



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE DANZA

“DANZA Y EJERCICIO INTERPRETATIVO EN MOVILIZACIONES SOCIALES”

Alumno: Lara Pinilla, Camila
Profesor guía: Becar Ayala, Guillermo

Tesis para optar al título de Intérprete en Danza
Tesis para optar al grado Licenciada en Danza

Santiago, 2021

Agradecer a mis maestros de Concepción, Juanita Toro, Reinaldo Araneda y Daniela Quiroga, que me guiaron y acompañaron en aquel que fue mi primer proceso formativo en danza.

A mis maestros de Santiago, en especial a Yasna Vergara, Carolina Bravo y Víctor Vásquez por encantar este camino que poco a poco voy construyendo de mi danza.

A Marisol Campillay y Guillermo Becar, que me dieron las directrices y acompañaron con su sabiduría y templanza a lo largo de esta investigación.

A mis amigas de la danza, que más que compañeras son mis maestras en el quehacer dancístico, por su apoyo incondicional.

A la familia Vega Pozas por permitirme cumplir desde el inicio este sueño que es dedicarme a estudiar lo que me apasiona en un país totalmente injusto.

A mi familia, incluido mi Ringo, mi psicóloga y mi compañero Marcelo por la total contención en este proceso universitario, a veces caótico e incierto. Por su amor, por estar, por habitar aquí conmigo.

Tabla de contenidos

Introducción.....	4
1. Antecedentes.....	5
1.1 Escenario político y social en Chile en las últimas décadas	5
1.2 Danza, lenguaje no verbal.....	8
1.3 Registros históricos de la danza vinculada a la política en Chile	10
2. Planteamiento del problema	12
2.1 Pregunta de Investigación.....	15
2.2 Objetivos	15
3. Justificación	16
4. Marco Teórico.....	17
4.1 El lenguaje de la danza.....	17
4.1.1 <i>La práctica interpretativa en danza</i>	19
4.2 Danza y política en Chile	21
4.2.1 <i>Historia de la danza en Chile</i>	22
4.2.2 <i>Políticas públicas</i>	28
4.2.3 <i>Organizaciones sindicales y gremiales de la Danza</i>	30
4.2.4 <i>Profesionalización en danza</i>	31
4.3 Cuerpo y danza en movilizaciones chilenas	35
4.3.1 <i>Performance en Chile</i>	35
4.3.2 <i>Pasacalle andino y comparsas</i>	38
5. Marco Metodológico	42
6. Análisis	45
7. Conclusiones	60
Bibliografía	63
Anexos	68

Introducción

El presente documento es el resultado de una investigación que surge desde la contingencia del movimiento político y social que ha irrumpido en las calles de Chile en las últimas dos décadas, donde no sólo se han unido cuerpos caminando, marchando por una causa en común, sino también han tenido lugar dentro de estas manifestaciones distintas expresiones artísticas, siendo del interés de este estudio, específicamente, la arista que aborda y vincula la danza con las movilizaciones sociales desde la perspectiva de la práctica interpretativa.

La danza ha formado parte de la cotidianeidad del ser humano desde sus inicios, y dado su potencial expresivo y comunicador es parte de la subjetividad de este. Desde este lugar subjetivo y experiencial es que esta investigación tiene la necesidad de abordar las percepciones personales de intérpretes en el desarrollo de su ejercicio dancístico. Esto, además, en el marco de las diferentes posibilidades de profesionalización en danza que existen en Chile actualmente y las distintas perspectivas que esta propia experiencia ofrece.

Sin embargo, la danza en tanto arte ha sido elevada a un lugar distante, lejos del cuerpo común, de modo que ¿qué ocurre cuando se devuelve a lo comunitario, lo público, la calle? y, sobre todo, ¿qué sucede desde lo interno, desde la experiencia interpretativa del propio bailarín en un espacio colectivo, dinámico, político como las marchas?

Esta investigación es una invitación a adentrarse en el concepto de práctica interpretativa enmarcado en el contexto de manifestaciones sociales chilenas, lo que permitirá vislumbrar desde qué lugar se produce esta articulación y qué características históricas, biográficas, políticas y sociales tiene.

1. Antecedentes

En el presente capítulo se abordarán los antecedentes de esta investigación, que permitirán dilucidar el escenario en que esta se enmarca. Para este fin se abarcará el contexto histórico y social de Chile en las últimas décadas, donde se inserta y desenvuelve la danza como lenguaje humano inequívoco. En consecuencia, del siguiente escrito se desprenderán:

1.1 Escenario político y social en Chile en las últimas décadas

1.2 Danza, lenguaje no verbal

1.3 Registros históricos de la danza vinculada a la política en Chile

1.1 Escenario político y social en Chile en las últimas décadas

En las últimas décadas, el escenario social y político en Chile ha experimentado grandes tensiones. El descontento generalizado con un sistema neoliberal, cuyas políticas se encuentran lejos de responder a las necesidades y demandas básicas que exige la sociedad, y las consecuencias de una crisis económica que se ha expandido por todo el territorio latinoamericano (Parra, 2011), provocan un profundo y latente malestar en la población.

No obstante, a pesar del descontento social, la participación política previo a los años 2000 es baja. El contexto político del país “se encuentra marcado por un profundo proceso de desmovilización social y política previa (1989-1999) resultado del proceso de transición a la democracia” (Aguilera Ruiz, 2012, p. 103). Este escenario de desmovilización a raíz del trauma de la dictadura reciente, en que el general de la población estaba desconforme, pero mostraba poca disposición a enfrentar el conflicto y a la participación política, abrió las puertas a un nuevo sector de acción compuesto por jóvenes.

Hasta entonces la participación de las y los jóvenes en la política había sido más bien distante. Autores como Arias-Cardona y Alvarado (2015), señalan en su investigación, que existía una apatía y desconfianza de parte de las juventudes hacia las instituciones, sus representantes políticos y el Gobierno, que les distanciaba de estos. No obstante, es a raíz de la desconfianza hacia las grandes entidades, que surgió un fenómeno de revitalización de las organizaciones sociales y el ejercicio político en comunidad (Sandoval, 2020) y comenzaron a gestarse nuevas instancias y lugares de acción colectiva, desde donde un sector importante de jóvenes se identifica y participa, en efecto y hasta el día de hoy, políticamente.

De este modo, de la mano de las generaciones jóvenes de nuestro país, se desataron con fuerza los movimientos estudiantiles, que dieron el pie inicial para la restitución de la protesta social en las calles del país. Estas manifestaciones alcanzaron su cúspide con los secundarios en el 2006 y universitarios en el 2011, en la lucha por el mejoramiento del sistema educativo (Rifo, 2013). También tomaron lugar las marchas feministas, en particular la del “8M”, que comenzaron en el 2018 (Ponce, 2020), y el reciente estallido social del 18 de octubre de 2019 a raíz del alza de la tarifa del metro en Santiago (Torres, 2020).

Es en estos encuentros en las calles que comienzan a observarse nuevos campos de acción desde donde las y los jóvenes manifiestan el descontento en masas. Sandoval (2020) les clasifica en tres tipos: acciones expresivas (performances), acciones de confrontación (paros, tomas de establecimientos y marchas) y acciones violentas (enfrentamientos directos con la fuerza policial y daños a la propiedad pública y privada). Respecto a las primeras, que son del interés directo de esta investigación, el mismo autor a raíz de un estudio cualitativo que realiza en estudiantes universitarios, deduce que:

Los jóvenes valoran el aporte diversificador de estas actividades en las movilizaciones estudiantiles, y las consideran acciones capaces de convocar

a aquellos actores menos politizados. Pero también estas formas de acción se constituyen para los jóvenes en un puente que facilita el acercamiento entre sus demandas y el resto de la sociedad. Lo anterior, por dos razones fundamentales: primero, porque las acciones lúdicas y expresivas logran simplificar el mensaje político del movimiento, permitiéndoles comunicar mejor sus demandas y la convocatoria de sus actividades; y, segundo, porque este tipo de acciones establecen una conexión emotiva y vivencial con los demás integrantes de la sociedad, lo que posibilita que la ciudadanía alcance altos niveles de empatía con el movimiento. (Sandoval, 2020, p. 91).

En este marco de acción expresiva aparece la danza como parte de las movilizaciones sociales. Abeleida (2017) destaca entre ellas los pasacalles característicos como el Tinku, danza andina boliviana, el Chin chin tirapié y las danzas de carácter ritual que aluden a las fuerzas ancestrales. Otro fenómeno visto en marchas y que estudian los autores Ponce y Miranda (2016) son los *flash-mobs*, que fueron populares en las manifestaciones estudiantiles del 2011, donde rápidamente se organizaba una aglomeración de personas interviniendo con bailes el espacio público. De manera similar, a través de la convocatoria y la viralización por redes sociales, la performance “Un violador en tu camino” de Las Tesis, ha operado en marchas a través de una coreografía estructurada entorno a la letra de la canción, a propósito del movimiento feminista (Bacci, 2020). En general, la tónica de estas acciones performativas es la colectividad y la visibilización de un mensaje político, como acotaba más arriba la cita de Sandoval.

1.2 Danza, lenguaje no verbal

Como se ha descrito hasta ahora, la danza ha tenido lugar en las movilizaciones sociales del último tiempo en diversas expresiones y estilos, pero siempre con el mismo propósito de comunicar el mensaje y el sentir de un sector políticamente activo. Y no es al azar que este elemento de acción expresiva aparezca tan fuertemente visible y convoque a tantos manifestantes en cada marcha a lo largo del país. Esto sucede porque su rol comunicador dentro del espectro del lenguaje no verbal, no sólo es efectivo, sino que también es universal.

En relación con esta mirada de la danza como lenguaje, bien dice una de sus mayores exponentes, Mary Wigman (1963/2002):

La danza es un lenguaje vivo que habla del hombre -un mensaje artístico que se lanza más allá de la realidad a fin de hablar, por así decirlo, a un nivel más elevado, con imágenes y alegorías, de las emociones más íntimas del hombre y de su necesidad de comunicar. Porque el hombre es a la vez emisor e intermediario, ya que el medio de expresión es el cuerpo humano. (p. 17)

De este nivel más elevado de las emociones al que se refiere Wigman, agrega Artaud (1938/1978) que hay pensamientos que escapan del plano del lenguaje escrito-hablado, que no se pueden expresar en palabras y que sólo encontrarán su expresión ideal en el gesto, en el lenguaje físico corporal materializado en el espacio.

Si hablamos de la danza como lenguaje, por consecuencia su pieza elemental, que vendría siendo el idioma, es la emoción, como anticipaba Wigman. A esto hace referencia Le Breton (2010), y aclara que la emoción es un lenguaje universal, o

más bien una construcción social de códigos universales, que el artista intérprete traduce y visualiza en su cuerpo, a través del movimiento, dotando de sentido el mensaje y conectando con el espectador, de manera que éste lo comprenda.

Sin embargo, esta traducción de la emoción en el cuerpo debe realizarse también con cautela, honrando el significado universal de este, suma Wigman (1963/2002, p. 18), “sin poner en peligro la validez de su mensaje”, de manera que no se obtengan arbitrariedades de la interpretación del bailarín y que la tierra no sea cielo si quiere realmente significar tierra (Wigman, 1963/2002).

Para efectos de esto último, entran en juego elementos configuradores del movimiento que agudizan la práctica interpretativa. Laban (1950/1987) estudia estos y habla de tiempo, energía y espacio como cualidades fundamentales creadoras de danza, que definen de manera más específica la emoción contenida en el movimiento a ojos del espectador. Agrega precisamente que el bailarín intérprete deberá dominarlos en sus distintas conjunciones, a fin de conseguir una interpretación armoniosa que logre comunicar el mensaje efectivamente y conectar con el espectador desde la emoción transmitida. Finalmente, el mismo autor completa esta idea señalando que “el actor, el bailarín, el mimo, cuyo trabajo consiste en transmitir pensamientos, sentimientos y experiencias por medio de acciones corporales, no tiene sólo que conseguir dominar estos patrones sino también llegar a entender su significado.” (p.130), por lo que se consideran necesarias la reflexión y detención sobre el análisis del movimiento que compondrá la práctica interpretativa, a fin de que el mensaje sea correctamente incorporado en la o el intérprete y, por tanto, efectivamente transmitido al espectador, como se señaló anteriormente, pues “el movimiento puede decir más, a pesar de su brevedad, que páginas enteras de descripción verbal” (Laban, 1950/1987, p. 157).

1.3 Registros históricos de la danza vinculada a la política en Chile

De esta manera, la danza constituye, en tanto es lenguaje, un medio de expresión de aquello más profundo del ser humano, que remite a sí mismo como fuente de representación (Wigman, 1963/2002). Es por esto que, incluso en nuestro país, la danza ya se ha manifestado en el campo de acción social y política, como podemos apreciar en la historia con la gran huella que dejó la danza social de Joan Turner, quien, como describe María José Cifuentes (2007), llevó su Ballet Popular a las poblaciones, compartiendo con quienes vivían allí en instancias de talleres y formando incluso compañías, lo que permitió extender el rol del bailarín más allá de lo bello del arte, llevándole a participar activamente como actor social.

La danza en Chile comenzó a apropiarse del contexto en el que estaba inserta, abordando la temática de la lucha social de los años '80. Como relata Cifuentes (2007), fue Manuela Bunster, hija de Joan Turner y Patricio Bunster, quien con su grupo Calaucán utilizó la danza en las manifestaciones sociales de ese entonces, como grito de protesta en contra del mandato de la dictadura. El compromiso de la danza con la sociedad se hizo evidente en esta época, fenómeno que la misma autora describe como “La danza de los ochenta dialogó con la sociedad, acompañando las ideas de cambio. Se insertó finalmente el bailarín como un actor social, el cual buscó no solo mostrar la realidad sino también mejorarla.” (Cifuentes, 2007, p. 208)

No obstante, no toda la comunidad de bailarines adhirió a la lucha social, en su mayoría por temor a la persecución política, y junto a la disolución de compañías por falta de financiamiento o conflicto de intereses, la danza tomó un rumbo más bien independiente, dejando atrás su sentido necesariamente social y de protesta que había adquirido (Cifuentes, 2007).

Es en este escenario donde adquiere especial relevancia para la presente investigación, la participación de las y los estudiantes intérpretes de danza. Como

se expuso anteriormente, a través de la relación de la emoción, su traducción en el cuerpo y la conexión con el espectador, se constituye la práctica interpretativa, pues son estos elementos los que componen el lenguaje comunicativo de la danza misma. Sin embargo, también existe un factor externo a estudiar que sin duda modifica la manera en que se relacionan los componentes antes mencionados y por tanto la práctica del intérprete. Este factor se trata del contexto, que en el caso de esta investigación obedece a las movilizaciones sociales.

En definitiva, son estos tres ejes los que estructura los antecedentes de la presente investigación:

- a) Movilizaciones sociales
- b) Lenguaje de la danza
- c) Bailarín como actor social

Esto permite vislumbrar el contexto social en que ocurren estas movilizaciones, los sujetos activos políticamente en este escenario, y los tipos de manifestaciones que tienen lugar en las protestas en Chile en las últimas décadas, entre los que danza y performance ocupan un lugar importante como herramientas de acción expresiva del mensaje político que se quiere transmitir.

2. Planteamiento del problema

El fenómeno de las movilizaciones sociales y el ingreso a la política de un nuevo sector comprendido por jóvenes universitarios configuran el panorama social en Chile durante las últimas décadas. En este escenario, que es históricamente reciente, surge la necesidad de implementar nuevos campos de acción y visibilización, tal como quedó expreso en los antecedentes de este escrito, entre los que se encuentra la danza como herramienta de expresión y transmisión del mensaje político (Sandoval, 2020).

Desde este punto de vista, no resulta sorprendente que el estudio cualitativo llevado a cabo por Sandoval (2020), al que se ha hecho referencia en los antecedentes de esta investigación, arrojará como resultado que las y los jóvenes universitarios encuestados en el contexto de manifestaciones sociales, perciben las performances de danza realizadas en estas, como una herramienta de construcción de comunidad, de convocatoria y de conexión emotiva donde confluye, además, el mensaje político simplificado en el cuerpo. Por tanto, se fundamenta el lugar que tienen las manifestaciones artísticas en este ejercer político que son las movilizaciones.

Es cierto que existen investigaciones teóricas que permiten posicionar la danza como lenguaje expresivo (Laban, Le Breton, Wigman), no obstante, la comunicación efectiva de su mensaje ¿funciona de la misma manera en sus diversos y posibles escenarios? esto considerando que una marcha es más bien un espacio itinerante, en continuo movimiento por las calles y avenidas de la ciudad, y en este mismo sentido, ¿podrá un espectador que sólo le observa de paso, en un instante comprender a qué refiere su mensaje? ¿es esta su finalidad o más bien obedece al mundo interno del bailarín intérprete en su necesidad expresiva?

Lo que queda en evidencia es la articulación existente entre danza y política, como lo demuestran las referencias históricas de los años 80 en nuestro país, donde la danza participaba de campañas políticas de manera sectorizada, acompañando a un sector de izquierda que se resistía a la dictadura y se rebelaba en contra de los crímenes cometidos por esta y sus organizaciones, como lo demuestra Patricio Bunster en Basta (Aste et al., 2009).

En todo caso, ya son cincuenta años desde la danza social de Joan Turner y el Ballet Popular, o cuarenta desde las performances de los años 80 (Cifuentes, 2007), que sentaron las bases para plantear la danza como expresión política. Mas el fenómeno de las expresiones dancísticas que se da en las marchas de las últimas décadas obedece a un aspecto histórico y social reciente de carácter transformador, distinto del de los 80 en que el enemigo era un dictador y el propósito la búsqueda de la democracia; ahora más bien se enfrenta a todo un sistema privatizado y mercantilizado que se ha erigido como herencia de aquella dictadura, a través de la Constitución legada de entonces, y a una red de instituciones y personajes políticos que se han caracterizado por traicionar los intereses del pueblo, engrandeciendo a un sector privilegiado (Pichel, 2019).

De la misma manera, en la danza han aparecido nuevas expresiones en el contexto a analizar, comprendiendo actualmente fenómenos como el *flash-mob* o la reivindicación de las danzas andinas y tribales, entre otras expresiones performáticas que se han abierto lugar en un escenario donde operan nuevas generaciones políticas, acciones represivas distintas a las de la época de dictadura, además de la inserción de nuevos medios tecnológicos, como las redes sociales, donde se difunde rápidamente información. En consecuencia, en este actual escenario se incorporan elementos configurativos que analizar, distintos al panorama ya vivido en los años 70 y 80, desde donde reflexionar el accionar político de la danza y su práctica interpretativa.

Cabe preguntarse, entonces, cómo puede la práctica interpretativa de bailarines vincularse efectivamente con un escenario que, a diferencia de las salas de teatro, es dinámico, posee una carga emotiva propia de la lucha social, presenta agentes externos, espectadores pasivos y también activos en su participación, existen otras acciones expresivas pertenecientes a otras disciplinas, a la vez que el peligro de la acción represiva y violenta es una constante amenaza; todas estas características de las manifestaciones sociales de las últimas décadas. ¿De qué manera este contexto afecta la práctica del intérprete bailarín? ¿Cómo involucra su práctica, además, con su proceso formativo universitario y las herramientas que de él ha obtenido?

Por último, en este nuevo contexto con carga social y política surge la necesidad de investigar estas preguntas que remiten finalmente a cómo se vincula la práctica interpretativa de las y los bailarines, en base a su proceso formativo universitario, con las movilizaciones que han ocurrido sobre todo en las últimas décadas en Chile, analizando desde dónde surgen estos vínculos, cuáles son los nexos que les unen y de qué manera sucede la práctica interpretativa en este actual contexto con sus respectivos efectos, a fin de plantear esta reflexión sobre el lugar de la danza en el accionar político y reivindicar, por tanto, el compromiso político de ésta con la comunidad.

2.1 Pregunta de Investigación

¿De qué manera la práctica interpretativa de bailarines, en reflexión a su proceso formativo profesional, se ha vinculado a las movilizaciones sociales ocurridas en Chile durante las últimas dos décadas?

2.2 Objetivos

Objetivo General:

Analizar la manera en que la práctica interpretativa de bailarines, en reflexión a su proceso formativo profesional, se ha vinculado a las movilizaciones sociales ocurridas en Chile durante las últimas dos décadas.

Objetivos Específicos:

- Comprender los elementos que componen la práctica interpretativa de danza
- Caracterizar los espacios formativos que instituyen a un profesional en danza en Chile
- Identificar la práctica interpretativa en el contexto de las movilizaciones sociales ocurridas en Chile en las últimas dos décadas
- Vincular la práctica interpretativa con las y los bailarines que reflexionan en torno a su proceso formativo profesional, en el marco de las movilizaciones sociales

3. Justificación

En este escenario de movilizaciones sociales ocurridas en las últimas dos décadas en Chile, la danza encuentra su lugar de acción dentro de las formas expresivas empleadas por las y los jóvenes movilizados. La presente investigación pretende aportar a la danza, mediante la observación de este fenómeno contemporáneo en que práctica interpretativa, bailarines intérpretes y movilizaciones sociales se vinculan. Esta observación permitirá establecer una lectura de esos lugares de articulación, a fin de comprender desde dónde es que se genera el encuentro, cómo ocurren estas dinámicas, de qué manera se modifica la práctica interpretativa, y si es posible determinar que se trate de una nueva arista en el ejercicio de la danza que requiera, por ejemplo, nuevos espacios de reunión.

Por otra parte, el carácter de esta investigación abordada desde la danza contribuye a la reivindicación del compromiso político del arte con la sociedad. Esto es a través del reconocimiento de la posición del arte en las manifestaciones y, por tanto, en la cultura, y de su extensión a la comunidad, desde las posibilidades de intervención de la danza en espacios movilizados, en tanto es herramienta para replicar y comunicar un lugar de encuentro entre el conocimiento sensible y el conocimiento intelectual (Moraza, 2007) impresos y expresos en el cuerpo, y entendiendo el poder discursivo también de la práctica misma hacia un otro.

A lo anterior es pertinente agregar, además, el aspecto de democratización del arte al salir de la industria de producción y re- componerse en un laboratorio callejero y comunitario, desde donde esta investigación contribuirá, a partir de la lectura de la propia experiencia de las y los estudiantes de danza en su práctica interpretativa, a la integración efectiva del arte en este escenario de movilizaciones sociales contemporáneas.

4. Marco Teórico

4.1 El lenguaje de la danza

En Emociones y Lenguaje en Educación y Política, Humberto Maturana (1988) se remonta al origen del humano para identificar aquello que nos distingue de los animales. Propone que eso que nos diferencia no es la complejización de las técnicas de manipulación de objetos ni el descubrimiento del fuego, sino más bien el lenguaje y su relación con las emociones; cómo el lenguaje se origina en una serie de acciones coordinadas entre dos o más humanos, a las que Maturana se refiere como “coordinaciones conductuales consensuales”.

El lenguaje como fenómeno, como un operar del observador, no tiene lugar en la cabeza, ni consiste en un conjunto de reglas, sino que tiene lugar en el espacio de relaciones y pertenece al ámbito de las coordinaciones de acción como un modo de fluir en ellas (...) (Maturana, 1988, p. 11).

Cuando ocurre esta coordinación de acciones entre seres humanos, sobreviene el fenómeno que el autor define como “lenguajear”, lo que da lugar a una comunicación efectiva que reflexiona sobre sí y lo que nos sucede: sobre la realidad.

El lenguaje determina la realidad misma. Pérez Soto (2008) habla de que es el lenguaje el que determina al sujeto y permite que le diferenciemos y distingamos como tal, como Pedro y no como Juan, y a raíz de esta distinción entre sujetos y entre objetos (significantes) es posible integrar mentalmente el significado correspondiente a cada uno de estos. Maturana (1988) agrega que “la operación que da origen a la autoconciencia tiene que ver con la reflexión en la *distinción del*

que distingue (...)” (p. 11). El humano es capaz de reconocerse a sí mismo, a los otros y a los objetos y sus significados a través de la diferencia.

En el cuerpo se observa la comunicación, dice Maturana (1988), y Pérez Soto (2008) complementa esto señalando al cuerpo como el soporte donde ocurre, en efecto, la comunicación, a través de su expresión en el movimiento. “El movimiento es el elemento significativo, el cuerpo es el soporte en que esos significantes operan, al servicio (o no) de determinados Significados” (Pérez Soto, 2008, p. 147). No existe movimiento en el cuerpo humano que corresponda a un significado en particular, sino que éste (su significado) es más bien fruto del consenso social del que habla Maturana. Los movimientos por sí mismos no significan nada (Pérez Soto, 2008).

El lenguaje es movimiento: movimiento de laringe, de lengua, de rostro, de gestos expresados en el cuerpo, y en tanto nuestra realidad, como se señaló antes, está constituida por lenguaje, también lo está por el movimiento. Y si el lenguaje es movimiento, por consecuencia aparece en él la danza.

Habitamos en el lenguaje de una manera radical, es lo que somos, es todo lo que es. Y así ocurre también que no sólo la danza es un lenguaje, sino que, de manera mucho más profunda, el lenguaje no es sino danza: movimientos de cuerpos humanos en que es posible distinguir coreógrafos, intérpretes y públicos. (Pérez Soto, 2008, p. 155)

Bajo las premisas de Maturana y Pérez Soto, entonces, el lenguaje de la danza opera a través de la diferenciación entre movimientos, reconociendo en las relaciones que integran a unos con otros los significados que contiene. No obstante, Pérez Soto (2008) también señala que, dependiendo de la o el coreógrafo, no siempre ni necesariamente existirá un mensaje que traducir ni este será el fin de la

obra. Dependerá del consenso social y de la codificación a través de la emoción contenida en la comunicación, de la que habla Maturana, que tanto intérprete como espectador convengan lenguajear.

4.1.1 La práctica interpretativa en danza

En el rubro de las artes escénicas, la interpretación habita en constante metamorfosis, adaptándose a los requerimientos de cada especialización (teatro, danza, música). Por esto, su definición es más bien compleja, y hay que tener en consideración y cuidado con la mirada desde dónde se le da lectura. No será lo mismo la práctica interpretativa de un estudiante de teatro, que la de un estudiante de danza, si bien en ambos existe la construcción de un ser emotivo, personaje u objeto, distinto a la identidad individual (Le Breton, 2010). Incluso dentro de la misma danza es posible que esta práctica varíe, por ejemplo, de acuerdo al contexto, como sugiere esta investigación. Sin embargo, luego de realizar una lectura de textos cercanos a la experiencia de la danza, ha sido posible identificar que:

a) La emoción es el idioma de la interpretación

Le Breton (2010) se refiere a la emoción como una construcción social que emplea códigos y signos que los seres humanos usamos para nuestra comunicación, que se expresa a través de una simbólica corporal. Habla de la emoción como un lenguaje universal desde donde el artista intérprete conecta con el espectador, haciendo sentido mediante su traducción y visualización en el cuerpo. Molina (2015) enfatiza esta idea añadiendo que “la emoción es siempre comunicación y se traduce en signos culturales que son posibles de interpretar pues revelan una simbólica social que está inserta en la comunicación colectiva” y que “podemos comunicarnos entre personas sólo a partir de los signos corporales que expresan emociones, aun cuando seamos de diferentes culturas” (p. 102).

Respecto a la simbólica corporal de la emoción, Laban (1987) agrega que los sentimientos y pensamientos en la práctica de la interpretación, se expresan de manera exclusivamente visibles, “como si fuera quedando escrita en el aire con los

movimientos del cuerpo del intérprete” (p. 22). Por tanto, la emoción es el lenguaje del cuerpo, que se expresa y comunica a través del movimiento, y constituye de esta manera la práctica interpretativa.

b) El cuerpo es instrumento de comunicación

“La danza, expresión ancestral de la realidad y acontecer de la sociedad humana se ha caracterizado como un arte que busca expresar el mundo percibido a través del cuerpo y la corporalidad” (Molina, 2015, p.103). Si la emoción es el idioma que utiliza el intérprete, el cuerpo es su herramienta de comunicación y transmisión del mensaje.

Respecto a esto Laban (1987) señala que “el movimiento revela muchas cosas diferentes (...) Sus formas y ritmos señalan la actitud de la persona que realiza el movimiento, en una situación determinada.” (p. 13), estableciendo, además, un enlace de la práctica interpretativa con su contexto. Para realizar esto, agrega también, el intérprete debe trabajar armoniosamente su cuerpo en tanto es su herramienta expresiva, la cual le permitirá transmitir con mayor virtuosismo su mensaje y cumplir de esta manera su objetivo de comunicarse con el público. Respecto a esto último, Le Breton (2002) señala que es el acercamiento al cuerpo y la integración del movimiento, en un mundo acostumbrado al ocultamiento del espacio sensorial, el trabajo que le permite al intérprete integrar el desarrollo de una existencia plena, de lo que se desprenden mejores prácticas, ya no de borramiento de uno mismo sino de reconocimiento, entendido como canal comunicativo en que fluyen las relaciones con un otro.

c) Sobre el contexto y la relación con otros cuerpos

Le Breton (2010) define la danza como un matrimonio entre cuerpo y espacio y de esta dice que “inventa el espacio en que se produce, lo hace visible, y simultáneamente es determinado por este” (p. 98), puesto que es en el espacio donde completa su imagen (y viceversa) y queda impregnada en el espectador. “Un carácter, un clima, un estado de ánimo o una situación, jamás podrán ser mostrados en escena, y en forma efectiva, sin hacer uso del movimiento, y su inherente

expresividad” agrega Laban (1987) y luego detalla sobre otro factor externo de suma importancia para la interpretación, que es la intervención de otros intérpretes en escena y la manera en que intervienen estas relaciones, entendiendo que esta interacción modificará ineludiblemente los movimientos de cada intérprete desde el moverse con el colectivo y no de forma individual, sea esto un contacto de conflicto, como una pelea, de afición, como un abrazo, un baile o una conversación. Es así como contexto e interacción con otros cuerpos constituyen también parte de la práctica interpretativa y modifican su actuar.

En definitiva, la práctica interpretativa habla el idioma de las emociones y el instrumento portador y decodificador de este lenguaje es el cuerpo, posicionado en un contexto, que busca transmitir de manera efectiva un mensaje a su espectador. Como señala Le Breton respecto a la interpretación, esta “remite a la comunicación social”.

4.2 Danza y política en Chile

En un mundo en que el capitalismo se encuentra profundamente arraigado y normalizado, y que no sólo acepta que esto así sea, sino que también replica sus métodos de represión, lo subversivo, de acuerdo a Pérez Soto (2008), recae en lo humano, en la belleza de lo sensible. Es en la democratización del arte puesto EN el pueblo, CON el pueblo, ya no desde la distancia del “para ellos” o “frente a ellos”, donde se hace política y se devuelve lo humano.

Gracias al mercado y su demanda, el arte ha perdido su legitimidad, pues sólo es visto como símbolo de poder en el contexto mismo que sirve al capital y a la diferenciación social, como un producto banal, sumiso y de agrado. Sin embargo, a pesar de esta desvirtuación, el potencial de reivindicar al arte sigue ahí, en los gremios de artistas. La tarea del arte ahora es “que reivindique la autonomía real del ciudadano frente al paternalismo, la hipocresía amable y la falsa comunión que

ofrecen los poderes dominantes” (Pérez Soto, 2008, p. 204), en consecuencia, devolverle la humanidad al humano, su consciencia y sensibilidad.

“En la medida en que la conexión entre liberación, placer y corporalidad está en el núcleo de este arte político, el arte de la danza puede y debe estar en el centro” (Pérez Soto, 2008, p. 204). Mas no una danza que replique las falencias y heridas que ha dejado este sistema, sino una danza que se inmiscuya en todos los cuerpos, que sienta profundamente todas las emociones, que critique los cánones impuestos y revele en sí misma las reflexiones de una sociedad conocida desde adentro.

4.2.1 Historia de la danza en Chile

Para entender desde dónde surge el vínculo de la danza y la política en nuestro país, es necesario re-conocer gran parte de la historia de esta misma en Chile en relación con el contexto social en que se desenvolvía, considerando que los registros que existen de esta responden principalmente al desarrollo de técnicas clásica, moderna, contemporánea, y no a expresiones culturales ni étnicas. Así, la historia de la danza en Chile está marcada inicialmente por la censura católica sobre los espectáculos que provocó, entre otras cosas, que las bailarinas del ballet clásico tuviesen que alargar el tutú hasta los tobillos (Pérez Soto, 2009), lo que sumado a que las obras sólo eran presentadas en teatros lujosos para la élite, determinó que el desarrollo y auge de la danza en Chile fuera más bien tardío.

Hurtado (2016), señala como primer hito de la historia de la danza en el país, la llegada en 1940 de la compañía de Kurt Joss con la obra *La Mesa Verde*, precisamente de carácter político y social, “que despliega una fuerte crítica hacia la guerra y el rol de la Liga de las Naciones” (Hurtado, 2006, p. 1), fue crucial, pues tres de sus bailarines, Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht se quedaron en Chile para conformar la primera Escuela de Danza en 1941 y el Ballet Nacional Chileno (BANCH) en 1945. De aquí surgieron las primeras generaciones de bailarines

profesionales, entre quienes se encontraban Malucha Solari, Patricio Bunster y Octavio Cintolessi (Pérez Soto, 2009). El último de ellos, al regreso de un viaje a Europa donde continuó estudiando la línea clásica, fue quien dio origen al Ballet de Arte Moderno (BAM) en 1959 y junto al BANCH comenzaron a considerar la necesidad de explorar un lenguaje de danza propio nacional con mayor implicancia social, dada la brecha que existía en el acceso a la danza entre la élite y el público popular y que cada vez era más evidente (Hubner, 2010).

Entre los años 1965 y 1973, las directrices de la danza en Chile siguieron una línea más bien moderna y clásica, mientras en la política, el sector de izquierda ascendió en popularidad con la campaña presidencial de Salvador Allende. La idea de promover la cultura e incluir al sector obrero en el proceso creativo fue defendida por la danza social del Ballet Popular de Joan Turner y Alfonso Unanue, quienes integraron este discurso político en las creaciones de esta compañía de los años 70, que iba de gira en una micro a presentarse a las poblaciones (Cifuentes, 2007, p.4). Como relata la misma Joan en Alcaíno y Hurtado (2010), “el ballet popular trabajaba en la cosa política, en toda la campaña electoral de Salvador Allende. Bailábamos en canchas de fútbol, en centros de madres, en cualquier parte (...)” (p. 28). Por otra parte, pero siguiendo la misma línea social, en 1971 Ricardo Palma y el Ballet Folklórico Pucará crearon la que hasta ahora ha sido la obra coreográfica más representada y exitosa de Chile: la Cantata Santa María de Iquique, inspirada en la matanza que tuvo lugar en la Escuela Santa María en 1907, e interpretada musicalmente por Quilapayún (Soto, 2009)

Sin embargo, la dictadura militar de 1973 provocó el cierre de instituciones y, por ende, la precarización de los espacios de danza, lo que remeció a las compañías y al sector escénico en general. Además, varios de los bailarines fueron exiliados, Patricio Bunster entre ellos, otros se retiraron y el Ballet Popular se deshizo. “Mientras en la danza oficial, en el Teatro Municipal imperó el ballet clásico más decorativo, y en el Ballet Nacional, despoblado por el exilio y el miedo, imperó simplemente la pobreza temática y productiva (...)” (Pérez Soto, 2009, p. 25).

Entonces, la danza en Chile acogió un rumbo independiente y comenzaron a formarse pequeñas compañías que, de manera inteligente, aprovecharon el lenguaje expresionista que venía llegando del extranjero en esa época para librarse de los ojos de la represión, ocultando en la abstracción su carácter político denunciante (Pérez Soto, 2009). Cifuentes (2005) agrega que estas compañías surgieron de la disolución con las grandes instituciones: “hay quiebres con las academias que se mantienen ligadas al Estado y también con sus técnicas, nace la performance y se crea un discurso de protesta (...)” (p. 4).

De acuerdo con Pérez Soto (2009), la época oscura provocada por el régimen militar y los episodios constantes de asesinatos y tortura decayó para el final de la década de los 70, y con ello sobrevino un miedo amenazante propio del silencio, a la vez que comenzó a gestarse poco a poco la rabia y un malestar generalizado en la población a raíz de los crímenes e injusticias cometidas. Esta rabia acumulada finalmente estalló en las protestas sociales que se desataron en 1982; la gente había perdido el miedo y la danza salió a las calles.

La temática que se abordó fue un discurso político y de protesta en contra del régimen y una de sus mayores exponentes resultó ser la hija de Patricio y Joan, Manuela Bunster, quien formó el grupo de danza Calaucán en Concepción en 1982 (Cifuentes, 2005). “Se insertó finalmente el bailarín como un actor social, el cual buscó no solo mostrar la realidad sino también mejorarla” (Cifuentes, 2005, p. 29). Se abrió así en Concepción un nuevo foco en que las artes reunidas, música, teatro y danza, en el pequeño taller Pucalán, preparaban distintos números con una seriedad y compromiso político que atrajeron la mirada de Patricio Bunster, quien viajó en varias ocasiones a dirigir montajes que se llevarían a cabo en distintos escenarios de la ciudad penquista, pero por sobre todo en la calle (Aste et al., 2009).

Como Cecilia Godoy relata:

Llegó el maestro y había muchas ganas de trabajar, en todos los aspectos, y de unir el arte y el aspecto político y así nace el taller y así nace el grupo... algo más social, dentro de un asunto muy profesional. Había dedicación y responsabilidad... y entonces, somos los inventores de una nueva forma de mostrarse, de construir imágenes, de hacer un arte comprometido donde era la calle uno de los escenarios fundamentales, donde ocurrían todos estos hechos, estos deseos, estas creaciones, esta especie de autoliberación de la dictadura, este desahogo. Así nace el Pucalán, y luego -un nombre de Patricio- los brotes rebeldes: Calaucán. (Aste et al., 2009, p. 36)

Surgieron también en la capital compañías distinguidas como Andanzas con Nelson Avilés, el Ballet Contemporáneo de Santiago con Mario Bugueño, el Grupo Calle con Vicky Larraín, entre otros (Pérez Soto, 2009).

El rencor y la rabia que había dejado la dictadura hizo explotar la creatividad y la manera de hacer arte, en un contexto en que el Estado no financiaba estas actividades culturales. Esta nueva generación de artistas unidos puso de manifiesto el grito político chileno en todo el mundo, lo que causó gran interés en el extranjero por todo lo que estaba sucediendo en el país. Chilenos radicados y/o exiliados en el exterior volvieron al territorio con nuevas influencias, entre ellos, Carmen Beuchat, quien iba y venía de Nueva York, ejerciendo gran influencia para las y los incipientes coreógrafos del país, y Patricio Bunster y Joan Turner, quienes, al volver del exilio en 1985, formaron la compañía de danza Espiral en El Café del Cerro (Pérez Soto, 2009). Respecto a este hito, Elisa Garrido señala en Alcaíno y Hurtado (2010) que:

La danza independiente como proyecto lo forman y le dan nido Patricio Bunster y Joan Turner. Fue algo político, y yo siento que eso es lo que no se ha entendido, porque nació políticamente. El Espiral en el fondo dio pie para que todos los grupos existieran, pudieran decir algo, tuvieran la posibilidad de expresarse en ese tiempo difícil. (Alcaíno y Hurtado, 2010, p. 115)

La cultura, el arte y la danza vivieron una época de fervor creativo y político en los años 80. No obstante, la dictadura dejó de herencia una Constitución que promovía la desigualdad y el empobrecimiento de los fondos destinados a la educación y la cultura. Pérez Soto (2009) señala que de esta precariedad que vivían el arte y sus instituciones, surgió la necesidad de crear una medida de apoyo que revirtiera la situación y permitiera solventar las necesidades artísticas, por lo que se creó el Fondo Nacional de las Artes (FONDART) en 1992. El mismo autor dice que “la gran actividad y diversidad de los años ochenta, se fue restringiendo poco a poco a una multitud de proyectos, acotados y temporales, generados por y para obtener los financiamientos del FONDART”.

Pero tal como reflexiona Lisette Schwerter, “¿cuán independiente es un colectivo o compañía de danza si sólo tiene como posibilidad de financiamiento la obtención de fondos concursables ofrecidos por el Estado?” (Schwerter, 2019, p. 544). Lo que distingue a la danza independiente en Chile es su divorcio de las instituciones, pero el trabajo siguió haciéndose de manera colectiva.

A lo anterior se agrega que en esta transición a los 90 y la vuelta a la democracia, se generó cierta confusión entre las y los artistas, como una pérdida del propósito que hasta entonces era político. Mariela Raglianti, bailarina entonces del Calaucán dice “(...) lo propiamente artístico comenzó a gestarse entonces en esta nueva época. Como no había dictadura, cada uno piensa ¿a qué me dedico ahora? (...) Cambia el paisaje, ya no estaba Pinochet.” (Aste et al., 2009, p. 51). La temática de

la danza entonces debió hacer referencia a sí misma, abordar a la danza, al cuerpo y al movimiento como ejes centrales (McColl, 2009).

Colectivos sin financiamiento, independizados de sus antiguas instituciones, comenzaron en esta década a enfocarse en la formación de bailarines. Esto ocurrió en 1993 con el Calaucán en Concepción que, con ayuda financiera de la Municipalidad de la ciudad, llevó a cabo el proyecto de la “Escuela de formación de bailarines” de carácter gratuita a la que se audicionaba anualmente, para luego entrar a un programa de dos niveles en que se impartían ramos de eukinética, coréutica, técnicas clásica y moderna, improvisación, composición y análisis del movimiento. Similar al enfoque que le estaba dando el Centro de Danza Espiral en Santiago con su plan integral de educación para bailarines, el cual significó un gran apoyo para el Calaucán, con la presencia de Joan, Manuela y otros destacados bailarines como Mario Lorenzo Muñoz, Jorge Olea, Valentina Pavez y Rodrigo Fernández, que en distintas ocasiones viajaron a dictar clases y realizar trabajos compositivos con las y los estudiantes penquistas (Aste et al. 2009).

La creación del Área de Danza de la División de Cultura del Ministerio de Educación el año 2001, siguió potenciando esta institucionalización de la danza en programas educativos escolares y en programas que aportaron a su difusión y creación (Zapata, 2004). A este nuevo milenio se sumó la llegada de mayor tecnología que permitió renovar la escena dancística, desde la suplantación del eterno cassette por un reproductor en computador, hasta propuestas de instalaciones puestas en la misma escena (Fernández, 2016). Asimismo, el intercambio comenzó a darse de manera más fluida gracias a la creación en 1999 de la Red Sudamericana de Danza (RSD), que “instala desafíos y consigue crear nexos e intercambios entre los países de la región, así como al interior de cada uno de ellos” (Schwerter, 2019, p. 549)

En conclusión, como se ha descrito en párrafos anteriores, es pertinente destacar que el vínculo entre danza y política es histórico en nuestro país, pues la

danza se hizo cargo de su compromiso social activamente, instando a la democratización del acceso a la cultura, en especial por parte de los sectores populares, y la denuncia de las injusticias y crímenes cometidos sobre todo en dictadura. De la misma manera responde a la política, en la medida en que del financiamiento de lineamientos públicos (fondos concursables, apoyo municipal, etc.) depende en gran parte el sostenimiento de los espacios en que se desarrolla su práctica, sea este destinado al trabajo propio de compañías y/o a instituciones de educación universitaria y formación en danza.

4.2.2 Políticas públicas

Como se adelantaba en el apartado anterior, la Constitución de la dictadura, que aún sigue vigente, dejó en desamparo al sector de la cultura y las artes. A raíz de esta inminente precariedad, el Consejo Nacional de Cultura y las Artes denuncia en el documento de Política de fomento de la Danza 2010-2015, que la producción e investigación en las artes escénicas y específicamente en danza, debió gestarse de manera más bien independiente, sin el apoyo de instituciones, sustentándose únicamente con fondos concursables y con financiamiento de parte de privados, lo que ha provocado un panorama de profunda inestabilidad económica. A esto se le suma el problema histórico de la centralización de proyectos y compañías en la Región Metropolitana, lo que ha dejado aún más a la deriva a las y los artistas de las demás regiones. Este escenario de precariedad de la danza que describe el CNCA (2015) ha sido sintomático e histórico.

Una medida que implementó el Estado en 1992 para apalear el desamparo económico a las iniciativas de arte fue la necesaria creación del Fondart, fondo concursable a nivel nacional y regional que busca solventar la investigación y realización de proyectos del ámbito creativo e investigativo en artes. En el documento de Política nacional de artes escénicas presentado por el Ministerio de

las Culturas, las Artes y el Patrimonio para el período entre 2017 y 2022, se describe que:

El Fondart Nacional cuenta con la Línea de Fomento a las Artes Escénicas, que desde la convocatoria 2016, tiene un presupuesto específico asignado de forma particular y considera los dominios de teatro, danza y artes circenses, e incluye el folclor y la ópera. En el Fondart Regional, en tanto, el teatro, la danza y las artes circenses se financian mediante la Línea de Creación Artística (que también incluye a las artes visuales, la fotografía y los nuevos medios), pero sin un presupuesto específico asignado a cada disciplina, lo que implica una mayor competencia por los mismos recursos. (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2017, p.60)

Siendo el Fondart uno de los pocos medios que existen en Chile que permite a las y los artistas seleccionados financiar y sacar adelante sus proyectos, la convocatoria y, por lo tanto, la competencia por adjudicarse un lugar en la lista es enorme y requiere seguir una serie de procedimientos burocráticos de manera rigurosa. Luis Eduardo Araneda en Alcaíno y Hurtado dice respecto a esto que “muchos se quedan esperando un financiamiento para crear (...) yo gané un Fondart y nunca volví a hacer proyectos para fondos porque no fue una buena experiencia por toda esa cuestión burocrática” (Alcaíno y Hurtado, 2010, p. 113)

Dentro de la línea operativa del Fondart, como se mencionaba anteriormente, destaca también otras iniciativas públicas de apoyo al desarrollo de la práctica e investigación de las artes escénicas, como el Fondo de Artes Escénicas, de carácter concursable y que opera de manera más específica, promoviendo la realización de programas formativos, investigación, creación escénica, circulación nacional, remontajes escénicos, festivales y encuentros, entre otras categorías, destinados exclusivamente a circo, danza, teatro, ópera, narración oral y títeres.

4.2.3 Organizaciones sindicales y gremiales de la Danza

El área de las artes escénicas y en particular de la danza se considera no industrializada, lo que a lo largo de la historia ha dejado en abandono a este sector principalmente en su representatividad política. Recién el 2017 se aprobó la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, lo que otorgó, en efecto, mayor autonomía a la hora de tomar decisiones respecto al trabajo artístico y su fomento, sin embargo, aún al interior del Consejo no existe un área específica para la danza, más bien se le incluye dentro del conjunto de las llamadas artes escénicas (Pavez y López, 2019).

De esta falta de representatividad en el espacio político, surge la necesidad de convocar a organizaciones sindicales y gremiales y a redes de la danza, donde se puedan discutir las problemáticas y necesidades del quehacer dancístico de manera directa.

La Constitución chilena vigente hasta el año 2021 garantiza los derechos de las y los trabajadores a organizarse, con la finalidad de velar por sus derechos e intereses de manera representativa. Los sindicatos de oficio, en particular, son aquellos que reúnen a las y los trabajadores del mismo rubro, como ocurre en la danza y en las artes no industrializadas en general. En 1990, 42 trabajadores de la danza conformaron desde esta necesidad el SINATTAD, Sindicato Nacional de Trabajadores Artistas de la Danza, cuya convocatoria es a nivel nacional, siendo su actual presidenta electa Paola Aste, destacada bailarina coreógrafa de Concepción.

No obstante, existen también otras organizaciones en el territorio nacional, como el Sindicato de Trabajadores Independientes de la Danza de Valparaíso, Sindicato de Danza de la Araucanía (Sindarau), Red de Trabajadoras de la Danza, Red

Nacional de artistas y gestores de la Danza Contemporánea (DanzaSur), Corredor Danza Valparaíso, Red Danza Ñuble, Red Danza Bio Bío, entre otros.

4.2.4 Profesionalización en danza

La formación profesional universitaria de un artista en el área de la danza en Chile comienza alrededor de los 17 o 18 años, edad en la que se admiten los ingresos a instituciones de nivel superior. De acuerdo al Consejo de la Cultura y las Artes (2015), la Escuela de Danza de la Universidad de Chile antiguamente permitía el ingreso a la carrera de Intérprete en Danza desde los 9 años, y hasta el 2020 existía al menos un año de preparación previo a la carrera profesional, en el que podían ingresar jóvenes que cursaran desde 4to año de educación media; no obstante, posterior al inicio de la pandemia Covid-19, esto también se eliminó y el ingreso para el 2022 será de manera directa a la carrera profesional.

De aquí la importancia de las instituciones universitarias en la profesionalización de la danza en Chile. Si se quiere recorrer de manera cronológica:

1941: Escuela de Danza de la Universidad de Chile

1982: Dancen Escuela Karen Connolly, Instituto Profesional

1985: Centro de Danza Espiral, posteriormente asociado a la Escuela de Danza de la Universidad Academia del Humanismo Cristiano

1985: Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad ARCIS

2005: Escuela de Danza y Coreografía UNIACC

2008: Escuela de Danza del Instituto Profesional Escuela Moderna

Sin información de fecha:

Escuela de Danza de la Universidad Mayor

Carrera de Interpretación en Danza de Universidad de las Américas

Carrera de Coreografía y Pedagogía en Danza-Teatro de Universidad Bolivariana

*Escuela de Danza y Bailes Valero (*Centro de Formación Técnica*)

Cerradas al 2021:

Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad ARCIS

Escuela de Danza de la Universidad Mayor

Carrera de Interpretación en Danza de Universidad de las Américas

Carrera de Coreografía y Pedagogía en Danza-Teatro, de Universidad Bolivariana

Las salidas profesionales que se ofrecen actualmente en Chile son Intérprete, Coreógrafo/a y Enseñanza o Pedagogía en algunos casos. En las instituciones universitarias el proceso de postulación es similar, exigiendo la rendición de PSU o PDT y de un examen especial de admisión que contempla la evaluación de aptitudes físicas para la danza. Por otra parte, las herramientas que la mayoría de estas instituciones ofrecen a las y los estudiantes, consisten centrar al cuerpo como eje de reflexión y experimentación que permitirá generar conocimiento para el desarrollo artístico del profesional de la danza en su desenvolverse individual y colectivo (Universidad de Chile, s.f.).

Necesario es mencionar que todas estas escuelas, incluso aquellas que han cerrado, se encuentran en la Región Metropolitana, lo que deja entrever también la posterior concentración de profesionales de la danza principalmente en la capital del país. Esto correspondería a un síntoma indiscutible de la centralización de la cultura y las artes y de los recursos destinados a ellas (CNCA, 2015). Esto último es incluso observable en el mismo rubro en comparación a otras disciplinas artísticas:

En términos presupuestarios, por ejemplo, si comparamos los recursos destinados a danza con el fondo sectorial de menor monto, como la música en este caso, nos encontramos con que para el 2006 danza contó con \$352.824.115 en tanto que el Fondo de la Música tuvo \$1.236.308.999. Es

decir, casi mil millones de diferencia, lo que da cuenta de una diferencia de recursos abismante. (CNCA, 2015, p. 37)

De esto se desprende la precarización que es posible observar en los espacios no sólo formativos a nivel universitario de danza, sino en general, en términos de infraestructura y contrataciones de personal especializado (CNCA, 2012). Asimismo, el hecho de que, en contraste con otras carreras también de corte artístico, sean tan pocas las escuelas que impartan la carrera de danza, que a lo largo del territorio nacional se encuentren únicamente en la capital, y que sólo una de ellas sea de carácter estatal, mientras las demás corresponden a instituciones privadas.

Por otra parte, existen también distintas instituciones y programas que contribuyen a la profesionalización en danza, que no pertenecen a establecimientos de educación superior. Ejemplo de esto son la Escuela de Ballet del Teatro Municipal de Santiago y el BAFONA que promueven un programa de formación continua para sus intérpretes desde edades tempranas. La primera de estas, además, ha realizado una importante labor a nivel territorial, pues a través de su programa de Escuelas Adjuntas se ha encargado de difundir su proyecto educativo en distintas ciudades del país, como Osorno y Concepción. Esta es precisamente una de las características más importantes de este tipo de formación alternativa a las instituciones universitarias, pues a diferencia de ellas se distribuyen por el territorio, abandonando en buena parte el centralismo sintomático de la disciplina dancística que se mencionaba anteriormente.

Otro ejemplo de lo recién expuesto y que ha adquirido relevancia a nivel nacional, es el programa de formación desarrollado por Escénica en Movimiento, *EM:FOCO*. Al respecto, se señala que:

EM:FOCO tiene como objetivo activar y promover procesos de formación integral en danza contemporánea, fortalecer las prácticas escénicas desde la técnica y las habilidades expresivas, así como fomentar la capacidad reflexiva de interpretación y creación.

A través de su malla curricular, desea formar bailarines/as conscientes de sus propios procesos desde el estudio, la investigación y la vivencia de la danza desde el cuerpo y las emociones. (Escénica en Movimiento, s.f.)

En definitiva y en relación con lo mencionado, en Chile existen dos dinámicas en la formación en danza; la primera de ellas corresponde al sistema de educación tradicional en universidades o institutos, y la segunda, en cambio, responde más bien a la autogestión de Escuelas y compañías que proyectan programas de formación con sus mallas curriculares correspondientes, y que se caracterizan por su expansión en el territorio, aportando a la difusión de la danza en distintas regiones. No obstante, a pesar de los esfuerzos considerables que realizan estas escuelas y compañías, no se alcanza a cubrir realmente las necesidades educativas de todo el territorio, pues, por lo general, estos programas se llevan a cabo únicamente en las comunas más populosas o capitales regionales con mayor desarrollo artístico, dejando a la deriva otros sectores también importantes a los que la danza no llega.

La falta de recursos destinados a la educación en danza y la invisibilización de esta realidad que se refleja en el administrar estatal, atañen de manera directa al estudiante bailarín a lo largo de su carrera profesional, pues no existe un compromiso efectivo con su proceso formativo. Y desde este lugar, para la presente investigación es de completo interés la experiencia del bailarín como sujeto político en su paso por una institución universitaria.

4.3 Cuerpo y danza en movilizaciones chilenas

En el sistema neoliberal imperante, las calles de las grandes ciudades y centros urbanos actúan de arterias que transportan al ciudadano trabajador, peón base que sostiene la economía. Paralizar, por ende, la circulación de estas arterias incluso momentáneamente, como ocurre con las marchas, es irrumpir directo en el modelo económico; un acto simbólico, significativo, que exige un cambio refundacional político-institucional-social del país (Garretón, 2012) y que necesita hacerse visible en su manifestación para provocar una respuesta y conseguir la reivindicación de sus derechos.

Scribano y Cabral (2009) señalan que “la acción colectiva misma es una búsqueda de visibilidad, de hacerse notar por parte de los ex ciudadanos, de los expulsados y expropiados de sus voces y de otras materialidades” (p. 131). Y esta visibilidad colectiva se conseguiría a través del cuerpo reapropiándose del espacio público en las manifestaciones. Diana Taylor (2012) agrega al respecto que “desde la década del '60, los artistas han usado sus cuerpos para enfrentarse a los regímenes de poder y las normas sociales (...)” (p. 9). Vinculada la acción al arte se convierte en “*artivismo*”, neologismo utilizado desde el Big Frente Zapatista desde fines de los '90. Por otro lado, de este hacer acción a través del cuerpo, deviene la *performance* que conceptualmente engloba también otras de las expresiones dancísticas que se abordarán en este apartado.

4.3.1 *Performance en Chile*

La palabra *performance* es un concepto complejo, pues no significará lo mismo para un antropólogo que para un artista, y ni siquiera dentro del arte, será lo mismo para un artista europeo que para uno latinoamericano. En este último sentido, Taylor (2012) hace hincapié en que la palabra *performance* ni siquiera tiene traducción exacta al español, y que en Latinoamérica se utiliza como arte-acción / accionismo /

ejecución, arte ligada a la manifestación política como transmisión de cultura, historia y conocimiento a través del cuerpo.

Dirigiendo la mirada más específicamente hacia Chile, Taylor (2012) rescata el trabajo de Raúl Zurita en plena dictadura en el CADA (Colectivo Acciones De Arte), quien se refiere a las intervenciones realizadas en el espacio público chileno no como *performance*, sino como su equivalente que vendría siendo “acciones” o “acciones de arte”, indicando que:

A una dictadura se le oponen acciones, no *performances*, porque la palabra acción corroe las fronteras entre lo político y el arte. La acción de arte fue entendida directamente como una acción política y el artista que hacía acciones de arte fue entendido como un activista político, sin medicaciones. (Taylor, 2012, p. 38)

Aunque la autora discrepa en este sentido de Zurita, pues el término acción no considera las esferas económicas y sociales que también envuelven a los individuos y su corporalidad, como lo son la sexualidad, la identidad de género o el racismo, a diferencia de la *performance* o el performar, que sí abarca estas dimensiones (Taylor, 2012).

Las primeras *performances* o arte-acción realizadas en Chile son las que llevó a cabo el CADA. Una de las más referidas es “Para no morir de hambre en el arte” y se remonta a octubre de 1979, cuando el colectivo repartió bolsas de leche con mensajes alusivos a la política de Salvador Allende en la comuna popular de La Granja, hecho que fue ampliamente difundido por revistas de arte de la época (Reyes, 2012).

Por otro lado, un fenómeno performático más reciente, es el *flash-mob*; este tipo de *performance* se caracteriza por reunir a un gran número de personas entorno a un mensaje político en común, que crea o recrea una situación, escena cinematográfica o baile coreografiado de manera creativa, lo que estimula la participación de más individuos a través del sentido de comunidad que genera. Además, por lo general es ampliamente difundido por redes sociales por transmisiones en vivo o videos, impactando no sólo a los espectadores que se encuentran en el lugar presenciando la acción, sino también a aquellos que acceden desde las redes sociales, lo que aumenta su potencial de impacto (Albacan, 2014).

Uno de los *flash-mob* de mayor impacto mediático en Chile, fue el comentado “Thriller por la educación” basado en el video y canción de Michael Jackson, interpretado masivamente en las marchas del 2011.

Los zombies de Michael Jackson constituyeron la clara expresión de los efectos corporales de la postura neoliberal de gobierno hacia la educación: estos muertos-vivos dieron cuenta de cómo la política educacional del gobierno extrae toda la energía vital de quienes de otra manera serían seres joviales y llenos de vida. (Fuentes, 2015, párr. 4)

Dentro de una línea similar, siguiendo a Bacci (2020), en el 2019 en el marco del estallido social y la lucha feminista por mujeres que denunciaban abusos y violaciones por parte de la institución de carabineros de Chile durante las mismas protestas, el colectivo interdisciplinario Las Tesis presentó su performance “Un violador en tu camino”, que incluía un himno y una coreografía a modo de denuncia que consiguieron atraer a miles mujeres del movimiento feminista a lo largo del país, llegando incluso a reproducirse en otras partes del mundo en distintos idiomas.

El estallido social del 2019 sin duda fue un escenario en el que distintos *performers* y colectivos convivieron por un fin político en común. Ejemplo de esto fue Cecilia Vicuña, que en homenaje a las y los jóvenes que perdieron sus ojos en medio de las movilizaciones debido a la acción policial desmedida, gestó la performance titulada “El ver oír comenzó” de carácter ritual y más bien pacífico en el Centro Cultural Gabriela Mistral (Barros, 2019). Por su parte, el colectivo Yeguada Latinoamericana compuesto por mujeres y disidencias trans y no binarias, actuó de manera más bien irreverente y confrontacional presentándose frente a Carabineros o la Iglesia Católica incluso durante el toque de queda, en ocasiones en que con el cuerpo semidesnudo o totalmente al desnudo “mostraron sus colas de yegua en las barricadas, encendieron bengalas en la entonces Plaza Italia, y rayaron en la calle ‘Estado de Rebeldía’” (Reyes, 2020, párr. 18)

En definitiva, la *performance* o el arte-acción del CADA no ha dejado de estar presente en los movimientos sociales chilenos desde su llegada a fines de los '70. Es más, cada vez van en aumento estas manifestaciones artísticas de distinta índole en el espacio público, sean más bien festivas como algunos *flash-mob* o rebeldes y provocativas como la Yeguada Latinoamericana, todas tienen el mismo objetivo en común: poner el cuerpo de manifiesto para denunciar y reivindicar los derechos expropiados.

4.3.2 Pasacalle andino y comparsas

Grupos de bailarines con vestimentas coloridas siguiendo un son carnavalesco, se presentan en filas no sólo en el norte del país, sino también y cada vez más en las movilizaciones sociales a lo largo de Chile. Fernández (2011) declara que “la danza es ante todo en el mundo andino un espacio ritual, festivo, un universo simbólico en el que se construye un sentido de pertenencia y apropiación de una colectividad con sus prácticas culturales” (p. 13), sentido que les ha permitido resituarse y reapropiarse del espacio público de la ciudad con un carácter político.

La historia de la danza andina en Chile no difiere mucho de lo ocurrido en dictadura con la danza contemporánea, pues mucho antes, producto de la colonización tuvo que replegarse a las clandestinidades de una sociedad evangelizada bajo el catolicismo, que consideraba su práctica como diabólica. Actualmente, por el contrario, se presenta en carnavales sosteniendo imágenes religiosas de la Virgen de la Tirana o de Ayquina (Fernández, 2011).

Una de las danzas andinas más representativas y que está presente en las manifestaciones sociales del país es el tinku, proveniente de las comunidades indígenas de Bolivia. Siguiendo a Fernández y Fernández (2015), en ella se incorpora el enfrentamiento corporal entre sujetos a fin de resolver conflictos de toda índole, sea territorial, política o incluso amorosa. Así es como el tinku envuelve todas las esferas de una comunidad, desde el hacer política:

(...) nos ubica en un espacio de encuentro resignificado desde el contacto entre cuerpos que dialogan desde y en el conflicto. Se comparte, se encuentran oposiciones, dos voluntades que generan un nuevo cuerpo, un cuerpo social. Por esto, más allá de un mecanismo de regulación de conflictos es un tipo de acción y relación social determinada por la reafirmación a una identidad comunitaria. (Fernández y Fernández, 2015, p. 63)

A raíz de este entrecruce de elementos, desde el 2007 el tinku se emplaza directamente dentro del contexto de las movilizaciones sociales para visibilizar la lucha de los pueblos indígenas principalmente, y a la vez haciéndose parte del colectivo social mayor al pronunciarse en contra del sistema neoliberal y patriarcal.

Con el tinku asociado a la movilización y a la protesta se crea el concepto de tinkunazo, en que personas de distintos grupos danzan de manera conjunta en marchas, actos políticos, culturales, eventos sociales, conmemoraciones y festividades, pero, sobre todo, en ámbitos reivindicativos como las marchas por los pueblos indígenas, por el agua, por las luchas poblacionales y estudiantiles. (Fernández y Fernández, 2015, p.67)

De esta manera, los *tinkunazos* y otras expresiones dancísticas de origen andino, han logrado acaparar las miradas de los espectadores de las marchas con sus carnavalescas presentaciones, reclamando el territorio de los pueblos originarios y promoviendo el mensaje político común a todos.

Siguiendo a Rosa Jiménez, bailarina destacada por su participación en comparsas, quien relata su paso por la historia de estas a fines de los 90 e inicios del 2000:

Estos espacios convocaban a nuevas personas a hacer danza desde el soporte del tejido social, saliendo de las lógicas tradicionales de aprendizaje de un baile en una academia y presentación de un escenario. El bailar en la calle por más de dos horas seguidas, en recorridos que permiten habitar sensiblemente un territorio, junto a un contexto de significación colectiva pues hay un sentido de celebración, comenzaba a generar una nueva identidad de danzantes, surgían los bailarines de carnavales en Santiago. (Jiménez, 2019, p. 328)

La misma autora y bailarina señala cómo en sus inicios las influencias de la danza calle carnavalera provenían en gran medida del extranjero con el afro, los ritmos brasileños de la samba, y la danza andina-boliviana, a la vez que existía un

profundo interés por investigar un ritmo auténtico nacional. De este interés por reivindicar lo propio es que en el 2006 fundó la Escuela carnavalera Chinchintirapié, “la cual tiene como tambor base en su montaje de carnaval el bombo chinchinero, tambor que nos permite diferenciarnos de las batucadas” (Jiménez, 2019, p. 333). El repertorio de esta escuela abraza el mestizaje que caracteriza a la danza carnavalera chilena, resignificando y llevando la cueca, la cumbia y la ranchera a las calles en un tono festivo, a la vez que promueve un sentido de comunidad, lo que permite que se adapte a distintos contextos sociales y políticos.

El principal escenario de estas expresiones carnavales es, en efecto, la calle. Al respecto Jiménez (2019) concluye “las calles florecen de bailarines que escogen este escenario para expresar su derecho al arte, a sentir, a expresar y resistir un modelo que atomiza en el juego del consumismo, la individualidad y los valores del capitalismo descarnado” (p. 334).

5. Marco Metodológico

La presente investigación se desenvuelve *sobre* las artes, pues se articula en la reflexión sobre la práctica interpretativa de las y los bailarines, abordada desde la distancia teórica que separa la percepción personal de la investigadora del objeto a investigar (Borgdorff, 2010). Es precisamente este carácter reflexivo sobre la acción y su interpretación al que refiere Borgdorff (2010), el que permite que esta investigación arroje resultados más o menos objetivos, que permitan encontrar los puntos en común que conectan la práctica de cada intérprete en el contexto de movilizaciones sociales y responder la pregunta central de la investigación.

Esta investigación se posiciona desde la hermenéutica, en tanto es la experiencia de la práctica interpretativa desarrollada por la o el bailarín, y cómo esta se ve modificada dentro del contexto de las movilizaciones, en relación con su proceso formativo profesional, el principal elemento configurador de la aproximación al conocimiento.

Además, dada esta subjetividad que supone la experiencia de las y los bailarines, interpelados por el acontecer de las manifestaciones políticas, es que esta investigación se sostiene en el aspecto cualitativo. Bergh (1989) se refiere a esto último y dice “el análisis cualitativo surge de aplicar una metodología específica orientada a captar el origen, el proceso y la naturaleza de estos significados que brotan de la interacción simbólica entre individuos.” (citado en Ruiz, 2012, p. 15).

Como se ha afirmado a lo largo de esta investigación, el sujeto de estudio para este caso son las y los bailarines que se encuentran en o han vivido un proceso formativo de danza en Chile durante las últimas décadas. Esto es dado al interés de abordar el entendimiento de la práctica interpretativa, desde las formalidades que entregan las distintas instituciones formales y no formales a la educación de las y los intérpretes en danza, de modo que exista un entendimiento y lenguaje técnico

similar en el universo de la práctica. Asimismo, desde la realidad del ser estudiante o haber vivido un proceso como tal, es posible comprender de mejor manera la experiencia de la práctica interpretativa de danza en las movilizaciones que, como se adelantó en los antecedentes de esta investigación, convoca a diferentes disciplinas y personalidades.

El propósito de centrar la observación sobre las y los bailarines que han experimentado un proceso formativo profesional, es obtener de ellas y ellos la particularidad de sus vivencias en la práctica interpretativa dentro del contexto de movilizaciones. Es en la experiencia, como se mencionó anteriormente, desde el ser artista en formación y ser artista intérprete, donde se enlazan los ejes sujeto-práctica-contexto que sostienen la presente investigación y que darán respuesta a sus objetivos.

De acuerdo con lo anterior, es que se definirá entonces como unidad de muestra a seis bailarines e intérpretes escénicos entre mujeres, hombres y no binarios, de rango etario indefinido, que en los últimos 20 años se hayan dedicado profesionalmente a la danza, y cuyo principal requisito es que hayan participado en manifestaciones políticas con intervenciones de danza y/o performance. Este grupo se distribuirá de acuerdo con dos categorías: 3 intérpretes que hayan recibido una formación en danza en establecimientos educacionales secundarios por al menos dos años, y 3 intérpretes que se hayan formado en espacios no convencionales, como lo son los programas de formación, escuelas de compañía y la formación autodidacta. Otro elemento a considerar son las y los informantes claves provenientes de otras disciplinas artísticas distintas de la danza, que opinen respecto del proceso formativo dancístico, entregando una mirada desde afuera que pueda enriquecer también la información que se obtenga en esta investigación.

Para obtener la información experiencial de la práctica interpretativa en las movilizaciones, será de utilidad proponer entrevistas semiestructuradas. Estas deberán convocar personalmente a participantes activos en las manifestaciones

sociales de tipo performance y/o dancísticas, entre ellos a grupos de estudiantes universitarios de danza, bailarines profesionales y profesionales de otras disciplinas ligados a estas expresiones, a fin de obtener un universo de experiencias compartidas para su reflexión.

Por último, la técnica de análisis corresponderá al análisis de contenido que contempla la totalidad de las respuestas de las y los entrevistados, identificando las distintas percepciones y perspectivas que estas ofrezcan a la investigación desde el abordaje de la experiencia personal de cada uno, procurando mantener el espacio sensible propio de la danza.

6. Análisis

En el presente capítulo se analizará la recolección de información obtenida en el estudio de campo, de acuerdo con los parámetros de muestra ya expuestos en el capítulo anterior. De los resultados se desprenden tres grandes categorías:

En la categoría **formación en danza** se hace énfasis en los distintos procesos de formación y en cómo esta diversidad ha influido en el lenguaje y en el quehacer en la danza de cada uno de los entrevistados. Aquí se observan más bien aspectos de tipo biográfico que han permitido construir, de una u otra manera, distintos puntos de vista de habitar la danza, del ejercicio de la interpretación y de la relación con su contexto.

En relación con lo anterior, se desprende la segunda categoría que aborda el **significado personal de la práctica interpretativa** y que da cuenta de las nociones conceptuales del interpretar o ser intérprete y de las herramientas necesarias para su ejecución. Se establecen relaciones o no con las experiencias formativas de cada entrevistado, sea que haya recibido una formación de tipo universitaria o más bien no convencional, como lo son los programas de formación.

En última instancia surge la tercera categoría que entra de lleno a la problemática de esta investigación y que comprende la inserción de la **danza en la sociedad**, desde la percepción de cada entrevistado del rol de la danza en la comunidad y su experiencia aplicada en el espacio calle y las manifestaciones sociales de las últimas décadas.

De manera más específica, de cada categoría se desprenden sub - categorías que recogen las experiencias sustanciales de las y los que fueron entrevistados en este apartado.

En primer lugar, la categoría **formación en danza** desglosa en tres subcategorías a analizar:

Primeramente, es necesario destacar el **rol de los programas de formación en danza** en regiones distintas a la Metropolitana a lo largo del país. De acuerdo con los resultados obtenidos, de las dos entrevistadas que residen en regiones, la totalidad se profesionalizó en danza a través de estos programas formativos, dada la inexistencia de instituciones universitarias que impartieran la carrera en el territorio.

“Empecé a los 16 a bailar en una academia de ballet y de danza que había en Copiapó (...) Y cuando llegué a Conce, el primer semestre dije ya, mechona, voy a carretear, vacilar, pero igual con la intención de entrar a bailar algo, y justo en las vacaciones de invierno de ese año, fue el 2012, entré a un FAE en el Balmaceda Arte Joven, y este FAE lo dirigía la Juanita Paz Saavedra, la loka juana, y entré a bailar ahí y era un FAE que igual era super completo, era 3 veces a la semana, la continuidad la daba la Juanita, pero todos los meses teníamos un profe distinto entre medio, y ahí tuve teatro físico, video danza, butoh, y el troncal era danza moderna que lo hacía la Juanita (...) salió el proyecto de la Juanita, el de formación, y ahí nació el elenco Lokas Juanas y eso hizo que yo no me fuera de Conce, entonces yo dije voy a poder estudiar antropología y voy a poder bailar (...)” (E3R1)

La inexistencia de la carrera de danza en instituciones universitarias en regiones distintas a la Metropolitana no se deben a una falta de demanda, como ocurre en ciudades como Concepción, donde año a año existen organizaciones que imparten programas de formación en danza como actualmente lo hace Escénica en Movimiento con el *EM:FOCO* (Escénica en Movimiento, s.f.), sino más bien obedece a la centralización de la cultura y las artes en la capital del país, que provoca año a

año la migración de una parte importante de la población de regiones hacia Santiago para poder realizar sus estudios superiores de manera acreditada en casas universitarias, esto de acuerdo al diagnóstico del área de la danza realizado por el CNCA (2015).

La segunda de ellas recae en la importancia de la **aproximación inicial a la danza a través de talleres** impartidos en colegios y academias que permiten el acercamiento de esta a niños, niñas y adolescentes. En 5 de los 6 entrevistados en total, su camino de formación partió precisamente en actividades escolares y talleres de danza en academias, de los que rescatan su importancia en la posterior decisión de la profesionalización en esta área artística.

“(…) desde chica siempre me gustó bailar como en la niñez o después en el colegio en las coreos de la alianza que era como el momento para bailar, como que siempre noté que me gustaba (...) y ya empecé a bailar más como en el 2010, 2011, que fue cuando en una marcha con mi hermana vimos como una agrupación de tinkus y nos interesó mucho como la forma en que se movían, como no buscando algo hermoso, bello, sino que era así como de guerra, confrontacional, tirando patadas, saltos, combos, y nos gustó y ahí mi hermana le preguntó al que se veía el cabecilla y mi hermana le preguntó oye qué onda esto y él la invitó a un ensayo esa misma semana (...) y ahí bailé mucho en la calle, mucho, mucho, mucho, desde el 2010 como por 8 años bailando en carnavales, en carnavales sobre todo, sobre todo con un sentido social, eso es como yo aprendí a bailar, como bailar por algo (...) hasta que me di cuenta que yo sólo había sido feliz bailando y ahí fue cuando mi inquietud fue muy grande, como a los 23 años, y decidí meterme a danza. Di la prueba para meterme a estudiar a la Academia del Humanismo Cristiano, al Espiral, y quedé y ahí dejé mi carrera anterior, cambié y volqué mi vida hacia la danza.” (E6R1)

Como se evidencia en este relato y en la mayoría de los casos entrevistados, la experiencia dancística previa en academias y colegios ha sido fundamental en la decisión de estudiar danza, sea en instituciones universitarias tradicionales o instituciones colaboradoras en programas formativos.

Un tercer punto importante es **la influencia de la formación en danza en el lenguaje propio** de cada entrevistado. En este punto los resultados arrojan la importancia de la historia y del quehacer individual a la hora de abordar la danza y la búsqueda de su propio lenguaje, pues “todo te va formando (...) Para mí también es super relevante mi formación como trabajadora social y también mi generación (...) Mi formación me ha hecho ver varias dimensiones de la danza” (E2R2). En el marco de esta reflexión también se señala:

“(...) ahí vino todo un proceso de entender la danza como expresión cultural territorial y más el cruce con la reflexión de mi propia historia identitaria, viene una necesidad de estudiar la danza como expresión social, cultural, espontánea, religiosa, popular, folklórica, étnica.” (E2R5)

Se percibe la danza no como un oficio aislado, sino como una dimensión más de la vida de cada intérprete que se entrecruza constantemente con las otras dimensiones y visiones de su historia personal.

En relación con lo anterior emerge la segunda categoría **significado personal de la práctica interpretativa**, para lo cual resulta necesario generar una aproximación inicial al concepto mismo de interpretación, desde donde se desprende la primera de cuatro subcategorías y que define **la interpretación como un canal de comunicación**. Esta noción la profundiza Molina (2015) señalando

que, en efecto, la danza es un canal de expresión y exteriorización a través del cuerpo de la percepción propia del mundo.

“Quizás podría decirse que es como una especie de canal expresivo, comunicativo, o incluso a veces solamente vomitivo de emociones, cosas, sensaciones, problemáticas, para mí ser intérprete de danza o intérprete escénico es como llevar a la carne y exteriorizar a través de la carne las distintas emociones, sensaciones, pensamientos que podamos tener, para mí es eso, como una especie de canal” (E5R4)

“(…) es que es muy bonito el fenómeno del arte del presente, cuando hay otra persona prestándote atención a lo que tú haces, dices, bailas o cantas y le pasan cosas con eso porque es un acto de comunicación, entonces generas un mini vínculo en ese micro segundo en donde empatizaste o la odiaste o te odiaron, generaste como un match con alguien que en tu vida conociste” (E4R4)

Siguiendo esta misma línea que conecta la práctica interpretativa con el mundo interno de cada intérprete, se desprende la segunda subcategoría **habitar la danza**. Esto último desde la concepción de Pardo (1992) que entiende el habitar como la acción de “*estar en*”, acción que, por lo demás, ocurre en una dimensión espacial, siendo ese *estar en* el hecho de existir y estar presente *en* el espacio. A esto relaciona un último factor, pues “el hecho de que nuestra existencia sea forzosamente espacial tiene, sin duda, que ver con el hecho de que somos cuerpo(s), de que ocupamos lugar” (Pardo, 1992, p. 16). Y en relación con el interpretar se entrecruza el habitar con la historia personal

“Yo siempre pienso que interpretar danza es habitar danza, es habitarla (...) tu historia también, la historia es super importante en la vida de un intérprete y eso te entrega herramientas para poder habitar la danza, para poder habitar el mundo que el otro te está pidiendo que tú habites, un compañere, un creadore, quien sea (...), porque es importante reconocerse cómo es uno como intérprete, por eso es tan importante el trabajo personal que se hace en la investigación en la interpretación (...) mi forma de habitar la danza siempre va a ser distinta a la tuya, siempre, porque somos cuerpos distintos, tenemos otras historias, tenemos otras visiones, otros discursos con la danza (...)” (E1R3)

De acuerdo con las dos subcategorías ya expuestas, la interpretación tiene distintos puntos de encuentro que se interpelan con la realidad y las percepciones personales de manera constante en su ejercicio, “(...) en el fondo cada vez que acontece la danza para mí es la realidad, está dada, no es una ficción o una representación (...), la interpretación es un lugar evanescente que está ahí dado, siendo, estando.” (E3R3).

Una tercera subcategoría deviene de los resultados obtenidos y trata sobre **pensar la danza** como parte del ejercicio interpretativo

“(...) este medio es tan complejo que vas a tener que pensar cómo hacer tu obra, no sólo cómo bailarla, tienes que pensar cómo hacer tu obra, reflexionar qué temas quieres trabajar, qué tipo de artista quieres ser, es mucho más profundo que mencionar a intérprete, no es sólo ser ejecutante (...). Entonces para mí ser intérprete es de verdad vivirlo todo, porque es prestar no sólo la cuerpo, sino también la biografía, la emocionalidad, las temperaturas, los estados, los ánimos, y cuando no está todo eso, entra la técnica para poder

salvar. Por eso también hay que dominar la técnica, pero es un todo ser intérprete, por lo menos para mí.” (E4R3)

De la relación del ejercicio interpretativo con su contexto espacio, público, emociones, surge la cuarta subcategoría **percepciones de lo interno y lo externo en la interpretación**. En este sentido, Laban (1987) rescata de estos elementos configuradores de la interpretación, las relaciones interpersonales o, si se quiere, *inter-corporales* entre intérpretes unos con otros en el espacio escénico y la manera en que interactúan en la narrativa. De acuerdo con los resultados obtenidos en esta investigación, se obtiene que existen códigos que permitirán la comunicación entre intérpretes en escena en contexto espacio público:

“El escenario del contexto de carnaval es super distinto porque estás siempre jugando con las fronteras, porque llevas un acuerdo con tu grupo, pero también sabes que si pasa algo tú tienes que interactuar con lo que ocurre en el momento (...) Entonces ahí el intérprete tiene que estar vivo a los códigos y a un montón de cosas que están cambiando porque estamos en la calle, y en la calle se cruza el perro, en la calle se achica la cuestión, de repente se cae alguien (...)” (E2R4)

Respecto a las emociones y a la relación con el espectador en este ejercicio dual que supone el vínculo comunicativo, se dice que:

“(...) es un juego, y al final es como manipular el espacio, el tiempo para lograr distintas cosas, a veces como que siendo intérprete me importa mucho más la sensación que le pueda causar al resto que la que estoy viviendo yo, y a

veces simplemente siento que es más importante lo que estoy sintiendo yo a cómo se ve hacia afuera (...)" (E5R5)

"(...) lo bonito y que da mucho miedo de ser intérprete es que te expones, estás super vulnerable y al final el escenario es el único lugar donde tú eres, porque lo otro tú eres el personaje de hija, el personaje de polola, el personaje de profe, performando todo el rato, en cambio ahí si te equivocaste se te va a notar, no lo puedes evitar (...)" (E4R4)

Es esta suma de capas superpuestas unas con otras que compone el ejercicio de la práctica interpretativa de acuerdo con la experiencia de bailarines, siendo el concepto de habitar la danza un factor en común entre los tres intérpretes que se han formado en instituciones universitarias.

La tercera categoría comprende la inserción de la **danza en la sociedad**, relación que nace, como señala Pérez Soto (2008), de la base de que mucho antes de la cultura actual, allá por la época antigua tanto la danza como las pinturas en las cavernas o los cantos gregorianos no eran consideradas prácticas artísticas, pues estaban inmersas en el centro de la sociedad, no separadas de ellas ni menos en un nivel distinto o "elevado" como sitúa más tarde el imperialismo al arte. Desde entonces la danza se ha defendido como práctica cotidiana y del quehacer de una comunidad: "la danza sirvió como medio educativo y congregador, sirvió para formar y reforzar lazos sociales (...)" (Pérez Soto, 2008, p.32).

"Por sobre todo somos seres muy colectivos, nunca no hay colectividad, uno piensa que somos super individuales, pero esa es una máxima observación dentro de la colectividad. Siempre somos cuerpo colectivo, solamente que nos hacen sentir que estamos individualizados, pero en realidad no, empíricamente hay cuerpos colectivos que transitan juntos en la calle, que

van a comprar al mismo lugar o a la panadería, siempre somos un rizoma los seres humanos, muy gregarios, solamente que la colectividad está enfocada para la generación de excedente, para la eficacia, para la explotación, entonces hay que recuperar las colectividades.” (E3R5)

“(…) creo que la danza es importante en el sentido de que reivindica lo que más es atacado en la sociedad, reivindica el cuerpo y su expresión y el arte que pueda salir de él (...) y siento que la danza traspasa esos límites que nos hacen mal igual, como que desbloquea emociones, genera relaciones interpersonales, relaciones íntimas, vínculos concretos, vínculos profundos, eso siento que hace la danza. A nivel comunitario creo que es una práctica super noble el bailar.” (E5R6)

De esta manera, se sientan los precedentes de la primera subcategoría de tres, que tiene que ver con la presencia de **la danza en manifestaciones sociales**. Pero la danza en la calle no aparece como un término puro, sino entrelazado con conceptos como intervención, carnaval, performance y *artivismo*. Estos últimos dos términos estudiados por Diana Taylor (2012), quien remonta la irrupción de los cuerpos en arte-acción en la calle a la década de los '60. Esta subcategoría, entonces, más que presentar un cuestionamiento teórico entorno a la danza en manifestaciones, aborda las distintas percepciones, experiencias y sentires de las y los propios intérpretes que se manifiestan a través de la danza.

“(…) desde siempre he estado metida bailando en manifestaciones, pero creo que la mayoría de las veces que he bailado, lo que he bailado ha sido pensado para la manifestación (...) y también he bailado en manifestaciones simplemente por las ganas de bailar, pero ha sido por la euforia del momento y como que se arma una especie de cypher y hay un batúque y todo el mundo

se mete a bailar y se baila y se disfruta la colectividad, y se celebra también el estar unidos.” (E5R8)

Y a pesar de la participación efectiva de bailarines en las movilizaciones sociales, distintos debates se generan en torno a la interrogante de si debiese o no la danza estar presente en medio de las marchas. Al respecto se señala que:

“Yo creo que sí tiene lugar, no tiene lugar académico si, o una mirada occidental, yo creo que lo personal es político, y cuando los cuerpos salen a la calle salen con lo que tienen individual también, y esa individualidad es lo que les hizo elegir la carrera que eligen (...) y yo creo que el cuerpo está antes que el intelecto, y que el cuerpo piensa por sí solo, no a través del cerebro (...)” (E4R6)

“Sí, porque son los lugares de lengua, del lenguaje de nosotros. Ahora también es poner de qué forma uno quiere que estén los cuerpos presentes, qué es la danza también, pero poner un cuerpo en ese estado, en ese lugar, qué significa. (...) tiene que estar presente porque es un lugar sensible también, un lugar que es capaz de tomar ciertos lugares y profundizarlos y llegar al corazón, al alma, sobre todo en momentos de protesta y movilización donde está todo mucho más alerta se cruza entre lo corporal y lo emotivo (...) entonces es importante que la danza, el teatro, la música tengan un discurso frente a eso que esté pasando, porque también son momentos de alivio, son lugares de alivio, son pequeñas islas de belleza dentro de la pena, porque el estallido también estuvo cargado de dolor (...)” (E1R6)

“Creo que otra cosa es manifestarse a través de la danza y creo que eso tenemos que aprender a pensarlo un poco más, no es llegar y hacer algo bonito y bueno, también siento que hay momentos de manifestación donde

no hay espacio para nada más que la violencia, donde no hay espacio para nada más que el enfrentamiento y ahí creo que el cuerpo de un bailarín sirve mucho, pero no sé si es necesario que se esté bailando. Es que uno se puede manifestar de tantas formas distintas y hay tantos momentos en las manifestaciones, que hay momentos donde sí, donde son una euforia colectiva y al final una manifestación desde el placer o desde la alegría, desde el disfrute, donde sí caben todas estas cosas así como más divertidas, más carnavales, donde sí cabe todo, y de repente no y eso hay que aprender a distinguirlo, sobre todo porque si queremos manifestarnos en protestas igual tenemos que hacerlo de forma inteligente para poder lograr ciertos objetivos. Y también siento que cada estilo de danza o cada técnica también tiene su contexto, su historia, entonces de repente no podemos andar mezclando peras con manzanas (...)" (E5R7)

"Me conflictúa, es que sabes qué, todo lo bonito no les importa a los poderosos y a los que tienen que cambiar las cosas por las cuales nos estamos quejando. Me di cuenta un poco de eso. (...) Yo pensaba que sí, porque es una motivación para los que están marchando, es un motivo de meter ruido, es otra expresión, no sólo vamos caminando, sino que vamos haciendo más cosas, es como esto tenemos, esto somos y lo entregamos hacia esta protesta, hacia esta petición, y siempre estuvimos buscando que pasara esto de la revuelta, los grupos sociales que bailamos en la calle siempre buscamos un cambio sistemático por parte del Estado (...), entonces yo dije llevo 10 años bailando y nunca nos habían pescado por la pasividad, pese a que quedaba la cagada un poco en las marchas eran pacíficas. Dije nunca nos pescaron e hizo falta que quemaran todo y que quedara la cagada, saqueos, que fuera por la violencia, no por el arte y la cultura, sino que por la violencia nos pescaron, entonces yo dije no es necesario tal vez." (E6R6)

Por consiguiente, los relatos recién expuestos dan cuenta de distintas variantes a considerar a la hora de manifestarse a través de la danza, de las que se distinguen al menos tres etapas de reflexión en el quehacer:

- Pensar la danza y gestionar de qué forma se necesita expresar, considerando el contexto histórico y social del estilo de danza que se elige
- Que la danza tenga un discurso de acuerdo con el contexto de la manifestación
- Distinguir los espacios físicos y temporales de la movilización en que puede ocurrir la danza

Luego, de acuerdo con el ejercicio mismo de la danza en las manifestaciones sociales, aparece **el espacio calle** como una subcategoría relevante para esta investigación. Como mencionan Scribano y Cabral (2009), la acción del cuerpo en la calle viene a reclamar aquello que ha sido expropiado a los ciudadanos y a buscar la visibilidad de este mismo reclamo. Dicha declaración de lucha no puede ocurrir en otro lado más que en las arterias del sistema: la calle. Sin embargo, la danza desde su elevación como práctica artística había pertenecido a los escenarios de teatros, espacios cuidados y convencionales para su desarrollo, por lo que en esta subcategoría se demostrarán las distintas diferencias entre ambos espacios

“(…) cuando tú haces danza en calle la gente reacciona muy al tiro, llega un perro y te muerde, la señora pasa y te dice qué está haciendo mijito o te abraza, le diste emoción y te abrazó, llega el curadito y te baila, y quiebra (...) la gente te reacciona y te conversa, y en ese conversar te pueden interpelar, te pueden gritar, besar, tocar, violentar, quebrar, te pueden hacer cambiar lo que tú estás haciendo, y eso es bonito también de la danza en calle, que te provoca eso, la calle te responde inmediato.” (E1R8)

“Es otra cosa, porque en el teatro una está cuidadita, lo más que te puede fastidiar es alguien que le suene el celular, tu mismo familiar que llegó tarde (...) pero en la calle es todo esto, la persona que te pide plata, la micro, la bocina, y en contexto de o durante el 19 revuelta social, después de la revuelta social mucho más, pacos, es que igual es estar entre la vida y la muerte, cuidándose (...) en el teatro estás super cómoda, tienes tu luz, tienes todo, y si estás afuera tienes los técnicos expertos en luz, expertos en sonido, en cambio acá, por lo menos nosotras en la red, tienes tus compañeras de seguridad, que son las que cortan el tránsito, las de seguridad se saben todo, a qué comisaría posiblemente te pueden llevar, y te vas organizando, y sabes que no puedes ir con short que tienes que ir con cosas largas por si te caes, te quemas la piel, contexto covid con tres mascarillas, celular cargado con batería, sistema de ubicación activado, estás mandando tu ubicación todo el rato, son hartas cosas (...)” (E4R8)

En definitiva, la danza en la calle actúa en alerta constante a distintos factores, sobre todo externos, que pueden alterar o alteran de lleno el espacio donde ocurre lo más sagrado de la interpretación. Es, en efecto, comunicación inmediata, instantánea, un intercambio de códigos con espectadores que interactúan pasiva o activamente con la danza y sus intérpretes, y también con los otros intérpretes para mantener el curso de la propuesta, a pesar de las eventualidades casi infinitas que ofrece el espacio público.

Por otra parte, dentro del marco de la danza en la sociedad, en la tercera y última subcategoría cabe también preguntarse cuál es **el estado de la danza en Chile**, país cuyo sistema es mercantil, neoliberal, donde el arte, como todo, es también producto. Ya lo menciona el mismo documento de *Política nacional de artes escénicas* del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio para el período entre 2017 y 2022, la realidad de la danza en la actualidad está marcada por los escasos recursos que se le destinan, la falta de espacios para su desarrollo y la

necesidad de fondos concursables para la realización de proyectos y, por tanto, fuentes de trabajo para las y los trabajadores de la danza.

“(...) la danza aparte de ser un oficio y un amor, es una pega, y como es una pega en Chile está precarizada, y como está precarizada caemos en cosas obvias de la precarización, la individualidad, el salvarse por uno, que uno lo entiende, pero tiene que ver con que estamos en una sociedad y un país muy capitalistas, donde el arte no genera y te precariza, entonces al estar precarizados cada uno tira para lo suyo, y ahí todos nos dividimos y es casi obvio, no es echarle la culpa a los bailarines, es echarle la culpa al país donde nos tocó vivir, es un país que cuesta.” (E1R9)

“Mal, piensa que dependemos de un fondo concursable, que en este país la cultura se entiende como si fuese un ticket, la compra de un ticket, cultura es esto, una conversación, que en cada plaza se juegue ajedrez, que cada dos cuadras haya una biblioteca libre (...) En este país pasa todo en Santiago, tienes que salir de tu ciudad para poder estudiar (...) No solo en pandemia, es esta cosa concursable que, si no te ganas el fondart y te estás cagando a tu propia gente, a tu propio amigo que está postulando al mismo fondart que tú, simplemente tú aprendiste a redactar mejor no más, tu proyecto no es mejor que el de tu amigo, lo redactaste mejor, encontraste la fórmula y chao.” (E4R9)

Sin duda, el malestar que genera la precarización de toda una comunidad es lo que ha convocado a las distintas marchas de las últimas décadas en Chile, y el sector de la danza no queda al margen de esto. Si a este factor agregamos que la danza es lenguaje, como ya se adelantaba en el marco teórico y en el presente capítulo se reafirmó, con mayor razón podría afirmarse que tiene un lugar expresivo en las manifestaciones sociales, tanto como las palabras puestas en gritos, lienzos

y cánticos, esto desde el reclamo del cuerpo y no solo de la lengua como herramienta comunicativa. La invitación es a pensar cuál es este lugar de la danza y dotarlo de sentido y contexto, hacer de este lenguaje algo propio, perteneciente, activarlo y desde ahí permitirse accionar.

7. Conclusiones

La presente investigación ha derivado en la observación de este fenómeno que ocurre en la vinculación entre el ejercicio interpretativo y las movilizaciones sociales en contexto contemporáneo. De esta observación se ha obtenido, primeramente, la caracterización del concepto de práctica interpretativa de acuerdo con las distintas percepciones que otorgan los tipos de formación en danza que existen en Chile, que le define como:

- *Práctica sensible y de habitabilidad* que sirve para estar presente con el cuerpo en el espacio reconociendo las herramientas que este ofrece a la práctica dancística desde el espectro sensorial propioceptivo. El concepto de *habitar*, en particular, es una constante utilizada por bailarines que han recibido formación tradicional universitaria en danza.
- *Proceso reflexivo* que instala interrogantes y estudios previos en torno al concepto, temática, tipo de intérprete que se necesita, proyección al público, además de la ejecución propiamente tal de la danza.
- *Ejercicio biográfico* que permite el reconocimiento de la historia de cada intérprete que habita la danza desde su biografía, desde el recuerdo y el reconocimiento sensible de la emoción, permeado por el contexto histórico, cultural, social y político en que se desenvuelve cada ser.
- *Llevar a la carne*, como suma de los factores anteriores, en el ejercicio interpretativo se busca materializar a través del cuerpo una emoción, un pensamiento, una sensación, aquello que se desea habitar para lograr efectivamente comunicarlo. Esto corresponde al concepto de encarnar o llevar a la carne, el poder vivenciar en el cuerpo aquel estado emotivo que se necesita interpretar.

Desde estos lineamientos que ofrece la definición del ejercicio interpretativo, se despliega, por consiguiente, la caracterización de su vínculo con las movilizaciones sociales, que permite reconocer, en primer lugar, que la práctica interpretativa en

contexto de movilizaciones sociales es en realidad un trabajo colectivo y requiere de lo comunitario, de lo coral, y que además en este escenario público itinerante y expuesto a distintos factores que alteran e interpelan indistinta y continuamente el recorrido de la danza, se instalan códigos entre intérpretes, sean estos gestos, señales, palabras que permiten actuar y sobrellevar los afectos de la intervención y lograr una reacción a tiempo ante, por ejemplo, la represión policial.

Dicho esto, en segundo lugar, se observa que las movilizaciones sociales proponen un estado de alerta constante, sobre todo posterior a la revuelta del 2019, donde la represión policial provocó un escenario de enfrentamiento contra los manifestantes en una ofensiva que dejó como resultado a una alta cifra de heridos, mutilados, torturados, e incluso muertos. En este ambiente de lucha donde se arriesga el cuerpo y la vida, el estado alerta responde principalmente a un instinto de supervivencia, donde cualquier interrupción al andar de la marcha aparece como una potencial amenaza.

Finalmente, en tercer lugar, las manifestaciones sociales poseen un contexto e instalan momentos que permiten o no que la danza acontezca. En este sentido, las intervenciones de danza deben también responder al contexto en que se desenvuelven según las necesidades particulares que cada marcha requiere expresar. Asimismo, a lo largo de cada protesta puede haber momentos (en el análisis de este documento se definen como “momentos de alivio”) donde la danza y otras expresiones artísticas tienen cabida y pueden articularse, mas también existen momentos de tensión en los que sólo hay espacio para la acción violenta, por lo que es necesario que las y los intérpretes puedan distinguir estas variantes.

De acuerdo con lo expuesto en este documento, la danza ha permitido reclamar de vuelta el cuerpo expropiado y de la misma manera se ha convertido en una herramienta expresiva de otras luchas. Sin embargo, esto no da lugar al hacer por hacer y danzar por danzar, sino que invita a la reflexión profunda de las problemáticas históricas, políticas y culturales que conglomeran a gran parte de la

sociedad para dar el vuelco a una expresión con sentido, con mensaje, presente con, en y para la comunidad, sobre todo en un país en que el estado mismo de la danza, así como las artes y las culturas, se encuentra precarizado.

En este escenario en que la danza y su práctica interpretativa se articulan con lo comunitario en un marco de mayor escala como lo son las movilizaciones sociales, se ha posicionado esta investigación, permitiendo observar las características de este vínculo que es histórico, pero también dinámico y que obedece a aquello que va más allá de lo personal, pues se relaciona más bien con el habitar y reconocerse con otros cuerpos en el quehacer.

Finalmente, en relación con lo anterior, la presente investigación sugiere una futura profundización en aquello que comprende el pensar la danza y sus elementos interpretativos como un potencial de acción desde el colectivo que, por lo demás, no es sólo el conjunto de intérpretes, sino todo aquel que conforma el espectro de la obra o performance, incluidos espectadores y posibles actores de intervención. Sería interesante, entonces, a partir de este lugar instalar el concepto del intérprete que reflexiona además del que ejecuta, crea y/o interviene, como un potencial actor político que se hace cargo de su compromiso, desde el arte, con la comunidad.

Bibliografía

- Abeleida, M. P. (2017). *Del Movimiento a la Movilización* [Tesis de título, Universidad Academia del Humanismo Cristiano].
<http://bibliotecadigital.academia.cl/handle/123456789/4417>
- Aguilera Ruiz, O. (2012). Repertorios y Ciclos de Movilización Juvenil en Chile (2000-2012). *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 17(57), 101-108.
<https://biblat.unam.mx/hevila/Utopiaypraxislatinoamericana/2012/vol17/no57/8.pdf>
- Albacan, A. (2013). Flashmobs as Performance and the Re-emergence of Creative Communities. *Brazilian Journal on Presence Studies*, 4(1), 8-27.
<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/44019>
- Alcaíno, G. y Hurtado, L. (2010). *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*. Ocho Libros
- Arias-Cardona, A. M. y Alvarado, S. (2015). Jóvenes y política: de la participación formal a la movilización informal. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 13(2), 581-594.
<https://www.redalyc.org/pdf/773/77340728003.pdf>
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. (Alonso, E. y Abelenda, F. Trad.). Edhasa. (Obra original publicada en 1938).
- Aste, P., Sepúlveda, R., Figueroa, A. y Teillier, F. (2009). *Arte Danza Entorno: Crónica historiográfica de Calaucán, 1984-2008*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

- Bacci, C. A. (2020). Ahora que estamos juntas: memorias, políticas y emociones feministas. *Revista Estudios Feministas*, 28(2), e72446. <https://dx.doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n272446>
- Barros, M. (15 de diciembre de 2019). “No nos soltemos”: acerca de la performance “El veroir empezó” de Cecilia Vicuña. *The Clinic*. <https://www.theclinic.cl/2019/12/15/no-nos-soltemos-acerca-de-la-performance-el-veroir-empezo-de-cecilia-vicuna/>
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista deficiencias de la danza*, (13), 25-46.
- Cifuentes, M. (2007). *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. LOM Ediciones.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2012). *Reporte estadístico n°1, área de danza*. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Reporte-Estad%C3%ADstico-N%C2%B01-Danza.pdf>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2015). *Política de fomento de la Danza 2010-2015*. https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_danza.pdf
- Escénica en Movimiento (s.f.). EM:FOCO. <https://www.escenicaenmovimiento.cl/emfoco>
- Fernández, F. (2011). *Festividad y ritualidad andina en la Región Metropolitana: La fiesta de la Jacha Qhana y el Anata*. Ocho Libros.
- Fernández, F. y Fernández, R. (2015). El tinku como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile.

<https://dx.doi.org/10.5027/PSICOPERSPECTIVAS-VOL14-ISSUE2-FULLTEXT-547>

Jiménez, R. (2019). Bailando en carnavales en Santiago: Vivencias, memoria y presente, 1997 a 2017. En *El libro de la danza chilena*. Contenta Ediciones

Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. (Bosso, J. Trad.). Editorial Fundamentos. (Obra original publicada en 1950).

Le Breton, D. (2010). *Cuerpo Sensible*. Ediciones Metales Pesados.

Maturana, H. (1990). *Emociones y lenguaje en educación y política*. Paidós.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2017). *Política nacional de artes escénicas 2017-2022*. https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/wp-content/uploads/sites/2/2017/08/politica_aaee.pdf

Molina, P. (2015). La noción de corporalidad en la danza contemporánea. En Maxwell, A. (ed.), *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea* (pp. 101-114). LOM Ediciones.

Moraza, L. (8 de noviembre de 2007). *La carrera investigadora en Bellas Artes: estrategias y modelos, 2007-2015* [Intervención]. Universidad de Vigo. <https://tv.uvigo.es/video/5b5b72ba8f4208b226cff87d>

Parra, M. A. (2011). Características actuales de la movilización social en América Latina. *Observatorio Social de América Latina*, 30, 43-64. <https://search.proquest.com/magazines/características-actuales-de-la-movilización/docview/922775678/se-2?accountid=8171>

- Pavez, V. y López, F. (2019). Organización y gremio para la sostenibilidad de la danza hoy. Sindicato nacional de trabajadores artistas de la danza SINATTAD. *A.Dnz*, (3), 26 - 31.
<https://revistas.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/52644/55336>
- Pardo, J. L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Pre-textos.
- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. LOM Ediciones.
- Pérez Soto, C. y Rubio, M. (2015). *Fotografías de la danza contemporánea independiente, Santiago de Chile, 1973-1989*. Metales Pesados.
- Pichel, M. (11 de noviembre de 2019). Plebiscito histórico en Chile: por qué es tan polémica la Constitución que el 80% de los votantes chilenos apoyó reemplazar. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50381118>
- Ponce, C. (2020). El movimiento feminista estudiantil chileno de 2018: Continuidades y rupturas entre feminismos y olas globales. *Izquierdas* (49), 1554-1570.
http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2020/n49/art80_1554_1570.pdf
- Ponce, C. y Miranda, N. (2016). Redes de confianza online y flash mobs: movilizados por la educación. *Observatorio (OBS*)*, 10(Especial), 161-175.
http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1646-59542016000300009&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Reyes, R. (2 de enero de 2020). Performances en el estallido: La otra forma de protestar. *The Clinic*. <https://www.theclinic.cl/2020/01/02/performances-en-el-estallido-la-otra-forma-de-protestar/>

- Rifo, M. (2013). Movimiento estudiantil, sistema educativo y crisis política actual en Chile. *Polis*, 12(36), 223-240. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682013000300010>
- Ruiz, J. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Universidad de Deusto
- Sandoval, J. (2020). El repertorio de acción política en el ciclo de movilizaciones estudiantiles chilenas. *Revista de Estudios Sociales* 72, 86-98. <https://doi.org/10.7440/res72.2020.07>
- Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer análisis de discurso. *Cinta moebio*, (41), 207-224. <http://www.moebio.uchile.cl/41/santander.html>
- Scribano, A. y Cabral, X. (2009). Política de las expresiones heterodoxas: el conflicto social en los escenarios de las crisis argentinas. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 16(51), 129-155. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10511163006>
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso Editorial.
- Torres, E. (2020). Reseña bibliográfica: Big Bang, Estallido social 2019. Modelo derrumbado – sociedad rota – política inútil. *Trilogía* 32(43), 94-99. <https://sitios.vtte.utem.cl/trilogia/wp-content/uploads/sites/9/2020/08/revista-trilogia-facultad-humanidades-y-tecnologias-de-la-comunicacion-social-vol32-n43-2020-resena-bibliografica-Torres-1.pdf>
- Universidad de Chile. (s.f.). Danza. <https://www.uchile.cl/carreras/4939/danza>
- Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. (Murias, C. Trad.). Ediciones del Aguazul. (Obra original publicada en 1963).

Anexos

Entrevista 1

César Cisternas. Intérprete en Danza. Formación tradicional universitaria incompleta, 5 semestres. Santiago, Chile.

Lunes 4 de octubre de 2021.

Soporte: zoom. Grabación video y audio.

Pregunta (P) o Respuesta (R)		Factor	Análisis de contenido
P1	¿Cómo definirías tu formación como bailarín?	Formación en Danza	
R1	<i>“Yo quería estudiar teatro, yo iba a ser actor, de hecho, desde chico había hecho muchas cosas de teatro, había participado en concursos de teatro joven, estuve en la compañía de Balmaceda 1215, estuve en la academia de teatro de mi colegio, entonces había tenido una historia de las artes escénicas, pero desde el teatro (...) entonces fui a una audición de la Chile y llegué como a las 9 y me dieron hora a las 13, había mucha gente, entonces yo por</i>	Formación en Danza	Existía una aproximación a las artes escénicas más bien desde el teatro. Por coincidencia terminó en una audición para la carrera de Danza en la UAHC, y aunque no tenía conocimientos

mientras dije necesito hacer algo hasta las 13 y dije voy a ir al Espiral a buscar un flyer (...) Partí al Espiral y me abre Marco, y me dice -¿tú eres César? -sí -pasa que te están esperando y llega la Manuela Bunster y me dice ¿tú eres César? y me pasa un número y me dice pónitelo en el pecho, y yo pensé que era el número de atención, que había más gente esperando, y me dice es ahí, en esa cortina y abro y estaba la Yasna a punto de partir la clase de moderno y me mira y me dice César, te estamos esperando a ti no más y yo no, yo no vengo a esto, y me dice pasa, y me bloqueé y entré a la audición de danza, y yo me veía bailando así como qué estoy haciendo, si yo no venía a esto. Di una audición pésima, horrible, nunca había bailado, todas las demás personas que estaban ahí estaban con malla, tomate, polaina, todo el estereotipo de bailarina y bailarín. Entonces, terminó la audición, di una audición pésima y me iba a ir y le dije a la comisión que yo me iba, porque yo no venía a esto, que yo venía pasando por afuera y me entraron, porque se equivocaron (...) a la semana, me llaman del Espiral que había quedado (...) Y ahí me metí a la carrera, yo no sabía nada, no sabía un plié, no sabía ni una cuestión, mi quinta era horrible, entonces yo siempre he sido así, “hay que trabajar”, entonces me

quedó seleccionado. Decidió entrar a esta carrera y comenzar así su formación como bailarín. En segundo año, paralelamente, ingresó a la Escuela de Ballet Municipal de Santiago y comenzó a trabajar como intérprete en distintas compañías, abandonando la universidad para continuar su formación ahora en terreno con sus compañeros bailarines.

	<i>puse a trabajar, llegaba temprano, yo llegaba a las 7:30 a elongar, a prepararme, (...) tenía 18 años y empecé en esa y en segundo año me fui al Municipal a la Escuela de Ballet (...) Quedé en la Escuela de Ballet del Municipal, la cosa es que empecé a trabajar al tiro, empecé con la Isabel Croxato y en trabajo de compañía muy chico (...) yo llegué hasta segundo de la universidad, primer semestre de tercero, y ahí me empecé a formar con los bailarines que estaba trabajando un poco, como empecé a hacer el oficio al tiro (...) fue una formación que fue super rápida, porque el trabajo me pedía que me apurara en la formación.”</i>		
P2	¿Cómo crees que ha influido la formación que has recibido como bailarín en tu quehacer en la danza?	Formación en Danza	
R2	<i>“(…) fue una formación en terreno, con bailarines ya profesionales que eran solistas del Banch, solistas del Ballet de Santiago, me tocó viajar y conocí gente profesional, por ejemplo me fui a un festival de solos, el Elisa Carreño, y había un solo que era de la Isabel Croxato que yo bailaba, entonces el festival convocaba muchos solos y dúos, y después los dividía y te mandaban de gira por Venezuela con esta gente, entonces me tocó irme de gira con una chica que era solista de la ópera de</i>	Formación en Danza	La formación intensiva y sobre la marcha que fue recibiendo César desde sus inicios en la danza, y la experiencia compartida por otras y otros intérpretes profesionales en su ejercicio, le hicieron adquirir una rutina

	<i>Paris, entonces me vi en esta y hay que atinar y fue un aprendizaje con los intérpretes, porque claro, tuve maestros porque tomaba clases con ellos, pero me tocó compartir experiencias muy inmediatamente con intérpretes profesionales, viendo la vida de ellos y de ellas, entendiendo cómo se movían, qué hacían, el entrenamiento, entender la danza (...)</i>		de trabajo y entrenamiento disciplinado y constante con el fin de lograr entender la danza como sus pares, en el oficio mismo
P3	¿Qué significa para ti la práctica interpretativa/ser intérprete?	Significado personal de la práctica interpretativa	
R3	<i>“Yo siempre pienso que interpretar danza es habitar danza, es habitarla, es vivirla. Es como cuáles son las herramientas que uno tiene, cuáles son las competencias que uno tiene y no sé si habilidades, pero las herramientas que tú desarrollas para poder habitar la danza, que no es lo mismo que vivirla. Entonces para mí la interpretación es eso, tu historia también, la historia es super importante en la vida de un intérprete y eso te entrega herramientas para poder habitar la danza, para poder habitar el mundo que el otro te está pidiendo que tú habites, un compañere, un creadore, quien sea (...), es importante reconocerse cómo es uno como intérprete, por eso es tan importante el trabajo personal que se hace</i>	Significado personal de la práctica interpretativa	Interpretar es habitar con todas las herramientas que cada cuerpo posee, por lo que es importante el reconocerse a sí mismo y su historia para llegar a habitar la danza desde ese lugar

	<i>en la investigación en la interpretación, yo creo eso y este es un lugar que es mi verdad, no es la verdad absoluta y la comparto. Yo cuando hago clases trato de entregar herramientas para que les alumnos logren descubrir cuál es su relación personal con la danza y cómo pueden desarrollar sus habilidades y sus visiones y sus competencias con la danza, y cuál es la forma que ellos tienen de profundizar y de habitar la danza, porque mi forma de habitar la danza siempre va a ser distinta a la tuya, siempre, porque somos cuerpas distintas, tenemos otras historias, tenemos otras visiones, otros discursos con la danza (...)</i>		
P4	En tu ejercicio interpretativo, ¿de qué manera te relacionas con el público? / espacio? / emoción?	Significado personal de la práctica interpretativa	
R4	<i>“Es personal, porque es una cuestión humana, la danza es algo humano y es algo super sensorial. Trabajamos con emociones, interpretamos emociones, habitamos emociones, habitamos historias y las historias están cargadas de emociones, entonces tú relación es distinta a la mía con la pena o con la ira, hay otro recuerdo (...) yo me descubro en el movimiento, me descubro en la emoción. Para mí la danza es un trabajo colaborativo,</i>	Significado personal de la práctica interpretativa	La danza es sensorial, interpela emociones e historias personales desde donde cada intérprete se relaciona con ella de manera distinta. Es un trabajo colectivo entre intérpretes, creadores,

	<i>un trabajo comunitario, un trabajo de cooperación, y ese trabajo de cooperación se da con un creador o creadora, con un colectivo, con tus compañeros, incluso con el iluminador, con el público.”</i>		iluminadores, público, todas y todos quienes componen la escena que se quiere habitar
P5	¿Qué implicancia tiene para ti la danza a nivel social/comunitario?	Danza en la sociedad	
R5	<i>“En lo comunitario tiene varios aspectos en lo creativo, en el trabajo de creación en danza y lo colaborativo de los cuerpos que están al lado tuyo, del cuerpo que está delante de ti, que te está dirigiendo, que te está entregando un mundo para que tú lo habites, entonces hay aspectos de solidaridad, de entrega, de humildad que tienen que estar en eso (...)</i> <i>Y el sentido social claramente en que la danza es un lugar de comunicación, un lugar de hablar con le otre, cuando uno se instala en un acto performático, en una escena, en un cuadro, en una coreografía uno está hablando con la gente, el público no es alguien que no tenga injerencia en tu arte, tiene injerencia, responde, te afecta, te recibe, te rechaza, empatiza (...), el acto performático es una conversación constante. Ese yo creo que es el peldaño base de una sociedad, el conversar y después cómo nos colaboramos, cómo trabajamos juntos. Entender la danza como</i>	Danza en la sociedad	Lo comunitario está en todas las relaciones que establece un cuerpo con otros cuerpos, entregados a una creación ajena. Lo social radica en la danza como un lugar de conversación con un público que responde. Una sociedad conversa y el lenguaje que usa un bailarín es la danza

	<i>el hablarse con la gente. Mi lenguaje es este, mi forma de comunicarme es esta, hay otros que ocupan la música, el diálogo, la palabra, el texto, la pluma, nosotros ocupamos la danza.”</i>		
P6	¿Consideras que la danza debiese estar presente en las manifestaciones sociales? ¿Por qué?	Danza en la sociedad	
R6	<i>“Sí, porque son los lugares de lengua, del lenguaje de nosotros. Ahora también es poner de qué forma uno quiere que estén los cuerpos presentes, qué es la danza también, pero poner un cuerpo en ese estado, en ese lugar, qué significa. (...) tiene que estar presente porque es un lugar sensible también, un lugar que es capaz de tomar ciertos lugares y profundizarlos y llegar al corazón, al alma, sobre todo en momentos de protesta y movilización donde está todo mucho más alerta se cruza entre lo corporal y lo emotivo (...) entonces es importante que la danza, el teatro, la música tengan un discurso frente a eso que esté pasando, porque también son momentos de alivio, son lugares de alivio, son pequeñas islas de belleza dentro de la pena, porque el estallido también estuvo cargado de dolor (...)”</i>	Danza en la sociedad	La danza es expresión, es lenguaje, tiene su propio discurso y debe estar presente en las manifestaciones, además, como espacio sensible, de encuentro y de alivio en medio del dolor de estas
P7	¿Te has relacionado, en tu rol de bailarín, con las movilizaciones sociales que han ocurrido en el país? ¿Cómo?	Danza en la sociedad	

R7	<i>“Me pasó que empecé a generar más cuerpo performático en el estallido al final, que había una perfo que yo hacía con un compañere, que lo que pasa es que al tiempo después del estallido y en el estallido también empezó a despertar mucho una politización de las disidencias sexuales y de género, yo activo en las disidencias sexuales y de género, entonces se empezó a activar también una politización de eso que fue super bonito, entonces nosotres hacíamos unas intervenciones en la plaza dignidad, que aparecíamos bien mariconas y rayábamos en el suelo y escribíamos unos casos de violencia policial a compañeras trans, tal como están en fiscalía, el relato crudo, y hacíamos una perfo en razón a eso, entonces empezó a aparecer un cuerpo mío que estaba ligado a una militancia que antes no había tenido (...) empecé a sentir como ahí está mi cuerpo, mi cuerpo como César y como César intérprete, mi cuerpo como César bailarín y mi cuerpo como César marica, como que empecé a entenderme en un cuerpo distinto, dije esta es mi militancia y no la había habitado, y a partir de eso es como nace guerrilla marika también, como estas cuerpas puestas desde esta manera, en esta postura, en esta corporalidad como un discurso,</i>	Danza en la sociedad	Desde la militancia en las disidencias, César se reconoce a sí mismo como un cuerpo marica con el que activa y performa en la Guerrilla Marika, más que danza y cuerpo, le hace sentido un cuerpo performático que cuenta su propia historia, su propio relato
----	---	-----------------------------	---

	<i>entonces más allá de hacer danza, yo empecé a habitar un cuerpo performático que me hacía sentido, donde la perfo tiene más cercanía al individuo porque habla de tu relato concreto, entré en la perfo desde ese lugar y con ese cuerpo, hablando de danza hablemos de cuerpo también, cuerpo presente (...)</i>		
P8	¿Cómo describirías la experiencia de bailar en la calle, a diferencia del teatro u otros espacios convencionales?	Danza en la sociedad	
R8	<i>“(…) ocupamos la danza para comunicarnos, para hablarnos entre todes, porque no es solo tú el que está hablando en escena, eres tú escuchando el público, lo que te dicen, en la calle por ejemplo pasa eso de forma súper evidente, cuando tú haces danza en calle la gente reacciona muy al tiro, llega un perro y te muerde, la señora pasa y te dice qué está haciendo mijito o te abraza, le diste emoción y te abrazó, llega el curadito y te baila, y quiebra (...) la gente te reacciona y te conversa, y en ese conversar te pueden interpelar, te pueden gritar, besar, tocar, violentar, quebrar, te pueden hacer cambiar lo que tú estás haciendo, y eso es bonito también de la danza en calle, que te provoca eso, la calle te responde inmediato.”</i>	Danza en la sociedad	La danza es conversación y en la calle ese conversar sigue diversos rumbos, pues generalmente intervienen personajes que reaccionan al movimiento del intérprete de múltiples e inesperadas maneras en la inmediatez

P9	Distintas intervenciones ocurrieron este 2021 en específico para el día de la danza, ocupando frases como “Día de la danza, nada que celebrar” o “¿Dónde está la danza?”. En relación a esto ¿cómo describirías la situación de la danza en Chile hoy en día? ¿De qué manera esto te afecta como bailarín?	Situación de la Danza en Chile	
R9	<i>“(…) la danza aparte de ser un oficio y un amor, es una pega, y como es una pega en Chile está precarizada, y como está precarizada caemos en cosas obvias de la precarización, la individualidad, el salvarse por uno, que uno lo entiende, pero tiene que ver con que estamos en una sociedad y un país muy capitalistas, donde el arte no genera y te precariza, entonces al estar precarizados cada uno tira para lo suyo, y ahí todos nos dividimos y es casi obvio, no es echarle la culpa a los bailarines, es echarle la culpa al país donde nos tocó vivir, es un país que cuesta.</i> <i>(…) yo creo que la principal razón y raíz de esta crisis en la danza, una es la precarización porque estamos todos en su lado tratando de salvarnos, entonces es imposible hacer comunidad, cuando en realidad las urgencias son otras, la urgencia es salvar el mes (…) entonces obviamente la única forma de que cambie es lo comunitario, es volver a ese tejido</i>	Situación de la Danza en Chile	La danza como trabajo en Chile, país de sistema capitalista neoliberal, se encuentra precarizada, lo que provoca separación en su comunidad e individualismo por la imperiosa necesidad de generar de alguna u otra manera ingresos para vivir. Este panorama sólo puede cambiar volviendo a la comunidad para trabajar unidos en sus carencias.

	<i>comunitario de la danza, preocuparnos de trabajar juntos.”</i>		
--	---	--	--

Entrevista 2

Rosa Jiménez. Intérprete y pedagoga en Danza. Formación tradicional universitaria completa. Santiago, Chile.

Viernes 15 de octubre 2021.

Soporte: zoom – grabación de audio.

	Pregunta (P) o Respuesta (R)	Factor	Análisis de contenido
P1	¿Cómo definirías tu formación como bailarina?	Formación en Danza	
R1	<i>“Mi formación de bailarina... yo creo que hay una dimensión que tiene que ver con la cotidianidad, que tiene que ver con la vivencia de mi cuerpo con el espacio, con el juego, con el baile familiar, con el baile escolar, que me conecta con el lenguaje de la danza desde una perspectiva social, originaria, como parte de mi cotidiano que aparece y que a mí me gusta más encima. Entonces como que estuve en el taller de folclor en la escuela, después estuve en ballet, me fue mal, chica, ah, 8 años, que fui a dar un examen al Municipal y no me</i>	Formación en Danza	Su acercamiento a la danza ocurrió desde pequeña en talleres del colegio y en su cotidianidad. Más tarde conoció el Centro de Danza Espiral. Ahí recibió formación en distintas áreas de danza, hasta que se abrió la carrera de Danza en la UAHC,

<i>pescaron, y fue un dolor, pero como todos los niños canalizan sus procesos, yo canalicé, hice gimnasia rítmica y bueno, en la etapa escolar aparecía la danza desde el disfrute de bailar en la fiesta con los amigos, y aparecía en otros ámbitos también, pero no tan artísticos, bailando cumbia, bailando de todo (...),Y por otro lado viene el momento en que yo me encuentro con el espacio de la danza que es como la academia y yo me acuerdo que salí de cuarto medio y yo tenía enfocada mi área social, yo quería estudiar antropología o trabajo social, pero tenía una volada como del ser humano integral, entonces estudié trabajo social en el '91, me metí a trabajo social y dije no, tengo que hacer algo con el cuerpo y caché que ahí en la plaza Brasil había como una onda así y me metí al Centro de Danza Espiral a una clase de danza y ahí no salí hasta el 2018. Entonces ahí pasó que vino otro momento que fue entender el lenguaje de la danza y ver distintas técnicas, y ahí fue como todo un proceso que no termina, que uno siempre está alimentando su ser bailarín (...), y ahí fue todo un proceso del '91 al '97 que yo empecé a tomar muchas clases de danzas diversas, en distintos lugares, como una libertad mientras estudiaba trabajo social y terminé trabajo social y ahí aparece la</i>		institución donde oficializó sus estudios.
--	--	---

	<i>carrera de la UAHC el '97, y ahí me dicen oiga, ¿usted quiere estudiar con una media beca?, porque yo ya venía con una formación de bailarina, del '91 al '96 yo me tomé todos los cursos que podía, porque sentía que quería puro bailar, y después vino como formalizar, pero ahí, como ya venía bailando, seguí en compañías, seguí haciendo otras cosas (...)</i>		
P2	¿Cómo crees que ha influido la formación que has recibido como bailarina en tu quehacer en la danza?	Formación en Danza	
R2	<i>“por un lado, están los maestros, que uno se va marcando, están los espacios que organizan el conocimiento, el Espiral, la academia, el ARCIS, están las compañías, Lluvia bajo luna, para mí, me formó antes de entrar a la carrera, En Cruz, todo te va formando, las compañías independientes, eso. (...) Para mí también es super relevante mi formación como trabajadora social y también mi generación, porque cuando yo te hablaba de mi cotidiano, como esta sensación de cuerpo-masa, cuerpo pueblo, que es como el movimiento. Mi formación me ha hecho ver varias dimensiones de la danza, por un lado, la dimensión del intérprete que me encanta, que es bailar, baila y conéctate con la danza y distintos tipos de danza, y por otro lado, obviamente la dimensión pedagógica, que es la que</i>	Formación en Danza	Los maestros, espacios, compañías, así como sus estudios en el área de trabajo social, han influido en su formación como bailarina, permitiéndole ver dimensiones de la danza desde la interpretación, la pedagogía, el activismo y la práctica social y la creación.

	<i>enseña, la que nutre, dónde quiero enseñar, qué quiero enseñar, cuál es mi espacio en la danza (...), la práctica social de la danza como una práctica informal (...), la dimensión creativa uno la vive en la interpretación, en la pedagogía, y en el activismo y la práctica social se une la gestión cultural (...)</i>		
P3	¿Qué significa para ti la práctica interpretativa/ser intérprete?	Significado personal de la práctica interpretativa	
R3	<i>“¿Qué quiere uno bailar? ¿Con qué lenguaje se lleva uno bien? Para mí, el intérprete es aquel que siempre ve en el movimiento un espacio de vivencia, de creación, de búsqueda, de exploración, de aprendizaje, de vuelo... Y obviamente que uno tiene que estar con una actitud super abierta, jugar. El intérprete es aquel que siempre se enamora del movimiento y piensa que hay una posibilidad de lograr ciertas cosas en comunicar o en el juego con el cuerpo, porque hay muchas maneras de conectarse con el movimiento y los lenguajes. Hay una cosa como de conexión profunda con el movimiento, una honestidad en lo que uno baila, y en esa honestidad de cómo uno lo ejecuta, proyecta algo, comunica algo, en términos bien amplios.”</i>	Significado personal de la práctica interpretativa	El intérprete dispone de una serie de herramientas corporales y sensibles que habita desde lo individual y colectivo. A través del movimiento logra comunicar con su cuerpo con honestidad.

P4	En tu ejercicio interpretativo, ¿de qué manera te relacionas con el público? / espacio? / emoción?	Significado personal de la práctica interpretativa	
R4	<i>“El contexto de la comunicación artística me va a dar señales o códigos porque, por ejemplo, el escenario frontal te sitúa, te marca, te hace vivir una dimensión público de frente, es bonito, es interesante, y el escenario circular también, pasan otras cosas. El escenario del contexto de carnaval es super distinto porque estás siempre jugando con las fronteras, porque llevas un acuerdo con tu grupo, pero también sabes que si pasa algo tú tienes que interactuar con lo que ocurre en el momento (...) Entonces ahí el intérprete tiene que estar vivo a los códigos y a un montón de cosas que están cambiando porque estamos en la calle, y en la calle se cruza el perro, en la calle se achica la cuestión, de repente se cae alguien, y si es un carnaval bueno, de repente hay más gente, es más caótico, depende mucho del tipo de carnaval o si es marcha también hay otro contexto ahí, estás como en la fisura de que estamos generando newen, alegría, conexión, pero por otro lado, si está muy represiva también estás en el ejercicio del alerta, del atento”</i>	Significado personal de la práctica interpretativa	Existen códigos corales que la o el intérprete deben manejar y que son distintos de acuerdo al contexto; en el contexto calle o carnaval ocurren constantemente interacciones inesperadas con el público y el espacio a las que el intérprete debe estar alerta para actuar de acuerdo a los códigos del grupo en este escenario dinámico.

P5	¿Qué implicancia tiene para ti la danza a nivel social/comunitario?	Danza en la sociedad	
R5	<i>“(…) en el afro aparecía la cosmovisión ancestral, la fuerza de los tambores, el cuerpo, la libertad, la comunidad, el origen, y a mí eso me hizo mucho sentido (…) la danza y su vínculo social, más allá de su dimensión artística, sino como pulsión de procesos sociales y culturales, también la vivencia del cuerpo en masa, las concentraciones cuando la gente perdió el miedo(…), vienen las batucadas el ’94 y vienen con todo un rollo social y meten bulla y conectan y llaman a la gente (…) Esa fuerza que tiene ese lenguaje, el lenguaje de la resistencia (…) eso del contagio kinético, que ese es un concepto que aprendí con el Patricio Bunster, el contagio del movimiento, entonces cuando ese contagio permite reforzar el sentido de colectividad y la memoria de un grupo, eso conecta con la identidad (…) eso me cautivó mucho, y por otro lado ahí vino todo un proceso de entender la danza como expresión cultural territorial y más el cruce con la reflexión de mi propia historia identitaria, viene una necesidad de estudiar la danza como expresión social, cultural, espontánea, religiosa, popular, folklórica, étnica.”</i>	Danza en la sociedad	Desde su acercamiento a la danza afro aparecen las primeras exploraciones del hacer comunidad en danza. Dada su profesión como trabajadora social, observa en la danza un lugar de unión, donde emerge el cuerpo en masa que conecta e invita a otros cuerpos y da cuenta de los distintos procesos sociales y culturales.

P6	¿Consideras que la danza debiese estar presente en las manifestaciones sociales? ¿Por qué?	Danza en la sociedad	
R6	<i>“Más que si yo considero, están, son. Es parte de un fenómeno comunicativo del ser humano que necesita generar códigos corporales de ritmo, de movimiento, que le permitan reforzar su sentido colectivo, de grupo, de pertenencia, entonces por eso la danza se dice que es un arte primario (...) va fusionando necesidades y las necesidades históricas de la cohesión cultural, del sentido de pertenencia, de traspasar las memorias que nos dan sentido, raíz (...) ahí uno se da cuenta que hay un pueblo movilizado que pulsa la danza, que pulsa una cosa que es colectiva que va más allá de uno, que nos pertenece, entonces hay una necesidad de cantar el arauco, el derecho de vivir en paz, hay necesidad de bailarlo, entonces la danza aparece como un espacio de creación, de motor, de encuentro, de práctica, de resistencia (...)”</i>	Danza en la sociedad	La Danza está presente en las manifestaciones sociales en la medida en que es un medio de comunicación que genera pertenencia, cohesión y sentido colectivo. Permite comunicar las memorias de la comunidad.
P7	¿Te has relacionado, en tu rol de bailarina, con las movilizaciones sociales que han ocurrido en el país? ¿Cómo?	Danza en la sociedad	
R7	<i>“Antes de la bailarina está la persona, el sujeto, como que yo me veo en las movilizaciones de la dictadura, yo no era de las que estaban en primera línea, no tenía</i>	Danza en la sociedad	La danza es una forma de manifestación pacífica dentro de

	<i>esa energía, esa fuerza, ese cuerpo empoderado máximo que lo da todo, no logro entrar ahí, por eso la danza también es un espacio de resistencia pacífica que busca un puente, pero yo siento que primero me veo como cuerpo presente, como cuerpo que está con otro, yo creo que el acto de marchar junto a otro y caminar ya es un acto de presencia, de movimiento, el tema es cómo eso se potencia a través de lenguajes danzarios que le dan la performatividad a esta marcha o a este compromiso político de estar en estas movilizaciones. (...) constantemente he ido desde la danza y desde el cuerpo comparsa, y ahí por ejemplo uno siente que tu ofrenda tiene que ver con un sentido que reafirma tu danza (...) el movimiento carnavalero se mezcló con eso, y yo con la chinchin íbamos a las marchas de los pueblos originarios, distintas demandas, movilizaciones (...)</i>		las protestas sociales. Desde ella se moviliza a través de la comparsa, que en su práctica reúne y convoca al pueblo también movilizado.
P8	¿Cómo describirías la experiencia de bailar en la calle, a diferencia del teatro u otros espacios convencionales?	Danza en la sociedad	
R8	<i>“(...) el pueblo entregando el cuerpo además del que estoy ahí, está bailando, es como lo que dirían los mapuches, estamos haciendo un ayecan, estamos llevando aquí la energía reuniéndonos para subir el newen (...) en la calle se cruza el perro, en</i>	Danza en la sociedad	En la calle está el pueblo. Ahí ocurren distintas intervenciones que modifican la práctica de la danza de

	<i>la calle se achica la cuestión, de repente se cae alguien, y si es un carnaval bueno, de repente hay más gente, es más caótico, depende mucho del tipo de carnaval o si es marcha también hay otro contexto ahí, estás como en la fisura de que estamos generando newen, alegría, conexión, pero por otro lado, si está muy represiva también estás en el ejercicio del alerta, del atento”</i>		acuerdo a los distintos contextos en que se manifiesta. Los bailarines deben estar atentos a estas eventualidades.
P9	Distintas intervenciones ocurrieron este 2021 en específico para el día de la danza, ocupando frases como “Día de la danza, nada que celebrar” o “¿Dónde está la danza?”. En relación a esto ¿cómo describirías la situación de la danza en Chile hoy en día? ¿De qué manera esto te afecta como bailarín?	Situación de la Danza en Chile	
R9	<i>“El tema es qué pasa ahora, cómo está la danza ahora (...) queremos cambiar este país, no damos más de neoliberalismo, el cuerpo en la calle (...) después vino la pandemia, cuerpo recluso, cuerpo confinado (...), crisis, adaptación virtual, precariedad porque nosotros somos trabajadores independientes, nos enfermamos y jodimos (...) Cuando tú dices no hay nada que celebrar en el día de la danza, claro, vemos la condiciones de práctica, las condiciones de vida en la educación, en la interpretación (...)creo que lo hemos pasado mal como sector, muy mal</i>	Situación de la Danza en Chile	Las condiciones para la práctica en Chile son precarias, existe una falta de espacios para el arte y la pandemia ha acentuado esta crisis. Las y los trabajadores de la danza no cuentan con mayores resguardos.

	<i>(...) hice danza en los parques en algún momento y después se empezó a hacer super constante porque en realidad faltan espacios para el arte (...)</i>		
--	---	--	--

Entrevista 3

Omiariel. Antropóloga, intérprete de danza. Formación en danza en espacios no institucionales. Copiapó, actualmente viviendo en Valdivia, Chile.

Viernes 15 de octubre de 2021.

Soporte: zoom. Grabación de video y audio.

	Pregunta (P) o Respuesta (R)	Factor	Análisis de contenido
P1	¿Cómo definirías tu formación como bailarina?	Formación en Danza	
R1	<i>“Empecé a los 16 a bailar en una academia de ballet y de danza que había en Copiapó (...) Y cuando llegué a Conce, el primer semestre dije ya, mechona, voy a carretear, vacilar, pero igual con la intención de entrar a bailar algo, y justo en las vacaciones de invierno de ese año, fue el 2012, entré a un FAE en el Balmaceda Arte Joven, y este FAE lo dirigía la Juanita Paz Saavedra, la loka juana, y entré a bailar ahí y era un FAE que igual era super completo, era 3 veces a la semana, la continuidad la daba la Juanita, pero todos los meses teníamos un</i>	Formación en Danza	Su formación comenzó en una academia de ballet y danza mientras estudiaba en el colegio. Más tarde, paralelo a sus estudios en la carrera de antropología en Concepción, entró a un programa de formación en danza

	<i>profe distinto entre medio, y ahí tuve teatro físico, video danza, butoh, y el troncal era danza moderna que lo hacía la Juanita (...) salió el proyecto de la Juanita, el de formación, y ahí nació el elenco Lokas Juanas y eso hizo que yo no me fuera de Conce, entonces yo dije voy a poder estudiar antropología y voy a poder bailar (...)”</i>		impulsado por Juanita Paz Saavedra, con distintos profesores y técnicas, cuya base era la técnica moderna
P2	¿Cómo crees que ha influido la formación que has recibido como bailarina en tu quehacer en la danza?	Formación en Danza	
R2	<i>“Como el rollo de la Juanita era muy territorial, los profesores que me fueron formando eran penquistas, y si no eran penquistas, eran de más al sur, entonces tuve profes de Valdivia, de Puerto Montt y de Concepción (...) ninguno de nosotros era intérprete, antes de nada, yo igual tenía tal vez las galas de la academia, pero aquí era danza contemporánea. Y después empezaron las obras de largo formato y ahí viene, yo creo, un proceso de intérprete, performers, bailarín (...)”</i>	Formación en Danza	Parte importante de su formación tiene que ver con el territorio y su contexto, y el ejercicio mismo de la interpretación en obras de danza
P3	¿Qué significa para ti la práctica interpretativa/ser intérprete?	Significado personal de la práctica interpretativa	
R3	<i>“El acto mismo de la performance yo creo que es real, en el fondo la interpretación, uno dice interpretar como para poder</i>	Significado personal de la	No existe la ficción al interpretar. La interpretación es

	<i>dialogar con el afuera de la caja negra o el afuera del contexto, pero en el fondo cada vez que acontece la danza para mí es la realidad, está dada, no es una ficción o una representación (...), la interpretación es un lugar evanescente que está ahí dado, siendo, estando.”</i>	práctica interpretativa	expresión de la propia realidad, está dada y es evanescente.
P4	En tu ejercicio interpretativo, ¿de qué manera te relacionas con el público? / espacio? / emoción?	Significado personal de la práctica interpretativa	
R4	<i>“Ahí cachai que el lugar que imbrica la interpretación con el espectador, esa es la experiencia encarnada de la interpretación, en el fondo el sostener, el traspasar, hay una máxima que trabaja la Juanita que también es súper interesante, que es cómo afecto al público sin afectarme a mí, ¿me pasa a mí no más? ¿se ve para afuera?, siempre esa construcción que es como no invisibilizar a ese espectador y yo creo que esa pregunta viene de un rol super social del para quién, y ese legado es muy bunsteriano (...)”</i>	Significado personal de la práctica interpretativa	La danza pensada desde el para quién, desde lo que se ve y lo que afecta a un otro espectador, ahí ocurre la interpretación
P5	¿Qué implicancia tiene para ti la danza a nivel social/comunitario?	Danza en la sociedad	
R5	<i>“Por sobre todo somos seres muy colectivos, nunca no hay colectividad, uno piensa que somos super individuales, pero esa es una máxima observación dentro de la colectividad. Siempre somos cuerpo</i>	Danza en la sociedad	La danza es colectiva, pues la colectividad es una característica inherente del ser

	<i>colectivo, solamente que nos hacen sentir que estamos individualizados, pero en realidad no, empíricamente hay cuerpos colectivos que transitan juntos en la calle, que van a comprar al mismo lugar o a la panadería, siempre somos un rizoma los seres humanos, muy gregarios, solamente que la colectividad está enfocada para la generación de excedente, para la eficacia, para la explotación, entonces hay que recuperar las colectividades.”</i>		humano. Somos cuerpo colectivo y es el sistema que nos individualiza
P6	¿Consideras que la danza debiese estar presente en las manifestaciones sociales? ¿Por qué?	Danza en la sociedad	
R6	<i>“(…) en el fondo la danza no es una institución, igual la danza son estos alumnos que vienen con múltiples subjetividades, pero yo creo que la mayor subjetividad de todas que hace muy valiente a la gente que estudia danza es ese reclamo del cuerpo (…) inherentemente ya es un acto súper político bailar, y yo creo que en ese agenciamiento en relación al sistema en que vivimos deviene, y si debería, debería todo el rato en ese lugar, es parte de lo que nos quitaron, es como una indemnización, debe estar en todos los contextos (…)”</i>	Danza en la sociedad	Más que si debiese, deviene. La danza es el reclamo de la propia corporalidad y, por lo tanto, un acto político de subversión es bailar.
P7	¿Te has relacionado, en tu rol de bailarina, con las movilizaciones sociales que han ocurrido en el país? ¿Cómo?	Danza en la sociedad	

R7	<i>“(…) con la Lisette Navarrete cuando se cumplieron los 30 años del golpe de Estado que fue el 2013, íbamos de negro y nos estrellábamos contra las latas de los locales que estaban cerrados, corríamos y nos estrellábamos como kamikazes, y después en la plaza la Lisette se soltó el pelo, metió el pelo adentro de la pileta y de ahí bailamos una cueca rota.</i> <i>Uno se encarna en lo colectivo al toque, y más si vas, por ejemplo, en lo de la Lisette donde la base de la perfo es improvisar, es como que encarnas lo de ahí, pero si vas con algo más prefijado igual es lindo, se colectiviza al toque.”</i>	Danza en la sociedad	Se ha relacionado con las manifestaciones más bien desde la performance. La danza encarna en la colectividad de las movilizaciones
P8	Distintas intervenciones ocurrieron este 2021 en específico para el día de la danza, ocupando frases como “Día de la danza, nada que celebrar” o “¿Dónde está la danza?”. En relación a esto ¿cómo describirías la situación de la danza en Chile hoy en día? ¿De qué manera esto te afecta como bailarín?	Situación de la Danza en Chile	
R8	<i>“Ese estado, yo creo que hay un estado que es como basal permanente en relación en que es parte del coletazo del neoliberalismo, es un bache estructural en torno al sistema y a los cuerpos (...) en DanzaSur siempre estaba ese diagnóstico: la precarización, la falta de espacios, entonces esos diagnósticos se fueron</i>	Situación de la Danza en Chile	El sistema neoliberal que existe de base provoca de por sí la precarización de las artes. Es evidente además la falta de recursos monetarios y de espacios, y una

<i>dando en los primer y segundo encuentros, entonces ya para el segundo y tercero había un espacio que era superando al foda, en el fondo qué hay en nosotros que venga de nosotros para poder articular (...) Por lo general casi todas las personas que trabajan en DanzaSur y el gremio, que son la gente que por lo general puede acceder a los fondos, que ya está dentro de la máquina de los fondart y todo, no trabaja si no tiene plata, no trabaja si no se adjudica un fondo, o no se dedica a eso o hace otra cosa que le dé más plata, y eso pasa porque los fondart igual te generan un nivel de vida ficticio durante un año.”</i>	de las pocas maneras que existe de subsistir en la danza es adjudicándose un fondo concursable cada año.
---	---

Entrevista 4

Karen Carreño. Actriz, intérprete. Formación tradicional universitaria completa en Teatro. Santiago, Chile

Lunes 25 de octubre de 2021.

Soporte: presencial. Grabación de audio

Pregunta (P) o Respuesta (R)		Factor	Análisis de contenido
P1	¿Cómo definirías tu acercamiento a la danza?	Formación en Danza	
R1	<i>“Yo siempre estaba cerca de lo interdisciplinario porque estudié un año en el Espiral, después me cambié de carrera y</i>	Formación en Danza	Cursó un año de la carrera de danza en el Espiral (UAHC) y

<i>cuando terminé de estudiar teatro me fui a estudiar fuera, porque siempre quise irme fuera como no por una cosa occidentalista ni eurocentrista, sino porque sentía que acá si eras actriz te dedicabas al teatro, si eras bailarina te dedicabas a la danza y si eras cantante te dedicabas a cantar, y más bien yo tengo un espíritu más curioso y no me hacía tanto sentido eso como dedícate sólo a lo que estudiaste (...) las profesoras de danza que tuve en la escuela, en la escuela de teatro, uno tercero y cuarto tiene técnicas, entonces uno empieza como expresión corporal el primer año, y hacer investigaciones del cuerpo, vas al zoológico, ves cómo se comporta un animal, como estudio del movimiento desde la mimesis, y luego ya entra el movimiento y luego entran técnicas como danza contemporánea, kalaripayattu, acrobacias, entonces uno tiene diferentes técnicas que alguna vez puedes ocupar en una obra de teatro, no necesariamente todas las actrices y los actores, pero puede suceder.</i> <i>Seguí incursionando más bien con el movimiento, como investigación desde el cuerpo, del movimiento de la voz para la interpretación escénica, que puede ser teatro, danza teatro o la danza o una performance”</i>		luego, en la carrera de teatro, se mantuvo cerca del movimiento más bien desde la exploración y la práctica de algunas técnicas. Su interés radica más bien en el cuerpo y su expresión performática que en la definición academicista de la danza.
---	--	--

P2	¿De qué manera la danza se ha vinculado con tu carrera de actriz en el ejercicio de la interpretación?	Formación en Danza	
R2	<i>“Yo soy actriz y me involucré en el mundo de la danza específicamente desde Malén, pero antes ya había dialogado con la danza, porque tuve clases con la Paulina Mellado, con la Macarena Pastor que es intérprete de la Mellado también (...)</i> <i>Conocí al Ricardo Curaqueo, que es el director de Malén como intérprete, bailábamos juntos, éramos reemplazo en una obra de la Chile, y luego hicimos otra obra que se llama Apología del Deseo, los dos como intérpretes, y éramos un poco complejos como intérpretes, como que nada nos gustaba, hasta que un día el Ricardo hace rato que le venía dando vueltas desde su experiencia con mapuche, su experiencia con un coreógrafo de Nueva Zelanda, venía dándole vuelta a su biografía, a su ser mapuche, a su ser disidente, hasta que me planteó esa idea (...)</i>	Formación en Danza	La danza ha estado presente constantemente en su carrera laboral desde la interpretación y la dirección dramática de obras como Malén, que involucra elementos del teatro y de la danza en la escena
P3	¿Qué significa para ti la práctica interpretativa/ser intérprete?	Significado personal de la práctica interpretativa	
R3	<i>“Yo soy super crítica con la danza, porque me ha tocado trabajar con hartas bailarinas</i>	Significado personal de la	La interpretación no termina en la

<i>y en general se les educa, y hablo de educar como este sistema más colonial y occidental de la academia, sólo para ser intérprete, pero para una forma de ser intérprete, del hacer, del verbo, y para ser intérprete tienes que hacer, pensar, reflexionar, comer, respirar, porque cuando no lo logras, ser intérprete, o este medio es tan complejo que vas a tener que pensar cómo hacer tu obra, no sólo cómo bailarla, tienes que pensar cómo hacer tu obra, reflexionar qué temas quieres trabajar, qué tipo de artista quieres ser, es mucho más profundo que mención en intérprete, no es sólo ser ejecutante (...)</i> <i>Entonces para mí ser intérprete es de verdad vivirlo todo, porque es prestar no sólo la cuerpa, sino también la biografía, la emocionalidad, las temperaturas, los estados, los ánimos, y cuando no está todo eso, entra la técnica para poder salvar. Por eso también hay que dominar la técnica, pero es un todo ser intérprete, por lo menos para mí. Y me gusta, de hecho, el concepto intérprete o performer, igual me gusta porque es inclusive, porque si no es como que sólo soy ejecutante de una coreografía, y no, eres un eslabón fundamental en una obra de arte (...)"</i>	práctica interpretativa	ejecución de la danza, sino que abarca el pensar y gestionar la obra también. Es habitar con la biografía y poner todo lo propio a disposición de la obra de arte, más allá del dominio de la técnica.
---	--------------------------------	---

P4	En tu ejercicio interpretativo, ¿de qué manera te relacionas con el público? / espacio? / emoción?	Significado personal de la práctica interpretativa	
R4	<i>“(…) lo bonito y que da mucho miedo de ser intérprete es que te expones, estás super vulnerable y al final el escenario es el único lugar donde tú eres, porque lo otro tú eres el personaje de hija, el personaje de polola, el personaje de profe, performando todo el rato, en cambio ahí si te equivocaste se te va a notar, no lo puedes evitar (…) Ser intérprete es un ejercicio personal, yo creo que ser intérprete es super terapéutico y en el teatro mucho más encuentro, porque puedes ser buena, mala, bonita, fea, puedes interpretar muchos personajes y es interesante ese lugar del desdoblarse. Van saliendo ciertos lugares que uno tiene o los vas explotando más, pero no sé muy bien cuándo se completa, lo que sí sé es que no se completa cuando alguien te dice qué lindo, no, ahí no se completa para nada, por lo menos para mí. Es que es muy bonito el fenómeno del arte del presente, cuando hay otra persona prestándote atención a lo que tú haces, dices, bailas o cantas y le pasan cosas con eso porque es un acto de comunicación, entonces generas un mini vínculo en ese micro segundo en donde empatizaste o la odiaste o te odiaron,</i>	Significado personal de la práctica interpretativa	Se relaciona desde la vulnerabilidad que supone estar en escena frente a un público, en el exponer su ser genuinamente en un espacio en que todo se ve, donde hay otra persona recibiendo lo que haces y reaccionando a ello en un acto de comunicación

	<i>generaste como un match con alguien que en tu vida conociste”</i>		
P5	En esto interdisciplinario que me cuentas, además de tener distintos roles en cada obra, más de uno a la vez, incluso, ¿qué metodología usas para dialogar con intérpretes bailarines?	Significado personal de la práctica interpretativa	
R5	<i>“Malén la estrenamos el 2017 y, por supuesto, al inicio tenía mucho miedo, porque igual era un terreno que sí conocía desde la escena, no tanto tras de la escena, y es difícil ser guía, se piensa que es fácil, pero es muy difícil tener que tener harto carácter, ser super disciplinada, porque tienes que dar el ejemplo y eso es complejo, porque obviamente uno se equivoca y hay días y días, entonces más bien he ido aprendiendo y desaprendiendo hartas cosas que vienen con una desde la universidad, desde la escuela y desde el colegio, malos hábitos de hacer, pero metodológicamente es trabajar básicamente desde el qué soy, desde ahí trabajo yo y hemos ido trabajando con el Ricardo qué soy, soy esto, entonces así las voy conociendo, sé cómo escriben, cómo se describen, cómo se miran y con harta sutileza para ir conociéndolas, porque por lo menos Malén la mayoría no es del mundo de la escena, no son bailarinas ni lo han</i>	Significado personal de la práctica interpretativa	Como guía se adecúa a las distintas necesidades de cada obra, para lograr la interpretación que aquella obra necesita. En relación con esto realiza distintos tipos de ejercicio para poder llegar al objetivo.

estudiado, son mujeres mapuche, secretarias, profesoras (...)

Con la Ignacia es distinto, es que es el BANCH, entonces es distinto, es que son full bailarines, es muy distinto porque en Malén, de las 17 eran 5 bailarinas y 2 actrices, las otras 10 de distintos oficios, pero acá en el banch son todas bailarinas y bailarines, entonces ahí también con metodología, primero ver los ensayos, conocernos, hacer alguna dinámica más lúdica, desde el teatro, porque yo no tengo nada que decirles del cuerpo, ellos tienen clases todo el día (...)un training vocal, que me digan su nombre, que me digan su nombre cantando, para conocer sus voces, porque con la Ignacia básicamente lo que estoy haciendo es escribir con el Joel y le estoy haciendo coach vocal, porque tienen que hablar después de toda la maravilla que hacen y eso, tienen que estar su cuerpo y su diafragma técnicamente muy trabajados para poder decir un texto.

Esta metodología la fui encontrando en mi trabajo que hago con el Ricardo, porque el Ricardo hace obras biográficas, no temáticas. La Ignacia está haciendo una obra temática, no porque quiera, sino porque son las cuatro estaciones de Vivaldi, le tocó primavera, entonces eso sí es temático, es un concepto la primavera,

	<i>entonces en base a la primavera cómo lo trabajamos, y en este caso fue más selectivo como quién puede decir un texto del elenco que le tocó a ella. Cuáles son las voces corales para trabajar coralmente la voz y luego individualmente. Y en el caso de Malén o Hueichafe o el trabajo en proceso que vamos a estrenar ahora para Santiago a Mil con el Ricardo, es distinto, porque ahí debo conocer a la intérprete, porque ahí una de ellas va a decir el texto y ese texto debe ser parte de su memoria, de su cuerpo-memoria, no es las cuatro estaciones de Vivaldi, no es un remontaje, y eso es distinto, tiene otra temperatura, otro lugar.”</i>		
P6	¿Consideras que la danza y las artes escénicas debiesen estar presente en las manifestaciones sociales? ¿Por qué?	Danza en la sociedad	
R6	<i>“Yo creo que sí tiene lugar, no tiene lugar académico si, o una mirada occidental, yo creo que lo personal es político, y cuando los cuerpos salen a la calle salen con lo que tienen individual también, y esa individualidad es lo que los hizo elegir la carrera que eligen como dedicarle 4 años a estudiar una carrera que sabes que en verdad puede que no, y hasta el día de hoy es difícil, es complejo, no es para desmotivar, pero es difícil y yo creo que el cuerpo está antes que el intelecto, y que el</i>	Danza en la sociedad	La danza sí debe estar presente pero no desde un lugar académico, sino desde la práctica de que lo personal es político y que el oficio no se separa del ser

	<i>cuerpo piensa por sí solo, no a través del cerebro (...)</i>		
P7	¿Te has relacionado, en tu rol de intérprete, con las movilizaciones sociales que han ocurrido en el país? ¿Cómo?	Danza en la sociedad	
R7	<i>“Yo te podría decir que desde el teatro yo he hecho mucha acción en la calle, pero con mis compañeras de la Red de Actrices, de la Rach, yo soy de la Rach, de la Red de Actrices Feministas de la Red de Actrices Feministas, pero de ese lugar lo hemos hecho, pero no son todas las actrices que salen a la calle.</i> <i>Todos los 8 de marzo colgamos en el teatro del puente, nuestro aliado, colgamos No + para marzo, colgamos el No + presxs. Literalmente poner el cuerpo, subir al techo, colgarlo y como no, me voy a caer al Mapocho. Hemos citado a Rosenfeld miles de veces, hemos pintado las calles, hemos pintado muros, hemos hecho pañuelazos, hemos hecho muchas cosas (...) Con el Ricardo Curaqueo y los artistas mapuches también hicimos, el caballo, el monumento que está en la plaza, lo vestimos. Y con Ricardo hicimos una performance para el asesinato de Catrillanca en el GAM”</i>	Danza en la sociedad	Se relaciona desde la acción en la calle y el concepto de activismo, realizando distintas intervenciones feministas y performances de protesta
P8	¿Cómo describirías la experiencia interpretativa en la calle, a diferencia del teatro u otros espacios convencionales?	Danza en la sociedad	

R8	<i>“Es otra cosa, porque en el teatro una está cuidadita, lo más que te puede fastidiar es alguien que le suene el celular, tu mismo familiar que llegó tarde y tú estás urgida porque sabes que es tu familiar o alguien que se levantó y se fue de la función porque no sé, pero en la calle es todo esto, la persona que te pide plata, la micro, la bocina, y en contexto de o durante el 19 revuelta social, después de la revuelta social mucho más, pacos, es que igual es estar entre la vida y la muerte, cuidándose (...) en el teatro estás super cómoda, tienes tu luz, tienes todo, y si estás afuera tienes los técnicos expertos en luz, expertos en sonido, en cambio acá, por lo menos nosotras en la red, tienes tus compañeras de seguridad, que son las que cortan el tránsito, las de seguridad se saben todo, a qué comisaría posiblemente te pueden llevar, y te vas organizando, y sabes que no puedes ir con short que tienes que ir con cosas largas por si te caes, te quemas la piel, contexto covid con tres mascarillas, celular cargado con batería, sistema de ubicación activado, estás mandando tu ubicación todo el rato, son hartas cosas (...)”</i>	Danza en la sociedad	En espacios convencionales como un teatro existe una atmósfera dedicada a la escena y son pocas las distracciones que pueden intervenir. No así en la calle donde existen distintos estímulos, injerencias y peligros, sobre todo luego de la revuelta social, que ponen en riesgo al performer. En el teatro hay un equipo técnico a cargo de que todo funcione bajo las mejores condiciones, mientras en la calle las necesidades se vuelcan más bien en el cuidado y seguridad de las y los intérpretes.
----	---	-----------------------------	--

P9	Distintas intervenciones ocurrieron este 2021 en específico para el día de la danza, ocupando frases como “Día de la danza, nada que celebrar” o “¿Dónde está la danza?”. En relación a esto ¿cómo describirías la situación de la danza en Chile hoy en día? ¿De qué manera esto te afecta como bailarín?	Situación de la Danza en Chile	
R9	<i>“Mal, piensa que dependemos de un fondo concursable, que en este país la cultura se entiende como si fuese un ticket, la compra de un ticket, cultura es esto, una conversación, que en cada plaza se juegue ajedrez, que cada dos cuadras haya una biblioteca libre, donde el colegio sea hasta las dos de la tarde, para que después todos puedan tomar miles de talleres, modo Argentina. En este país pasa todo en Santiago, tienes que salir de tu ciudad para poder estudiar (...) No solo en pandemia, es esta cosa concursable que, si no te ganas el fondart y te estás cagando a tu propia gente, a tu propio amigo que está postulando al mismo fondart que tú, simplemente tú aprendiste a redactar mejor no más, tu proyecto no es mejor que el de tu amigo, lo redactaste mejor, encontraste la fórmula y chao.”</i>	Situación de la Danza en Chile	La situación de las artes escénica en general es precaria, desde la escasez de recursos y la dificultad de gestionar proyectos en un ambiente que compite por adjudicarse fondos concursables, hasta el centralismo tanto para estudiar como para desarrollar obras.

Entrevista 5

Nerea Polymeris. Intérprete de danza. Formación en danza en espacios no tradicionales. Concepción, Chile.

Domingo 14 de noviembre de 2021.

Soporte: presencial. Grabación de audio.

Pregunta (P) o Respuesta (R)		Factor	Análisis de contenido
P1	¿Cómo definirías tu formación como bailarina?	Formación en Danza	
R1	<i>“Mi formación parte porque mi madre trabajaba en la Escuela de Danza Calaucán, y era como mi segunda casa era como mi jardín infantil, y ahí siempre estuve rodeada de mucha gente que hacía danza y tomaba clases de pre-danza o expresión corporal, esas cosas.</i> <i>El 2007 cierra esta escuela porque quiebra y yo dejo de tomar clases, yo tenía 7 años y después me meto a danza árabe, porque estaba aburrida de la gente que bailaba danza contemporánea y esas cosas fomes, yo quería ser como Shakira y me metí a danza árabe. De ahí me metí a hip hop el 2013 con la Pamela Herrera y ahí estuve un par de años, y después empiezo a tomar clases con Roberto Roa, como de contemporáneo y también como contemporáneo callejero (...) y de ahí ya mi formación real empieza el 2016 en el EMFOCO, que es un programa de danza</i>	Formación en Danza	Desde pequeña estuvo ligada a la danza por su madre, quien era bailarina de la compañía Calaucán en Concepción. Practicó distintos estilos, desde danza árabe hasta breakin, para luego entrar al programa de formación en danza EMFOCO de 3 años de duración. El 2020 entró a la carrera de danza en la UNSAM en Argentina, sin embargo, debido a la pandemia, se ha mantenido

	<i>contemporánea impartido por Escénica en Movimiento, y ahí tengo la posibilidad de formarme más en serio, porque el programa duró 3 años y contaba con clases de académico, de contemporáneo, de improvisación, de composición, de talleres coreográficos (...) Hasta el año pasado, que me fui a audicionar a Argentina a la Universidad de San Martín y quedé y me vine para Chile por la pandemia. Esa ha sido experiencia y bueno, también todo esto del lado urbano que ha sido solamente de forma autónoma, desde la calle, el breaking (...)”</i>		estudiando sólo la teoría de esta.
P2	¿Por qué decidiste irte a Argentina?	Formación en Danza	
R2	<i>“Me fui a Argentina porque quería estudiar danza y comparándolo con Santiago había varios temas, uno la plata, que acá en Santiago cuesta más caro estudiar y vivir, en general era más barato irse a vivir a Argentina que venirse a vivir a Santiago y además pagar una carrera, más un arriendo, más todo el transporte, en Santiago todo es más caro, y porque además me gustaba más la malla y el enfoque que había en Argentina, encontraba que quizás la educación podía ser de mejor calidad, y además tenía ganas de salir del país y todo eso”</i>	Formación en Danza	La calidad y el costo de la educación superior en Argentina le convierten en un mejor escenario que estudiar en Santiago

P3	¿Cómo crees que ha influido la formación que has recibido como bailarina en tu quehacer en la danza?	Formación en Danza	
R3	<i>“En términos kinéticos yo creo que hay como una especie de fijación o apego por un fuego más explosivo y por algo más visual, siento, quizás, lo kinético también me llamaba la atención que no fuera todo tan estilizado como las danzas de occidente de origen clásico, moderno, contemporáneo, me interesaba salirme de las formas de la danza hegemónica y conocer otras danzas, en este caso danzas de raíz africana pero contemporánea, y en específico el breakin (...) que se aprende porque alguien te enseña en grupo, en la calle, porque tú tienes ganas de aprender y alguien tiene ganas de enseñar y se va circulando el conocimiento, eso creo que es super valioso y tenía muchas ganas de experimentar ese tipo de formación al final, y yo creo que eso también definió hartito mi danza o el carácter de ella. También quizás el sacar las danzas de las salas, me parece y siempre me ha parecido importante llevar la danza a la calle y a la fiesta y a distintos ámbitos (...)”</i>	Formación en Danza	Su interés está en explorar formas y figuras distintas a las que proponen las técnicas tradicionales de danza, y en formatos que también escapen de las salas de clases, donde la danza se abre a la calle y a la comunidad.
P4	¿Qué significa para ti la práctica interpretativa/ser intérprete?	Significado personal de la práctica interpretativa	

R4	<i>“Quizás podría decirse que es como una especie de canal expresivo, comunicativo, o incluso a veces solamente vomitivo de emociones, cosas, sensaciones, problemáticas, para mí ser intérprete de danza o intérprete escénico es como llevar a la carne y exteriorizar a través de la carne las distintas emociones, sensaciones, pensamientos que podamos tener, para mí es eso, como una especie de canal”</i>	Significado personal de la práctica interpretativa	Interpretar es encarnar las distintas emociones, problemáticas, sensaciones y pensamientos del individuo y exteriorizarlos, como un canal comunicativo.
P5	En tu ejercicio interpretativo, ¿de qué manera te relacionas con el público? / espacio? / emoción?	Significado personal de la práctica interpretativa	
R5	<i>“Yo creo que va cambiando mucho, dependiendo de las circunstancias y también en qué estado me encuentre en ese momento. A veces siento que sí logro ser ese canal y otras veces no, o también siento que es muy distinto estar interpretando en un escenario con fines comerciales o interpretando en una clase de danza con tus compañeros de forma íntima, o es distinto estar interpretando en una batalla de breakin... igual es un juego, y al final es como manipular el espacio, el tiempo para lograr distintas cosas, a veces como que siendo intérprete me importa mucho más la sensación que le pueda causar al resto que la que estoy viviendo yo, y a veces simplemente siento que es más</i>	Significado personal de la práctica interpretativa	Depende de lo que exija el contexto y el estado en que se encuentre el o la intérprete. A veces es un ejercicio íntimo y otras veces más expresivo, donde importa más lo que se ve hacia afuera.

	<i>importante lo que estoy sintiendo yo a cómo se ve hacia afuera (...)</i>		
P6	¿Qué implicancia tiene para ti la danza a nivel social/comunitario?	Danza en la sociedad	
R6	<i>“(…) siento que la danza siempre se tiene que estar defendiendo, siento que bailar y hacer danza es de por sí una especie de resistencia ante el sistema o ante cómo está todo esto hecho, creo que la danza es importante en el sentido de que reivindica lo que más es atacado en la sociedad, reivindica el cuerpo y su expresión y el arte que pueda salir de él (...) y siento que la danza traspasa esos límites que nos hacen mal igual, como que desbloquea emociones, genera relaciones interpersonales, relaciones íntimas, vínculos concretos, vínculos profundos, eso siento que hace la danza. A nivel comunitario creo que es una práctica super noble el bailar.”</i>	Danza en la sociedad	La danza es resistencia, reivindica el cuerpo del ataque y de la censura históricos a los que ha sido sometido. La danza crea relaciones, vínculos, comunidad.
P7	¿Consideras que la danza debiese estar presente en las manifestaciones sociales? ¿Por qué?	Danza en la sociedad	
R7	<i>“Sí, sí, sí y no. Creo que sí, o sea de por sí la danza ya es una manifestación social, no hay que olvidarse que la danza sí tiene un poder expresivo y en este caso de manifestación mucho más poderoso del que pensamos, pero también siento que de repente la gente de la danza o a todos nos</i>	Danza en la sociedad	La danza por sí misma es manifestación, pues tiene poder expresivo. Sin embargo, es necesario repensar

<i>pasa que queremos imponer nuestra imagen o nuestra creatividad en manifestaciones sociales, y creo que a veces eso no termina de hacerme coherencia.</i> <i>(...) de repente los colectivos de danza tribal o los colectivos de danza afro, o de hecho muchas veces los colectivos de danza contemporánea también van, llegan, bailan en una manifestación y claro, se hacen presente. Creo que otra cosa es manifestarse a través de la danza y creo que eso tenemos que aprender a pensarlo un poco más, no es llegar y hacer algo bonito y bueno, también siento que hay momentos de manifestación donde no hay espacio para nada más que la violencia, donde no hay espacio para nada más que el enfrentamiento y ahí creo que el cuerpo de un bailarín sirve mucho, pero no sé si es necesario que se esté bailando. Es que uno se puede manifestar de tantas formas distintas y hay tantos momentos en las manifestaciones, que hay momentos donde sí, donde son una euforia colectiva y al final una manifestación desde el placer o desde la alegría, desde el disfrute, donde sí caben todas estas cosas así como más divertidas, más carnavaleras, donde sí cabe todo, y de repente no y eso hay que aprender a distinguirlo, sobre todo porque si queremos</i>	<i>sus límites como herramienta para no caer en el narcisismo del artista que solo se hace presente con ella, sino más bien comunica a través de ella como un lenguaje. Es pertinente, además, distinguir los momentos de las manifestaciones en que puede ocurrir la danza y los momentos en que no.</i>
--	--

	<i>manifestarnos en protestas igual tenemos que hacerlo de forma inteligente para poder lograr ciertos objetivos. Y también siento que cada estilo de danza o cada técnica también tiene su contexto, su historia, entonces de repente no podemos andar mezclando peras con manzanas (...)</i>		
P8	¿Te has relacionado, en tu rol de bailarina, con las movilizaciones sociales que han ocurrido en el país? ¿Cómo?	Danza en la sociedad	
R8	<i>“Para el 11 de septiembre hicimos una especie de extracto de una obra que teníamos, donde bailábamos un poema de Zurita que hablaba sobre los detenidos desaparecidos, entonces lo que hicimos nosotras fue tomar ese extracto y enseñárselo a mucha gente y luego bailar ese extracto con mucha gente en Tribunales. Esa fue la última, pero desde siempre he estado metida bailando en manifestaciones, pero creo que la mayoría de las veces que he bailado, lo que he bailado ha sido pensado para la manifestación (...) y también he bailado en manifestaciones simplemente por las ganas de bailar, pero ha sido por la euforia del momento y como que se arma una especie de cypher y hay un batuque y todo el mundo se mete a bailar y se baila y se disfruta la colectividad, y se celebra también el estar unidos.”</i>	Danza en la sociedad	Desde siempre se ha manifestado a través de la danza en protestas sociales, pensando y creando maneras de acuerdo con el contexto de la manifestación.

P9	¿Cómo describirías la experiencia de bailar en la calle, a diferencia del teatro u otros espacios convencionales?	Danza en la sociedad	
R9	<i>“(…) uno no baila por expresar tanto lo que tú sientes o lo que tu colectivo siente o quiere proponer de forma artística, sino que todo está enmarcado en un fin común, y eso lo encuentro bacán, el poder ponerse de acuerdo y unificar un sentimiento, y creo que el rol del arte en las manifestaciones es un poco eso, elevar este sentimiento a otros planos y poder llegar a otras personas, poder llegar a los cabros chicos, a la gente que pasa por la calle. Creo que la diferencia es que es mucho más expansivo, más trascendente igual y además no tiene ni un principio ni un fin, es mucho más amorfo al final tu discurso, porque de repente una persona te puede ver dos segundos porque pasó rápido en un auto y de repente otra persona se puede quedar a verte, entonces lo amorfo de eso también me gusta y también me gusta, y creo que también es un tema complicado el tema del consenso, que al final tú estás proponiendo una imagen a personas que no te dieron su consentimiento para que tú les dieras esa imagen, y eso de repente igual es cuático, porque muchas veces cuando uno hace perfo, hace danza, hace cosas que incomodan a la gente (…) como que claro,</i>	Danza en la sociedad	La danza no ocurre porque sí, sino que se enmarca en un objetivo común que unifica y eleva un sentimiento colectivo que permite llegar a más personas. La danza en la calle no tiene forma, principio ni fin, y tampoco pide permiso para mostrarse. Crea vínculos con personas desconocidas, donde el intérprete presenta imágenes en el cuerpo y no siempre se hace cargo de la reacción del espectador.

	tú estás proponiendo algo, pero no te haces cargo de lo que le pase a la otra persona, y por eso es tan difícil igual lograr algo que valga la pena o algo valioso manifestándose de forma artística en la calle, porque muchas veces termina siendo una especie de narcisismo del artista queriendo hacer algo (...). Al final el vínculo con la persona y que esa persona también puede reaccionar de cualquier forma, te pueden grabar, te pueden enfrentar, te pueden insultar, te pueden llegar y tocar, entonces igual la jungla de la calle para mí es entretenida por eso, por el diálogo que se genera.”		
P10	Distintas intervenciones ocurrieron este 2021 en específico para el día de la danza, ocupando frases como “Día de la danza, nada que celebrar” o “¿Dónde está la danza?”. En relación con esto ¿cómo describirías la situación de la danza en Chile hoy en día? ¿De qué manera esto te afecta como bailarín?	Situación de la Danza en Chile	
R10	“Siento que igual se cae a pedazos. Chile estamos demasiado neoliberales respecto a nuestro pensamiento con las artes y lo del éxito nos carcome a los bailarines y las redes sociales nos han hecho pésimo y todo se ha vuelto virtual y la danza y el arte se han alejado aún más de las personas que lo necesitan realmente y nadie se está	Situación de la Danza en Chile	El sistema neoliberal ha afectado a la danza y las artes, y el exitismo y la virtualidad les han alejado de las personas que realmente les

<i>haciendo cargo, no nos estamos haciendo cargo. Creo que Chile se olvidó y los bailarines nos olvidamos de la capacidad mágica y los poderes que tiene llevar cultura y sobre todo danza a los lugares donde realmente se necesita (...) O sea ya, sí, el fondart y todo, pero al final el problema del fondart no es que los evaluadores y blablabla, sino que el problema del fondart es justamente el fondart, que tengamos que tener un fondo concursable ridículo para poder hacer cosas como la teletón, por eso sí le echo más la culpa al sistema neoliberal en general, porque también es cierto que todas las dinámicas venenosas que tiene el mundo de la danza han sido producto de eso y no de personas realmente malas.”</i>	necesita. Herramientas como el fondart, fondo concursable para artistas, no soluciona ni atiende las necesidades de todos los trabajadores de la danza.
---	--

Entrevista 6

Emilia Madrid. Estudiante de pedagogía en danza. En formación universitaria. Santiago, Chile.

Martes 16 de noviembre, 2021.

Soporte: presencial. Grabación de audio.

Pregunta (P) o Respuesta (R)		Factor	Análisis de contenido
P1	¿Cómo definirías tu formación como bailarina?	Formación en Danza	

R1	<i>“(…) desde chica siempre me gustó bailar como en la niñez o después en el colegio en las coreos de la alianza que era como el momento para bailar, como que siempre noté que me gustaba (...) y ya empecé a bailar más como en el 2010, 2011, que fue cuando en una marcha con mi hermana vimos como una agrupación de tinkus y nos interesó mucho como la forma en que se movían, como no buscando algo hermoso, bello, sino que era así como de guerra, confrontacional, tirando patadas, saltos, combos, y nos gustó y ahí mi hermana le preguntó al que se veía el cabecilla y mi hermana le preguntó oye qué onda esto y él la invitó a un ensayo esa misma semana. (...) y ahí bailé mucho en la calle, mucho, mucho, mucho, desde el 2010 como por 8 años bailando en carnavales, en carnavales, sobre todo, sobre todo con un sentido social, eso es como yo aprendí a bailar, como bailar por algo (...) hasta que me di cuenta de que yo sólo había sido feliz bailando y ahí fue cuando mi inquietud fue muy grande, como a los 23 años, y decidí meterme a danza. Di la prueba para meterme a estudiar a la Academia del Humanismo Cristiano, al Espiral, y quedé y ahí dejé mi carrera anterior, cambié y volqué mi vida hacia la danza”</i>	Formación en Danza	Desde pequeña sintió afición por la danza y el movimiento y para el año 2010 o 2011 se integró a una agrupación de tinkus y danzas andinas luego de haberles visto en una marcha. Se ha dedicado desde entonces a bailar en la calle, sobre todo en carnavales. El 2018 finalmente ingresó a la carrera de danza en la UAHC para especializarse en la profesión.
-----------	---	---------------------------	---

P2	¿Cómo crees que ha influido la formación que has recibido como bailarina en tu quehacer en la danza?	Formación en Danza	
R2	<i>“Antes no sabía nada y tampoco me hubiese dado para improvisar, no daba, yo no entendía ese mundo, esa danza. (...) igual tenía lenguaje, sí, porque al final al final tienes un lenguaje siempre, como muy hacia la tierra, eso, yo creo que ese lenguaje tenía como cero suspendido, todo el centro y el peso hacia la tierra y eso (...) Después de que me metí a la universidad siempre tuve inquietud por el flamenco, siempre me llamó mucho la atención, es que igual soy actriz para la volada, no puedo bailar sin expresar, así como de sentir y transmitir, entonces para mí acá yo creo que se pierde eso, dentro del estudio profesional pierdes un poco esto de lo estoy sintiendo (...)”</i>	Formación en Danza	Su lenguaje de movimiento, debido a su formación inicial en danzas andinas, lo describe más bien como de tierra y peso en el centro. Las técnicas aprendidas en la universidad y en el flamenco le han dado otras herramientas de movimiento e interpretativas, esto último sobre todo en el caso del flamenco.
P3	¿Qué significa para ti la práctica interpretativa/ser intérprete?	Significado personal de la práctica interpretativa	
R3	<i>“Para mí interpretar no puede ser como fingido, es como ah, voy a interpretar y tengo que tener cara de pena, no, tengo que tener algo más allá, siento que es algo que se tiene que experimentar para que salga naturalmente, para que sea real, y conectar de mejor manera. Siento que igual</i>	Significado personal de la práctica interpretativa	La interpretación se debe sentir, experimentar, vivir para poder expresar aquello. En este sentido, es importante la

	<i>interpretar es una relación entre la danzante o bailarina con el espectador externo, aunque uno puede interpretar solo, pero creo que es como un sacar afuera, creo que tiene mucho que ver con el expresar algo y si lo que estás expresando tiene sentido, tiene un sentido para ti, puedes experimentarlo y sale fluido, no estoy poniendo cara de pena porque hay que tener cara de pena, sino que es todo con el cuerpo, que sea con pena, y creo que eso igual no se aprende mucho, o sea puedes aprender de espacio y de energía y usar eso para interpretar, pero creo que es sentir y expresar hacia afuera acompañando a la danza. Yo siento que es una unidad, esa persona interpreta, pero está interpretando también con su técnica, con lo que ha ensayado, con lo que ha aprendido, con su historia, como esa unidad (...)</i>		relación con el espectador, pues es a quien se le transmite ese algo con un sentido donde todo el cuerpo se involucra. Las herramientas eukinéticas y de la técnica aportan a la interpretación, pero habitar la danza es lo esencial.
P4	En tu ejercicio interpretativo, ¿de qué manera te relacionas con el público? / espacio? / emoción?	Significado personal de la práctica interpretativa	
R4	<i>“Hay que tener un coraje para bailar uno y llegar a bailar como ya, ya me sé los pasos, ya me los he aprendido varias veces, pero hay que tener coraje para llegar y mostrarse tal cual uno es (...), y cada una tiene su interpretación, pero yo creo que estar ahí en la calle y tener un sentido, yo no estoy en el</i>	Significado personal de la práctica interpretativa	Es necesario que el intérprete tenga la valentía y coraje necesarios para estar sobre el escenario, pues interpretar es

	<i>carnaval de la población porque me voy a ver bonita bailando por tres horas, creo que voy porque sé que es una actividad que apoya a la cultura, a las poblaciones y a esas personas que no tienen tanto acceso a conocer la cultura, entonces es autogestionada y estás por un motivo ahí, por un motivo social, porque quieres un cambio, porque los vecinos salen y se emocionan y es para todos y es como para la población, que ellos nunca ven estas cosas y se maravillan (...)</i>		mostrarse tal cuál uno es, en lo más vulnerable. En la danza en calle adquiere además un sentido social que debe estar constantemente presente en la interpretación.
P5	¿Qué implicancia tiene para ti la danza a nivel social/comunitario?	Danza en la sociedad	
R5	<i>“Tiene mucha importancia, me hizo conocer la danza de partida, yo ya decidí que quiero bailar de por vida y me hizo conocer la danza, la danza en contextos sociales, así es como yo partí. Tiene mucha importancia, son mis raíces, como partí, creo que no me gusta bailar por bailar, tal vez sí también, pero siento que bailar por algo, por una causa que uno siente justa ha sido muy hermoso y llegar a las poblaciones, ir con lo que uno ama y hacer comunidad con otra gente, es como eso, la danza más comunitaria, todos con todos.”</i>	Danza en la sociedad	La danza lleva cultura a todos los lugares, crea comunidad, transmite un mensaje social, aúna a las personas. Tiene mucha importancia para la entrevistada porque de esta manera se acercó a la danza.
P6	¿Consideras que la danza debiese estar presente en las manifestaciones sociales? ¿Por qué?	Danza en la sociedad	

R6	<i>“Me conflictúa, es que sabes qué, todo lo bonito no les importa a los poderosos y a los que tienen que cambiar las cosas por las cuales nos estamos quejando. Me di cuenta un poco de eso. (...) Yo pensaba que sí porque es una motivación para los que están marchando, es un motivo de meter ruido, es otra expresión, no sólo vamos caminando, sino que vamos haciendo más cosas, es como esto tenemos, esto somos y lo entregamos hacia esta protesta, hacia esta petición, y siempre estuvimos buscando que pasara esto de la revuelta, los grupos sociales que bailamos en la calle siempre buscamos un cambio sistemático por parte del Estado (...), entonces yo dije llevo 10 años bailando y nunca nos habían pescado por la pasividad, pese a que quedaba la cagada un poco en las marchas eran pacíficas. Dije nunca nos pescaron e hizo falta que quemaran todo y que quedara la cagada, saqueos, que fuera por la violencia, no por el arte y la cultura, sino que por la violencia nos pescaron, entonces yo dije no es necesario tal vez. Igual pienso que sí, va a avivar el cuento siempre, el arte, danza, teatro, música siempre va a avivar y va a alentar la manifestación, pero no es tan necesario parece y me conflictúa mucho, obvio que seguí bailando igual. (...) Sirva o no que estén danzantes en la calle, sirva o</i>	Danza en la sociedad	Si bien el arte y sus expresiones como la danza aportan a las manifestaciones aunando, dando fuerza y convocando a más personas, no es necesaria para generar los cambios que pide la protesta. Para generar cambios en el poder se hacen necesarias acciones más radicales y de violencia, como sucedió en la revuelta del 2019.
-----------	---	-----------------------------	--

	<i>no creo que igual da fuerza, la música, la danza, el ímpetu, ir gritando y al mismo tiempo que bailando con trajes, eso igual le da fuerza, sí sirve, pero no sé si es necesario para generar los cambios que pide la protesta.”</i>		
P7	¿Te has relacionado, en tu rol de bailarina, con las movilizaciones sociales que han ocurrido en el país? ¿Cómo?	Danza en la sociedad	
R7	<i>“Contexto desde la adolescencia que bailo en manifestaciones sociales, partí con el tinku y fue no cualquier danza, fueron danzas andinas, tinku, caporal, morenada y todas las que existen, y eso igual me acercó a otra cultura, como a nuestros pueblos autóctonos. Esa experiencia igual fue importante, no fue bailar tan occidental, hacíamos ceremonias antes de bailar o pichaban coca los chiquillos para darse energía y en eso la mayoría de las veces que he bailado ha sido en carnavales de poblaciones y en marchas o protestas de cualquier tipo, pero también a través de eso pudimos relacionarnos de otra manera con nuestro entorno, fuimos más ligados a lo espiritual, era algo cultural, lo hacíamos con respeto, aprendiendo, con la ropa que se necesitaba, con las polleras, traíamos la ropa de Bolivia y eso, fue ligado a una cultura en específico y también le daba doble sentido, primero tienes el sentido de</i>	Danza en la sociedad	Lleva 10 años bailando en la calle de la mano de distintas danzas andinas, presentándose en carnavales en poblaciones, marchas y eventos, lo que ha permitido transmitir un mensaje con sentido social y además acercarse a una cultura específica para representarla con respeto.

	<i>que estás bailando por una causa en la calle sin permiso, eso era algo, pero también estás bailando algo que representa una cultura en específico, la cultura de los pueblos andinos (...)</i>		
P8	¿Cómo describirías la experiencia de bailar en la calle, a diferencia del teatro u otros espacios convencionales?	El espacio calle	
R8	<i>“Está esto del tiempo, en el tinku puedes equivocarte si total vas a bailar dos horas los mismos pasos, o tres tal vez, entonces va pasando ahí, puedes equivocarte, como que en el escenario pasa que es una vez en general algo no tan largo, entonces está eso del tiempo y, por ende, uno está mucho más nervioso, es una oportunidad, va a suceder una vez (...), es un instante y están todas las miradas en ti, este es el escenario y la gente vino a ver esto, y tú ahí puede que falles, que falle tu interpretación porque hay tantas miradas viéndote que cuesta que salga tan honesto tal vez. En general no, en general igual he logrado sentirlo, pero me pongo nerviosa, entonces siento que en el escenario hay que manejar muy bien lo que estás haciendo, porque yo creo que la interpretación se va a dar cuando tú ya manejas las otras cosas (...) Los pacos llegan a las protestas, las marchas, llegan los pacos y reprimen la manifestación no más, les da igual si tú estás ahí con el traje</i>	El espacio calle	Las danzas andinas se presentan en largos formatos en la calle, con duración de varias horas, lo que da espacio para algunos errores. No así el teatro donde el tiempo es más acotado y todos los ojos se posan sobre el escenario. Esto da lugar en muchas ocasiones al nerviosismo que puede entorpecer la interpretación y su honestidad. Además, en la calle está presente la represión agresiva que arremete sin diferenciar, por lo

	<i>y lo que quieras expresar, menos si es artístico, llegan y arremeten no más, y nosotres tenemos que dar cara con los músicos y el que lleva el bombo como que no hay nada seguro cuando uno va a bailar a una protesta muy contingente. La última vez que bailé fue para la marcha mapuche, quedó la embarrada, fue ese día que falleció nuestra compañera de la u, Denisse, ese día los pacos arremetieron con todo en la marcha, nos mojaron, éramos como diez tinkus, ahí está el que ama eso, porque no te pagan, no vas a conseguir nada, sólo vas a apoyar algo, entonces hay que estar con el corazón yo creo, eso con los pacos, no le importamos y me han mojado, es que bailar en la calle tiene otra connotación mucho más chora, a veces se ponen así (cerca) con la cámara, todo puede pasar y puede que ay no, no hay nadie que me lleve la mochila, y tengo que bailar con mochila (...), hay que cambiarse en la calle, es muy ahí, no hay medidas ni hay camarín, tienes que cambiarte ahí y tienes que pintarte ahí y hacerte las trenzas en la plaza cerca del punto de encuentro y es muy aguerrido (...)</i>		que se debe estar preparado para arrancar o que te mojen. No hay espacios seguros, por lo que deben cambiarse de vestuario, maquillarse y peinarse en la misma calle, y en muchas ocasiones deben portar sus mochilas mientras bailan.
P9	Distintas intervenciones ocurrieron este 2021 en específico para el día de la danza, ocupando frases como “Día de la danza, nada que celebrar” o “¿Dónde está la	Situación de la Danza en Chile	

	danza?”. En relación a esto ¿cómo describirías la situación de la danza en Chile hoy en día? ¿De qué manera esto te afecta como bailarín?		
R9	<i>“(…) creo que obviamente está super dejada en Chile, todos quisiéramos salir a hacer danza a otro lado porque acá no es valorada. Incluso hace poco como que tienen más valor las clases y entre los mismos bailarines no aguantamos más y clase a luca no, no valemus esto, y entre nosotros se armó una cultura en torno a esto, pero creo que el escenario de la danza en Chile está muy restringido por cómo se comporta el Estado y los gobiernos de turno, esto de los fondart, hay que concursar para poder trabajar, no está en los currículums de los colegios entonces tampoco nos podemos mover por ahí (...) la danza está como una acción de hobby y diversión, no estamos asegurados nosotros ni tampoco el que todes les niños puedan acceder a bailar, no está en los colegios y no hay una cultura en torno a la danza, yo creo que la cultura parte de la educación y nunca está presente la danza (...) Entonces mientras no cambie la postura de los dirigentes del país y mientras no cambien los cimientos no vamos a mejorar, porque no es algo que nosotros podamos hacer, no es como ya, tiremos para arriba, porque</i>	Situación de la Danza en Chile	En Chile la danza está subvalorada en comparación a otros países. Si bien existe una cultura de danza entre los mismos bailarines, es el Estado quien no se hace cargo de la inserción efectiva de la danza en la cotidianidad de los ciudadanos, como en el ámbito escolar, por ejemplo, o el concurso del fondart para poder trabajar.

<i>nosotras por ejemplo salimos de pedagogía, pero hay colegios contados con la mano donde podemos hacer clases, entonces creo que es muy precaria la situación de la danza en Chile (...)</i>		
---	--	--