



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE DANZA

**Corporalidad en la interpretación y su vínculo con la biografía
personal y la historia social, cultural y política del país**

Estudiante: Camila Utreras

Profesor: Guillermo Becar

Tesis para optar al grado académico de Licenciada en Danza

Mención Interpretación

Santiago, 2021

Agradecimientos

A todas esas corporalidades sensibles que generosa y amablemente compartieron
sus experiencias conmigo.

Gracias profundas a quienes me han acompañado en este intenso camino, y
gracias infinitas a la danza por ser mi compañera.

Tabla de contenido

Introducción.....	5
1. Antecedentes	7
1.1. Contexto histórico y social en el cual se ha desarrollado la Danza en Chile.	7
1.2. Biografías: una forma de estudio de la corporalidad	14
2. Planteamiento del problema.....	17
2.1 Pregunta de Investigación.....	20
2.2 Objetivos	20
3. Justificación.....	21
4. Marco teórico.....	23
4.1. Corporalidad.....	23
4.2. Arte en el entramado de relaciones sociales	31
4.3. Interpretación en danza	36
5. Marco metodológico	42
5.1. Tipo de investigación	42
5.2. Enfoque metodológico	42
5.3. Unidad de registro y unidad de análisis	43
5.4. Muestra	43
5.5. Técnica de producción de información.....	45
5.6. Técnica de análisis de información	45
6. Principales hallazgos.....	47
6.1 Biografía y quehacer dancístico	47

6.2. El vínculo entre estructuras sociales, históricas, políticas y culturales y la danza	58
6.3. El lenguaje corporal	65
7. Conclusiones.....	78
Bibliografía	83
Anexo	86
Pauta de entrevista	86

Introducción

El presente escrito corresponde a una investigación que busca reflexionar en torno a la configuración de la corporalidad en intérpretes de danza en relación a su contexto social, político y cultural, así como también respecto a sus propias experiencias y biografía.

Esta investigación surge a partir de la inquietud en torno a aquello que parece lo más básico, evidente y casi obvio en disciplina dancística, esto es, el cuerpo, aquello que permite a la danza encarnar y hacerse presente, y que corresponde a la herramienta primaria de trabajo para las y los intérpretes. De esta forma, el cuerpo se posiciona como un objeto de investigación muy concreto, pero que reviste una enorme complejidad en tanto se entiende como algo que trasciende lo físico, cuya comprensión puede ser abordada a partir de la biografía, comprendida como aquellas vivencias y memorias personales de cada quien, y por otra parte, a través de la historia social, política y cultural del país.

Así, en una primera parte se expondrán antecedentes en relación a la historia de la danza en Chile y la biografía como forma de estudio de la corporalidad, para luego abrir paso al planteamiento del problema, la pregunta, objetivos y justificación de la investigación, el marco teórico que se dividirá en tres ejes (corporalidad, arte en el entramado de relaciones sociales e interpretación en

danza), marco metodológico, los principales hallazgos de la investigación, y finalmente las conclusiones.

1. Antecedentes

La presente investigación girará en torno a cómo en el desarrollo interpretativo en danza existe una carga histórica y biográfica, colectiva y personal en relación a las vivencias de la historia social, cultural y política que afectan la configuración de las corporalidades en las y los intérpretes. De este modo, a continuación se presentarán los antecedentes en torno a dos ejes temáticos centrales presentes en la investigación y que permiten establecer un primer marco referencial para su abordaje. Estos son: revisión del contexto histórico y social en el cual se desarrolla la danza en Chile; y la biografía como forma de estudio de la corporalidad.

1.1. Contexto histórico y social en el cual se ha desarrollado la Danza en Chile

Para entender de qué manera la historia social, cultural y política del país afecta en las corporalidades y el ejercicio interpretativo de bailarinas y bailarines, es importante revisar algunos antecedentes de cuál ha sido esta historia en la que se ha insertado la danza en Chile, pero antes que eso, en primer lugar, resulta pertinente detenerse en el concepto de mismo de danza, ¿qué entenderemos por danza? ¿Y es relevante considerar su historia al momento de comprenderla? Según lo propuesto por Pérez Soto (2008), no es posible hacer una definición unívoca de lo que es la danza, sino que lo más prudente resultaría ser tratar de determinar el campo semántico al cual pertenece. En este sentido, señala que el

mejor modo de comprenderla es a través del abordaje de una “idea interna” de lo que es la danza, es decir, especificar desde sí misma qué clase de actividad es y su campo semántico, como una actividad “*en medio de una serie de actividades humanas más o menos próximas que, muchas veces, pueden superponerse a ella*” (Pérez Soto, 2008, p.18)., resultando así en una definición abierta, entendiendo que sus límites son difíciles de establecer, existiendo un traslape de fronteras disciplinares.

No obstante, pese a no tener una definición única, es posible decir que es una experiencia conceptual en tanto idea que se concibe, pero que se hace efectiva en el cuerpo del intérprete que se convierte en un soporte de ella, son los “*cuerpos humanos en movimiento, que producen juntos la tarea de imaginar, ejercer y recrear movimientos, eso es la danza*” (Pérez Soto, 2008, p.23). En este sentido, es posible entonces hablar de la danza en tanto arte como una experiencia estética derivada del movimiento que toma forma en el cuerpo del intérprete, pero que no se encuentra aislada, si bien es importante poder comprenderla desde esta definición interna que deriva desde la danza misma, es también relevante concebirla como una disciplina que en su concepción y práctica se entrelaza con otras y se inserta en determinados contextos sociales, históricos, políticos y culturales. De esta manera, “*cada obra es histórica porque el acto creativo siempre es una co-creación, y porque esa creación múltiple se da una y otra vez*

en contextos que son históricos" (Pérez Soto, 2008, p.23), siendo así relevante dar cuenta del contexto en que la danza se inserta.

Así, cuando hablamos de danza y de interpretación el contexto en el cual ésta se concibe, se practica e inclusive es presenciada, adquiere una relevancia no menor, si bien se podría acotar el análisis a una observación exclusiva de los movimientos, éstos han sido concebidos por algún coreógrafo o coreógrafa, interpretados por algún cuerpo, y observados por otros seres, todas y todos insertos en determinado contexto que de una u otra manera afecta el modo en que se crea/vive/observa la danza.

En relación a lo anteriormente expuesto, es posible relevar la importancia que tiene la historia al momento de comprender cómo se concibe, experimenta e interpreta la danza. En base a ello, a continuación se realizará una breve contextualización histórica y social de la danza en Chile.

La historia de la danza en Chile se conecta directamente a la historia universal de la danza en tanto ésta llega a través de influencias extranjeras, en primera instancia de Europa y luego de Estados Unidos, ya desarrollándose con más fuerza entrando al siglo XX (Biblioteca Nacional de Chile). Antes de que llegaran las primeras compañías de ballet a Chile en 1850, existían expresiones corporales y danzas que es posible denominar como tradicionales o folclóricas, desarrolladas en torno a rituales o como expresión de tradiciones propias de los pueblos, sin

embargo, para lo que se ha construido como la historia “oficial” de la danza en Chile, no son consideradas como fundantes en tanto justamente se conciben en torno a ciertas funciones sociales, rituales y culturales, y no como disciplina dancística propiamente tal, cuestión que obviamente puede ser cuestionada y puesta en duda como una forma de establecer ciertas jerarquías y hegemonías culturales, inquietud que vale la pena plantearse al momento de entender cómo se ha concebido la danza en Chile, pero no es algo que se abordará aquí con mayor profundidad.

Uno de los hitos relevantes para la danza corresponde a la llegada de la Compañía de Kurt Joos, que traen consigo la obra “La mesa verde”, cuyo lenguaje moderno era muy distinto a lo acostumbrado en Chile, apareciendo así un lenguaje distinto del ballet que cambia la escena de la danza en el país. Son justamente bailarines de esta compañía, Lola Botka y Erns Uthoff quienes crean la escuela de danza, siendo este último quien dirigirá por primera vez el Ballet Nacional Chileno (BANACH). Es aquí que surge la primera generación de bailarinas y bailarines chilenos. Luego, en 1959 se creará el Ballet de Arte Moderno de Santiago (BAM), y se abre paso a una época de grandes cambios sociales y políticos a partir de los años 60'-70', frente a lo cual la danza no quedará ajena. Es en estos años que Joan Turner comienza a dirigir el Ballet Popular, con una mirada social en el marco de campaña de la Unidad Popular (UP), es decir, la

danza se convierte en un actor social y político, no sólo como una expresión de carácter estético, sino que como una forma de activismo social.

El desarrollo cultural que crece cada vez con más fuerza es truncado por el golpe cívico militar de 1973, la dictadura, represión, mecanismos coercitivos de control y censura, la tortura y el genocidio provocado por ésta, cambia radicalmente el panorama. Todas aquellas expresiones y agrupaciones de danza que habían surgido con un fuerte vínculo social y popular son prohibidas y/o exiliadas de los espacios institucionales, como sucede, con el Ballet Pucará, ballet folclórico que se presenta en el Teatro Municipal, pero que a partir de 1973 verá vetados sus montajes y prohibido su nombre. A partir de ese momento, sólo el ballet clásico seguirá existiendo al alero del Teatro Municipal.

Ahora bien, aquello no implicó que la danza dejara de existir, hay quienes comienzan a usar su cuerpo como herramienta de lucha a través de actos performáticos, en espacios clandestinos, de modo soterrado pero en un trabajo continuo de no dejar morir la danza y encontrar en ella también un espacio de resistencia, todo al margen de la institucionalidad.

En este período de los años 70' también varias bailarinas y bailarines van construyendo nuevas formas de hacer danza a partir de aprendizajes que toman de escuelas estadounidenses vinculadas a la experimentación, la performance, la improvisación y la vanguardia, que luego traerán también a Chile.

Recién en el año 1985, coincidentemente un período en que la lucha contra la dictadura se vuelve más activa y directa, se funda la carrera de Pedagogía en Danza en la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS), bajo la dirección de Malucha Solari, y se crea también el Centro de Danza Espiral, fundado y dirigido por Patricio Bunster y Joan Turner, ambos retornados del exilio. Desde aquí en adelante es posible hablar de escuelas de danza creadas por bailarinas y bailarines chilenos.

Hacia finales de la dictadura e iniciando la década de los 90', comienzan a surgir muchas compañías que incursionan en nuevas formas de hacer danza, existiendo así una efervescencia que no había existido antes en el país, y a partir de lo cual se van formando lineamientos. Entre ellas se encuentran la Séptima Compañía de Danza Contemporánea, Andanzas, el Colectivo de Arte La Vitrina, entre otras.

De este modo es posible observar que la historia social, política y cultural es relevante al momento de situar la danza en Chile, de entender cómo se ha ido desarrollando, cuáles son sus pilares, como se ha ido conformando un gremio de bailarinas y bailarines y por lo tanto de qué forma se han ido creando vínculos y redes que sustentan la práctica de la danza, cómo ésta es llevada a cabo y con qué actores se vincula. Por ejemplo, en su relación con el Estado y los Gobiernos, a diferencia de países europeos como Francia, donde la danza cuenta con un apoyo y soporte mayoritario desde el Estado, en Chile eso no ocurre así, la danza

suele autofinanciarse y autogestionarse, o bien depende de fondos concursables (FONDART), lo que determina una cierta forma en la cual se desarrolla el campo profesional en sus diversas aristas, entre ellas la interpretación, y esto se vincula con la forma en que se ha desarrollado la danza en Chile en relación a la historia social, política y cultural del país, como se puede evidenciar en la siguiente cita:

“La danza contemporánea en Chile -aquella que pertenece a lo que en Chile muchxs denominan “danza independiente”- al opuesto de la Nouvelle Danse en Francia, encuentra su fuerza en su distancia de la institución, al menos en sus inicios, cuando la dictadura constreñía a resistir en la obscuridad, y continua a existir a pesar de eso y gracias a eso. En el fondo, es una corriente que pudo existir y desarrollarse desde esa independencia forzada que la constituyo en tiempos de contextos sociales y políticos extremos (...) De esto decanta un nuevo cuestionamiento sobre la especificidad de la danza contemporánea en Chile: Cómo actúan hoy en día en ella los traumas de su pasado y su origen tan enrevesado? En lo que respecta a la memoria justamente, es posible distinguir en la danza contemporánea actual en Chile ciertos modelos de creación de los tiempos de la dictadura que han sido retomados y que, de cierta manera, han sobrevivido” (Maxwell, 2018, pp. 376-378).

Así, se evidencia una relación entre contexto y desarrollo de la danza en Chile, siendo fundamental considerarlo para entender los rumbos que ésta ha tomado y el modo en que se practica a través del ejercicio interpretativo. Teniendo esto en cuenta, es posible dotar el análisis de un cierto contexto social, pero, ahora bien, éste es vivenciado por cada persona en su individualidad, por cada sujeto, cada cuerpo, y en este sentido cabe preguntarse, ¿qué lugar tiene el sujeto al momento de vivir la historia? ¿Y cómo se vincula esto a la danza y la corporalidad?

1.2. Biografías: una forma de estudio de la corporalidad

Para abordar estas preguntas, esta investigación tomará el concepto de biografía, entendida como una forma de registro de memoria, de cómo cada quien, desde su subjetividad, ha vivenciado la danza, la interpretación, sin desvincularse del contexto y desde ahí poder establecer los efectos que esto tiene en la corporalidad de las y los intérpretes.

Al hacer referencia a la historia social cultural y política, si bien podemos identificar ciertos hechos que parecen objetivos, al mismo tiempo aparecen relatos diversos, y así mismo tal vez lo más pertinente al hablar de memoria sea dar cuenta de que no existe una sola, no hay una verdad unívoca, la memoria puede ser puesta en sí misma con un concepto en tensión, presentándose de este modo luchas por la memoria, disputas por su legitimidad y “verdad”, hay conocimientos y saberes en juego, pero también emociones y sentimientos, dice relación con los recuerdos,

relatos, actos, narraciones, pero también tiene que ver con el olvido, el silencio y la omisión (Jelin, 2002). Entonces, más que de memoria, podríamos hablar de memorias que tiene que ver con lo temporal-histórico pero también con las experiencias, es decir, la vivencia personal de esa historia que entonces no se presenta como homogénea y uniforme, sino que es diversa. Así, como señala Betancourt (2004), es posible hablar de memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica.

Si bien, la memoria individual tiene su origen en la conciencia de cada individuo, está situada en función de las redes de relaciones que se entretajan en la vida social, por lo tanto los recuerdos tienen su origen en una experiencia personal y la interpretación que cada quien haga de ella, frente a lo cual resulta fundamental la contingencia de la vida social y el contexto en el cual es sujeto se encuentra inserto. Como señala Betancourt *“la rememoración personal se sitúa en un cruce de relaciones de solidaridades múltiples en las que estamos conectados”* (Betancourt, 2004, p.126), de tal modo que la conciencia no se cierra en sí misma sino que se ubica en relación a los marcos sociales y la experiencia colectiva histórica, destacando el hecho de que cuando existen períodos de tensión y crisis social los recuerdos colectivos tienden a adquirir mayor importancia.

Se abre paso así a entender la memoria no sólo desde un aspecto intelectual, sino desde el cuerpo mismo, pudiendo hablar de este modo de una memoria corporal,

existiendo así una memoria que puede ser entendida como biográfica en tanto registro subjetivo que se vincula al cuerpo y el movimiento, y se entrecruza también con los contextos y la historia, como señala Pérez Soto:

“Los movimientos se dan en un contexto. Tal como el color requiere no solo de un pigmento que lo soporte, sino de una tela, una tabla, un muro, que soporten ese pigmento y que, desde luego, interactúan con él y alteran sus cualidades. En el caso de la danza el contexto de los movimientos es el entorno en que está ubicado el cuerpo. (...) Desde luego este contexto interactúa y atraviesa al cuerpo y, con eso, influye en el movimiento” (Pérez Soto, 2008, p.142).

A partir de las nociones que otorgan estas dos temáticas: el desarrollo histórico y social de la danza en Chile y la biografía como una forma de comprender y registrar las memorias corporales y vivencias subjetivas del mundo, es posible configurar un marco de antecedentes que permitan sustentar la investigación, otorgando nociones de cómo se vinculan la historia social, cultural y política además de las biografías o historias personales entendidas desde la subjetividad de cada quien, con la corporalidad, la práctica de la danza y la interpretación.

2. Planteamiento del problema

Para afrontar esta investigación, cabe preguntarse por qué ésta resulta pertinente, cuáles son las tensiones que genera y que abren paso a un problema de investigación.

A partir de lo planteado en los antecedentes, cabe señalar que la historia social, cultural, política, y por otro lado, la biografía personal y la forma en que aquella historia colectiva es vivenciada de forma individual y subjetiva, pueden entrelazarse y esto se podría vincular directamente al cuerpo, en tanto es a través de éste que vivimos, que experimentamos sensorialmente la vida.

Sin embargo, pese a la importancia que podría atribuírsele a la corporalidad como objeto de estudio en relación a lo anteriormente expuesto, en la sociedad actual, desde el período de la Ilustración en adelante, ha predominado un paradigma que privilegia el pensamiento, la racionalidad y la objetividad, dejando en segundo plano la experiencia corporal, sensible y subjetiva. Frente a esto han surgido perspectivas que van poniendo el cuerpo en un lugar central, no sólo dando cuenta de su importancia, sino que señalando que es a través de éste que se va configurando la mente humana, por ejemplo, desde estudios de neurociencia que relevan la importancia de las emociones y el cuerpo en relación al modo de actuar del ser humano (Panhofer, 2012). Es desde el cuerpo que se entra en contacto

con el mundo y con las otras y otros, que se establecen interrelaciones, es el lugar sensible de experimentación del mundo, del contexto físico, social, cultural y político.

Lo anterior da cuenta de la importancia que puede tener problematizar la idea de corporalidad, no sólo desde aquel cuerpo individual, sino que en consideración justamente de que éste se inserta en un determinado contexto que también dejaría una suerte de huella en lo corporal, contraponiéndose o tensionando esta hegemonía de lo racional, intelectual y objetivo, lo que adquiere mayor sentido en un contexto mundial y nacional como el actual, donde la pandemia sanitaria y social por el virus Covid-19 ha implicado medidas de confinamiento y distancia física, disminuyendo las experiencias colectivas presenciales y aumentando las formas virtuales de relacionamiento, haciendo desaparecer de cierto modo el cuerpo.

De este modo, esta investigación busca comprender la noción de corporalidad, en este caso en la danza y en particular en la interpretación, pero no sólo desde un punto de vista individual en tanto, como se ha expuesto en los antecedentes, el cuerpo no sólo sería algo personal, sino que permite un acercamiento hacia lo colectivo, se relaciona con la historia y aquello que acontece en el entorno, permitiendo así ampliar la perspectiva, darle centralidad a aquello sensible y subjetivo a la vez que a lo histórico y social. Así, independiente del estilo u obra

que se interprete, existiría una carga histórica-biográfica tanto personal como colectiva, es decir, en relación tanto a lo íntimo, como a la historia social, cultural y política del país, que estaría presente en los cuerpos afectando de algún modo el ejercicio interpretativo.

La realización de esa investigación se pregunta entonces por esta corporalidad en las y los intérpretes en danza, entendiendo que está cruzada por una historia y contexto que a su vez es codificado a partir de las estructuras personales y subjetivas de cada quien en relación a su biografía.

Para ello sería importante comprender las diferentes dimensiones que permiten abordar esta idea de corporalidad cruzada por historias personales y colectivas, donde en primer lugar aparece la noción de subjetividad, cómo cada quien comprende y vivencia el mundo desde su propio prisma óptico, en función de su historia familiar, sus experiencias personales, relacionales, su modo de vivir, las decisiones, aprendizajes, etc. En segundo lugar, cómo todos aquellos discursos sobre su práctica interpretativa y su relación con la danza están atravesados por estructuras sociales y políticas, que otorgan un marco de acción y experiencia que es asimilada por cada quien. Y finalmente, cómo cada cuál concibe su lenguaje dancístico, qué es aquello que creen que lo conforma. Conjugando estas dimensiones, es que esta investigación pretende acceder a la idea de corporalidad

que cada intérprete posee y a través de su propio discurso evidenciar aquellas influencias de su biografía, así como del contexto social, político e histórico.

2.1 Pregunta de Investigación

En relación a lo anteriormente expuesto, la pregunta de investigación que surge es la siguiente:

¿Cómo afectan la biografía personal y la historia social, cultural y política del país en la configuración de la corporalidad en las y los intérpretes?

2.2 Objetivos

Los objetivos que guiarán esta investigación serán los siguientes:

Objetivo general

Comprender cómo la biografía personal y la historia social, cultural y política del país afectan en la configuración de la corporalidad en las y los intérpretes.

Objetivos específicos

1. Indagar en la relación que las y los intérpretes establecen entre sus vivencias biográficas y su quehacer en la danza.
2. Dar cuenta de cómo estructuras sociales, históricas, políticas y culturales emergen en el discurso de las y los intérpretes en relación a la danza.

3. Identificar los factores que las y los intérpretes consideran que dan forma a su lenguaje corporal.

3. Justificación

La justificación del problema de investigación radica en la relevancia que esta posee para el campo de la danza en particular y el campo de las artes en general, qué aportes y contribuciones puede generar en cuanto a la producción de conocimientos en esta área.

Por una parte, los aportes específicos que esta investigación puede generar para la disciplina de la danza radican en que al profundizar en la temática planteada por esta investigación en relación al vínculo entre biografía personal y la historia social, cultural y política del país, y sistematizar esta información, se puede contribuir a genera conocimientos que sean luego herramienta que potencien la interpretación, ya que de alguna manera puede construirse como una suerte de espejo que permita a la práctica interpretativa observarse y observar la fuerza o influencia que pueden tener la historia, y la forma que cada quien tiene de vivirla, a través de las corporalidades. Esto no es menor ya que en el estudio mismo de la danza y la interpretación la alusión a las referencias históricas, a las vivencias personales, a la forma de afrontar el devenir, la postura que se escoge tomar frente a la vida, el contexto social, la política, etc., son constantes, y se explicitan

como formas de acercarse a la interpretación, siendo una labor del intérprete alimentarse de estas experiencias, habitar la danza y la memoria corporal, a través de las prácticas individuales y colectivas, las vivencias, las observaciones y registros. En este sentido, es posible señalar que el abordaje de esta investigación tiene una relevancia práctica.

Por otra parte, los conocimientos producidos a partir de esta investigación también pueden ser un aporte en el aspecto teórico, contribuir a incrementar los estudios y conocimientos no sólo para la danza, sino también para el campo del arte en general, entendiendo que la disciplina de la danza se cruza e interrelaciona con otros ámbitos de la vida social y cultural, y en este sentido puede aportar a la producción de saberes, a la teorización y visibilización de temáticas y problemáticas vinculadas al área del arte y la cultura desde dentro de este mismo campo.

4. Marco teórico

A continuación se hará una revisión de algunos autores y sus aportes teóricos en base a tres conceptos relevantes para el problema de investigación, a modo de poder genera un marco de sustento teórico. Estos son: corporalidad; arte en el entramado de relaciones sociales; e interpretación en danza.

4.1. Corporalidad

La corporalidad se erige como el concepto central en esta investigación en tanto lo que aquí se pretende es justamente comprender cómo esta se configura, en específico en relación a las biografías y la historia social, cultural y política del país, como ya se ha mencionado. De este modo, es fundamental considerar las perspectivas teóricas para su abordaje.

La pregunta por el cuerpo pareciera ser muchas veces algo obvio, llevar siempre, en primera instancia, a pensar en aquello físico, que se ha enseñado que es parte de la naturaleza, la genética, la biología, y que de tanto tenerlo a veces se olvida, sin embargo, es muchísimo más que aquello biológico, es un complejo espacio que nada tiene de sencillo, evidente u objetivo, así lo evidencian la filosofía y las ciencias sociales, que dan cuenta de cómo el cuerpo se ha constituido como un objeto de estudio complejo, dinámico y en constante tensión, que ha permitido la

emergencia de nuevas perspectivas, conceptualizaciones y múltiples posibilidades para responder a la pregunta –sin respuesta única ni unívoca –sobre el cuerpo.

Desde la filosofía y posteriormente en las ciencias sociales, existió un olvido del cuerpo, para el mundo griego así como en el mundo cristiano-helenístico romano, existía una división fundamental entre alma y cuerpo, donde la primera representaba lo universal, frente a lo cual lo particular, es decir el cuerpo, debía subsumirse. La concepción del alma absolutamente separada del cuerpo, era vista como algo substancial, libre de la materialidad del cuerpo, cuyas pasiones contaminarían el conocimiento y la relación cognitiva con el mundo.

Como señala Galán (2009), es recién a partir de la segunda mitad del siglo XX, en particular en los años 60'-70', que el cuerpo adquiere relevancia como objeto de estudio para las ciencias sociales, con autores tales como Norbert Elias, Marcel Mauss, Michel de Certeau y Michel Foucault. La revisión que hace esta autora sobre las perspectivas del cuerpo desde un punto de vista teórico da cuenta de cómo éste no es sólo aquello tangible, sino que por sobre todo responde a una construcción social y cultural, circunscrito a distintos tiempos históricos, por lo tanto, más que ser una realidad en sí misma corresponde a una realidad simbólica. Bajo esta perspectiva, se abren infinitas posibilidades de pensar los cuerpos, entendiendo que *“la concepción del cuerpo, su lugar en la sociedad, su presencia en el imaginario y en la realidad, en la vida cotidiana y en los momentos*

excepcionales han cambiado en todas las sociedades históricas” (Galán, 2009, p.186). En este sentido, Galán da cuenta de una polisemia del cuerpo que dificulta una síntesis final, no existe un significado único, sino que se va transformando de acuerdo a las cosmovisiones de las distintas épocas y grupos sociales.

Ahora, considerando que el espacio social y cultural puede ser entendido, como señala Bourdieu (2007), como un campo de relaciones de fuerza donde los agentes actúan de acuerdo a su habitus, como conjunto de disposiciones y en relación a la posición que ocupan en dicho campo, entrando constantemente en competencia, apropiándose y disputándose los distintos tipos de capitales, es posible entender este rescate del cuerpo como objeto de estudio por parte de las ciencias sociales como una acción donde se ingresa a la lucha por disputar su significado y significaciones, en tanto se erige como un bien simbólico. Y este bien simbólico resulta no menor al considerarlo como el origen de la intencionalidad práctica, como soporte de la interacción, somos cuerpo y éste es inseparable de nuestra existencia, el cuerpo hace parte del mundo social pero a la vez el mundo social está presente en el cuerpo, por lo tanto cómo lo concebamos no resulta en algo inocuo, sino que hace parte de una estructura social que nos posiciona de cierto modo.

Otro de los autores que resultan relevantes al momento de abordar el cuerpo como objeto de estudio es Michel Foucault, quien restituye el cuerpo como eje

central en su desarrollo teórico, a partir de éste genera un vuelco en su teoría haciendo una crítica, por una parte, del concepto tradicional de ideología y por otra, a la filosofía del sujeto trascendental, abriendo paso a la microfísica del poder y una nueva teoría de la subjetividad, donde el cuerpo se encuentra en el centro siendo allí donde se juega el poder, apareciendo el sujeto no como anterior sino que como efecto de aquellas constelaciones de poder.

Lo anterior, además debe ser entendido bajo el paradigma que va otorgando la modernidad, donde se va instalando una representación del cuerpo como soporte del individuo que a la vez que nos une, nos separa del mundo, como un cuerpo ya no fundido dentro de la comunidad sino que de individuo liberado por los ideales de la ilustración, que se convierte en un cuerpo productivo que presenta la paradoja de que a la vez que se concibe como un cuerpo libre, por otra parte van siendo foco de mecanismos de dominación y control.

Este cuerpo productivo sería una forma de cuerpo dócil, que se genera a partir de:

“una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone” (Foucault, 2002, p.126)

Así, el autor da cuenta de cómo el poder no opera sólo sobre la conciencia, sino que fundamentalmente pasa por el cuerpo, analiza la subjetivación a través de tecnologías dirigidas a una apropiación política del cuerpo, siendo una de ellas la disciplina, que se disemina a través de una multiplicidad de instituciones sociales, teniendo un carácter dual de apropiación económico-política del cuerpo.

A través de estas perspectivas teóricas es posible entender la corporalidad como lugar del habitus, de representaciones y estructuras sociales y culturales, objeto de técnicas de dominación, como nos señalan los autores recién mencionados. Pero entonces surge la inquietud respecto de la capacidad de agencia del sujeto y el rol de la subjetividad respecto de lo corpóreo.

En este sentido, es posible poner las anteriores posiciones teóricas en discusión con aquellas que otorgan otras perspectivas respecto a cómo se construye la corporalidad, y cuyo foco no inicia en las estructuras sociales. Es aquí que resultan pertinentes los postulados que ofrece la fenomenología, en particular lo postulado por Merleau-Ponty, cuya perspectiva será explorada a partir del estudio de dos autoras: Silvia Citro y Karina Trilles.

Citro (2009) señala que lo que la fenomenología incorpora al modo de concebir el cuerpo se relaciona a la construcción subjetiva que se hace del mundo, no a través de estructuras sociales o de un cierto habitus que nos hace actuar de un modo u otro, como señalaría Bourdieu, sino que se define en tanto ser en el

mundo, un mundo que se encuentra previo a cualquier análisis que se pueda hacer de él, lo que tendría que ver, de acuerdo a lo que la autora aborda sobre lo postulado por Merleau-Ponty, con reconocer la existencia de una dimensión preobjetiva del ser, donde el cuerpo es fundamental porque esta experiencia con el mundo se da justamente desde ahí, siendo desde la corporalidad que se comprende.

En esta misma línea, Trilles señala:

“Si la conciencia hace referencia a un receptáculo de apreciaciones aprehendidas certeramente por introspección y al pilar de la existencia, el cuerpo queda reducido a mera corporeidad mecánica (...) Si, por el contrario, la conciencia es considerada como intencionalidad hacia el mundo, el cuerpo deviene corporalidad que se experimenta de primera mano y que es ingrediente esencial e imprescindible de ese ir hacia el universo circundante” (Trilles, 2004, p.135).

En ese sentido, da cuenta de cómo corporalidad y mundo en Merleau-Ponty se imbrican de tal manera que la relación entre cuerpo y universo, o cuerpo contexto como podríamos decir en relación al objeto de esta investigación, es así mediada por la percepción, y al mismo tiempo está atravesada por aquello que el mundo le presenta al sujeto, es decir, percepción y contexto entran en un diálogo continuo,

el mundo se sustenta en el cuerpo a la vez que el cuerpo se convierte en sujeto de percepción, con un actuar intencional, en tanto el mundo le posibilita aquello.

Hasta aquí esta revisión teórica permite identificar dos grandes subdimensiones o enfoques al momento de abordar la corporalidad, por un lado aquel que releva en su análisis las estructuras sociales y por otro, el que sitúa a la subjetividad y la percepción en el centro de la teorización como elementos fundamentales al momento de hablar de cuerpo y su relación con el mundo.

Al igual que Bourdieu, que da cuenta de que cuerpo y mundo social se afectan mutuamente y que Foucault, que habla de que no existe sujeto sustancial anterior a su puesta en mundo, los postulados de la fenomenología también entienden este diálogo continuo entre cuerpo y entorno, pero se enfatiza la capacidad perceptiva, se releva esta experiencia de “ser en el mundo” que sucede justamente en el cuerpo. Estos dos enfoques pueden entrar en discusión, entablar diálogo y complementarse para entender de forma más cabal el concepto de corporalidad.

Otro de los autores que teoriza sobre el cuerpo y, que de algún modo, sintetiza en las dos subdimensiones teóricas recién mencionadas corresponde a David Le Breton, quien aborda la corporalidad tanto desde la estructura social como desde lo perceptivo y sensorial.

En su libro “Cuerpo sensible”, Le Breton da cuenta de que la condición de ser humano es fundamentalmente corporal, en tanto es el lugar sensible desde el cual el mundo es aprendido y aprehendido, *“el cuerpo es ya una inteligencia del mundo (...) este conocimiento sensible inserta al individuo en continuidad con el mundo que le rodea”* (Le Breton, 2010, p.37). Hay así un enfoque teórico que da cuenta de la relevancia de lo perceptivo-sensorial, pero a la vez lo conjuga con perspectivas que relevan al mismo tiempo la importancia de las estructuras sociales en este estar en el mundo, ya que si bien todo aquello sensible posee un carácter íntimo de cada sujeto, esto resulta estar siempre en vinculación con el contexto socio-cultural, como bien señala Le Breton, incluso si se traduce en una apropiación personal aquella experiencia sensorial y afectiva no deja de ser social.

Ahora bien, no por el hecho de que la cultura se haga carne en el cuerpo se pierde de lado la capacidad agencial del sujeto, y es esto justamente lo que permite aunar en este autor las ideas de estructura social y percepción y subjetividad, donde si bien todo está mediado por un contexto social y cultural, el sujeto nunca se presenta como pasivo, como una suerte de recipiente vacío que se modela a través de las estructuras, todo lo contrario, es siempre un sujeto activo en el proceso de aprendizaje del mundo.

Así, si bien los autores revisados en este acápite en torno a la corporalidad otorgan distintas perspectivas teóricas, convergen en señalar que la experiencia,

la percepción y aquello que ofrece el entorno social y cultural están continuamente en diálogo y se afecta mutuamente, siendo el cuerpo el eje central del estudio que permite evidenciar esto.

4.2. Arte en el entramado de relaciones sociales

El arte en el entramado de relaciones sociales, resulta un concepto susceptible de revisar teóricamente en la presente investigación en tanto uno de los aspectos que aborda es el contexto en cual se desarrolla la práctica interpretativa, para comprender cómo esto puede afectar en la configuración de una determinada corporalidad.

Para abordar este concepto, se hará referencia en primer lugar a Howard Becker, quien en “Los mundos de arte” otorga una perspectiva teórica que permite estudiar el arte desde un punto de vista que da cuenta de aquello que se encuentra fuera de la obra misma, pero que sin embargo es fundamental para su creación.

De este modo, observa la creación artística desde una perspectiva cuyo énfasis se encuentra en su fabricación, donde al igual que en las otras actividades sociales, existe una cooperación entre diversos actores para llevar a cabo el trabajo artístico.

“Todo aquello que el artista -definido como la persona que realiza la actividad central sin la cual el trabajo no sería arte –no hace, debe hacerlo

alguien más. El artista, entonces, trabaja en el centro de una red de personas que colaboran, cuyo trabajo es esencial para el resultado final.

Dondequiera que el artista dependa de otros existe un vínculo cooperativo”

(Becker, 2008, p. 43).

En este sentido, el arte, y así también la danza no se produciría sólo en relación a lo que ocurre dentro del campo disciplinar mismo, y no sería una producción únicamente de las o los artistas, es decir, de intérpretes y coreógrafas o coreógrafos, si bien su rol es fundamental, la obra de arte, de acuerdo a lo que plantea Becker, requiere de la contribución de muchos otros ámbitos sociales y disciplinares, así como de distintas personas, desde el iluminador, la persona que hace el aseo del espacio donde se presentará la obra, el público, hasta inclusive aquellas personas que permiten que el intérprete trabaje, como por ejemplo, podría ser la familia o cercanos que generan una contención emocional, es decir, personas que están completamente fuera del campo de producción artístico pero cuya cooperación afecta indirectamente la emergencia de la obra artística. En este sentido es que se entiende que el arte, dentro del cual se encuentra la danza, sería una red de interacciones y cooperaciones que se despliegan en torno a él y su obra.

Así, el mundo del arte no se encuentra desvinculado de otras esferas, por el contrario, no posee una frontera dilucidada y por lo tanto, siempre está en

conexión otras, con las cuales desarrolla un vínculo y compromiso, estableciéndose redes de cooperación entorno a la producción de la obra artística. Así, se podría abordar la idea que el trabajo de la danza no sólo no se desliga de aspectos históricos, sino que de múltiples aspectos del contexto, del mismo modo que la interpretación, aspecto central para esta investigación, probablemente colinde y se interrelacione con otras esferas, tales como la economía y la política, entre otras.

Así, para Becker, el eje fundamental de su desarrollo teórico no estaría en el objeto mismo, es decir, en la obra de arte, sino en las interacciones sociales que se despliegan en torno a ella, y por lo tanto en su proceso de producción.

Para Hilda Islas (1995), el ámbito de la creación artística está compuesto por una compleja trama de conexiones e influencias entre aquello social y las condiciones objetivas por una parte, y lo subjetivo, por otra. En relación a aquello es que en el intento de conceptualizar esta relación entre arte y sociedad, han surgido distintas perspectivas teóricas, que se han desarrollado principalmente en dos aristas, la primera de ellas corresponde a aquella que analiza el aspecto material del arte, que en cierto punto coincidiría con lo planteado por Becker en tanto observa conexiones sociales en que se produce el arte, provocando la existencia de un campo artístico, sin embargo, este aspecto material más que poner el énfasis en la interacción misma releva principalmente aquello que tiene que ver con la

producción artística desde un punto de vista socioeconómico, de las relaciones sociales de producción, distribución y consumo. En este aspecto destacarían autores tales como Walter Benjamin quien, justamente, pone especial énfasis en las condiciones de producción del arte a partir de nociones del materialismo crítico, donde se cuestiona sobre la obra de arte y su posicionamiento en torno a las relaciones sociales de producción, considerando que éstas son propias y distintas en cada época y sociedad, analizando si la creación artística resulta ser reaccionaria o revolucionaria respecto de su contexto (Benjamin, 2012).

Ahora, según lo planteado por Islas, el análisis de las condiciones materiales de producción del arte no sería la única forma de abordar la relación entre arte y sociedad, existiendo un segundo modelo mediante el cual algunos teóricos han analizado esta relación. Este aspecto corresponde al ideológico, y se centra en la imagen que proyecta la obra artística, la cual actuaría como una suerte de reflejo del contexto en el cual está inserta, concibiendo así el arte como una práctica testimonial del contexto. Sin embargo, el peligro de esta perspectiva, como advierte la autora, es generar reduccionismos y posicionar ciertos discursos de las clases dominantes por sobre otros.

Néstor García Canclini (2005) propone un análisis que conjugaría estos dos modelos para abordar la relación arte-sociedad, analizando justamente el vínculo

entre la organización material del proceso artístico y el proceso ideológico, dando cuenta de la estructura social y el lugar del arte en dicha estructura.

Desde este punto de vista estructuralista, para García Canclini, la forma de accionar de cada integrante del proceso artístico, ya sea el mismo artista, así como el espectador, los intermediarios o la obra misma, sería una consecuencia de su posición en el campo, es decir, como diría Bourdieu, de aquella red de relaciones de fuerza que compone el entramado social, *“los vínculos que mantienen entre ellos son organizados por la estructura en que están incluidos, en el sistema de relaciones (de producción, difusión y consumo) que el campo hace posible”* (García Canclini, 2005, p. 90), estableciendo de esta manera ciertas dinámicas propias del campo artístico.

Ahora bien, el análisis sobre las estructuras, para García Canclini, no implica señalar un determinismo sobre el arte y los artistas, sino que, justamente permite entenderla en relación con los procesos históricos y cambios gestados por la misma capacidad de agencia de los sujetos, pero comprendiendo a la vez que el campo artístico tampoco es fruto de decisiones meramente individuales y soberanas, sino que están mediadas por restricciones sociales.

Si bien estas perspectivas teóricas sitúan el arte desde un punto de vista relacional, inserto en una estructura, vinculado a distintos ámbitos, cuestionando la idea de autonomía del arte, no por ello deja de diferenciarse de otras disciplinas,

como señala Islas, *“aunque son el resultado de un complejo de influencias (geográficas, sociales, culturales, políticas, económicas, individuales, etc.), articulan todas estas influencias en torno a una lógica-estética específica”* (Islas, 1995, p. 31), manteniendo una especificidad en tanto objeto artístico que le permite, justamente interactuar con otras prácticas sociales.

4.3. Interpretación en danza

Finalmente, el último concepto que se abordara en esta revisión de perspectivas teóricas será el de interpretación en danza, es justamente sobre el intérprete sobre quien versa esta investigación, y por lo tanto resulta fundamental plantear cuestiones tales como *¿qué es ser intérprete en danza?, ¿qué implica?, ¿qué posiciones teóricas existen al respecto?*

La danza, según Le Breton (2010), es un lenguaje en sí mismo que aparece sobre el cuerpo y a su vez permite evidenciar el mundo, pero es más que aquel cuerpo que danza en aquel mundo del cual forma parte, aparece trascendiendo la palabra, pero cargada de sentidos y significaciones, *“la danza es antes que nada una manera para el intérprete de dejarse trabajar por la danza”* (Le Breton, 2010, p. 107). En este sentido, si bien el ser intérprete implica adquirir una serie de técnicas corporales, por sobre todo tiene que ver con una exploración interna, una apertura hacia un imaginario, con la posibilidad de generar un discurso sobre el mundo que a su vez es capaz de afectarlo y transformarlo.

Este lenguaje de la danza es dinámico y no es uno sólo, a lo largo de la historia, como se ha señalado con anterioridad en los antecedentes, se han desarrollado distintos estilos que se podrían entender como distintos lenguajes dentro de este gran lenguaje que sería la danza. Le Breton da cuenta de esto y establece ciertas diferencias, la danza tradicional se vincularía con la creación colectiva, anónima, a diferencia de lo que ocurre con la danza moderna y contemporánea donde existe autoría. La danza moderna, por su parte, busca establecer un sentido, lo se relaciona con sus condiciones históricas de surgimiento en período de entre guerras, desarrollándose una estética expresionista. La danza contemporánea se centraría en el problema del individuo y del cuerpo, en tanto se sitúa históricamente en un proceso creciente de individuación.

Lo anterior, da cuenta de las infinitas posibilidades que tiene el cuerpo y el lenguaje dancístico, y por lo tanto se convierte así en una forma en que el intérprete puede acercarse al conocimiento, como ya se mencionó, abre las posibilidades de exploración y sensaciones.

La danza, es un arte del acontecimiento y como tal ocurre en un tiempo y espacio, *“es un matrimonio (a veces alborotado) entre un lugar y un cuerpo (...) Inventa el espacio en que se produce, lo hace visible, y simultáneamente es determinado por éste”* (Le Breton, 2010, p. 98). Para Mary Wigman (2002), entre los elementos que le dan vida, al igual que Le Breton, señala el espacio, sumando además el tiempo

y la energía, elementos que debe manejar el intérprete, de quien depende este arte de la representación.

La danza es para ella un lenguaje vivo que habla del ser humano a través del movimiento, siendo éste la base elemental de este arte, aunque no se reduce únicamente a él. Ahora, ¿qué es lo que genera el movimiento, que permite la emergencia de la danza en el cuerpo del intérprete? Molina (2015), señala que es la emoción la que mueve al cuerpo y el movimiento es justamente el modo de expresión, el *locus* de la danza que contiene el pensamiento, la emoción, el tiempo, es decir, no es meramente el cuerpo.

Hasta aquí, estas perspectivas teóricas permiten situar al intérprete en la danza, pero no abordan en profundidad el concepto mismo de interpretación y de intérprete.

Aquí entonces es que parece pertinente incorporar la perspectiva teórica de Patricia Cardona (2000) que a través del concepto de dramaturgia permite acceder a una teorización sobre el concepto mismo de intérprete.

La dramaturgia es un concepto usualmente utilizado en el teatro, no obstante, en tanto se comprenda como acción escénica para Cardona es igualmente aplicable a la danza y permite, justamente, acercar la reflexión sobre esta disciplina a la figura de la o el intérprete, que se posicionaría como un bailarín/actor, responsable

también de la obra y la coreografía en tanto co-creador de ella como traductor de los propósitos, ideas y lenguajes del coreógrafo o coreógrafa.

“Desde el punto de vista de la dramaturgia del bailarín/actor, interpretar implica poner en marcha este tipo de peripecia mental para darle sentido y precisión a la peripecia dinámica. Requiere de una preparación previa para acceder al lenguaje expresivo del coreógrafo, del por qué y para qué de las acciones que se han de materializar en el cuerpo del bailarín/actor. Implica una apropiación muy personal del sentido de ese lenguaje. Implica humanizar aquello que el intérprete sólo recibe como forma (partitura de movimientos) o como análisis de personajes y situaciones. El bailarín encarna, revitaliza, hace verosímil la forma aprendida. Estructura un significado. Esto es hacer dramaturgia. Implica el regreso a la persona, el sujeto de la danza” (Cardona, 2000, pp.43-45).

Esta noción de dramaturgia puede remitir a la idea de ciertos estilos, tales como la danza teatro, o el ballet clásico, donde existe un libreto más claramente definido, con cierta coherencia literaria, cierta narrativa en los movimientos y estructuración de la danza, frente a lo cual, Le Breton, por ejemplo, ha señalado que no es en la narrativa misma donde reside la danza, sino que va diseñando caminos de sentido que se presentan siempre como un horizonte, escapando al intento de fijar.

Sin embargo, este modo de comprender la dramaturgia del bailarín ofrecida por Cardona, no se limita a esa noción de narración, puede aplicarse tanto al ballet como a la danza contemporánea de Merce Cunningham que explora principalmente las formas, ya que permite entender la esencia de la interpretación en la estimulación imaginaria, no en la acción fija. En este sentido, independiente de si se trate de una estructura narrativa/realista, formal/geométrica o poética/simbólica, de igual manera es aquella estimulación mental del intérprete entendido como bailarín/actor, la que materializa en su cuerpo aquello ideado por la o el coreógrafo.

“Merce Cunningham renegó de la teatralidad, de la técnica extenuante, de los contenidos míticos, la emocionalidad, el psicologismo y la solemnidad de la obra de Graham. Pero el cuerpo no se puede desprender de sus contenidos, de su biografía e idiosincrasia, en síntesis, de su condición humana. En algún gesto o tensión dinámica, en alguna mirada o desplazamiento, se revela la dramaturgia espontánea, el fuego de la vida. En este sentido, incluso Merce Cunningham, desde su primera rebeldía, fue humano, demasiado humano” (Cardona, 2000, p.51).

De este modo, hacer dramaturgia se torna un concepto más amplio, tiene que ver con aquellas imágenes mentales que hacen parte en el movimiento a través del

intérprete, con su experiencia interior, con su memoria corporal, y hasta con su espíritu.

Así, esta perspectiva teórica a través del concepto de dramaturgia del bailarín permite ampliar el campo teórico para abordar directamente al intérprete y su rol en la danza, cruzando incluso las fronteras disciplinares al utilizar un concepto que usualmente se asocia a otra disciplina, poniéndolo en función del análisis de la danza, instalando esta noción de bailarín/actor, inmediatamente permite conectar o asociaciones con autores como Eugenio Barba, maestro proveniente del mundo del teatro, quien habla casi indistintamente de danza y teatro, bailarines y actores, centrando en análisis del mismo modo que hace Cardona, en torno a la acción escénica.

5. Marco metodológico

A continuación se presenta la estrategia metodológica que se utilizó para llevar a cabo la presente investigación, para ello se dará cuenta del tipo de investigación, el enfoque metodológico, la unidad de registro y de análisis, la muestra y las técnicas de producción y de análisis que se utilizaron.

5.1. Tipo de investigación

La presente corresponde a una investigación sobre las artes, es decir, su objeto de estudio es la práctica artística, en este caso, la práctica interpretativa de la danza. De este modo, no se pretende realizar una investigación basada en la práctica sino que se establece una cierta distancia teórica para poder llevar a cabo el estudio y análisis del objeto aquí expuesto.

5.2. Enfoque metodológico

En relación al objeto de estudio que se aborda, el tipo de metodología pertinente resulta ser la cualitativa, ya que lo que aquí se busca no es medir o cuantificar el fenómeno a estudiar, sino que profundizar en aspectos tales como los significados y significaciones que las y los intérpretes en danza puedan atribuir a cómo la biografía personal y la historia social, cultural y política del país afectan en la configuración de su corporalidad como intérpretes.

5.3. Unidad de registro y unidad de análisis

Se busca conocer la perspectiva de las y los intérpretes en danza, por tanto, la unidad de registro corresponde a ellas y ellos, quienes serán las y los partícipes de este estudio. La unidad de análisis, por su parte, corresponde a las percepciones presentes en los discursos de los sujetos respecto de la configuración de su corporalidad como intérprete en relación a su propia biografía y el entorno social, cultural y político del país.

5.4. Muestra

La técnica de muestreo utilizada es de tipo intencional, lo que implica que los elementos escogidos responden a una selección de casos según el criterio de la experta (Kazez, s/f). De esta manera, la muestra para este estudio no busca en ningún sentido generalizar los resultados, sino que las características de los sujetos seleccionados sean apropiadas para responder la pregunta de la investigación. Así entonces, fueron seleccionadas intencionalmente 9 personas, considerando los siguientes criterios muestrales:

- Generacional: si bien se entiende que no hay una unicidad en la interpretación de la realidad, las generaciones, como las entiende Mannheim (1993), son referencias de una «posición» o «localización» histórico-social, lo que implica similitudes entre quienes caben en ellas. Por lo tanto, las perspectivas pueden poseer similitudes o diferencias en

relación a la generación a la cual se pertenece. Las generaciones propuestas son tres, considerando el abordaje que se ha hecho de la historia de la danza en Chile expuesta en los antecedentes. De este modo, se establecieron tres generaciones: a) Generación décadas 1970-1980; b) Generación décadas 1990-2000; y c) Generación 2010 a la actualidad. Se les clasificará en una de estas categorías en relación al momento en que iniciaron su carrera como intérpretes. De esta forma, se podrá dar cuenta de las permanencias o cambios en las percepciones respecto de la configuración de su corporalidad como intérpretes en vinculación con los cambios que ha vivenciado la sociedad chilena y el ámbito de la danza. En el caso de este criterio muestral se decidió tener igual cantidad de entrevistados por cada generación, siendo en total 9 entrevistas realizadas.

- Género: entendiendo el género como un elemento que hace parte de las relaciones sociales, es posible comprender que las vivencias y experiencias de cada quien en relación a su corporalidad no están dissociadas del género con el cual se identifiquen. Debido a que se decidió que correspondía que cada entrevistado se clasificara de acuerdo al género con el cual se identifica, no se establecieron subcategorías de género de antemano, y por lo tanto tampoco una cantidad específica de entrevistas por cada una de ellas, sólo se intencionó que existiera diversidad en este aspecto.

La muestra final se conformó del siguiente modo:

Generación	Generación 1970-1980	Generación 1990-2000	Generación 2010 a la actualidad
Género	Mujer	Mujer	Hombre disidente
	Hombre	Hombre disidente	Mujer
	Hombre	Mujer	Hombre

5.5. Técnica de producción de información

En concordancia con los objetivos de investigación se realizaron entrevistas en profundidad a intérpretes en danza, ya que mediante esta técnica es posible acceder a *“las maneras de pensar y sentir de los sujetos entrevistado, incluyendo todos los aspectos de profundidad asociados a sus valoraciones, motivaciones, deseos, creencias y esquemas de interpretación que los propios sujetos bajo estudio aportan y actualizan”* (Canales, 2006, pág. 220), mediante el proceso comunicativo de conversación directa con la investigadora.

5.6. Técnica de análisis de información

Se utilizó la técnica de interpretación de textos denominada análisis de contenido. Según Navarro y Díaz, *“el contenido de un texto no es algo que estaría localizado dentro del texto en cuanto tal, sino fuera de él, en un plano distinto en relación con el cual ese texto define y revela su sentido”* (Navarro & Díaz, 1999, pág. 179), es decir que esta técnica permite dar cuenta de los sentidos que construyen el texto,

pero no sólo aquellos explícitos, sino también los que se encuentran de forma latente.

El análisis se realizó a partir de un proceso de codificación de la información, donde previamente se establecieron ciertos códigos que se agruparon en categorías más amplias (cuestión que se establecerá mediante un proceso de operacionalización de los objetivos en distintas dimensiones), dejando lugar a la emergencia de nuevos códigos y categorías que fueron surgiendo en el análisis.

Posterior al proceso de codificación, los códigos de todas las entrevistas fueron agrupados para así poder realizar una tematización y análisis de los diferentes elementos encontrados, permitiendo dar cuenta de lo propuesto en los objetivos.

6. Principales hallazgos

El presente capítulo abordará los principales hallazgos obtenidos luego de la realización de la etapa de producción de información, como se mencionó anteriormente, esta consistió en la realización de entrevistas a intérpretes en danza. Los hallazgos que se presentan a continuación se encuentran agrupados en 3 partes correspondientes a los ejes temáticos de esta investigación que se han establecido en relación a los objetivos específicos: 1) Biografía y quehacer dancístico; 2) El vínculo entre estructuras sociales, históricas, políticas y culturales y la danza; 3) El lenguaje corporal.

6.1 Biografía y quehacer dancístico

Esta investigación ha establecido como uno de sus ejes relevantes la biografía, entendida como una forma de acceder a la memoria de las y los intérpretes en relación a sus vivencias cotidianas donde la danza, como su quehacer principal, entra en diálogo con estas experiencias.

Así, aparecen las primeras interrogantes: qué lugar tiene la danza en la vida de las y los intérpretes, cómo es que la danza llega a ser parte de su vida cotidiana, y cómo entran en diálogo el ejercicio de la danza y las vivencias biográficas.

El inicio de cada quien en la danza tiene distintos orígenes, en algunos casos hay un acercamiento desde la infancia y por influencias familiares, en otros es un mero

accidente por el cual llegaron a conocer la danza, también aparece a partir del acercamiento a otras disciplinas, como la gimnasia, el teatro, o talleres artísticos durante la etapa escolar. Sin embargo, lo que aparece transversalmente desde los inicios es un vínculo con el hacer corporal, aquello que les acerca a la danza es el goce, la sensación que les produce acercarse a su propio cuerpo a través del movimiento y el ejercicio sensible que ofrece la esta disciplina, que no sólo implica un aspecto físico, sino que justamente se diferencia de otras actividades corporales en tanto propicia un espacio donde lo personal, las emociones de cada quien, los dolores, las vivencias, encuentran un conducto de expresión a través del cuerpo en movimiento.

“Empecé a encontrarle agrado a lo básico que es el bailar, chao. Más allá de los análisis y la teoría que una pueda tener en relación a la danza, tiene que haber un gusto por bailar, así muy Billy Eliot, ¿qué le pasa a usted bailando? siento una electricidad, listo. Puede ser una visión frívola de yo bailo porque me gusta, pero desde ahí parte, de ahí profundizas, teorizas, y eso lo vas encontrando con el cuerpo primero, es como algo primitivo, me gusta bailar, me pasa algo emotivo al bailar” (Hombre disidente, generación 1990-2000)

Estos inicios en la danza, algo ingenuos, espontáneos, en algunos casos accidental, es el punto de partida que finalmente decanta en la decisión de hacer

de ella una profesión, un oficio, decisión que puede ser muy consiente, pero que en algunos casos aparece casi como un camino que se va trazando de manera natural, señalan algunos entrevistados que nunca buscaron la danza, sino que la danza fue quien les encontró y se quedó en sus vidas.

Los aprendizajes vivenciados a través de la danza van dejando huellas que no se traducen sólo en lo físico, las y los intérpretes identifican que a partir del desarrollo del conocimiento volcado al cuerpo emergen nuevas formas de consciencia perceptiva, comienza un trabajo más acucioso de autopercepción y revisión personal, tanto de aspectos físicos como emocionales y psicológicos, y se potencia el desarrollo de una inteligencia emocional ligada al saber corporal.

Así, la danza permite nuevas formas de explorar y vivenciar el cuerpo, que como ya se ha planteado, es el lugar primario desde donde se establece la interrelación con el mundo en este continuo diálogo entre percepción y contexto del cual hacía mención Citro (2009), y por consecuencia este aprendizaje corporal introduciría nuevas formas de relación entre el sujeto danzante y su entorno más allá del ámbito y quehacer dancístico, expandiéndose a las distintas esferas de la vida cotidiana.

“Siento que la experiencia corporal hace que una viva el mundo desde esa vereda, que es una vereda de la que nos distancian desde que somos chicas, o sea, el sistema de educación tradicional donde se anula el cuerpo,

hay que estar quietos ahí reproduciendo, reproduciendo, reproduciendo, versus todo el mundo creativo que se abre cuando entras al mundo de la danza (...) hubo un cambio muy radical cuando comencé a bailar y también pude sentir cómo pude empezar a expandir esa sensibilidad en mi familia, todos son muy de campo y muy rudos, muy gente pobre que tienen esto de que la vida cuesta, hay que ser muy aguerrido entonces no hay tiempo para los afectos, para el afecto suavcito, y ahora, hoy en día siento que pude abrir esa ventanita del afecto y eso es lo más hermoso que me ha pasado, ese cambio de esa rudeza a esa suavidad que he podido expandirlo”
(Mujer, generación 2010-actualidad).

Aquí se puede evidenciar la conexión entre biografía y danza, ya que la trayectoria de vida, la cotidianeidad, el modo en cómo el sujeto se posiciona frente al mundo se afecta por esta forma de conocimiento que ofrece el ejercicio dancístico, que por lo demás no impacta sólo al bailarín o bailarina, sino que trasciende sus corporalidades individuales al momento en que entran en interacción con el mundo y otras personas, hacia quienes también se expanden en cierta medida estos saberes sensibles.

El hecho de que exista la noción de que el mundo se comienza a vivir de un modo particular, codificado a través de las formas que entrega la danza, da cuenta de la profundidad del efecto que tiene el dedicarse a esta disciplina para las y los

intérpretes, y es aquí que emerge de su propio discurso la idea de la danza como un modo de vida, concepto relevante al momento de comprender cómo biografía y danza se impactan, ya que este modo de vida, en el cual se tiene una cierta convicción, articula en torno a él tanto discursos como prácticas que son internalizadas por intérpretes, abriendo paso a una suerte de cultura de la danza, entendida como una forma de hacer, que posee ciertos códigos particulares, hábitos y conocimientos.

“En el cotidiano hay cosas prácticas que suceden con la danza, como que tus horarios se van a eso, como vivir la danza como un estilo de vida. Y eso queda todo registrado en el cuerpo (...) todo lo que yo hago en la danza se cruza con lo que es mi vida, que por lo demás yo no he elegido otra”.

(Mujer, generación 1990-2000)

Ahora bien, esto no significa que necesariamente la danza sea lo único ni lo más relevante en su vida, pero es un saber que articula el cómo se posicionan en ella y cómo entran en relación con el entorno desde esos saberes.

Por otra parte, tiene también una dimensión práctica, y es que la danza se transforma en un trabajo y empleo, es decir, no sólo conlleva una dimensión discursiva, estética, vinculada a la percepción y las emociones, sino que se convierte en una fuente de ingresos para las y los intérpretes, donde si bien existe

la convicción y gusto por danzar, también muchas veces se reduce a una forma de subsistencia económica.

“Para mí la danza ha sido un trabajo que me ha pagado la casa, la comida, el colegio de mi cabro chico, entonces si bien tiene algo artístico que me gusta, muchas veces lo he hecho por trabajo, no siempre por ganas”

(Hombre, generación 1990-2000)

Si bien entonces la danza puede ser entendida como un trabajo, sus lógicas internas, el desarrollo de conocimientos y formas de expresión cuyo lugar central es el cuerpo, determinan una cierta especificidad disciplinar, y la diferencias de otros trabajos, por ejemplo, en el hecho de que la división entre la vida laboral y la personal se difumina, en gran parte porque el bailarín o bailarina nunca se separa de su instrumento de trabajo, y todo lo que vivencia hace parte de algún modo de su quehacer.

Ser intérprete implica el desarrollo de una versatilidad tanto en el aspecto de las técnicas corporales, como en lo expresivo y comunicativo, trabajo que significa un aprendizaje constante, que no es lineal ni tiene un punto de culminación, sino que se convierte en una permanente búsqueda, y en este afán se torna fundamental que el intérprete esté constantemente haciendo una revisión de sí mismo y su práctica, y ahí la biografía aparece ineludiblemente porque la historia propia, aquellas vivencias que ha tenido cada persona, están inevitablemente presentes,

ya que no es un fragmento de la persona la que interpreta, el trabajo de interpretación implica al ser, en todas sus dimensiones, tanto en su estructura física, como psíquica, emocional e intelectual, es decir, aquello que cada uno es, lo propio que cada uno posee, y por lo tanto lo que cada uno ha vivido. De este modo, así como la danza afecta las trayectorias biográficas, también se genera el efecto inverso de la biografía sobre la danza.

El trabajo interpretativo puede ser completamente de ejecución, es decir, recibir el material coreográfico a ejecutar, como sucede tradicionalmente en el ballet, pero también puede ser un trabajo de creación o autoría, donde el intérprete se pone al servicio de la dirección y o propuesta de otra persona, pero puede proponer parte o la totalidad incluso del material, lo que ocurre cada vez más en la danza contemporánea.

Así aparece la interpretación en una dinámica constante de dualidades, entre entregarse al universo creativo y dirección de otro, y no entregarse del todo, entre ponerse al servicio de la obra, pero mantener siempre algo propio, *“entre abandonarse y no abandonarse, entregarse, pero tampoco te puedes entregar todo, como en ese cambiar y transformarte también hay una esencia tuya que no se va, es una eterna dualidad”* (Hombre disidente, generación 2010-actualidad).

Ahora, hay obras donde se trabaja directamente lo biográfico, o metodologías de trabajo de algunos intérpretes donde recurren a las vivencias y sus biografías para

ir sosteniendo y construyendo el trabajo interpretativo. Pero también existen otros trabajos donde lo personal no es lo central, y en aquellos casos es cuando existe este ponerse al servicio de la obra, y escoger qué tanto de lo biográfico se quiere o no mostrar, pero de cualquier modo, muchas veces de forma inconsciente, esta historia personal sigue apareciendo.

“Tengo la impresión de que aun cuando una no lo decida, lo propio siempre está presente en lo que yo estoy interpretando, en grados, tomas de conciencia y decisiones de si yo trabajo con eso, pero de alguna manera igual está cuando aparece la diagonal de cisnes, y por eso hay belleza porque hay una ilusión y esfuerzo en una mimetización, y lo que sorprende es cuánto se logra esa ilusión sabiendo que todas esas son personas con biografías muy distintas (...) hay procesos en que es interesante trabajar el intento de la mimetización o del confluir en una colectividad, y nunca he temido a eso, porque a veces pasa en lo contemporáneo como el temer a eso, como no, mis cosas, mis sensaciones, mis emociones, en cambio aquí me dicen dos, dos, cuatro, cuatro y que haga esto. Aun así es imposible que yo pierda mi identidad” (Mujer, generación 1990-2000).

Hay entonces algo propio que siempre está presente al momento de interpretar, apareciendo así el concepto de identidad, entendida como aquello que conforma al sujeto de manera tal que lo diferencia y que a la vez tiene que ver con su

historia personal, sus experiencias y vivencias, donde aparecen los traumas, alegrías, limitaciones, capacidades, en suma lo biográfico como constituyente de aquello que cada uno es en el momento de danzar.

En este cúmulo de experiencias que cada quien posee y que lo caracterizan estableciendo una cierta identidad, hay algunos hitos que son especialmente relevantes, debido al impacto que tienen, marcando un antes y un después en la vida de las y los intérpretes, tales como el embarazo, la maternidad, y momentos traumáticos o de mucho dolor, como la pérdida o muerte de alguien cercano.

Interpretar es un acto de mucha exposición y coraje, independiente de si interpretan algo que dice relación con su biografía o no, es con todas estas experiencias que las y los intérpretes entran en la escena para mostrarse “desnudos” frente a otros que van a presenciar ese despliegue corporal y también identitario que ocurre con la danza, entendiendo este último como aquella historia personal que cada quien porta y aparece de cierto modo siempre en la escena.

Así el acto de interpretar, si bien posee una dimensión técnica, es mucho más que aquello, es movimiento cargado de sentidos, no meramente virtuosismos corporales, *“no se trata de eso, hacer una pirueta significa algo más allá de lo técnico, y eso es lo que buscas en una obra, por eso es una obra y no un desplante de habilidades”* (Hombre, generación 1990-2000).

Así, el intérprete tiene la responsabilidad de hacerse cargo de su biografía, observarse con su historia, pues eso implica ingresar al camino de la danza:

“Mirar bien la mochila que una trae, yo le digo a mis alumnos, mírenla bien porque esa es su vida, esa es su casa y esa es su vida si han decidido entrar a la danza y al arte, lo digo desde mi experiencia (...) van a ir cambiando, no sólo en lo concreto y físico, sino también en lo emocional, y hay que trabajar harto, no es llegar y bailar y chao que te aplaudan, te aprendes a desmoronar internamente, entonces todas las corazas que nos ponemos, la ropa, los tatuajes, al final no sirven de nada, porque al final la cosa es en pelota, creo yo” (Mujer, generación 1970-1980).

Así, la biografía se convierte en un lugar ineludible al momento de pensar en danza, en cuerpo, en interpretación, algunas veces de modo involuntario, y otras de forma intencionada, como una herramienta de trabajo:

“Para mí esa es mi única herramienta, recurrir a las vivencias y a todo lo que me ha sucedido y de ahí voy construyendo para ir sosteniendo una improvisación o una exploración. Sí, para mí es la base, eso sustenta un proceso investigativo en la danza” (Hombre disidente, generación 2010-actualidad).

Inclusive, hay quienes han desarrollado ciertas metodologías de trabajo para la interpretación en base a las experiencias que han vivenciado, por ejemplo, una de las intérpretes entrevistadas señala que a partir de las experiencias traumáticas, de grandes pérdidas que tuvo en su vida, se habituó a alejarse de las situaciones, tomar cierta distancia con lo que le estaba ocurriendo, para así volver a actuar o a involucrarse, y del mismo modo acciona su hacer en la danza, observa, se aleja, para poder luego ingresar a la interpretación, involucrarse en el trabajo físico, psicológico y emocional que implica una obra. Así también, ha desarrollado hábitos y ritos en su danza que tienen relación con una experiencia muy dolorosa que marcó su vida, la desaparición de su padre quien trabajaba para Salvador Allende en los años previos al golpe de Estado de 1973, la última experiencia vivida con él fue tomarse de las manos en un círculo, sosteniéndose unos a otros mientras vivenciaban un terremoto:

“(...) estábamos en la pieza y salimos, y ahí hicimos un círculo. El círculo es algo que yo mantengo toda la vida por esa razón en las clases, en todas partes, quien haga círculos para mí es bienvenido porque es tomarse de las manos. Entonces en ese círculo me sostenía firme mi papá, mi abuela corría lejos perdida gritando o rezando, y yo veía sus ojos ahí, fue lo último que viví con él, y lo que me ha sostenido hasta ahora” (Mujer, generación 1970-1980).

Esto ilustra claramente cómo la danza, sus formas de hacer y vivirla, se encuentra cruzada por las experiencias biográficas.

6.2. El vínculo entre estructuras sociales, históricas, políticas y culturales y la danza

Hasta este punto, ha quedado en evidencia cómo experiencia biográfica y danza se vinculan, pero aquello biográfico se encuentra a su vez enmarcado en una determinada época histórica, contexto territorial, cultural, político y social, entonces, ¿es posible separar la experiencia individual, íntima de cada sujeto, del contexto? ¿Es relevante considerar estas estructuras sociales para comprender la corporalidad de los intérpretes? Según las perspectivas teóricas analizadas previamente, todas las experiencias, por más íntimas que sean, no dejan de tener un carácter social (Le Breton, 2010). Así entonces aparece este otro eje investigativo, que busca comprender esta relación entre la historia social, política y cultural con la danza.

Las y los intérpretes dan cuenta de cómo hay ciertos hitos histórico sociales que han marcado de una u otra forma el desarrollo de la danza, uno de ellos, y tal vez el más potente corresponde al golpe de Estado de 1973 y la posterior dictadura cívico militar hasta 1990, su relevancia histórica se evidencia en las profundas huellas que dejó en la sociedad chilena a través de un violento actuar mediante

prácticas de persecución, tortura y genocidio, pero que además trasciende no sólo por el impacto de este actuar, sino porque es en esos años que se impulsa y se arraiga un nuevo modelo social, político y cultural que rige al país en torno a neoliberalismo hasta hoy.

“Siento que el 73’ fue una fractura demasiado fuerte, que partió el cuerpo en dos, entonces cómo vas a dejar de hablar de eso si es una herida que está muy abierta, siento que culturalmente, el alma de la sociedad que somos, está muy determinada por ese momento, entonces creo que todo está muy teñido de eso, cómo nos relacionamos, cómo hacemos lo que hacemos, por qué somos así, lo temerosos, todas las cualidades para bien o para mal están muy determinadas por ese momento” (Mujer, generación 2010-actualidad)

La danza, como un arte situado, cuyo desarrollo tiene que ver con el contexto en el cual se inserta –cuestión que ya ha sido abordada en los antecedentes de esta investigación– presenta efectos visibles en las corporalidades de las y los intérpretes que vivieron y se desarrollaron como bailarinas y bailarines en aquella época, e inclusive sigue teniendo efectos en las generaciones posteriores. De este modo es posible observar cómo aparece nuevamente el trauma que en tanto lugar de fractura deja huellas en la experiencia individual, así como también en la colectiva.

Así, el contexto va condicionando inclusive *“la manera de interpretar, como seres sensibles. Se establecen lugares comunes de movimiento de acuerdo a contextos”* (Hombre generación 1970-1980), es decir, se establecen sentidos comunes que otorgan validez a unos cuerpos, ciertas estéticas, ciertos discursos, sobre otros, dando cuenta de cómo se configura el poder. Así, por ejemplo, en la danza se establecieron ciertos cánones que fueron dominantes, el cuerpo delgado, con características europeas, blanco, heterosexual, lo cual se asociaba también a una jerarquía en cuanto a los lenguajes, estableciendo una mayor valoración social del ballet y su técnica corporal por sobre otras prácticas, donde se trataba de homogenizar, seguir cánones europeos, y construir discursos que se alejaban de la realidad social, donde la narrativa de las obras gira en torno al amor romántico, historias de fantasía y magia, las mujeres aparecen como seres deseables y vulnerables, a los cuales los hombres valientemente rescatarán, es decir, una estética del machismo, impulsada además por la aristocracia conservadora.

Esto implicó que, por ejemplo antes en la danza fuera considerado un buen intérprete aquel que más virtudes técnicas tenía, aquella bailarina que lograba una mayor elevación de piernas, cuerpos que pudieran homogenizarse y acotarse a lo establecido, ideas que hoy en relación con las transformaciones sociales, han comenzado a debilitarse cada vez más, apareciendo cuerpos y lenguajes cada vez

más diversos en la danza, lo cual responde no sólo a un contexto local, sino que a procesos que se viven de manera global.

“Estamos en un proceso mundial, social, de cuestionamiento a la autoridad y la autoridad también tiene que ver con los prototipos que impone, como el cuerpo del bailarín. Cuestionamientos de género, inquirir al poder, eso es lo que está pasando, es obvio que hay que contextualizar con lo que pasa, afortunadamente porque ya hay que parar de elevar los cuerpos bellos, cuerpos eurocentristas, qué pasa con el huacho que es moreno, chico, patas cortas” (Hombre disidente, generación 1990-2000)

Movimientos sociales como el feminista, o fenómenos como la relevancia creciente que adquieren las redes sociales como forma de relaciones e interacción que parece cada vez ir adquiriendo mayor protagonismo, introducen nuevas formas de relación con el cuerpo, de concebirse a sí mismo y el entorno, y por lo tanto también van introduciendo modificaciones en las prácticas creativas, artísticas y danzadas.

No obstante, pese a los cambios, el modelo económico y social instalado durante la dictadura se arraigó tan profundamente que se ha instalado como una cultura del neoliberalismo que establece sentidos comunes, hábitos y formas de vivir acordes a estas lógicas. En la danza esto se ve reflejado en cierta medida en

algunas formas de convivencia, si bien se tratan de instalan formas colectivas de trabajo, creación e interacción, existe también una lógica de la competencia que responde a los patrones individualistas del neoliberalismo y la idea del exitismo, que hay que alcanzar inclusive a costa de postergar el bienestar.

“Es competitivo igual el mundo de la danza, y siento que a veces hace falta amabilidad, en un lugar donde hablamos tanto del cuerpo se habla poco de bienestar, muchos no se cuidan, bailan lesionados, no descansan, no comen, son personas que se dedican al cuerpo y tienen súper mala relación con él, trastornos alimenticios, muchas personas que se sienten feas, es loco que ese sea nuestro medio: cuando estamos levantando el discurso del cuerpo nos tratamos mal, cuando estamos hablando de la obra y de la colectividad y el decir, nos criticamos, nos pelamos, hablamos mal del otro, súper contradictorio del discurso que queremos construir de verdad (...) Y lo competitivo también tiene que ver con que en lo concreto hay pocos espacios para bailar, y eso lo vuelve competitivo al tiro, y sentirse excluido y excluir a la vez, pero mal lugar, es súper contradictorio con el discurso político del cuerpo que hay” (Hombre, generación 1990-2000)

Estas lógicas son sostenidas y fortalecidas por la institucionalidad, donde el Estado en materia de cultura básicamente se limita a subsidiar proyectos a través

de fondos concursables (FONDART), cuya lógica implica justamente entrar en competencia con otras propuestas, artistas y disciplinas, como el teatro.

Sin embargo, como señala Le Breton (2010), el sujeto en el proceso de aprendizaje del mundo no es pasivo, es decir, que si bien se relaciona con determinada estructura social, política y cultural, que establece ciertos márgenes de acción, al entrar en interacción como sujeto activo, es también poseedor de una capacidad de agencia que genera también modificaciones en el entorno social, como ya se ha señalado que de algún modo ha ocurrido con ciertos movimientos sociales que han ido impulsando cambios, o con el estallido social ocurrido el 18 de octubre del 2019, como una expresión del malestar que este sistema ha generado en la gente, llevando a masivas protestas, una gran pérdida de credibilidad y validez de las instituciones y los partidos políticos, y una creciente tensión y estado de crisis económica, política, social e inclusive sanitaria, con el brote de la pandemia por la expansión del virus Covid-19, que se está presente hasta el momento actual.

Desde este punto de vista del sujeto activo, se puede también invertir la lógica y observar que si bien la danza es afectada por la historia social, política y cultural del país, es también una disciplina que puede ser transformadora de su entorno y una herramienta de lucha y protesta frente a poder hegemónico. Uno de los intérpretes entrevistados señala que puede ser concebida como un quehacer

colaborativo en tanto su finalidad no es meramente estética sino que se relaciona con la comunidad, baja de su nube y entra a un cuerpo común, como dice el cantante chileno Portavoz “no hacemos rap pal pueblo, somos el pueblo haciendo rap”, del mismo modo, bajo esta lógica entonces esta danza no baila para el pueblo sino que es el pueblo bailando, en tanto se involucra con sus vivencias y sentires y el contexto en el cual está inserta. De este modo, la danza y el arte en general, pueden adquirir un rol activo y convertirse en un actor político.

“Sí, la Dictadura cortó un proceso de desarrollo cultural, y se nos impuso, fue una colonización cultural, matar todo lo que venía pasando, con el miedo, con el terror, anularlo, traer un modelo capitalista de dinero, de éxito y ¿nos quedamos en eso? ¿y nuestra realidad, nuestra historia? Afortunadamente siento que hay una pulsación de artistas abajo que ha seguido y lo sigue haciendo, y que explotó en el estallido, mostrando una gráfica que era súper chilena, que daba cuenta de cómo no somos nada pero somos muchas cosas, así somos, esa es nuestra realidad, mezcla de la cultura pop, con la capitalista, con la indígena, podías ver a la mujer maravilla con la bandera mapuche, eso somos, mezcladas, pero igual queremos decir algo. Es bonito porque hay que leerlo y asumirlo, nos hicieron mierda y somos una sociedad súper mega capitalista y tenemos esa cultura también, pero igual hay una pulsión que la lucha ahí en el arte,

hay una cuestión de discurso que persiste” (Hombre disidente, generación 1990-2000).

Así como la tradición oral tiene la función de transmitir enseñanzas, saberes y recuerdos, donde la historia se construye en comunidad con otros, se podría decir que la danza tiene también esa capacidad comunicativa, pero a través de otros códigos, utilizando el lenguaje del cuerpo.

Ahora bien, utilizar la danza como una forma de lucha es una alternativa y probablemente muchas de las prácticas interpretativas estén enfocadas en cuestiones de índole más bien estética, o bien, sean montajes o remontajes de obras extranjeras cuya realidad se aleja mucho de la chilena. Sin embargo, en la cultura occidental, donde más que desarrollar consciencia corporal, se entrena al cuerpo para ser funcional a las lógicas capitalistas, el sólo hecho de moverse puede ser visto como una acción política.

6.3. El lenguaje corporal

Hasta este punto los hallazgos descritos permiten dar cuenta de cómo se relacionan biografías y danza, por un lado, e historia social, política y cultural y danza, por otro, pero no ha centrado en análisis en cómo efectivamente estos ámbitos y las experiencias en relación a ellos va afectando y configurando una

determinada corporalidad, eje central de la investigación. Esto entonces será lo abordado en este último apartado correspondiente a los hallazgos principales.

Como una forma de abordar el concepto de corporalidad se ha decidido hacer alusión a la noción de lenguaje corporal, en tanto lo que esta investigación pretende es acercarse al cuerpo en el ejercicio de interpretación, siendo por tanto una corporalidad que se comprende desde su expresividad comunicativa que entra en conexión e interacción con el entorno y con la propia historia biográfica, desprendiendo desde ahí la noción de lenguaje.

Es a través del aprendizaje y profundización en la danza que se va adquiriendo este lenguaje que en tanto tal posee ciertos códigos que se manifiestan y son aprendidos a través del cuerpo en movimiento, que luego son susceptibles de analizar y teorizar desde una vereda intelectual, pero que en primera instancia emergen en la experimentación corporal. Entonces, cabe preguntarse, ¿es el lenguaje corporal el que va determinando cómo se configura la danza, o son las estructuras ya existentes en la danza las que establecen una determinada corporalidad?

Las respuestas posibles a estas interrogantes dependen absolutamente del contexto en el cual se planteen, esto debido a que aquello que se ha clasificado como danza, sus formas de aprendizaje y desarrollo han ido cambiando a lo largo de la historia, como se expuso en el apartado anterior, hay un contexto histórico

que va dando forma a lo que se comprende por danza, existiendo ciertos discursos que establecen algunos cuerpos válidos y otros no. El discurso dominante en la danza ha tendido hacia el establecimiento de patrones europeos de la danza clásica, que durante mucho tiempo acotó los espacios en relación a qué cuerpos eran adecuados para bailar: cuerpos jóvenes, delgados, blancos, con ciertas capacidades técnicas corporales propias del ballet clásico, europeizado, alejado de la realidad corporal latina e indígena.

Hoy en día en cambio, a través de los espacios que ha ido abriendo la danza contemporánea y las prácticas somáticas, esos límites se han ampliado, las corporalidades posibles se han diversificado, pero aún se vislumbran estas demarcaciones, de lo cual se puede desprender que han sido así estructuras que se arraigaron con firmeza porque modificarlas no ha sido fácil, aún existen escuelas de formación donde si bien se admiten corporalidades diversas, son descalificadas por no ser lo suficientemente delgadas o no tener los rangos de movimiento más amplios, entre otros factores identificados por las y los intérpretes entrevistados. Así también algunas de las técnicas enseñadas, provenientes de contextos europeos, creadas en base a cuerpos con fisonomías a veces muy distantes de las latinoamericanas, se enseñan de modo tradicional, sin adecuarlas al contexto y cuerpos a los que se les está transmitiendo. Pero pese a estas continuidades, aparece en el discurso de todas y todos los entrevistados, una

intención de seguir ampliando estos espacios, de modo tal de que no sean estas estructuras establecidas en la danza las que definan los cuerpos posibles, sino que la danza se adecue a aquello que las corporalidades son y proponen.

“Siento que ha habido una evolución porque también ha habido un proceso dentro de la danza contemporánea de cuáles fueron las formas de convivir con la danza, que ya no es la misma, yo estaba en un lugar súper de privilegio, del que lo hace bien, tiene buena técnica, pero ¿eso es ser buen bailarín? Ahora no sé, antes sí. Veía compañeras que veían frustrada su carrera porque no cumplían con la elongación de la pata acá arriba, y ¿en serio? antes sí, pero ahora imposible, creo que ha habido una evolución en eso porque creo que claramente los pensamientos contemporáneos apuntan para allá (...) y el trabajo que yo propongo es profundizar eso, la relación de cada cuerpo con la interpretación, de cada cuerpo con la danza, cómo cada cuerpo va descubriendo su relación con la danza y sus formas de habitarla y no lo que la danza te decía que tenía que ser, la danza tiene que cambiar su discurso, no los cuerpos cambiar para la danza, la danza se adecúa a los cuerpo y mi cuerpo va a ser distinto al tuyo” (Hombre disidente, generación 1990-2000).

Ahora, es importante no dejar de mencionar que la corporalidad y sus formas expresivas de lenguaje, no son un resultado ni un estado final puesto que están en

constante cambio y modificación, el cuerpo crece, engorda, adelgaza, se embaraza, se lesiona, y con cada uno de aquellos cambios también va mutando el modo en que se habita ese cuerpo, y el cómo se lenguajea, cómo se expresa.

Los aprendizajes, las técnicas que se van incorporando, también van modificando constantemente esta corporalidad, cada técnica permite la adquisición de nuevos códigos que se van adquiriendo en la práctica corporal, y de cierto modo van dejando una huella física y en modo en que el cuerpo comunica.

“Las técnicas, si son codificadas como tal, dejan una huella en el cuerpo, dejan ciertos hábitos, en relación al uso de la tensión, te acostumbras, te marcan, tienen un aprendizaje que después cuesta borrar, hay que ser muy consciente. Las personas formadas en el académico, por ejemplo, tienen una forma de usar su peso, de caminar, de moverse en la vida, son periféricos, en general les cuesta lo central, les cuesta relajarse. Un bailarín moderno es capaz de relajarse, tienen una actitud más armónica” (Hombre, generación 1970-1980).

En relación a esto, cabe preguntarse si existe un lenguaje corporal propio de las y los intérpretes en danza, anteriormente se señaló que siempre al danzar, independiente de si existe una coreografía muy estructurada, aparece algo apropiado que se relaciona a una identidad configurada en torno a las experiencias biográficas, esto ¿se traduce en una corporalidad?

Una de las entrevistadas señala que el lenguaje corporal no es algo que se busque o desarrolle, porque somos nuestro lenguaje corporal, nadie carece de él, aunque sí se puede intencionar su desarrollo. Entonces bien, la existencia de lenguaje corporal no se pone en duda, pero ¿cómo se conforma, y es realmente propio? Aquí emergen algunas diferencias en las opiniones de las y los intérpretes, hay quienes afirman con mucha seguridad tener un lenguaje corporal propio, otros que señalan que es algo que viene y va, que encuentran y vuelven a perder, y finalmente hay quienes señalan que no existe tal cosa ya que se es una mezcla de miles de influencias que continuamente van haciendo que el cuerpo se mueva y exprese de determinadas formas.

Si bien existen estas diferencias al momento de plantear la noción de un lenguaje corporal propio, finalmente todo decanta hacia un mismo punto, sí existe una determinada identidad propia pero no es pura, sino que, al igual que se ha planteado anteriormente, es una identidad que se conforma por todo el cúmulo de experiencias e influencias del entorno y aquello se traduciría en una determinada forma de moverse, de caminar, de expresarse corporalmente, pero no nace como una expresión pura del individuo, sino que es el resultado de la interacción que cada sujeto tiene con sus vivencias y contexto, de esa forma aparece una corporalidad que es única en tanto no pueden haber dos iguales porque no existen subjetividades, experiencias y contextos idénticos, pero al mismo tiempo es

también una corporalidad que evidencia historias comunes, y formas colectivas de expresión que da cuenta de la existencia de una cultura que interactúa con este cuerpo físico. Tal como señalan los postulados de la fenomenología, hay un constante diálogo entre percepción y contexto, donde el mundo de cierta manera se plasma en el cuerpo a la vez que el cuerpo con capacidad de un actuar intencionado percibe aquello que el mundo le posibilita.

Así, en el ejercicio de la danza y la interpretación, esta corporalidad no sólo aparece, sino que es algo sobre lo cual se va trabajando, se intenciona a partir de ciertas metodologías corporales como la exploración corporal, la investigación en torno a las distintas sensaciones que experimenta el cuerpo en determinadas formas, en relación al sumergirse en un determinado estado corporal, y por sobre todo, la improvisación aparece como el lugar donde más emerge aquel lenguaje propio.

“Yo veo mi lenguaje y lo descubro cuando improviso ahí ve una netamente qué es lo que hay adentro, lo interno y es loco porque siempre hago ese juego de improvisar con distintos tipos de música y ver cómo mi cuerpo se mueve, y siempre hay un punto en común, y ahí yo digo esta es mi forma, ahora, actualmente 2021, porque igual va mutando” (Mujer, generación 2010-actualidad).

En el ejercicio de exploración e improvisación aparece el concepto de imaginario, como una suerte de herramienta para acceder a la corporalidad, lo que viene a reforzar lo expuesto en los aportes teóricos, que dice relación con que la percepción, la experiencia y aquello que ofrece el entorno se encuentran en un diálogo continuo, se afectan mutuamente, y es en el cuerpo donde este diálogo se materializa.

El imaginario son aquellas consignas, imágenes evocadas, una imaginería que se construye como conceptos que provocan una reacción en el cuerpo, ya sea porque activan alguna memoria o bien porque inducen a algún tipo de sensación, que deviene movimiento, que trasciende la forma corporal en tanto aquello que genera la acción no es la intención de lograr una forma, sino más bien apropiarse de un estado interno que se produce a partir de este imaginario. Así, es un danzar de adentro para afuera, es algo que se provoca internamente, se transforma en un impulso que se convierte en movimiento y modifica el cuerpo. Y al mismo tiempo, también es un danzar de afuera para adentro, ya que ese impulso corporal se origina en una idea externa, que activa una memoria a través del recuerdo, de la imaginación en relación a la percepción e interacción que se ha tenido con el mundo externo. Es así una dualidad entre un afuera y un adentro que dialogan, se provocan y entretienen movimiento que da forma al cuerpo capaz de encarnar la imaginación.

Esto abre paso a un aspecto que hasta aquí no se había abordado, que es la conexión entre el pensamiento y cuerpo. Es a través de los sentidos corporales que se entra en contacto con el mundo, generando un conocimiento e inteligencia corporal que no requiere necesariamente ser intelectualizada, pero al mismo tiempo, hay también una decodificación que se traduce en lenguaje, conceptos y pensamientos que van nombrando y clasificando al mundo, pero que también despierta posibilidades creativas y de imaginación, nutriéndose mutuamente con la corporalidad.

En la danza, en el trabajo interpretativo esto aparece de distintos modos, la exploración corporal, el aprendizaje de nuevas formas de moverse, desprejuicia de cierto modo el pensamiento, se introducen cambios a través del cuerpo en el modo de pensar, así como también la disposición mental va provocando transformaciones en la disposición corporal. Y en este sentido, este trabajo mental deviene también en un trabajo necesario para la interpretación, ya que permite dotar al movimiento de intencionalidad, aportando sustancialmente en la expresividad, como señalaba Cardona (2000), el trabajo del intérprete implica una peripetia mental, en tanto hace una codificación de un mundo creativo para llevarlo a un lenguaje corporal.

“Es súper diferente tener una imagen de lo que estoy haciendo que tener otra, la danza en ese sentido se nutrió en algún lado, que ignoro de dónde

habrá sido, del imaginario como una manera de llegar a la corporalidad, y es un gran beneficio de la danza que no está en otros niveles de aprendizaje. Hay algo en el imaginario que te hace las cosas mucho más familiares que si las traduces en coordinaciones, (...) la imagen aún, yo te digo lanza una piedra y al tiro sabes cómo hacerlo, en cambio si te digo agáchate, el brazo, etc... es otro nivel de coordinación, y también porque la obra se trata de decir algo, no se trata de ver gente moviéndose de forma coordinada, para que sea una obra y no un ejército moviéndose” (Hombre, generación 1990-2000).

Ahora, estas imagerías se construyen a partir de aquello que se conoce, y aquí entonces se vuelve al punto de inicio de este capítulo, lo biográfico, las vivencias, por una parte, y el contexto, la historia social, política y cultural, por otra. La relación entre estos ámbitos y la danza ya ha sido analizada, pero a continuación se profundizará en cómo se traduce esto un lenguaje corporal.

Lo vivido, señalan los intérpretes, va dejando huellas en el cuerpo, aquellas muy evidentes, como las lesiones, la fractura del tobillo, la operación de la cadera, los embarazos, la cesárea, así como también la postura y la disposición corporal. Cuando se ha sufrido maltrato, miedo, inseguridad, el cuerpo tiende a adoptar una postura encorvada, con los hombros cerrados, el pecho hacia adentro, todo se va hacia el centro en un acto instintivo de protección. En cambio, cuando en general

se ha tenido una vida protegida, si mayores traumas, el cuerpo tiende a ser más expansivo, de huella más amplia y segura. Evidentemente, no todos los cuerpo reaccionan igual, y tampoco las disposiciones corporales son fijas, las experiencias se van resignificando, y la corporalidad se va modificando también, pero nunca disociada de las vivencias, así todo lo que se vive repercute en el cuerpo y el quehacer en la danza.

El cuerpo se construye en esta interacción, con el entorno y con otras personas, y hay una conciencia corporal que se sabe en esta relación constante, como ser social que observa y es observado por otros, de los cuales se tiende a buscar una aprobación, operando así una deseabilidad social, casi como forma de supervivencia. El intérprete en danza entra a una escena y convoca a que le observen en su despliegue, pero en su cotidianeidad, así como en la cotidianeidad de cualquier ser no danzante, de igual modo existe esta puesta en escena del ser, que cual *performer* entra a la vida cotidiana, sabiéndose observado, construyéndose así una corporalidad en función de esta interacción social.

La profesionalización de la danza, en particular del ejercicio interpretativo, implica aprender a conocer la corporalidad propia para potenciarla y ser capaz de, a pesar de ella, habitar otras corporalidades, entrar en el universo de otro ser, no sólo desde lo intelectual, sino que principalmente a través de la experiencia corporal, y para lograr aquello hay que saber el propio cuerpo y la propia historia, y tener un

disposición a la experimentación, *“no significa que uno tenga vivir todo lo que habita en la danza, pero sí el darse la posibilidad de que tu cuerpo como intérprete habite esos lugares que no le son cómodos, o le provocan rechazo”* (Hombre disidente, generación 1990-2000), hay que dejarse trabajar por la danza, como diría Le Breton, lo que permite ir construyendo una corporalidad más diversa y flexible, potenciando las capacidades interpretativas.

Hay historicidad en el cuerpo, el cuerpo es situado y construido también por una historia colectiva, generando aspectos comunes entre las corporalidades que habitan un mismo territorio. Hay que tener mucho cuidado con establecer generalizaciones, puesto que hay muchas capas y probablemente tras lo común se encuentre mucha diversidad, pero hay ciertos rasgos de la corporalidad chilena que aparecen reiteradas veces en el discurso de las y los entrevistados.

Las y los intérpretes identifican una corporalidad chilena marcada por la rabia, el miedo, la falta de goce, siendo un cuerpo que tiende a ser apretado, de movimientos fuertes y explosivos, con cierta intensidad contenida, que cuando se lleva a escena y se logra encausar en el movimiento puede resultar muy potente. El origen de esta corporalidad estaría en la historia vivida en este país, un territorio que fue colonizado, donde ha existido exterminio de sus pueblos originario, una enorme desigualdad social, varias dictaduras, donde la última de ellas en 1973 marca fuertemente la historia actual del país.

“Los bailarines chilenos, ¿por qué entran fácil a la rabia? Porque somos cuerpos con rabia, o sea, explotó Chile. Hay historia ahí, se ven las historias atrás, se ve el exterminio, el genocidio mapuche, la dictadura, la matanza de Santa María, cuando tiraban los cuerpos al mar, se ve toda la historia. Y qué raro, ¿por qué la historia de un pasado hace 120, 200, 500 años todavía está presente en cuerpos actuales bailando algo que puede que nada que ver? Porque la historia pesa, está ahí. Que es lo triste y lo bonito de estar en Latinoamérica, que tienes algo que decir, porque no es lo mismo un cuerpo sufrido que un cuerpo que ha tenido todas las comodidades” (Hombre disidente, generación 1990-2000).

Así es posible observar cómo el cuerpo circunscribe el contexto, y cómo este de algún modo, a veces más o tras menos, aparece en lenguaje corporal empleado por intérpretes al danzar, porque hay una historia personal, y una historia colectiva que van construyendo las corporalidades.

7. Conclusiones

A continuación se presentan las conclusiones de esta investigación, que pretende decantar de cierto modo los hallazgos que han otorgado un aterrizaje concreto de un cuerpo teórico con el cual se entró en diálogo, a partir de los objetivos establecidos en la investigación.

Esta investigación surge a partir de la inquietud en torno al cuerpo como un constructo complejo que trasciende lo físico, idea reafirmada por las perspectivas teóricas que hablan del cuerpo como una construcción social, mutable de acuerdo a su contexto, lugar desde el cual se entra en interacción con el mundo y donde se articulan estructuras, sociales, luchas de poder, percepción e intencionalidad. Entonces surgen la pregunta de investigación y los objetivos, que buscan comprender cómo es que se conforma esta relación entre lo biográfico, la historia social, cultural y política del país, y el cuerpo, dando lugar a una determinada corporalidad en intérpretes en danza.

Los hallazgos permiten aterrizar en la experiencia concreta de las y los intérpretes cómo la biografía, por un lado, y lo histórico, social, político y cultural, por otro, tienen una relación directa con el quehacer de la danza, estableciendo márgenes y generando posibilidades. Observándose así continuidades y transformaciones respecto del curso de la danza en directa relación con lo acaecido en el contexto y los cambios históricos.

Lo biográfico, las experiencias vividas emergen en la danza, constituyendo una suerte de identidad que caracteriza al intérprete, quien se introduce y desarrolla en el mundo de la danza desde ese lugar personal que conforman las experiencias vividas. Así como la biografía cruza y configura de cierto modo el quehacer dancístico de las y los intérpretes, la danza y sus saberes vinculados al cuerpo también afectan la trayectoria biográfica de los sujetos, desarrollando nuevas formas de percepción y de relación con el entorno.

Así, como lo biográfico va dejando huellas en el cuerpo, lo cultural, social, político e histórico también se imprime en las corporalidades. Las instituciones sociales, las políticas públicas, establecen ciertas formas de vivir, formas de educación formal, formas de trabajo, ciertas condiciones materiales de vida, inclusive formas de relación social determinadas por la organización del espacio público, son cuestiones que va también estableciendo modos de relacionarse con el cuerpo y construir una corporalidad funcional a estos requerimientos.

Foucault (2002) señala al cuerpo como el lugar donde opera el poder, siendo el foco de mecanismos de dominación y control a través de tecnologías como la disciplina. Al poner en relación estos postulados con la experiencia relatadas por las y los intérpretes, es posible plantear que el cuerpo tiene en sí determinadas estructuras sociales que al entrar en contacto con la danza quedan de cierto modo en evidencia a la vez que se amplían las posibilidades para un despliegue corporal

que se sostiene en la noción de un cuerpo sensible y no tan sólo productivo, siendo así un espacio de construcción de saberes y no sólo un instrumento o medio de producción, apareciendo así la posibilidad de cuestionar ese status quo a partir de los saberes particulares de la danza, pudiendo ser una forma activa de posicionarse frente a la sociedad en la que se inserta.

Estas dos dimensiones, lo biográfico y lo histórico, social, político y cultural, se expresan en la corporalidad, reafirmando así los postulados teóricos que sustentan esta investigación, se observa historicidad en el cuerpo que vivencia día a día un contexto, y va construyendo una trayectoria biográfica, y lo interesante está en observar de qué manera esto ocurre, qué relevancia tiene lo personal, qué hitos sociales propios del territorio chileno impactan al sujeto, y cómo en relación a esto se configura una corporalidad sobre la cual los intérpretes trabajan, debiendo así abordar ineludiblemente su propia historia, siendo además sujetos situados en un contexto. Lo cultural es histórico y los modos de enfrentarse a este contexto también son culturales, sociales, políticos, y se comprenden desde las vivencias cotidianas, biográficas.

En relación a esto, el lugar del intérprete aparece como un espacio privilegiado para evidenciar lo biográfico y lo social, las personas no bailarinas evidentemente también configuran su corporalidad y subjetividad en relación a estos aspectos, sin embargo, el intérprete en danza es un especialista, un profesional de las prácticas

corporales, y su trabajo se sustenta en una exploración constante de ella, lo que implica que tenga que indagar constantemente en su historia, tanto personal como colectiva, levantando este conocimiento continuamente en su corporalidad, teniendo la posibilidad a través del lenguaje corporal de resignificar las vivencias íntimas, así como las vinculadas a lo social y contextual, decantar esos procesos en el cuerpo, y expandirse más allá de la corporalidad a través del acto expresivo y comunicativo que ofrece la danza. Así, en la práctica escénica de interpretación aparece el sujeto individual y social, porque todas las experiencias, desde las más íntimas hasta las colectivas están inscritas en el cuerpo.

Uno de los aportes que permite este estudio es relevar la idea de corporalidad como un lugar que permite el estudio de lo social, pero que para comprenderla a cabalidad se requiere indagar en las capas que están más ocultas bajo aquel impacto de los grandes hitos sociales, que son los que suelen atraer la atención de los estudios, permitiendo que aparezca bajo esta capa de lo macro social, aquello cotidiano, las micro historias, el lugar de la interacción, de la cotidianeidad, aquello particular que se suele invisibilizar bajo la sombra de la gran historia oficial, y al poner la lupa sobre estos pequeños espacios se abren también posibilidades de cuestionar estas historias hegemónicas y descubrir otras posibilidades y perspectivas que aparecen en este cuerpo común, en estas corporalidades cotidianas, en estas experiencias biográficas, individuales, en estos

micro relatos corporales. Lo que permite entender lo personal también como histórico y social, en tanto el contexto está inscrito en el cuerpo individual, y a su vez aquella historia colectiva se compone por estas vivencias particulares, no como una sumatoria de ellas, sino que como una articulación que da lugar a algo mayor, a aquello social, histórico, cultural, dimensiones que se entrelazan y conforman la corporalidad, siendo así ésta un universo de inconmensurable conocimiento, que para el intérprete en danza resulta ser su lugar y herramienta de trabajo.

Bibliografía

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Benjamin, W. (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros escritos*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Betancourt, D. (2004). Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica : lo secreto y lo escondido. En CLACSO, *La práctica investigativa en ciencias sociales* (págs. 124-134). Bogotá: UPN, Universidad Pedagógica Nacional.

Biblioteca Nacional de Chile. (s.f.). *Memoria Chilena*. Recuperado el Enero de 2021, de La danza en Chile: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3512.html#presentacion>

Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Canales, M. (2006). *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*. Santiago: LOM.

Cardona, P. (2000). *Dramaturgia del bailarín: Cazador de mariposas*. México, D.F.: CONACULTA-INBA.

Citro, S. (2009). *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Galán, G. (2009). Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica. *Historia y Grafía*(33), 167-204.
- García Canclini, N. (2005). *La producción simbólica*. México, D.F: Editorial Siglo XXI.
- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México, D.F: Cenidi Danza/INBA.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jones, A. (2006). *El cuerpo del artista*. Londres : Phaidon.
- Kazez, R. (s.f.). *Los estudios de casos y el problema de la selección de la muestra. Aportes del Sistema de Matrices de Datos*. Recuperado el Julio de 2015, de http://www.uces.edu.ar/institutos/iaepcis/8_jornada_desvalimiento/kazez.pdf
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- Mannheim, K. (1993). El problema de las generaciones. *REIS*(N°62).
- Maxwell, A. (2018). La "especificidad" de la danza contemporánea en Chile. En P. Rodríguez, M. Olate, & I. Vargas, *El Libro de la Danza en Chile* (págs. 373-380). Santiago.

- Molina, P. (2015). La noción de corporalidad en la danza contemporánea. En A. Maxwell (Ed.), *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile* (págs. 101-114). Santiago: LOM.
- Navarro, P., & Díaz, C. (1999). *Análisis de contenido. En: Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales (177-224)*. Madrid: Síntesis.
- Panhofer, H. (2012). La sabiduría y la memoria del cuerpo. En C. Giménez (Ed), *La investigación en danza en España*. Mahali Ediciones.
- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago: LOM Ediciones.
- Trilles, K. (2004). El cuerpo vivido. Algunos apuntes desde Merleau-Ponty. *Thémata. Revista de Filosofía*(33), 135-140.
- Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del aguazul.

Anexo

Pauta de entrevista

Estudio sobre la configuración de una corporalidad propia de intérpretes en danza en relación a su biografía y la historia social, política y cultural de Chile

I. Presentación

La presente entrevista es parte de un estudio sobre configuración de una corporalidad propia de intérpretes en danza en relación a su biografía y la historia social, política y cultural de Chile, el cual corresponde a la tesis de grado de Camila Utreras Fierro, quien a través de ésta opta la licenciatura en Danza con mención en Interpretación de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

El objetivo del estudio es comprender de qué manera la biografía personal y la historia social, cultural y política del país afectan en la configuración de la corporalidad en las y los intérpretes en danza, para lo cual se busca conocer las vivencias que cada uno ha tenido en relación a la práctica interpretativa, las influencias del contexto social, histórico y cultural en el desarrollo dancístico de cada quien, así como también identificar aquellos factores que dan forma a un lenguaje dancístico propio.

Sus respuestas serán totalmente confidenciales y su participación es voluntaria. No se utilizará ninguna información personal, por lo que sus respuestas, al momento de incluirlas en el estudio, serán anónimas y la información se utilizará únicamente con fines analíticos. Usted podrá acceder a la investigación una vez que ésta sea publicada.

Puede realizar todas las consultas que requiera así como puede detener la entrevista cuando desee. Se le invita a responder estas preguntas de manera franca. No existen respuestas buenas ni malas, únicamente interesa conocer su opinión y percepciones.

II. Información general de la (del) entrevistada(o)

1. Nombre
2. Generación: ¿en qué año aproximadamente comenzaste a ejercer como bailarín(a) profesional?
3. Género: ¿Con qué genero te identificas?

III. Configuración de una subjetividad propia de cada intérprete en relación a sus vivencias

Para comenzar te haré algunas preguntas relacionadas a tu desarrollo en la danza y el vínculo con tu biografía e historia personal

1. ¿Cómo comenzó tu práctica en la danza?
2. Qué te motivó a acercarte a la danza y luego a decidir dedicarte profesionalmente a ella?
3. Desde que comenzaste a bailar, ¿sientes que eso ha generado cambios en tu vida, en tu relación contigo mismo(a) y tu entorno? ¿De qué manera?
4. Y más allá de la danza en general, hablando en particular en relación al hecho de ser intérprete, ¿crees que ese oficio, ese hacer, ha generado cambios en tu propia biografía, en tu relación con el entorno, con los otros y tu vida cotidiana?
5. ¿Podrías, en tus palabras, describir o definir lo que significa ser intérprete?
6. Existe un concepto que es el de “Shock biográfico”, que alude a la idea de que hay algo de tu biografía que queda evidente o marcado en ti y en lo que realizas, en este caso en tu ejercicio interpretativo, ¿te hace sentido esa idea? ¿Sientes que tu historia de vida personal ha afectado el cómo te desarrollas como intérprete? ¿De qué forma?

IV. Estructuras sociales, históricas y culturales presentes en el discurso de las y los intérpretes

Más allá de la historia personal, nos situamos también en un contexto y territorio específico, que es este país, en relación a ello, te haré las siguientes preguntas

sobre la danza, la interpretación y su desarrollo en este contexto país en particular.

7. ¿Crees que hay una relación entre la historia social, cultural y política del país y el cómo se ha desarrollado la danza, en general? ¿De qué forma?

8. ¿Hay ciertos hitos de la historia social, cultural y política del país que creas especialmente relevante para la danza?

9. ¿Y en particular para tu práctica interpretativa?

10. Muchos de los estilos o lenguajes que danzamos provienen de otras latitudes, otros contextos, sin embargo, crees que el pertenecer a este espacio/territorio/país, ¿implica una apropiación particular de esos lenguajes?

11. Pertenecer a este espacio/territorio ¿ha influido en ti como intérprete? ¿Y en tu corporalidad y el cómo ésta se ha desarrollado? ¿De qué forma?

V. Lenguaje corporal propio

Hasta aquí hemos hablado de la relación entre danza e historia, tanto personal como social, ahora quisiera preguntarte sobre cómo esto es llevado al cuerpo, y a un lenguaje corporal.

12. ¿Sientes que tienes/has desarrollado un lenguaje dancístico propio? ¿Por qué? ¿Qué características tiene?

13. ¿Cómo ha sido el proceso mediante el cual has desarrollado tu lenguaje dancístico?

14. ¿Siente que hay algún factor en particular que ha marcado tu expresión corporal?

15. ¿Sientes que tu corporalidad habla de ti y de tu historia? ¿De qué manera?

16. ¿Hay en tu cuerpo escénico, como intérprete, "huellas" de tu biografía?

17. ¿Y de tu entorno, y la historia social y política de este país? ¿Sientes que en tu cuerpo esta historia social, política, aparece, se manifiesta de algún modo?

VII. Cierre de la entrevista

A modo de cierre, ¿hay algo más que quisieras agregar?

Muchas gracias por tu tiempo y disposición.