver con la capacidad propositiva de lograr dar con obras que contengan proposiciones orgánicas de trabajo, en términos corporales.

“Hoy en día la danza contemporánea no pretende explicar nada, no pretende como nada, todo depende del espectador de la interpretación que él le dé... Es súper subjetivo, obviamente se intenta provocar algo y se intenta comunicar

¹⁶⁶ Ordoñez, Octavio. Pág.9

¹⁶⁷ Op. Cit. Pág.7-8

algo pero también los medios para comunicarlo, los símbolos, como que no todos lo van a entender de la misma manera, como que es muy subjetivo”¹⁶⁸.

Si bien el intérprete de la danza podría tener un cuerpo normal y con pocas habilidades en técnicas corporales, esto le impediría la experimentación dancística. Se busca por lo tanto que tenga la capacidad de desarrollar e investigar desde su corporalidad los movimientos, la dinámica corporal espacial, la creación artística dancística.

“Sí necesitamos a alguien que sea flexible, que tenga las articulaciones flexibles, que tenga elongación, un cabro tieso no se mueve, pero por movilidad no por estética, o sea porque uno busca el mayor rango de movimientos posibles y donde está eso, en las articulaciones, que tienen que ser flexibles, tienen que tener un tono muscular, ahora que pasa si tiene mucho tono muscular, si es poco tono muscular y uno va midiendo y lo que uno hace no es hacer un prototipo”¹⁶⁹.

De este modo se evidencia que la busca artística dentro de las vanguardias descansa en la reflexión, que el intérprete sea cuerpo, en el sentido de la disposición corporal, para ser en escena y no estar sólo representando. Aprovechando las instancias que entrega el presente del cuerpo como un flujo constante, donde el movimiento no se detenga, sino que fluya.

“La formación del intérprete, en cualidades y por ello todos los entrenamientos son buenos...Es que en contemporáneo no usas mucho la agilidad de piernas, yo por ejemplo siento que tengo poco desarrollado los abductores y cuando tomo clases de ballet al tiro me duelen, de sentir eso de chupar con las piernas, porque trabajo desde otra idea, con el suelo pélvico más abierto, con otra idea y es súper distinto, pero en cuanto a lo aéreo el ballet si trabaja la foto aérea pero hay otras cosas, o sea si tomari clases de técnicas marciales igual vai a

¹⁶⁸ Chávez, Valentina. Ídem. Pág. 15.

¹⁶⁹ Rodríguez, Elizabeth. Ídem. Pág. 3

trabajar lo aéreo o si tomái clases de capoeira, o si tomái incluso clases de afro, como que no necesariamente el ballet te lo va a dar”¹⁷⁰.

El coreógrafo puede utilizar todos los elementos que estime conveniente para desarrollar la creación dancística, en búsqueda de la obra. Donde se conjugan una amplia gama de elementos y componentes que contribuyen al quehacer artístico, donde lo estético es de importancia como propuesta de un conjunto de soportes que se presentan en la obra, ya sean recursos escénicos, comunicacionales, de lenguajes, de materialidades, etc. *“ahora hay un universo que en sí mismo es algo, había una propuesta estética nadie podía quedar ajeno a la propuesta estética... Pero de actos, de acciones, se conjugan cosas”¹⁷¹*

El coreógrafo debe saber introducir al intérprete a un mundo de sensaciones corporales de distinta índole, mezclándose los diferentes estilos con sus respectivos marcos de movimiento y ocupación del espacio, donde el flujo de la energía requerida para la danza debe mostrarse como en constante fluidez. Al intérprete se busca conducirlo a un estado de neutralidad que le permita mirar su cuerpo de forma que pueda percibirlo como algo concreto, pero que por sobre todo tenga altos grados de consciencia respecto a su labor artística y de su cuerpo, como vínculo comunicativo de expresión del arte de la danza.

“Esta neutralidad, es un planteamiento estético también. Entonces yo ambicionaría que ese bailarín a través de mi clase entienda que por ejemplo arquear la columna es una posibilidad, como flectarla, como torcerla, como agregarle una tensión en el hombro, como sacársela, crear distintas sensaciones en el cuerpo, no crear jerarquías con respecto al movimiento... Igual tengo una lección en cuanto al tipo de energía, me interesa el flujo, el flujo como también un lugar plástico, como un lugar flexible, como un tipo de cualidad que difiere de otras técnicas, por lo tanto puede aportar con un

¹⁷⁰ Chaverini, Rodrigo. Ídem. Pág.6

¹⁷¹ Rodríguez, Elizabeth. Ídem. Pág. 9.

material que sea diferente para la educación, pero yo creo que ninguna técnica puede ambicionar dar toda la información. Pero hay técnicas que son más flexibles que otras y en ese sentido lo contemporáneo en general es más flexible. Ahora por supuesto que no llegamos a utilizar las piernas, ni los pies como el clásico, no lo hacemos, entonces súper bien que siga existiendo el clásico pero el contemporáneo en general trata de aportar con una mayor gama y con esta idea de neutralidad, neutralidad dada también por conocimientos de la anatomía y de la fisiología, que no vienen solamente del estilo o del estado psíquico del coreógrafo, sino vienen otra vez de una neutralidad, como mirar la materia del cuerpo como algo concreto”¹⁷².

La noción de conciencia dice relación con la actitud artística, con la noción creativa de enfrentar la danza y la vida, de modo de conocer las posibilidades y los límites, para tensionarlos y jugar con ellos, negarlos hacerlos suyos o no tomarlos en cuenta, tener la capacidad de decisión frente a todas las posibilidades. Se debe entregar conocimiento del cuerpo, experimentación del cuerpo, sentido de la corporalidad y la opción de creación de un lenguaje de la danza acorde a las capacidades y a las intencionalidades que presente el intérprete.

¹⁷² Morand, Francisca. Ídem. Pág. 15

COMUNIDAD DE ARTISTAS DE LA DANZA.

Este apartado pretende dar a conocer los discursos que se identifican al interior de la comunidad de artistas de la danza en relación a la noción de corporalidad que ellos poseen y que se construye a partir de la puesta en práctica del movimiento, del hacer danza. Este discurso refleja a la comunidad de la danza, puesto que la investigación involucra a estudiantes, profesores y coreógrafos, quienes son los actores sociales que componen la idea de comunidad.

Se utiliza la noción de comunidad debido a que el concepto contiene en sí la idea de un grupo de personas que se unen en relación a una característica en común, en este caso la característica es la práctica del arte de la danza. La idea de artistas viene a complementar a la noción de comunidad pero en lo relativo a la diversidad obtenida a través del trabajo creativo. Por lo tanto la idea de comunidad de artistas apunta hacia un conjunto de personas que practican el arte de la danza, pero desde la creatividad que genera diversidad, por medio del lenguaje de la danza que se constituye por las diferentes técnicas corporales y metodologías de conciencia corporal desarrollados anteriormente.

Cabe destacar la investigación *“Cuyacas. Música, danza y cultura en una sociedad religiosa en la fiesta de La Tirana”* donde se describe esta conformación grupal que se reúne para danzar en la festividad religiosa de La Tirana. Esta investigación establece vinculaciones entre danza, rito y comunidad, donde se muestra cómo la forma de relacionarse por medio del baile dentro de un contexto ritual inunda y permea las relaciones sociales, direccionándolas desde experiencias rituales afines, pasando por las experiencias normales y cotidianas. Así la estructuración de las experiencias rituales termina por influir sobre la realidad y las vivencias de las integrantes de Cuyacas.

“La relación comunitaria en el caso de Cuyacas, es cercana, cara-cara, todas se conocen entre sí, y reconocen las familias de origen a la cual pertenece cada

bailarina...Las bailarinas son una pequeña comunidad dentro de la sociedad, entre ellas se comparte y son cómplices de experiencias rituales similares, ligadas a los cultos exclusivos de los bailarines, que movilizan y articulan la organización de la sociedad religiosa...Estas experiencias se estructuran a través de ritos y rutinas del Baile... ”173.

Las bailarinas de Cuyacas presentan códigos y hábitos corporales comunitarios representativos de este Baile religioso que actúan reafirmando lo sagrado de este fenómeno. La apropiación del espacio y la utilización de determinados movimientos en espacios circunscritos dan cuenta de elementos de expresión comunitaria, como características de la identidad grupal a la que se adscribe. Al verse como una danza comunitaria y de participación de todos los bailarines, genera sentido de pertenencia, apropiación e identificación con la comunidad, expresada en el lenguaje de la danza que se establece como pertinente al baile ritual. Las bailarinas de Cuyacas son parte del baile, de la comunidad y de la sociedad, elementos que son potencialmente más intensos y manifiestos cuando se está en la festividad religiosa de La Tirana, donde la alternación del tiempo sagrado, con las vivencias comunes, ordinarias, es constante y profundo.

Así dentro de un fenómeno marcadamente ritualizado, donde lo sagrado y la relación con la divinidad estructura las experiencias cotidianas y las extraordinarias, permeando los diferentes ámbitos de la vida, la noción de comunidad se explica por esta centralidad de lo sagrado, determinante de la conformación identitaria de la comunidad de Cuyacas, que nos permite un entendimiento de la noción de comunidad de la danza.

Al plantear la idea de comunidad de artistas en el proceso formativo de los bailarines por sobre la noción de escuela es que se hace necesario dar cuenta del fenómeno de la comunidad y por ello los párrafos anteriores son rescatados para permitir un mejor

¹⁷³ Campos, L. Millar, J. Op. Cit. Pág. 68.

entendimiento del fenómeno a través del cual una comunidad conforma su identidad grupal a través de la danza.

Se puede situar el origen de la comunidad de la danza en Chile a partir de su institucionalización, punto de partida para cimentar las relaciones sociales que conducen al encuentro de sus miembros, así se construye una complejidad social, dinámica, polisémica y porosa, que va transformándose por la acción de los individuos, dando cuenta de la condición dinámica de la cultura.

“Para mí, la humanidad es naturalmente una especie social. Los seres humanos no comenzaron a vivir en sociedad luego de firmar un contrato entre ellos o de consumir la muerte de un padre. Pero ellos no se conforman con vivir en sociedad. Producen nuevas formas de existencia social, es decir sociedades, para continuar viviendo. Y al transformar sus modos de vivir, transforman sus modos de pensar y de actuar y, por lo tanto, su cultura”¹⁷⁴.

La comunidad de la danza se encuentra inmersa dentro de la sociedad mundial, por lo que ya al interior de la realidad chilena, la comunidad de la danza se desenvuelve coexistiendo como grupo social particular dentro del crisol de variantes culturales que conforman nuestra realidad. Quedamos ligados a la cultura imperante en nuestra sociedad dado que se presenta de manera indivisible de las relaciones sociales que entendemos y comprendemos. Los bailarines se desenvuelven comunitariamente en la diversidad cultural que presenta la sociedad, afirmando sus posiciones identitarias por medio de la corporalidad y el compromiso con las relaciones sociales establecidas en su comunidad.

Para enmarcar estas conceptualizaciones relativas a la danza y al grupo en que se conforman los agentes de la danza, es que se toman las palabras de Maurice Godelier para la definición de identidad, quien la describe como la realización en el individuo de

¹⁷⁴ Godelier, Maurice. 2010. Comunidad, sociedad, cultura: Tres claves para comprender las identidades en conflicto. **Cuad. antropol. soc.**, Buenos Aires, n. 32, dic. 2010. Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2010000200002&lng=es&nrm=iso . accedido en 11 julio 2011.

las relaciones sociales y culturales, de las que se encuentra comprometido en su papel de referente y actor social que crea y recrea las nociones y sentidos que se presentan en su existencia, dentro de una realidad polisémica que implica diversas formas de relacionarnos.

“¿Qué entiendo por "identidad"? Para mí, es la cristalización al interior de un individuo de las relaciones sociales y culturales en el seno de las cuales él/ella está comprometido/a y a las cuales es inducido/a a reproducir o a rechazar...Es por eso que la identidad social de cada individuo es a la vez una y múltiple, por el número de relaciones que mantenemos con los otros.”¹⁷⁵.

El bailarín es un agente social que se desenvuelve en un contexto cultural, en el cual se desarrolla desde su participación como miembro de un cuerpo de baile, entendido como un grupo social. Esta concepción conlleva a que la creatividad artística se comprenda como un elemento constitutivo en la conformación comunitaria, realizada por medio de la participación como miembro de un cuerpo de baile.

El hacer dancístico dentro de la comunidad artística crea una identidad común, por medio de establecer diferenciaciones a partir de la apropiación del cuerpo que involucra el crear e interpretar actos artísticos de danza, esto se va realizando desde la apropiación, conocimiento y descubrimiento de la corporalidad, procesos de socialización que permiten poder conocer y utilizar el cuerpo para la realización dancística.

Desarrollar la Historia de la Danza en el Cuerpo

El proceso identitario que vive el artista en su formación lo conduce y acerca a la interpretación estética del mundo, durante este proceso se desarrollan las capacidades que convierten la experiencia corporal en elementos que son parte de una conformación identitaria bajo las premisas de la danza.

¹⁷⁵ Ídem.

“Hay que devolverles su temporalidad, el fluido vital del hacer, la continuidad y el movimiento: mirar hacia la dinámica del hábito, repetición motora y entrenamiento cotidiano, como el entrecruzamiento de la determinación social y la voluntad individual”¹⁷⁶.

Todos los individuos sociales tienen en común que son constituidos desde una *educación social del cuerpo*. De modo que se nos permite conocer la realidad a través del autoconocimiento corporal, así vivenciar la corporalidad tiene que ver con una *“...Correlatividad entre la determinación social técnica del cuerpo y la modalidad de la vivencia del cuerpo individual”¹⁷⁷.*

El desarrollo dancístico bajo la preparación y entrenamiento del individuo y su cuerpo van configurando un hábito que se interioriza por su enseñanza y repetición, lo que va determinando los esfuerzos técnicos que se desarrollan bajo la acción dancística, la que no se entiende si no es dentro del marco histórico cultural en que se desenvuelve y que impregna y modifica los patrones de movimiento. De esta manera se puede ver como la estructuración del tejido social impregna y estructura las técnicas de movimiento dadas desde la educación social del cuerpo, primeramente y luego en el desarrollo del quehacer dancístico, que propicia una utilización del cuerpo diferente a la que se realiza cotidianamente, esto se produce porque por el acto de llevar a escena la creación dancística, ya sea en un contexto tradicional (teatros y escenarios) como en la utilización de espacios públicos.

Para poder conocer a esta comunidad de artistas es necesario caracterizar su proceso formativo, para ello se identifican las áreas pedagógicas que se deben desarrollar, las que se expresan como procesos de sentido. Se pueden identificar tres grandes áreas pedagógicas, las que le entregan sentido a la experiencia formativa, es preciso decir que estas áreas pedagógicas deben ser desarrolladas en forma paralela y con la idea de que en el arte de la danza siempre hay algo por mejorar, siendo un camino de constante aprendizaje.

¹⁷⁶ Islas, Hilda. 1995. Tecnologías corporales. Pág. 195.

¹⁷⁷ Ídem. Pág.196.

En primer lugar se encuentra el aprendizaje de habilidades técnicas que doten al estudiante de lenguajes de la danza, adentrándolo al desarrollo corporal que ha tenido este arte a lo largo de su historia. Estas habilidades le entregan al estudiante cualidades físicas, en tanto desarrollo de la memoria kinética mediante el trabajo corporal. Junto con ello es preciso adentrar al estudiante en el aprendizaje de la anatomía corporal, la que se estudia principalmente asociada al movimiento, esta área pedagógica se complementa por medio de los ejercicios de conciencia corporal, lo que a través de las entrevistas se comprendió que es necesario despertar visualmente el imaginario corporal y ello se logra por medio del conocimiento anatómico, al darle consistencia al cuerpo, al nombrarlo este aparece, se cristaliza en el imaginario así es posible concebirlo, percibirlo, concientizarlo y desde allí también movilizarlo.

Ambas áreas de desarrollo pedagógico concebidas para la formación de un intérprete de la danza se suman a la entrega de sentido que le da el actor social a la valoración acerca de habilidades utilizadas para el ejercicio de la danza. Las motivaciones para el desarrollo de estas habilidades tiene que ver con el desenvolvimiento artístico propio de la danza en la sociedad, que da cuenta de patrones concernientes al ámbito dancístico, que aglutina las proyecciones que tiene cada bailarín luego del egreso de su escuela para insertarse en el medio artístico, ejemplos de este actuar como volcamiento de los deseos expresados en su propio devenir como artista de la danza se identifican en función de la mención que cada estudiante desea desarrollar en su camino profesional; el desarrollo hacia el mención pedagógica, hacia la mención interpretativa y también a la mención coreográfica. Por lo que cada estudiante posee una motivación particular por la cual adquiere conocimientos y realiza su proceso formativo, la que se identifica en la entrega de sentido que el sujeto le otorga al desarrollo de su carrera.

Entonces a partir de estas tres áreas pedagógicas es que se organiza este apartado, el que principalmente se enfoca en conocer los discursos acerca del proceso formativo, en primer lugar cabe identificar el proceso formativo en cuanto a la entrega de habilidades técnicas, el que se realiza mediante el estudio práctico y teórico de fundamentos de la danza, como son la corporalidad, energía, espacio, tiempo y flujo.

La formación del intérprete en cuanto al aprendizaje de las técnicas tiene que ver principalmente con el aprendizaje del lenguaje de la danza, con el lenguaje histórico que ha utilizado este arte para expresar el mundo cotidiano. En la entrevista a Valentina Chávez se menciona la importancia de conocer el lenguaje de la danza y con ello las diferentes técnicas, además realiza una comparación al utilizar la metáfora de que *“tomar clases de técnicas modernas es casi como ir al museo”*. De modo que le entrega al bailarín un conocimiento histórico en cuanto a la disciplina, al desarrollo histórico del lenguaje de la danza y con ello la noción historicista de las técnicas, las que pueden ser analizadas desde dos aristas, la primera en relación a los movimientos y la cualidad que ellos posean, junto con ello es posible identificar la naturaleza del movimiento, análisis que sitúa una relación antropológica entre el tipo de movimiento y el momento histórico y la filosofía que lo sustenta.

Al preguntar a los entrevistados sobre los aportes del aprendizaje de los diferentes lenguajes los bailarines se refieren en estos dos niveles sobre el desarrollo de estas habilidades técnicas. Sobre el aporte de cada técnica en relación al desarrollo de capacidades y cualidades físicas que entrega la práctica sistemática de cada estilo y al referirse a cada estilo reflexionan acerca de la naturaleza de los movimientos, puesto que los relacionan al contexto socio-cultural del cual surgieron.

El siguiente relato corresponde a una estudiante de danza en el cual es posible identificar estas relaciones. Cabe decir que ella cursa el cuarto año en la escuela, por lo que ya posee un bagaje corporal en la disciplina puesto que antes de entrar a

la escuela realizo talleres y seminarios, lo que le permite verbalizar su proceso formativo con mayor claridad.

“Hay muchas cosas buenas, sobre todo este año que he hecho contemporáneo y que he aprendido a soltar las articulaciones, se me ha facilitado mucho el aprendizaje del académico. Entonces desde ahí [el académico] es una técnica que te permite sostener mejor el centro, que te permite una relación directa con la música, que te genera un estado, que claro puede ser romántico o alegre, pero que te permite un hacer fluido y desde el aprendizaje de lo orgánico ampliar las posibilidades de movimiento y de cualidad de movimiento. Coordinativamente es bien complejo, entonces lograr seguir una clase, ahora que tengo más habilidades, también te pone en un estado de siempre alerta por la complejidad de la coordinación; por la resistencia, en la etapa de los saltos, o en los adagios y desde ahí claro que es un aporte, ahora claro que políticamente uno no comparte esto de estar suspendido siempre, de sentirse sobre los demás, por esto de la suspensión permanente”¹⁷⁸.

Es interesante como ella relaciona el aprendizaje de los diferentes estilos, cómo integra los diferentes lenguajes y de qué manera se va constituyendo en un sujeto que maneja diversas herramientas corporales las cuales se confluyen para potenciarse. Debido a que se cuestiona acerca de los aportes que identificó en el estilo contemporáneo y lo utilizó en el aprendizaje del lenguaje académico.

“Antes habían aportes desde lo físico, claro, estoy más tonificada, pero no había tanta conciencia, porque las personas que hacían esas áreas no indagaban en algo más complejo, solo en la repetición, y claro como yo no era tan hábil y la clase va al ritmo del más hábil, era negativo contantemente y desde ahí claro el cuerpo también no avanza tanto, era más traumático, era un poco un trámite, aunque claro yo soy más o menos perseverante entonces estoy ahí buscando, pero este año con contemporáneo, desde el lado que lo aborda Francisca [Morand] ha permitido que me sostenga distinto, que logre

¹⁷⁸ Rodríguez, Poly. Ídem. Pág. 6

*movilizar las piernas sin caer, que logre entrar en la música, que logre resolver las combinaciones, sólo porque estoy con la energía necesaria, no con más energía y eso al final se vuelve en tensión.*¹⁷⁹.

Es muy común identificar este tipo de experiencia en lo relativo al aprendizaje de las técnicas, donde se refiere a la importancia de concientizar el trabajo desde el conocimiento anatómico. Incluso las características asociadas que poseen los movimientos es parte de un análisis donde se relacionan aspectos históricos y culturales de esta comunidad de artistas.

Por ejemplo, el estilo académico, principalmente el ballet fue concebido como un arte para deleitar a las capas más acomodadas de la sociedad, en la cual se reproducen órdenes sociales con el fin de agradar y representar la vida de los monarcas rusos. Estas premisas se identifican en los movimientos y en el modo de hacer en el estilo académico¹⁸⁰, lo que genera una crítica hacia este estilo, por ello aparece en la mayoría de las entrevistas esta reflexión.

La bailarina Paola Moret complementa esta caracterización del estilo académico al relacionarlo con aspectos relativos a la historia de occidente en lo relativo al antropocentrismo, manifiesta acerca de estas ideas que; *“Además que hay que ver que el ballet fue concebido de una manera como muy elevada, como en esa idea de la suspensión, fue concebido así, como muy de sueño, toda la idea renacentista, romántica.*^{181”} Junto con ello y en lo relativo a la adquisición de habilidades dancísticas, principalmente en lo referido a la técnica académica se reflexiona en torno a las cualidades corporales que debe adquirir un bailarín para poder expresar y sobre todo para ella que tiene una formación de intérprete¹⁸², la figura del director

¹⁷⁹ Rodríguez, Poly. Ídem. Pág. 6

¹⁸⁰ Como es descrito en Estilos y Corporalidades, principalmente donde se caracteriza el Estilo Académico.

¹⁸¹ Moret, Paola. Ídem. Pág. 4

¹⁸² Estudio Intérprete en Danza en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Carrera que ya no existe, la cual se desarrollaba con características de conservatorio, lo que implica un intenso estudio en el desarrollo técnico del artista, proceso que se extiende la mayoría de las veces desde los 7 años.

coreográfico motiva un aspecto en el énfasis por abarcar la mayor cantidad de técnicas con el fin de poder ejercer su profesión de bailarina al interior de una compañía.

“Siento que todos los estilos son buenos, pero creo que es mejor cuando uno aprende más técnicas o más maneras distintas de moverse, yo la verdad es que en cuanto a la preparación física que uno tenga que tener, yo creo que es necesario un sobre entrenamiento, creo que hay técnicas muy rigurosas como el ballet clásico, que te da un entrenamiento súper fuerte, como muscular, de tonicidad, de coordinación, que creo que la danza contemporánea, el Release o incluso el Leeder, se enfocan de diferente manera. Pero igual se llega a un punto como de consenso, pero yo siento que de todas maneras uno cuando baila no abandona las técnicas, sino que las aúna, entonces un lenguaje puede ser en contraposición a una técnica, entonces para eso tú tienes que conocer a esa técnica”¹⁸³.

Por otra parte la historia personal de Valentina Chávez se relaciona con la formación de Paola Moret, puesto que ambas estudiaron Interpretación en Danza en la Universidad de Chile. El paso por esta escuela las determina de algún modo en cuanto a que ellas comenzaron su proceso pedagógico siendo muy jóvenes, lo que contribuye a que en su discurso sea posible identificar un fuerte énfasis en el hábito de la disciplina orientada hacia el entrenamiento corporal. Entendiendo el entrenamiento corporal desde una mirada holística, donde se incorporan diferentes lenguajes para la expresión artística, para ambas son múltiples las formas en que se puede entrenar el cuerpo, por ejemplo Valentina Chávez expresa que al momento de la entrevista se encuentra practicando gimnasia olímpica debido a que tenía la intención de desarrollar la acrobacia mediante ejercicios de alto impacto.

¹⁸³ Moret, Paola. Ídem. Pág. 2.

Otro aspecto que es posible apuntar relacionado al aprendizaje del lenguaje académico es la concepción mecanicista de los movimientos y ello se expresa en la poca organicidad que implica ejecutar dicho lenguaje.

“Técnicamente el académico entrega el uso del centro, como que del centro uno sale, del centro uno maneja todo, es metafórico y como sutilezas, un cuerpo más estilizado, alargar los movimientos, que la energía salga, lograr levedad, fragilidad, cualidades de movimiento que a lo mejor otras técnicas no te lo dan y por algo también siempre es la base de cualquier danza, siempre teni que tener académico. Aunque es súper inorgánico, es lo mas inorgánico que hay, es terrible, pero hay que conocer lo inorgánico para después ser orgánico, porque la danza contemporánea apunta a eso, a lo natural, a lo orgánico del movimiento, a la gravedad, al peso y el académico es lo contrario. Entonces es como buscar los opuestos en el fondo, cuando uno conoce el opuesto va a poder hacer bien lo otro, manejar los polos opuestos”¹⁸⁴.

Los aspectos formativos identificados en el trabajo de campo sobre el estilo modernista en danza tienen que ver con la idea de que la historia de la danza debe pasar por el cuerpo. En este sentido la estudiante Poly Rodríguez reflexiona en cuanto a la creación desde este lenguaje identificando que en la actualidad existe una especie de cristalización del desarrollo de las técnicas modernas, por ejemplo la Compañía de Martha Graham en la actualidad solo realiza reposiciones de las coreografías creadas por Martha Graham. El carácter historicista de la reflexión se identifica en la metodología de formación que se utiliza *“sobre todo en el arte, primero aprendes una cosa y después te dicen desármalo, como surgen también las tendencias, hay un estilo y el estilo siguiente viene a desarmar esto”¹⁸⁵.*

¹⁸⁴ Chávez, Valentina. Ídem. Pág. 5.

¹⁸⁵ Chaverini, Rodrigo. Ídem. Pág. 4.

“Para mí es un aporte moderno porque uno entiende corporalmente la historicidad, como el cuerpo va a tierra y toma conciencia de entrar y salir sin golpearse, más leve y cómo la tensión de estar en el pecho pasa al centro y sobre todo por estas cualidades de levedad y fluidez. Entonces después uno aplica a las técnicas postmodernas, el desarrollo más profundo de eso, o el no, pero porque lo vivió. Lo contemporáneo sería el estar ahí, el estar consciente y sobre todo de la conciencia corporal en lo micro, como tomar conciencia de la columna, de las partes de la columna, como el cuerpo se puede relacionar con el espacio, lo que te permite otra movilidad y en esta relación con el espacio aparece lo tridimensional, dar cuenta de la voluminoso del cuerpo.”¹⁸⁶

Vemos como la formación en el lenguaje postmoderno identifica las direcciones espaciales y cómo ellas se relacionan con el cuerpo, pudiendo complejizar el movimiento en el sentido de que no sólo ocurre a nivel corporal sino que se incluye el movimiento espacial, el que se genera a partir de que aparecen nociones que ayudan al bailarín a crear referencias espaciales desde el cuerpo. Junto con el aprendizaje de las relaciones espaciales es posible identificar otro aspecto formativo en el estilo postmoderno y es la atención al trabajo corporal desde la organicidad, metodología de trabajo que centra el desarrollo de las cualidades corporales para la danza a partir de la conciencia corporal.

“Uno logra percibir y estar más consciente de las vísceras, que es súper loco porque uno se siente así como con contenido, de que es algo que sueltas y que tomas pero que te permite estar más integral, no ser sólo la forma o la intencionalidad. Al final todo lo que uno va pasando con las técnicas te van como dando peso, vas tomando conciencia interna, externa, de por qué se hace y de cómo te relacionas con el espacio. Igual esto es algo que es como infinito, que nunca está resuelto en el intérprete, pero si te ayuda a estar ahí mucho más a tierra, mucho más tranquilo”¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Rodríguez, Poly, Ídem. Pág. 7

¹⁸⁷ Íbidem.

El conocimiento anatómico le permite al estudiante de danza entender su cuerpo desde otro lugar debido a que le entrega la posibilidad de visualizar su corporalidad. Este imaginario corporal contribuye al desarrollo de la percepción de los estados corporales, lo que genera un entendimiento basado en la anatomía pero que se aplica en el movimiento, se trabaja la percepción corporal en cuanto se busca identificar el origen anatómico del movimiento, lo que permite visualizar la estructura ósea y muscular que se moviliza. Por ejemplo se trabaja el sentido orgánico de los empujes lo que es asumido como una primera reflexión en cuanto a la apertura de posibilidades de movimientos que genera esta forma de concebir el cuerpo.

Es en este estilo de danza donde se completa la formación de un intérprete, principalmente porque es en este estilo en particular cuando se rompe con la visión dualista del ser humano. Al integrar y volver la atención al cuerpo es que se genera un estado corporal donde las percepciones sitúan el presente como la única posibilidad de que el movimiento que se ejecute provenga desde la organicidad corporal. El estudiante de danza, Octavio Ordoñez entiende a su cuerpo:

“Como un recurso, como una metodología que se debe trabajar día a día, especialmente en la disciplina de la danza. El cuerpo se educa, el cuerpo sufre lesiones, pero a la vez tiene prolongaciones, tiene capacidad de adaptarse. Entonces la carrera de danza me ha servido bastante para precisamente concientizar formas, conocer formas para saber cómo llegar en relación al trabajo corporal”¹⁸⁸

Para la estudiante de Pedagogía en Danza de la Universidad Arcis Macarena Ortega, el cuerpo es la materia, el recurso, es desde donde se genera el discurso;

“Para mí es tan importante después hacer consciente lo que estas aprendiendo, no solo imitar. Porque la conciencia del cuerpo te permite entender por donde pasa el movimiento, qué lo sostiene y todo eso es un

¹⁸⁸ Ordoñez, Octavio. Ídem. Pág. 1.

proceso súper lento, que quizás no lo vas a entender inmediatamente, quizás va a pasar un mes y todavía no va a pasar nada, pero hay que seguir, en ese momento hay que seguir, pero esa equivocación es lo que te va a hacer después entender todo. Igual yo siento que la técnica hay que enfocarla, o sea uno tiene que entenderla de una manera súper integradora, porque hay gente que te habla: no es que las técnicas no sirven, que uno puede llegar a lo mismo de otra manera; pero para mí la técnica es necesaria, la técnica para mí es súper necesaria, en todo ámbito, como disciplina, como rigurosidad, como entrenamiento y como ayudar a generar un proceso más rápido de conciencia del cuerpo”¹⁸⁹.

El trabajo de conciencia corporal es un área que potencia la formación del bailarín porque le permite al artista investigar en cuanto a cualidades y texturas de movimientos. Esta metodología de trabajo surge en el estilo postmodernista donde los sistemas de conciencia corporal están integrados en la danza, de modo que se tiene por objeto la búsqueda de un movimiento, más que la imitación de un movimiento.

“Entender para qué te sirve estar en el suelo una hora y media visualizando tu cuerpo, de esa manera las cosas se hacen distintas. Estay en otro cuerpo, entonces después llevai cosas de conciencia corporal a académico, ya no te parai solo con las indicaciones que te da la maestra sino que también ya eri más maduro, estas entendiendo tu cuerpo y sabes cómo te puedes parar mejor ahí. Desde donde moverse, igual hay cosas como bajar el hombro, entrar la guata, subir el suelo pélvico, igual son cosas que tiene que ver con una técnica más estricta como el académico, que con conciencia corporal, pero igual vai fundiendo y vas aplicando algunas cosas. Es muy fructífero vivenciar el proceso, identificar como tu cuerpo cambió, es interesante el proceso y es lindo vivirlo también”¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Ortega, Macarena. Ídem. Pág. 6.

¹⁹⁰ Chaverini, Rodrigo. Ídem. Pág. 5.

En las entrevistas se identifica la formación que entrega la bailarina y coreógrafa Francisca Morand, quien en la actualidad se desempeña como docente de la Universidad de Chile y de la Universidad Arcis; ella aplica la metodología de trabajo que desarrolló Irmgard Bartenieff.

“Las técnicas de conciencia corporal me dan una herramienta que es primero conoce tu cuerpo material, que tiene ciertas posibilidades, ciertas limitantes y que tiene mecanismos que son súper biomecánicos para poder aumentar ciertas posibilidades. Pero que eso no te quite la sensibilidad para hacer cosas en contra de eso, en contra de la ley, porque ahí también vas a encontrar un buen rango de movimiento, es mantener la cabeza, por lo tanto el cuerpo del estudiante abierto a posibilidades. Ahora igual uno enseña ciertos tipos de lenguajes que finalmente a pesar que una trata que sean muy neutros y que trabajen en torno a ciertos principios igual llevan implícitos un montón de ideas, pero trato de mantener esa neutralidad, cosa que se mantenga esta plasticidad”¹⁹¹.

La modificación que sufre el cuerpo y la conceptualización de este; el uso, apropiación y relación entre el espacio y el tiempo; la tensionalidad que se establece entre los movimientos cotidianos y aquellos desarrollados dentro del quehacer dancístico, marcan diferenciaciones entre aquellas personas que desarrollan actividades dancísticas y las que no. Así el manejo de un lenguaje común permite la pertenencia identitaria que lo adscribe a la comunidad dancística, estos sucesos y acontecimientos implican un desenvolvimiento artístico basado en estos hábitos, entendiendo que la pertenencia a esta comunidad está determinada por el hacer dancístico.

¹⁹¹ Morand, Francisca. Ídem. Pág. 14.

Lenguaje Corporal

El pensamiento estético detrás del movimiento tiene que ver con la visión de cómo ve el coreógrafo o el artista de la danza la posibilidad de generación de sentido a través del cuerpo y a través del movimiento.

La modificación que sufre el cuerpo y la conceptualización de este; el uso, apropiación y relación entre el espacio y el tiempo; la tensionalidad que se establece entre los movimientos cotidianos y aquellos desarrollados dentro del quehacer dancístico, marcan diferenciaciones entre aquellas personas que desarrollan actividades dancísticas y las que no. Así el manejo de un lenguaje común permite la pertenencia identitaria que adscribirse a la comunidad dancística, estos sucesos y acontecimientos implican un desenvolvimiento artístico basado en estos hábitos, entendiendo que la pertenencia a esta comunidad está determinada por el hacer dancístico.

La expresión artística refleja aquellas nociones y sentidos que los actores de esta comunidad poseen, esto da cuenta cómo desde el ámbito dancístico se participa en el tejido social. *“... Toda técnica corporal (usos del cuerpo propiamente dichos) está inserta en lo que podríamos llamar una tecnología corporal que incluye las técnicas corporales y los modos de implantación social”¹⁹².*

La reapropiación del cuerpo por medio del entrenamiento y conocimiento de él, da cuenta de elementos de dinamismo social por cuanto reflejan como la concepción y expresión de la corporalidad y la resignificación del cuerpo son elementos esenciales para entender la noción de comunidad que expresó en relación a la construcción social identitaria de un artista de la danza como agente social miembro de una comunidad.

Esto tiene que ver con el estilo de danza en el cual se identifica el artista y con ello el cuestionamiento del rango en que el cuerpo se puede mover para que sea identificado como danza. En el caso de lo contemporáneo en danza se utiliza un lenguaje más abstracto, menos ligado a la transmisión literal de ciertas emociones y por ende está mucho más conectado con el cuerpo concreto, por lo tanto entra todo

¹⁹² Islas, Hilda. 1995. Ídem. Pág.211.

tipo de movimiento, lo pedestre, lo cotidiano, todo puede ser un material para la creación.

En relación a la idea de cuerpo que se constituye durante el proceso formativo es posible identificar diferentes nociones acerca del cuerpo en un bailarín, las que se fundan a partir del tipo de sujeto entrevistado, es decir para el intérprete la idea de cuerpo tiene mucho que ver con sus motivaciones, mientras que para la visión del profesor la idea de cuerpo se constituye en función del prototipo que se desea formar. Para el coreógrafo la noción de cuerpo se constituye en relación a la forma en que se conciba el proceso creativo, veremos como estas tres miradas finalmente conforman la idea de cuerpo que manejan los bailarines chilenos.

El ideal de cuerpo que describen los intérpretes tiene que ver con dos aspectos constitutivos de un artista escénico. En primer lugar se reconoce la importancia de cultivar la disciplina corporal, la que se entiende en función de la adquisición de lenguajes corporales con el objeto de nutrir la disciplina de nuevas herramientas para la entrega de mensajes. En segundo lugar se pone énfasis en la idea de un cuerpo reflexivo que sea capaz de trabajar desde la conciencia corporal, un cuerpo presente, atento a sus percepciones de modo que descubra a través de la investigación diferentes maneras de representar el mensaje que desea exponer.

“Corporalmente tiene que ser un cuerpo entrenado, tener la disciplina, ser un cuerpo disciplinario y que sea preparado, que sea versátil, que sea capaz de traspasar los límites del cuerpo, poder llegar a hacer lo que tú quieras y para eso hay que entrenar distintas técnicas, artes marciales, lo que querai. Como otras cosas que contribuyen y que enriquecen a la danza, extra de la danza, como decirlo, como que siento que cuando una toma otras disciplinas corporales enriquecen el movimiento, el cuerpo, porque si te quedai pegao como con la técnica Leeder y Académica como que siempre vas a bailar lo mismo, yo siento que buscando en otras disciplinas se enriquece lo corporal. Y que sean cuerpos pensantes, obviamente, reflexivos porque son artistas, como

que muchas veces se les olvida lo que es ser un artista, un bailarín no es un mero ejecutante de movimiento. Tienen que ser cuerpos entrenados, reflexivos y estudiosos, como que investiguen, que sean capaces de leerse un libro de arte, de teatro, como más integral, más interdisciplinario, como que yo siento que todo apunta a lo multidisciplinario, saber de la performance, del teatro, de las artes visuales, del cine, como que las artes son una sola en el fondo. Siento que tiene que ser un cuerpo que sea capaz de reflexionar, como contexto también, contexto social, político. Que no se olvide que un artista tiene que comunicar, expresar, interpretar lo que sucede en el mundo y poder llevarlo a una puesta en escena, a una creación, como vai a crear sino teni nada en la cabeza, crear de la nada, teni que tener un trasfondo teórico también, eso más que nada de un bailarín, yo siento que un cuerpo tiene que ser como que entrenarse el cuerpo y entrenarse las neuronas, y que tiene que ser completo, no separar la cabeza del cuerpo, sino que como todo unido”¹⁹³.

Bueno esta reflexión es bastante completa y responde a las nociones holísticas en cuanto a la concepción de cuerpo al interior de la comunidad de artistas. Es preciso recordar que esta noción de cuerpo actual responde a la época contemporánea, debido a que alude en primer lugar al desarrollo del arte a nivel mundial, en la medida que incorpora la práctica artística en relación al contexto nacional e internacional, en tanto posibles lenguajes de utilizar con el fin de expresar el contenido. Es decir se rompe con la visión de cuerpo dualista cartesiano la que correspondería a una concepción del bailarín en el sentido de un ejecutante de movimientos, el que solo imita formas de movimiento, las cuales son el objeto principal que motiva y le da sentido a esta concepción, por lo tanto el sentido antropológico al que apunta esta reflexión tiene que ver con el desarrollo filosófico que sienta las bases para la construcción de conocimiento a través de la atención a la información que entrega el cuerpo del medio que lo rodea, de su inserción en el contexto en que se desenvuelve, en la realidad en que se manifiesta. Para los

¹⁹³ Chávez, Valentina. Ídem. Pág. 5.

bailarines contemporáneos la noción corporal tiene que ver con esta concepción, donde el desarrollo de la conciencia corporal le permite al estudiante poder atender a las sensaciones y percepciones que vivencia como artista.

La conciencia artística de la danza realiza una identificación del bailarín con la acción que ejecuta. Cuando se pone en movimiento su corporalidad, relación específica con el cuerpo y su desenvolvimiento en el tiempo y el espacio. Es bajo las codificaciones que lo rigen como miembro de la comunidad que se generan procesos dinámicos que dan sentido y trasfondo al movimiento, y son la representación de una manifestación cultural creada a partir de la experiencia del movimiento propio.

Esta forma de expresión y apropiación del tiempo y el espacio se da entre quienes se desenvuelven en el ámbito de la danza como miembros de una comunidad, dentro de la *tecnificación social del movimiento*, como señala Hilda Islas¹⁹⁴. De modo que existe una intencionalidad en el movimiento, al buscar una finalidad expresiva dada por el conocimiento dancístico y el trabajo de la corporalidad desde la relación íntima que establece el bailarín con los movimientos que ejecuta.

Se hace muy presente esta distinción en la siguiente cita, puesto que expone una relación entre el cuerpo y el movimiento, lo que se denomina como cualidad de movimiento. Es importante considerar este concepto en el desarrollo del lenguaje de la danza, puesto que se está apelando a que es la cualidad de movimiento la que influencia la noción de cuerpo que posea el artista. La disposición corporal influye en el modo en que se concibe el cuerpo, integrando principalmente el conocimiento que entrega la experiencia corporal.

“El año pasado di un seminario en la [Universidad] Mayor, tuve 3 bailarines del Municipal como alumnos y me sirvió como profe entender varias cosas. Por ejemplo ellos venían a las clases con disposición de aprender pero tenían esto de tensar, tenían cuerpos súper duros pero tenían mucha elongación y

¹⁹⁴ Islas, Hilda. 1995. Ídem. Pág.228.

aprendieron varias cosas y yo creo que si hubieran seguido podrían ser perfectos bailarines contemporáneos, es cosa de entender el cuerpo desde otro lugar. Por ejemplo ellos ponen los pies en punta al tiro, están sentados en el suelo y están con el pie punteado, más allá de posiciones, en la cotidianeidad, le enseñai una frase y pasas por sentarte en el suelo con las piernas extendidas y para ellos viene por defecto con la punta y eso después tiene que ver con una cualidad en el tránsito del movimiento. Estoy hablando como de una forma, como de las cosas que se trabajan. De todas maneras yo creo que el ballet te limita si tú te limitas también, no creo que sea como a priori una limitante”¹⁹⁵.

En este sentido se apunta a una cualidad significativa que determina la noción de cuerpo y es que la comunidad de artistas de la danza posee en sí misma diversas maneras de pensar el movimiento y con ello al cuerpo, las que confluyen en el escenario nacional a través del desarrollo del arte en el país. Incluso el objetivo que se persigue a través de la formación de un bailarín tiene que ver con el desarrollo de habilidades kinéticas.

Al tener experiencias de vida desde la corporalidad, desde el conocimiento y autoconocimiento corporal, se accede desde un ámbito distinto a la realidad social, experiencia que está marcada por la apropiación y significación del cuerpo, diferenciándose con respecto a los otros miembros de la sociedad, evidenciando patrones de conducta, nociones de mundo, formas de vincular y desenvolverse en la cotidianeidad. Se comparte una posición como agente social que percibe y vivencia su unidad como individuo con su cuerpo, por medio de la creación de hábitos.

El pedagogo de la danza posee una motivación diferente en cuanto a la noción que se debe trabajar en la formación de un bailarín. En relación a esto es posible reflexionar en torno a las palabras de Francisca Morand, quien como Jefa de Carrera de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile expresa la búsqueda corporal que orienta el examen de admisión.

¹⁹⁵ Chaverini, Rodrigo. Ídem. Pág. 5.

“Se hizo un examen de ingreso bastante intenso, se dio una clase muy disímil en estilos, donde yo hice contemporáneo, otra chica hizo Leeder, después le hicieron stretching tipo yoga, de repente un poco de afro. En el fondo hay que pensar que cada técnica tiene un cumulo de ideas también sobre el movimiento, que se practican más profundamente; el afro quizás tiene más énfasis en lo rítmico, que va cargado a tierra a ciertos elementos que vienen de lo étnico africano, el contemporáneo con esta idea del flujo, del movimiento continuo, desarrolla una mayor vinculación con el piso pero desde otro lado más que de lo eminentemente del peso. El Leeder con sus cambios cualitativos, al poner énfasis en la energía y en las direcciones de los movimientos. Entonces finalmente se le estaba pidiendo a los estudiantes que tuvieran una memoria kinestésica bastante desarrollada para poder vincularse a todos estos cambios kinéticos en dos horas, entonces lo que se les pedía era esta capacidad de resolver visualmente con este cumulo de informaciones. Básicamente se veían cosas como coordinación, memoria kinética, que fuera un tipo de cuerpo que de alguna manera es flexible en el sentido de que es capaz de expresar distintas sutilezas, distintas cualidades, distintas texturas. Entonces después de todo este bagaje técnico, se les hacía crear con su cuerpo en base a ciertas formulaciones, en base a ciertos parámetros, muy abstractos por lo demás. No eran indicaciones muy narrativas, quizás por ahí algunas emociones, como vincúlate con el otro, vincúlate con el espacio del otro, trabaja movimientos desde las distintas partes del cuerpo, indicaciones de ese estilo se le entregaban en la parte de improvisación.”¹⁹⁶.

Es interesante como se involucra la conciencia corporal a la creación, a la práctica creativa, que es lo que finalmente caracteriza la labor de un artista, la búsqueda de expresión a través de un lenguaje. El lenguaje que utilice el artista es una construcción compleja en la cual se entremezclan las herramientas y técnicas enseñadas a los estudiantes y las formas de resolver más propias que pueda desarrollar el bailarín.

¹⁹⁶ Morand, Francisca. Ídem. Pág. 7.

La conformación de un lenguaje de la danza expresa la vocación de identidad comunitaria, al generar una serie de códigos y sentidos específicos relativos al movimiento del cuerpo dentro de un espacio y tiempo histórico, determinado por los patrones culturales existentes relativos al movimiento. Así se visualizan una serie de acciones, pensamientos, nociones, sentidos, etc. que conforman una unidad social particular que comparte una racionalidad materializada en un lenguaje propio de la danza, que es adscrito por los miembros del grupo y expresada como interpelación del sujeto social a su realidad, como actor social que interviene la realidad, influencia la cultura y genera procesos de dinamismo desde la acción artística como motor e impulsor del cambio social cultural desde su intencionalidad como artista de la danza.

Se identifica también, el doble desafío que posee un pedagogo de la danza, debido a que *“tienes que hacerles sentir que en realidad hacer danza es importante en sus vidas”*¹⁹⁷ y con ello la labor pedagógica no solo está orientada hacia la entrega de conocimientos sino se manifiesta lo necesario de que el docente desarrolle su carrera artística en paralelo a su docencia, ya que *“como académico y como artista no debes poner todo tu desarrollo en otro lado, si no en ti. Porque sí te empiezas a desvincular de ese tu desarrollo, tu docencia empieza a hacer agua por todos lados, porque ya no corresponde a una vivencia, corresponde a un recuerdo no más”*¹⁹⁸. Esta manera de entender la formación de un bailarín-pedagogo se constituye a partir de que un artista es un actor social el cual es consciente de la vida cotidiana de las personas, desde la cual nutre sus creaciones, las vivencia y busca dar a conocer el cúmulo de sensaciones y sentidos en su creatividad artística.

En este sentido la docente y coreógrafa Elizabeth Rodríguez posee una noción de cuerpo que se ajusta al desarrollo histórico del cuerpo, en cuanto al trabajo consciente y propositivo que debe trabajar un bailarín. Es preciso decir que esta

¹⁹⁷ *Ibidem.*

¹⁹⁸ Morand, Francisca. *Ídem.* Pág. 8.

artista define el trabajo pedagógico como una guía que orienta el proceso formativo, en ese sentido ella fomenta la reflexividad corporal a través del trabajo consciente.

“Finalmente con el cuerpo uno abre la posibilidad de que busquen su propia manera. Puede que haya una tentativa de fraseo por así decirlo, pero ahora cada uno busca la manera y al final de la experiencia uno va entrando en el tema y uno termina haciéndolo de una manera, a lo mejor muy similar, porque manejamos contenidos similares, pero no porque manejamos sólo la forma. También tiene que ver con autoría, con gente que sea capaz de reflexionar y esas son las cosas que uno finalmente enseña, uno puede enseñar coordinación, uno puede enseñar cualidades de peso, destreza en el sentido de flexibilidad, uno puede enseñar los mismos tópicos, pero sí necesitamos a alguien que sea flexible, que tenga las articulaciones flexibles, pero lo necesitamos por movilidad no por estética, porque uno busca el mayor rango de movimientos posibles. Y eso viene por un entender conceptualmente lo que valido, o sea si yo digo reflexionemos en torno al peso, yo no voy hacia la forma. Yo digo el peso, cómo trabajamos el peso y de repente se reflexiona sobre dónde uno tiene el peso y si yo puedo manejar el peso en las caderas y no la negación del peso todo el rato y ahí uno entra en reflexión y entras en relación con elementos de la movilidad, con el movimiento.”¹⁹⁹.

Es interesante como a través del relato se describe la historia de vida que se construye en relación a las nociones de cuerpo que se van trabajando en el quehacer dancístico y como esas nociones van orientando el modo en que la historia de la danza se ha relacionado con sus estilos y lenguajes. Principalmente la idea de cuerpo que poseen los coreógrafos, como el tercer grupo integrante de la comunidad de artistas, se manifiesta en la necesidad de trabajar la creatividad por medio del entendimiento conceptual y corporal de los elementos que orientan al arte de la danza. Este arte posee como soporte la materialidad del cuerpo, es por ello que las

¹⁹⁹ Rodríguez, Elizabeth. Ídem. Pág. 3.

reflexiones en torno a sus concepciones van a orientar diversos modos de trabajo artístico que van a teñir el devenir de este arte.

Es preciso completar la formación de un bailarín en relación a estos nuevos requerimientos que surgieron desde la búsqueda coreográfica y compositiva, ya que finalmente lo que propone una coreógrafa como Elizabeth Rodríguez es la necesidad de contar con bailarines propositivos que se relacionan con el sentido formativo que expone la Escuela de Danza de la Universidad Mayor en su sitio de virtual²⁰⁰. Al plantear que la escuela promueve la *“Autoría del intérprete, es decir un bailarín propositivo que no necesariamente es el coreógrafo pero sí que sea capaz de proponer interpretativa y coreográficamente durante el proceso de creación”*²⁰¹. Esta búsqueda artística posee una metodología de trabajo que se enmarca dentro de la ideología postmoderna la que influencia el desarrollo del arte, por ejemplo al atender y poner énfasis en la búsqueda creativa del estudiante y en la posibilidad de desarrollar su propio lenguaje, se cimienta un aspecto de esta ideología y es la que tiene que ver con la psicologización de la experiencia individual. En este sentido se identifica la noción de democratización que está influenciada por el carácter de cultura globalizada.

Desarrollar un lenguaje a través de diferentes metodologías.

Entre los aspectos formativos que tienen que ver con este modo de concebir al artista de la danza, es preciso identificar una línea temporal en relación a las experiencias que construyen el relato en relación a la comunidad de artistas de la danza.

La producción y reproducción del sentido dentro de la diversidad cultural polisémica es constitutiva de la comunidad de la danza dado que se identifica en sus integrantes conocimientos y saberes

²⁰⁰ <http://www.umayor.cl/um/danza-umayor/>

²⁰¹ Ruiz, Vicente. Director Escuela de Danza, Universidad Mayor. En <http://www.umayor.cl/um/danza-umayor/>

prácticos. La producción y reproducción de la cosmovisión como el sentido cultural que se comparte por un grupo determinado.

La existencia social entendida como proceso dinámico de transformación cultural desde la creación artística, da pie al establecimiento de relaciones sociales compartidas desde el lenguaje de la danza y el desarrollo de habilidades técnicas desencadena los procesos de formación de un bailarín.

En primer lugar cabe identificar el periodo histórico de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, en el cual estudio Francisca Morand, ella se refiere a su formación de la siguiente manera.

“Profesor Especializado en Danza, una mención que tenía algunos ramos de pedagogía pero realmente la configuración de la carrera era bastante técnica. Lo que pasa es que igual, bueno todavía en dictadura, la Universidad de Chile se supone que no tenía las pedagogías entonces fue una manera de re-abrir este departamento con estudios superiores que no fuera la Interpretación, que era como el conservatorio no más, pero los profesores eran los mismos. En el fondo teníamos casi los mismos ramos que tiene ahora la licenciatura, con un poco de metodología, lo único que no teníamos era ballet, porque en el fondo se pretendía que no fuéramos bailarines, que fuéramos profesores de no sé qué”²⁰².

Su historia formativa de algún modo caracteriza el escenario de la época en relación a la formación de bailarines, puesto que luego de titularse Francisca Morand, expone algunos sucesos históricos que de algún modo van a determinar el desarrollo de su carrera y con ello un aspecto del escenario actual de la danza en Chile. En lo referente al proceso histórico es posible caracterizar la década del noventa como un periodo durante el cual se produjo una apertura estilística en la escena nacional debido a que se producen seminarios y talleres dictados por bailarines

²⁰² Morand, Francisca. Ídem. Pág. 1

norteamericanos, quienes introdujeron nuevos elementos reflexivos en la formación de la generación.

“Vinieron muchos profesores norteamericanos a dar clases de improvisación y técnica, me llamo mucho la atención una línea del contemporáneo que ellos tenían que estaba más vinculada con, bueno ellos la llamaban Realese, pero en el fondo lo que me interesaba era la forma en que ellos hablaban del cuerpo, de una manera súper concreta, que no era mi historia. Mi historia venia del expresionismo alemán, con otro manejo del cuerpo, bueno estude ballet con Ximena Pino, que en la actualidad es profesora del espiral”²⁰³.

Así fue como se introdujo una metodología de trabajo que está mucho más vinculada a sistemas de conciencia corporal, lo que como reflexionaba Elizabeth Rodríguez tiene que ver con una transformación en la manera de pensar y asumir la experiencia corporal, puesto que se plantea un sistema de trabajo dancístico donde lo importante no es copiar un movimiento sino la comprensión de la naturaleza orgánica del movimiento y con ello una exploración estética en relación a lo que se quiere expresar. Principalmente lo que le interesó del sistema desarrollado por Irmgard Barteneieff es la directa relación con el Programa de Análisis del Movimiento de Laban, lo que se relaciona directamente con la historia de la danza en Chile, con la tradición Laban que hay acá. Esta relación en cuanto a los fundamentos y cualidades de movimiento, expresa la necesidad de continuar con la formación corporal en cuanto artista de la danza.

Se hace mención a la historia personal de la bailarina Francisca Morand debido a que es identificado por los estudiantes entrevistados como un detonador de procesos de conciencia corporal, lo que les ha permitido comprender el camino de la formación como artistas de la danza de una manera más holística, entendiendo que durante ese proceso es necesario contar con herramientas que se van

²⁰³ Ibidem.

complementando, por lo que se aprecia una metodología para el desarrollo del lenguaje en cada artista.

Para sintetizar entonces este proceso formativo vale decir que en una primera instancia se hace necesario desarrollar ciertas habilidades técnicas, las que deben ser contextualizadas históricamente para poder comprender la naturaleza del movimiento. Junto con ello es preciso desarrollar un conocimiento teórico en cuanto a la anatomía corporal la que se concibe para dotar de sentido el movimiento, dar sentido a la materialidad corporal.

Luego de este proceso de entendimiento corporal es necesaria la investigación en cuanto al lenguaje que se utiliza, es en este momento cuando se integran otros personajes de la escena local, los que trabajan la investigación corporal desde la creatividad.

Entonces a continuación expondré el relato de dos bailarines quienes exponen su experiencia en relación al trabajo realizado en sus escuelas con Nury Gutés, donde es posible identificar tópicos en relación a su metodología de trabajo.

“Nos hacia trabajar físicamente pero desde un lugar súper poético, ella tiene un rollo con el verbo, entonces te sitúa el cuerpo en un lugar y desde ahí tú te moví, ella siempre te da imágenes desde donde trabajar y conciencia del cuerpo, una materialidad clara”²⁰⁴.

“Ella trabaja mucho la improvisación y la trabaja a través de estímulos súper concretos, que te hacen viajar y sensibilizar y te estimulan diferentes partes del cuerpo. Es como un viaje. Pero yo creo que para poder sensibilizar tu cuerpo está bien, pero para poder aprender y tener conciencia de tu cuerpo no te sirve”²⁰⁵.

²⁰⁴ Chaverini, Rodrigo. Ídem. Pág.3.

²⁰⁵ Ortega, Macarena. Ídem. Pág. 5

Estas reflexiones son un aporte para este estudio puesto que plantea una cronología en cuanto al aprendizaje de lenguajes durante la formación de los bailarines. Puesto que se plantea que es necesario haber comprendido y atendido la experiencia corporal a través de la anatomía, para luego reflexionar en cuanto a las posibilidades de generación de sentido a través del cuerpo y a través del movimiento. La metodología que utiliza Nury Gutiérrez para generar un estado reflexivo en los estudiantes se caracteriza por la reflexión en acto mediante la cual posibilita despertar la creatividad a través de la atención en la percepción corporal. Su objeto es el desarrollo de lenguajes reflexivos que son estimulados a partir de signos, conceptos concretos para provocar en los estudiantes procesos corporales que pueden ser entendidos como la motivación o naturaleza del movimiento. Por ello para poder lograr ese nivel reflexivo en el momento en que se está trabajando la búsqueda de lenguaje es necesario poseer niveles de conciencia corporal que amplían la gama de movimientos posibles.

En este sentido y para completar el desarrollo de la formación de los bailarines que componen la comunidad de artistas de la danza en la actualidad es preciso identificar una línea de trabajo que busca *“ampliar los propios registros, sí está todo hecho, todo discurseado, lo que pasa es que uno va entrando en relación con las cosas”*²⁰⁶. Esto se logra mediante la improvisación; la que puede ser tomada como una forma de trabajo, como una metodología de trabajo o como un fin en sí mismo.

“Yo hago improvisación, porque me interesa la improvisación en sí misma, como herramienta de trabajo para sacar material original, nuevo o lo que sea, yo lo tomo como eso. Ahora es una metodología que sí se puede enseñar y donde lo que se enseña no es una forma sino un escuchar, un escuchar el cuerpo propio y del otro, un relacionarse con la materialidad. Es un entrenar la percepción entonces a partir de la improvisación uno puede llegar a lugares bien altos de percepción y tu podí estar pensando y resolviendo en acto

²⁰⁶ Rodríguez, Elizabeth. Ídem. Pág.1

muchas cosas simultáneamente. Entonces es complejo, porque siempre hay reflexión y la reflexión se está haciendo acto y eso es lo interesante se hace acto, la reflexión es un hecho, es un acontecimiento, no es un discurso o sea puede ser también, pero tú estás viendo reflexión puesta en acto, acciones reflexivas, que están pensadas y que están sucediendo porque están siendo pensadas ahí y a veces hay intelectualidad, racionalidad pero también hay reacciones frente a las acciones que son de piel, son sonoras, son apelando a todos los sentidos. Entonces ahí uno dice ya, estoy trabajando con una persona que tiene todos sus sentidos puestos, no tan sólo intelectuales, sino kinéticos, corporales de olores, de oído, de escucha de todos eso y eso si se discute y se reflexiona después”²⁰⁷.

De alguna manera al introducir esta metodología de trabajo para la búsqueda de lenguaje dancístico se completa la formación del bailarín en cuanto a lo que confiere su paso por una escuela institucional. En relación a esto se identifica cómo el aprendizaje de este conocimiento en los estudiantes va a permitir que en ellos se potencien cualidades de composición.

“Cuando tú vas a crear algo no vas a hacer una frase coreográfica de una clase, no voy a cortar y pegar una frase, sino que eso te sirve para entrenarte y para darte flujo y como que a eso me refiero con reciclar como que uno va tomando cosas, como que el cuerpo te va avisando, diciendo: ocupa esto, ocupa esto otro, porque uno ocupa esa metodología, como estar en blanco, para estar dispuesto al ahora, no estar pensando en el más atrás ni en el más adelante, sino que en el presente, el estar presente, pero igual el cuerpo ocupa mecanismos en cosas que te da el entrenamiento”²⁰⁸

En este sentido se valida la formación en cuanto a la improvisación, en este caso se identifica como un aporte la posibilidad de asumir esta metodología de trabajo con el objeto de potenciar la creación.

²⁰⁷ Rodríguez, Elizabeth. Ídem. Pág.12

²⁰⁸ Chávez, Valentina. Ídem. Pág. 10

CONCLUSIONES

Cuando se plantea conocer la importancia que los estudiantes de danza y bailarines profesionales le otorgan al aprendizaje de técnicas corporales para el desarrollo de un lenguaje danzado, se pretende reflexionar en torno a la práctica artística y en especial a las concepciones culturales que rigen el actuar de los sujetos que conforman la comunidad artística.

Para ello fue necesario identificar en qué medida el arte es un agente socializador en función de que representa aspectos culturales. En este sentido se entiende que el estudio del arte debe centrarse en el código elegido puesto que es ahí donde se concentra la información cultural y psíquica que hay en el objeto de arte. De modo que el arte se entiende como una construcción estética de la realidad, la que tiene por objeto entregar mensajes por medio de un sistema de códigos culturales elegidos por el artista, los cuales podrán ser interpretados a partir de la cultura en que está inmerso.

La búsqueda por conocer la noción de cuerpo en los bailarines también implicó realizar una descripción de las diferentes nociones de cuerpo que han existido en la Historia de Occidente, así poder situar teóricamente las reflexiones relativas a la corporalidad en la práctica dancística.

Al identificar el proceso formativo en los bailarines, poniendo énfasis en la adquisición de los lenguajes dancísticos y la relación con el trabajo de conciencia corporal, es cuando se relaciona con el campo de la antropología puesto que se concibe la corporalidad humana como una construcción cultural, la que representa el imaginario y el orden social.

Como vimos en el proceso formativo existe una estrecha relación entre el aprendizaje de habilidades técnicas y el desarrollo del lenguaje artístico. Así se

identificaron las cualidades corporales que desarrolla cada Estilo de Danza y los procesos culturales que han influido en su composición y consolidación.

Conceptualizar a los bailarines como una Comunidad tiene que ver con identificarlos a partir de que poseen características similares que los agrupan. Ellas tienen que ver con poseer un lenguaje común el cual se interioriza y es en este sentido donde el proceso formativo también cobra importancia, debido a que es allí donde el sujeto se inmiscuye en un universo simbólico con el cual puede desenvolverse. No sólo es la idea de compartir rasgos en común lo que hace entender a los artistas de la danza como una comunidad, sino también es su práctica artística cotidiana la que los determina como un grupo social, en el sentido que se organizan en función de un cuerpo de baile, trabajan conceptualmente con esta noción la cual los sitúa en el colectivo. Es en este sentido donde cobra fuerza la categoría cultural que los identifica como una Comunidad de Artistas, debido a que son ellos mismos los que se organizan cotidianamente en función del hacer grupal y de cómo este hacer grupal se compone a partir del trabajo individual.

La descripción del fenómeno identifica el discurso de la Comunidad de la Danza, la que está compuesta por estudiantes, bailarines profesionales y coreógrafos. Con ellos fue posible clarificar el proceso mediante el cual un sujeto se vuelve parte de esta comunidad artística. En primer lugar se identificaron los lenguajes que debe conocer un bailarín para manejar las herramientas por medio de las cuales su cuerpo se adiestra en las habilidades dancísticas. Junto con ello se reflexionó en cuanto la búsqueda de diferentes posibilidades de movimiento y para ello se clarificó el objeto de la práctica dancística, es decir se expresó que un bailarín en forma primera es un artista y bajo esa categoría es que su actuar se funda en el ejercicio, en la creación. De este modo el proceso de formación de un bailarín no sólo tiene que ver con el aprendizaje de habilidades corporales sino también con la reflexión corporal, con la búsqueda de movimiento.

De esta manera se identifica que para la entrega de un mensaje, para lograr expresar dancísticamente es preciso vivenciar un proceso de búsqueda coreográfica, durante este proceso se reflexiona en relación al tema coreográfico pero esta reflexión es a través del ejercicio dancístico. Esto es lo característico del ejercicio de la danza y por ende este no culmina el proceso formativo de un artista. Si bien para el desarrollo de esta reflexión en acto es enriquecedor contar con habilidades corporales que permitan un mayor rango de movimiento, este conocimiento no sería una limitante en el caso de que no existiera.

En este sentido se concibe el devenir del arte, como manifestación artística, la que debe configurarse en relación al interés creativo más que hacia el interés técnico. Es posible identificar el modo en que los integrantes de la comunidad de artistas ponen el énfasis en la práctica coreográfica como el hecho que constituye a la disciplina, más que la cristalización de los movimientos en técnicas. Con ello no se quiere decir que las herramientas corporales que entrega el aprendizaje de técnicas no generen ningún tipo de aporte para el desarrollo del lenguaje danzado, pero sí lo circunscribe en cuanto a las posibilidades estéticas e interpretativas que pueda llegar a utilizar un bailarín o un coreógrafo en una puesta en escena.

La comunidad de artistas de la danza construye un contexto interpretativo donde los movimientos aluden a patrones que caracterizan el entorno cultural en que está ubicado conceptualmente el cuerpo. Al establecer que existe una relación directa entre los estilos de movimiento y la idea de cuerpo, es que se hace posible estudiar al cuerpo a través de los movimientos y de paso, dar cuenta de la singularidad y características estéticas de la comunidad de los sujetos estudiados.

Es por ello que se prefirió trabajar la idea de comunidad de artistas más que identificar el paradigma artístico de las escuelas de danza en el país, ya que las escuelas son instituciones que finalmente no tienen que ver con el ejercicio de la disciplina, puesto que la profesionalización del artista se completa en el ejercicio

laboral, considerando también que una escuela se orienta en función de entregar herramientas y metodologías de trabajo, las cuales deben ser desarrolladas en la escena nacional, que viene a ser como el campo laboral.

Junto con ello el estudio de la historia de la danza en el país permite identificar hitos estilísticos que apuntan hacia diversas nociones de cuerpo. En función de esta idea es que se describe la escena local desde los hechos históricos debido a que es ahí donde es posible identificar el devenir de las escuelas de danza en el país en relación a su rol como agente socializador de la comunidad de artistas. Entonces se caracterizó a las escuelas de danza en el país en relación a la historia coreográfica y los estilos de danza asociados a ellas. Este capítulo permite comprender de qué manera se relaciona la producción artística con el modo en que una cultura asume su corporalidad. Es por ello que en la actualidad la consolidación de la vanguardia creativa permite comprender que existe una noción de cuerpo postmoderna al interior de la comunidad de artistas de la danza.

La noción de cuerpo postmoderna se refiere a la posibilidad de contar con una materialidad virtual, donde el cuerpo real deja de ser el soporte mediante el cual es posible desarrollar la vida personal. Esto se refleja en las composiciones coreográficas actuales donde el soporte de la obra deja de ser el cuerpo o sólo el cuerpo y se incorporan otros soportes que componen la obra.

Además vale decir que esta no es la misma noción de cuerpo que se maneja en el imaginario común de la sociedad chilena actual, puesto que se identifica que a nivel cultural existe una fuerte dualidad en cuanto a ciertas pautas de comportamiento. En este sentido en la actualidad es preciso implementar en las instituciones educativas del país la práctica de este arte debido a que genera un conocimiento corporal que vuelve la atención al cuerpo. En la medida que una historia corporal de la sociedad complementa la historia social, debido a que lo social se representa en lo corporal y la noción corporal está siempre mediada por la cultura. Es por ello que se plantea la

necesidad de romper con la dualidad presente en la sociedad chilena, principalmente con dos finalidades; la primera tiene que ver con el desarrollo holístico del sujeto como individuo que comprende su existencia a partir de las percepciones del mundo real mediadas por su cuerpo, el *aparecer* del cuerpo y la segunda con la posibilidad de construir una sociedad que potencie el desarrollo de la disciplina de la danza puesto que así los jóvenes al entrar a estudiar danza no tendrán que comenzar en esa etapa de sus vidas a vincularse conscientemente con su cuerpo, sino que podrán concentrarse directamente en aspectos específicos de la disciplina.

El movimiento dancístico, puede constituirse en el punto de partida para el análisis de la corporalidad. De algún modo el movimiento se concibe también como las prácticas, las acciones en el terreno de lo social, las que pueden ser entendidas en función de que la acción genera pensamiento. Así la acción corporal, los movimientos estilizados y los patrones de movimiento de la vida cotidiana generan un tipo de conocimiento respecto a la materialidad de la experiencia cotidiana. Así se confirma el planteamiento de Marcel Mauss al decir que el cuerpo humano es el primer objeto técnico a través del cual es posible identificar el modo en que se ejecutan las acciones corporales y sus respectivas causas sociales. Es en este punto cuando se confirma la necesidad de contar con una explosión del conocimiento dancístico a nivel cultural, debido a que esa disciplina le permite comprender al individuo que para generar cambios en su mentalidad es preciso primero actuar, hacer, mover y ello va a generar la posibilidad de contar con experiencias de vida satisfactorias en cuanto a que esta forma de actuar corporalmente modelará signos, por lo que movilizará la psiquis, las emociones, la ruptura del tiempo y el espacio por el cuerpo.

Finalmente cabe decir que esta vinculación entre ser en el mundo y el *aparecer* corporal genera una relación directa entre la disciplina artística y la emoción estética,

como un lenguaje al interior de la cultura. Puesto que como somos parte de una sociedad donde compartimos códigos y cuerpos, podríamos comprender nuestros movimientos, así en el caso de la danza las motivaciones coreográficas que orientan el trabajo de los bailarines podrían ser captadas y comprendidas por los espectadores de una cultura, así esta manifestación artística sería más masiva, no en términos de consumo sino en términos de entendimiento cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Alcaíno, Gladys; Hurtado, Lorena. Retrato de la Danza Independiente en Chile. 1970-2000. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores. 2010.

Alcaíno, Gladys. Escritura del Cuerpo: Sobre Danza y Dramaturgia. Santiago, Chile: Gobierno de Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2009.

Bateson, Gregory. Pasos hacia una ecología de la mente. Buenos Aires: Planeta, 1992.

_____ La nueva comunicación. Selección e Introducción de Yves Winkin. Barcelona, España: Kairós, 1997.

Boas, Franz. Cuestiones Fundamentales de Antropología Cultural". Series en Dimensión de los problemas. Buenos Aires: Solar, 1964.

_____. Race, language and culture. Chicago: University of Chicago, 1982.

Bourdieu, Pierre. Capital cultural, escuela y espacio social. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.

Butler, Judith. Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Series en Género y cultura; 11. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Cámara, Elizabeth; Islas, Hilda. Pensamiento y acción. El Método Leeder de la Escuela Alemana. México. 2007.

Campos, Luis.; Millar, Juana. Cuyacas. Música, Danza y Cultura en una Sociedad Religiosa en la Fiesta de la Tirana. Santiago, Chile: Gobierno de Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2009.

Cifuentes Miranda, María José. Historia social de la danza en Chile. Series en Ciencias humanas. Santiago, Chile: LOM. 2007.

Cordovez, Constanza. Red de núcleos creativos panorama de la en los 90'. En Danza independiente en Chile. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2009.

Debord, Guy. La sociedad del espectáculo. Series en Biblioteca de la mirada. Buenos Aires: La Marca, 1995.

Descartes, René. Meditaciones metafísicas y otros textos. Series en El saber y la cultura. Santiago, Chile: Universitaria, 1996.

Engels, Friedrich. El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre. México: Fontamara, 1995.

Godelier, Maurice. 2010. Comunidad, sociedad, cultura: Tres claves para comprender las identidades en conflicto. Cuaderno de Antropología Social, Buenos Aires, N° 32, dic. 2010.

URL:http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2010000200002&lng=es&nrm=iso .

Haraway, Donna. Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza. Series en Feminismos; 28. Madrid: Cátedra, 1995.

Islas, Hilda. Tecnologías corporales. Series en Investigación y documentación de las artes. Segunda época. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José limón, 1995.

_____ (Comp.) De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2001.

Le Breton, David. Antropología del cuerpo y modernidad. Series en Cultura y sociedad. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.

_____ **Cuerpo Sensible.** Santiago de Chile: Metales Pesados. 2010.

_____ **La sociología del cuerpo.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

Lévi-Strauss, Claude. El pensamiento salvaje. México: Fondo de Cultura Económica. 1990.

Lomax, Alan. Folk songs style and culture. Estados Unidos: Transaction Books, 2000.

Mauss, Marcel. Sociología y Antropología. Madrid: Tecnos, 1991.

Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenología de la percepción. Buenos Aires: Planeta. 1993.

Mc Coll, Jennifer. Carmen Beuchat: Modernismo y Vanguardia. Santiago, Chile: Cuarto Propio. 2010.

Nietzsche, Friedrich. La Gaya Ciencia. 1995 [1882] En, Librodot.

URL: <http://es.scribd.com/doc/6783393/La-Gaya-Ciencia-Friedrich-Nietzsche>

Pérez, Carlos. Propositiones en torno a la Historia de la Danza. Santiago, Chile: LOM. 2008.

Revistas

AISTHESIS Nº 43: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Dossier Estética y Danza. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica. Santiago, 2008.

Revista Musical Chilena, Numero Especial, La Danza en Chile, Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago, 2002, Publicada por primera vez en 1945.

Haas, Andréa. “La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical”.

URL: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002005600003&lng=es&nrm=iso

Montecinos, Yolanda. Historia del ballet en Chile.

URL: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002005600002&lng=es&nrm=iso .

Cintolessi, Octavio. El Ballet de Arte Moderno.

URL: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002005600006&lng=es&nrm=iso .

Olea, Jorge. La Danza Independiente de Chile: pasos en la escena.

URL: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002005600010&lng=es&nrm=iso .

Entrevistas

Chaverini, Rodrigo. Bailarín integrante del Colectivo Vertientes. Entrevista realizada en Septiembre de 2010.

Chávez, Valentina. Bailarina integrante de la Compañía Demo. Entrevista realizada en Agosto de 2010.

Morand, Francisca. Bailarina y Docente. Jefa de Carrera de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Entrevista realizada en Julio 2010.

Moret, Paola. Bailarina integrante del Ballet Nacional Chileno. Entrevista en Agosto de 2010.

Ordoñez, Octavio. Estudiante de Licenciatura en Danza en Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Entrevista realizada en mayo de 2010.

Ortega, Macarena. Estudiante de Pedagogía en Danza en Universidad ARCIS. Entrevista realizada en julio 2010

Rodríguez, Elizabeth. Coreógrafa. Entrevista realizada en mayo 2010.

Tesis

Mc Coll, Jennifer; Pérez, Simón. Corporalidades técnicas: aproximaciones al cuerpo como nuevo medio tecnológico. Escuela de Danza y Escuela de Sociología. Santiago: Universidad Arcis, 2007.

Moraga, Paula; Vera, Daniela. El cuerpo de la danza. Pensamiento y ejecución en la danza contemporánea. Escuela de Danza. Universidad Arcis, 2000.

Zapata, Paulina. Con los Pies en la tierra: Avances, dificultades y tareas pendientes. Santiago de Chile: Escuela de Periodismo. Universidad de Chile, 2004.