

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

**DANZA Y POLÍTICA: EL CUERPO COMO RESISTENCIA EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA CHILENA**

El cuerpo de la danza es partícipe de un contexto que lo concibe con ciertos significados y que hace que la historia de este arte sea una historia de relaciones entre el cuerpo y la sociedad, de dominaciones y liberaciones del cuerpo, de luchas de poder, finalmente una historia política.

La danza, como objeto de estudio, permite desvelar discursos “incorporados” en el cuerpo y su puesta en escena.

Esta forma de ver la danza nos permite comprenderla como una práctica no sólo artística y corporal, sino también ideológica, donde se entrecruzan ciertos valores y sus cuestionamientos, ya sea en sus formas tradicionales, hegemónicas, renovadoras o en sus formas más contestatarias. Esto se puede apreciar en danza tanto en sus modos de organización, de creación como de representación/presentación que siguen patrones estéticos, los niegan o que buscan distanciarse de ellos.

Sin embargo, no se debe olvidar que la comprensión del *cuerpo de la danza* abre necesariamente la vía hacia el encuentro con el cuerpo en su dimensión poética, en su efervescencia creativa, su imaginario, su vitalidad y la coherencia de su relación permanente con lo sensible. Esto nos permite descubrir la multiplicidad y la infinitud de cuerpos posibles, o mejor dicho de *corporalidades* posibles que subvierte “radicalmente la categoría tradicional de “cuerpo” y nos propone una visión original, a la vez plural, dinámica y aleatoria, como un juego quiasmático inestable de fuerzas intensivas o de vectores heterogéneos” (Bernard, 2001: 21).

De esta manera, la danza no sólo es una práctica ideológica por la puesta en juego de discursos inscritos en el cuerpo y en la escena sino también por su carácter de vector utópico, de transformación y resistencia.

La práctica de ciertos artistas de este arte se distingue frente a las prácticas dominantes, particularmente en la exploración de las posibilidades expresivas del cuerpo de la danza contemporánea. Estas diferencias y su negación de principios hegemónicos implican una resistencia dentro de la disciplina misma de la danza, resistencia que es eminentemente política.

En este texto hablaremos particularmente de la práctica dancística de ciertos artistas y grupos de artistas de la danza contemporánea chilena que indagan en nuevas maneras de crear, de alejarse de patrones preestablecidos y que, por ende, generan un tipo de resistencia que pasa antes que nada por el cuerpo y la manera como es llevado a la escena.

Cuando hablamos de danza contemporánea, nos referimos a un tipo de danza que tiene sus orígenes en Europa y Estados-Unidos, y que nace de un quiebre con las técnicas clásica y moderna, también provenientes del extranjero. En Chile, nos enfrentamos entonces a un tipo de danza con raíces foráneas.

No vamos a discutir aquí sobre la problemática de la identidad en la danza contemporánea chilena o latinoamericana, pero sí es necesario dejar claro que los cuestionamientos que la postmodernidad y su llamada “crisis de la representación” (De Mussy, Valderrama, 2010: 19) que se han introducido en el arte occidental, no han quedado fuera de los terrenos de producción danzaria chilena.

En un collage de influencias y reciclajes, una ruptura de códigos escénicos y corporales en danza ha empezado a aparecer, junto con un simiente de danza contemporánea, en Chile a finales de la década de 1970 (a pesar de la dictadura y de su “apagón cultural”), agudizándose cada vez más con el pasar del tiempo. La influencia de las artes plásticas, la performance, cierto tipo de teatro y las nuevas tecnologías puede apreciarse claramente hoy en día en el panorama general de la danza contemporánea chilena.

Sin embargo, analizando el proceso que ha tenido este tipo de danza en Chile, se puede inferir que un quiebre más enérgico ha comenzado a aparecer muy recientemente en sus escenarios, desde hace unos “dos o tres años, por la aparición de una generación que ha empezado a gestar nuevas propuestas que metodológicamente aportan algo distinto.”<sup>1</sup>

Estas nuevas propuestas y ese deseo de alejarse de lo que un tipo de tradición homogeneizadora ha dejado como marca en la creación escénica es lo que hemos denominado “resistencia”. Se trata de una resistencia contra una visión clasificada y codificada de las posibilidades de la escena y sobretodo contra valores corporales ligados a un ideal totalizador, a un referente que, desde una perspectiva foucaultiana, crea cuerpos disciplinados, modelados y organizados por los poderes dominantes<sup>2</sup>.

Aquí hablamos precisamente de tres modos de resistencia a los principios impuestos en la danza, que, por ende, son modos de resistencia política, aunque no sea la voluntad consciente del

---

<sup>1</sup> Extracto de entrevista a Simón Pérez realizada el 25 de septiembre del 2011 en Santiago de Chile.

<sup>2</sup> Para Michel Foucault el concepto de disciplina está íntimamente ligado al de poder, más precisamente al poder que se ejerce sobre el cuerpo. La danza presenta formas concretas y sistemas de prácticas corporales que proporcionan herramientas de dominación del cuerpo. La descripción del ideal del cuerpo del soldado realizada por este autor se acerca al ideal de cuerpo que podemos encontrar en la danza. En el capítulo *Los cuerpos dóciles* de su obra *Vigilar y Castigar*, Foucault analiza la formación del poder disciplinario como un nuevo tipo de control sobre el tiempo, el espacio, la correlación del cuerpo y del gesto y la articulación cuerpo-objeto. Se tratará también de adiestrar al cuerpo para que sus movimientos ofrezcan un rendimiento óptimo.

artista. Estos modos de resistencia, que pueden encontrarse en numerosos trabajos de creadores chilenos de la danza, son:

### **La resistencia a partir de la abolición de las jerarquías:**

En general los grupos de artistas que producen danza tienen el nombre de “compañía”. Las compañías se organizan muy frecuentemente alrededor de la figura de un coreógrafo o director, luego está el elenco estable (a veces con invitados) y después el equipo técnico.

En la repartición de los roles, existen tradicionalmente primeros roles, segundos roles y hasta figuraciones. Nos encontramos aquí, frente a un tipo de división del trabajo, la cual sigue un orden social bastante estricto, aunque esta forma de disposiciones en rangos tan claros ya no suele darse tan fuertemente en la danza contemporánea.

Sin embargo todavía es muy común que algunas compañías tengan inclusive el nombre de su director o coreógrafo, marcando aún más la importancia de éste último como personalidad principal en el grupo. La figura del coreógrafo ha ido reemplazando lo que en los inicios de la danza como arte escénico profesional era llamado “maestro de baile”, que no sólo enseñaba pasos muy codificados, sino que organizaba y estructuraba la puesta en escena, controlaba los cuerpos, los posicionaba y los hacía moverse de tal o tal manera, según códigos sociales y la manera de pensar la composición escénica. Este personaje está muy ligado a la noción de autoridad.

Hoy en día el coreógrafo, aunque han aparecido muchas maneras diferentes de trabajo coreográfico y de relaciones con los bailarines, sigue teniendo un control de lo que sucede con esos cuerpos.

El “maestro de baile” se convirtió en “el artista”, aunque en ciertos casos subsista esa relación de dominación entre el coreógrafo y los “ejecutantes”. Este juego de poder se justifica muchas veces por la idea según la cual el resultado artístico prevalece ante todo proceso y por la fusión inquebrantable de las ideas de coreógrafo y genio-creador.

Aquí se introduce la problemática de la autoría, la dificultad es que, a partir de los años 70 y 80 se introduce de manera casi sistemática la improvisación como estrategia de búsqueda de material coreográfico, la creatividad de los bailarines, así como sus cuerpos, pueden transformarse en un capital que será gestionado por su director.

El tipo de resistencia de la que hablamos aquí se relaciona con nuevas maneras de asociatividad y espacios de colaboración donde no se busca establecer una mirada única,

oponiéndose a una manera jerarquizada de funcionamiento e indagando en nuevos tipos de relación entre coreógrafo y bailarines, relaciones más democráticas y más flexibles, que le den un espacio a la creatividad de todos los artistas pertenecientes al grupo.

La manera más radical de subvertir la tradicional organización jerarquizada del grupo de danza es la asociación en colectivos. Estos promueven maneras plurales de crear, en que cada integrante puede proponer ideas, consignas, modos creativos y herramientas para la producción danzaria. El hecho de nombrarse como “colectivo”, demuestra un deseo de organización para la creación en la cual no existe una figura predominante.

Sin embargo, esto enfrenta a los colectivos a dificultades de tipo estructural, que les obliga a experimentar modos de funcionamientos alternativos.

Según Alejandra Gómez, miembro del colectivo *Inquietos*, el trabajo en colectivo es difícil, por eso este grupo ha ido organizándose de tal manera que al momento de crear un trabajo nuevo, existe la libertad de que éste “se vaya generando en base a la propuesta de alguno o algunos de los integrantes, que luego se discute. No se impone nada...”<sup>3</sup>. El objetivo es el compartir las ideas con la comunidad del colectivo y estar dispuestos a que se transformen. Aunque con cierta organización, que va cambiando de “responsable” según cada proyecto, el trabajo en equipo es permanente.

El *Colectivo Anilina* ha sufrido varias reestructuraciones con el tiempo dada la dificultad por mantenerse, especialmente por la falta de fondos. Alicia Ceballos y Andrea Olivares cuentan su experiencia: “En un principio éramos 15 personas, luego fuimos 13, después quedamos 11 y ahora somos 8 personas, porque hoy en día organizarse artísticamente es lo más difícil que hay, especialmente de manera independiente.”<sup>4</sup> Sin embargo han continuado y el grupo sigue en pie montando nuevos proyectos.

El *Colectivo La Vitrina* es un caso particular ya que fue creado en 1991 por el coreógrafo Nelson Avilés como *Compañía de Danza Contemporánea La Vitrina*. La compañía experimenta una evolución que “transforma la situación escénica en una vivencia colectiva (...).” (Grumann, 2010: 242) El año 2001 la compañía se transforma en el *Colectivo de Arte La Vitrina*. Según el propio Avilés en ese espacio existe una “construcción horizontal, en que se amplía la exposición de problemas, se recogen soluciones y se encuentra una especie de acuerdo para encauzar.

---

<sup>3</sup> Extracto de entrevista a Alejandra Gómez (Colectivo Inquietos) realizada el 15 de diciembre 2011 en Santiago de Chile.

<sup>4</sup> Extracto de entrevista a Andrea Olivares y Alicia Ceballos (Colectivo Anilina) realizada el 16 de diciembre 2011 en Santiago de Chile.

Esta forma de trabajo tiene que ver con una aspiración que no se ve en esta sociedad, cada vez más jerarquizada. Buscamos reconocer nuestra diversidad, de hecho somos diversos. En La Vitrina ahora hay actores y bailarines, y tenemos opciones diferentes. Discutimos y tenemos peleas cada cierto tiempo, pero eso es normal.” (Alcaíno, Hurtado, 2010: 98)

Sin embargo, debemos aclarar que desde la gestación de este espacio como colectivo, Avilés ha tenido el rol de coreógrafo de manera casi permanente, aunque preconizando una participación democrática de los integrantes, hasta el año pasado, momento en que el grupo crea su primera obra sin su director. Para esta obra, llamada *Festín*, los integrantes realizaron una creación colectiva unidos por una “responsabilidad y una valorización de lo que hacemos, la danza misma.”<sup>5</sup>

En otro contexto, el grupo *Práctica en movimiento*<sup>6</sup> se define como “un espacio de intercambio entre artistas profesionales de la danza, que se reúnen a partir del interés y la inquietud por compartir prácticas (...) sin buscar constituir una unidad como grupo, sino que proponer una retroalimentación a través de la diversidad que ejerce cada artista a partir de su propia experiencia y trayectoria.”<sup>7</sup>

Este grupo, que funciona a la vez invitando colaboradores, no se define como un colectivo propiamente tal, su voluntad no es tampoco la de generar un “cuerpo estable”, sin embargo desde hace un cierto tiempo han ido llevando a cabo proyectos, los cuales se caracterizan por la exploración de métodos de creación, proponiendo sesiones “guiadas” por alguno de los integrantes o colaboradores.

Tenemos aquí un ejemplo muy interesante de asociación artística que no responde a los sistemas de organización dominantes, sin dependencias ni figuras preponderantes.

## **La resistencia a través del desmantelamiento de los sistemas de representación:**

---

<sup>5</sup> Extracto de entrevista a Javier Muñoz (Colectivo La vitrina) realizada el 15 de noviembre 2011 en Santiago de Chile.

<sup>6</sup> Cuyos integrantes son : Tamara González, Javiera Peón-Veiga, Josefina Green, Rodrigo Chaverini, Sebastián Belmar, Paulina Vielma, Aische Schwartz, Katalina Mella y Macarena Campbell.

<sup>7</sup> Extraído del blog de *Práctica en Movimiento* (<http://www.practicaenmovimiento.blogspot.com>)

La destrucción de las reglas de representación en la danza implica la gestación de una exploración de herramientas, experiencias, conocimientos, preguntas, procesos e investigaciones, que puedan otorgar una nueva libertad creativa. Esta exploración se ha llevado a cabo por ciertos artistas de la danza contemporánea chilena.

Se trata de una ruptura de códigos que significa una desestructuración del lenguaje tradicional de la danza y la lógica escondida tras las codificaciones y la ritualización de los cuerpos. Nos encontramos frente a un deseo de “subvertir todos los significados”<sup>8</sup>

Varios elementos, muchas veces indistinguibles entre sí (aunque en algunos artistas y en algunas obras es posible encontrar sólo uno o algunos de ellos) se mezclan en este desmantelamiento: la eliminación de la narración, del “fraseo”<sup>9</sup>, de la estructura del acmé<sup>10</sup>, de las motivaciones psicológicas, de un sistema de iconografía y de los contenidos y temáticas insertados en el movimiento.

El cuerpo deja de ser la metáfora de un discurso evidente y ya no está delimitado por una configuración temporal que **dice algo**.

“También hay una búsqueda de salirse de los temas, de dejar lo subjetivo y el existencialismo de lado”<sup>11</sup> dice la periodista especializada en danza Constanza Cordovez, lo que demuestra un deseo de alejarse de los esquemas transmitidos por la herencia moderna, o “expresiva” que ha adherido fuertemente en las prácticas dancísticas chilenas.

Encontramos entonces en algunos artistas de la danza contemporánea en Chile exploraciones abstractas y formales que rechazan los sistemas convencionales de representación y de iconografía.

Por ejemplo, en el trabajo de la coreógrafa Tamara González, se aprecian métodos sintácticos en que el movimiento no representa nada más que él mismo; podríamos decir que se “presenta” el movimiento. La artista trabaja, por ejemplo, con la noción de “memoria corporal” como impulso a la creación: “Tamara González con sus movimientos abstractos, trabaja con consignas, es decir es puro movimiento”<sup>12</sup>.

El lenguaje se vuelve entonces puro significativo, con signos referenciales que no tienen relación con la representación.

---

<sup>8</sup> Extracto de entrevista a Constanza Cordovez realizada el 21 de octubre 2011 en Santiago de Chile.

<sup>9</sup> El término de frase en danza se utiliza para designar una construcción y una serie de movimientos corporales, que posee un inicio, un desarrollo y un final, con tiempos fuertes y puntos culminantes.

<sup>10</sup> Inicio-clímax-fin

<sup>11</sup> Entrevista a Constanza Cordovez, op. cit.

<sup>12</sup> Extracto de entrevista a Carlos Pérez realizada el 17 de octubre 2011 en Santiago de Chile.

En su último trabajo llamado *En Construcción*, realizado en colectivo con Francisco Bagnara y David González, la reflexión sobre las metodologías para el proceso creativo es llevada a la escena. Este trabajo “pretende partir desde la conscientización del proceso creativo, que genera premisas de creación (...), buscando con esto exponer operaciones, relaciones y parámetros, siendo ellos mismos los que presentan la escena y construyen la creación.” (González, Bagnara, González, 2011: 8)

Nos enfrentamos aquí con un trabajo que desde la reflexión indaga en nuevas maneras de crear, esquivando los modos convencionales de comunicación con el público, haciéndolo entrar en el proceso mismo de la puesta en escena, es decir, democratizando la danza, haciéndola accesible desde su interior. Esta iniciativa ejemplifica la aparición de una corriente en la que “la temática apunta a la disciplina misma de la danza”<sup>13</sup>, lo que conlleva una reflexión sobre la creación, la puesta en escena y el lugar que tiene el cuerpo en esta práctica.

La artista Javiera Peón-Veiga observa en ciertas corrientes de la danza contemporánea chilena la búsqueda del abandono de la figuración, así como de la dimensión narrativa a través de experimentaciones compositivas.

Parafraseando a Susanne Langer, se trata aquí de “dejar intacto el material de la danza sin transformarlo en gesto o en ilusión de gesto, o en cualquier otra cosa.” (Langer, 1953: 190)

Lograr dicho abandono no es cosa fácil, la dificultad se sitúa en el hecho de que existe una idea de lo que debe ser la danza y de lo que debe entregar la danza al espectador.

Dejar de lado la narración implica muchas veces abandonar la voluntad de construir un discurso de fácil acceso, en el que en vez de representación exista una **presentación** del cuerpo en movimiento: “Yo veo gente más marginal, como yo también me siento, que estamos ahí buscando, reflexionando al respecto, intentando hacer lo que podemos desde nuestro lugar”<sup>14</sup> dice Javiera Peón-Veiga.

En su trabajo, esta coreógrafa intenta “salirse de esta narración impuesta y cuestionar la sobre-agitación del cuerpo, lo ultra cinético desde la reproducción de códigos técnicos”<sup>15</sup> que se relaciona con lo que se espera del cuerpo de la danza: que dance siempre, y además que dance de ciertas maneras.

En la experimentación de la abolición de las estructuras que sirven de “mediación entre el

---

<sup>13</sup> Extracto de entrevista a Tamara González realizada el 18 octubre 2011 en Santiago de Chile.

<sup>14</sup> Extracto de entrevista a Javiera Peón-Veiga realizada el 17 de diciembre 2011 en Santiago de Chile.

<sup>15</sup> Ibid.



arte y la experiencia” (Burt, 2003: 234) el trabajo de *TorresRojas CuerpoCreativo*<sup>16</sup> es interesante de estudiar. En su proyecto *Esquina Abierta*, que fue presentado el año pasado, invitan a tres coreógrafos nacionales<sup>17</sup> a “trabajar con un equipo de tres intérpretes, un diseñador integral y un músico en la elaboración de tres piezas coreográficas con música y diseño original. Una vez concretadas las tres piezas se (trabajó) en la creación de una cuarta pieza dancística definitiva a partir de elementos reconocibles de cada una de las piezas, un remix.”<sup>18</sup>

Es decir, se trabaja y se re-trabaja a partir de elementos visuales que quedan en la retina, y no a partir de un tema, de una estructura coreográfica, de una dinámica temporal, ni de una narración. Es un remix, un re-hacer, un pastiche donde se ve al cuerpo en diferentes situaciones, sin significados impuestos, sin una línea de tiempo que ordena un discurso.

*TorresRojas CuerpoCreativo* también presenta otro elemento interesante de observar, ellos indagan en las posibilidades creativas incorporando elementos provenientes de la música y el video: “*TorresRojas CuerpoCreativo* ha trabajado coreografía y sonido, intervenido en tiempo real, video, intervenido en tiempo real, imágenes intervenidas en tiempo real y los bailarines interactúan con las imágenes y los sonidos.”<sup>19</sup>

En esta misma línea, aparece otra manera de romper con los imperativos de representación en danza al borrar los límites entre disciplinas artísticas. La mezcla de diversos lenguajes estéticos obliga a replantear la idea de representatividad que se tiene del cuerpo de la danza, ya que en música, en artes visuales y otras artes, la narratividad no funciona de la misma manera que en la tradición escénica dancística. En estas amalgamas impera la sensación más que la comprensión, la discusión más que las ideas claras, y eso se da gracias a la importancia de la imagen como signo sin significado codificado.

Podríamos citar a muchos artistas que han desarrollado un trabajo multidisciplinario desde los años 70 hasta hoy en Chile, aunque esta tendencia se ha ido agudizando en los últimos años. Por ejemplo Katalina Mella y Sergio Valenzuela están en el “límite con las artes visuales y tienen un trabajo que se acerca a la performance”<sup>20</sup> o Alejandro Cáceres, cuya última obra, *Dilei*, presenta una “interfase muy bien trabajada de sonoridad y movimiento, en que ellos (los intérpretes)

---

<sup>16</sup> Compañía de danza y música contemporánea integrada por Andrea Torres y José Rojas.

<sup>17</sup> Rodrigo Chaverini, Macarena Campbell y Paula Montecinos.

<sup>18</sup> Extraído de la página WEB del Centro Cultural de España de Santiago de Chile (<http://www.ccespana.cl/?p=2862>)

<sup>19</sup> Entrevista a Carlos Pérez op. cit.

<sup>20</sup> Entrevista a Constanza Cordovez, op. cit.

interactúan con los sonidos.”<sup>21</sup>

La obra de la joven coreógrafa Bárbara Pinto llamada *Un Solo* nos muestra algo “que tiene que ver con el trabajo de la luz y la sombra, sin rostro, la bailarina completamente hacia la pared, dibujando su silueta en una hoja, siempre de espaldas, es un sujeto entre paréntesis, un sujeto omitido en que todo el tema es lo que ella hace con su sombra, interfase luz movimiento.”<sup>22</sup>

En este trabajo no se observa ningún movimiento que no tenga una razón concreta de existir, pues el objetivo del uso del cuerpo es la imagen que quedará impregnada en el papel. Vemos una danza que no apunta a una belleza del movimiento, que ni siquiera busca el movimiento, sino un proceso en el que el espectador acompaña al cuerpo en la exploración de su contorno trazado en una hoja de papel. La obra es entonces la experiencia misma del cuerpo y de nuestra mirada como espectadores.

Estos, y muchos otros artistas han transformado la danza en algo no tan reconocible, lo que genera también un fuerte desacuerdo con algunos de sus pares más conservadores y con cierto tipo de audiencia. Las preguntas: ¿Esto es danza? o ¿Porqué no danzan tanto? se escuchan frecuentemente en las discusiones que se dan al finalizar un espectáculo, lo que demuestra el carácter polémico de estas nuevas propuestas.

Como modo de desmantelamiento de los códigos de representación de la danza también es posible encontrar la indagación de nuevos espacios para la danza, espacios no-convencionales, espacios no escénicos, espacios accesibles, espacios cotidianos. En ese sentido el trabajo de muchos artistas chilenos de la danza han apuntado a crear formas para apropiarse esos nuevos espacios.

El bailar en la calle es, por ejemplo, la consigna primordial del colectivo *Inquietos*, quienes inclusive ensayan en la calle. Un trabajo interesante lo ha hecho este último tiempo la compañía *Dama Brava*, así como *Anilina Colectivo*, que ha participado del proyecto *Corrientes Danza* que tiene como fin la difusión de la danza en las comunas más vulnerables de Santiago de Chile: “Seguimos trabajando en espacios alternativos, ocupando la calle primordialmente, resistiendo con lo que hay. Con el colectivo ahora nuestra misión es abrir nuevos espacios, salir de los teatros.»<sup>23</sup>

En lo que concierne la exploración de la calle como nuevo formato, el trabajo del artista Francisco Bagnara ha sido muy relevante en estos dos últimos años, generando un pequeño fenómeno en el mundo de la danza contemporánea chilena en el que cada vez han ido participando

---

<sup>21</sup> Entrevista a Carlos Pérez, op. cit.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Entrevista a Andrea Olivares y Alicia Ceballos (Colectivo Anilina), op. cit.

más de sus integrantes.

Este coreógrafo se ha dedicado a crear instancias de improvisaciones callejeras en diferentes puntos de la capital chilena con diversos bailarines nacionales. Es notable el empeño con el que también se ha incorporado esta iniciativa al contexto de las constantes manifestaciones del año 2011 en las que miles de estudiantes han salido a las calles a reivindicar sus derechos.

En una entrevista Bagnara dice: “Una máxima para mí es hacer lo que hago desde lo que yo tengo. Por otra parte, busco también cómo cuestionar el soporte, el formato y el medio de producción de la danza.”<sup>24</sup> En el trabajo de este artista se trata también de “buscar un cuerpo, buscar el cuerpo social. El punto es instalar el tema en la sociedad. Me interesa sobremanera el cuerpo, incluso más que la danza misma, más que la “danza bailada”. Eso tiene que ver con todo un cuestionamiento de la danza, definir qué es la danza, cuál es la concepción de la danza.”<sup>25</sup>

La danza en la calle no es algo nuevo en Chile, sin embargo la creación de danzas pensadas desde su inicio para ser presentadas en la calle, sin escenario ni frontalidad, es algo que se había desarrollado poco antes de estos últimos años. Esto implica también investigar, desarrollar una habilidad para improvisar con elementos de la calle, con los transeúntes, con las sorpresas que puede otorgar esa escena. El desarrollo de técnicas para bailar en la calle, exige una actitud de apertura frente a lo imprevisible.

No obstante, el salir a la calle o utilizar lugares públicos como paisaje danzario no es la única manera de indagar en un espacio democrático para la danza. En la danza contemporánea chilena existe mucho interés por dejar de lado una “puesta en escena tremendamente frontal, pensada para un teatro”<sup>26</sup> y desarrollar modos de creación dancística en que existan puntos de vista múltiples y no necesariamente “escénicos”, en los que la frontalidad y la división entre performance y audiencia es reemplazada por una apropiación aleatoria del espacio utilizado por el cuerpo.

### **La resistencia a través del abandono del virtuosismo:**

Además de la democratización de los espacios corporales de la danza y de la negación de los

---

<sup>24</sup> Extracto de entrevista a Francisco Bagnara realizada el 15 de noviembre 2011 en Santiago de Chile.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Extracto de entrevista a Paulina Vielma realizada el 15 de diciembre 2011 en Santiago de Chile.

modos tradicionales de representatividad, un modo de resistencia a los principios hegemónicos danzarios apunta a un cambio en la estructura de relaciones entre espectador y cuerpo danzante.

Esta estructura de relaciones está tradicionalmente ligada a la exigencia de entrenamiento y virtuosismo sobre el cuerpo danzante, que debe ser capaz de construir una relación “espectacular” con la audiencia, una relación de seducción dada por las proezas que es capaz de realizar.

El virtuosismo viene generalmente acompañado de un ideal de belleza, no sólo de la belleza de la espectacularidad del movimiento, sino también la belleza del cuerpo mismo y aquella de la composición temporal y gestual de la coreografía. En Chile: “Hay gente que tiene búsquedas interesantes, aunque tal vez no estén del todo maduras porque no se salen de los patrones estéticos de lo contemporáneo, de lo “cool”, no logran salir de una idealización de la estética, no pueden hacer algo “feo”, salirse de esa única línea de la belleza que tiene que ver con lo “orgánico” y armónico.”<sup>27</sup>

De una manera general, lo “orgánico”, lo “armónico”<sup>28</sup>, la eficacia, el rigor, la estilización y la potencia del cuerpo son valores privilegiados por la danza, así como un cierto tipo de cuerpos: jóvenes, ágiles, delgados, con cierto tipo de musculatura obtenida a través de un entrenamiento específico y una adecuación a un estereotipo de belleza.

Esto genera un tipo de cuerpo especializado de la danza. La disciplina que conlleva la danza, suele generar principios de valor ligados al virtuosismo técnico que van creando una suerte de elite de cuerpos: los cuerpos de bailarines y bailarinas, que se distinguen de aquellos que no pertenecen a éste rango, esos que no danzan (al menos profesionalmente).

Existen artistas chilenos que aspiran a una democratización en la danza, que indagan creando obras en que los intérpretes no necesitan un fuerte entrenamiento específico, buscando otras facultades en los bailarines, sus diferencias, historias personales o que no trabajan exclusivamente con cuerpos que cumplen el parámetro de belleza tradicional.

La dificultad de este tipo de trabajo reside en el hecho que las miradas, sobretudo aquellas de los espectadores, se han acostumbrado a las proezas técnicas de los cuerpos especializados de la danza, a los procesos de seducción y a la mecánica de la fascinación. El sujeto danzante no toma generalmente el riesgo de desagradar o más bien de “no gustar”, y reproduce formas cada vez más sofisticadas en busca de reconocimiento.

Sin embargo, en ese sentido, hay resistencia en la danza contemporánea chilena.

---

<sup>27</sup> Entrevista a Constanza Cordovez, op. cit

<sup>28</sup> Orgánico y armónico: Palabras que son muy utilizadas en el ámbito de la creación y la formación danzaria.

Observando y analizando numerosas de las obras que se encontraban en cartelera en el año 2011, momento en el que sorprendentemente la actividad dancística ha vivido una suerte de boom en la capital chilena, se ha podido apreciar una búsqueda generalizada por desprenderse de la exigencia que el bailarín incorpora principalmente durante su formación, por dejar ese compromiso corporal, muchas veces psicológico, presente a cada instante, que lo somete a comparaciones, a juicios, y que lo insta a entrar en una carrera de destreza y belleza.

De esta manera se ponen en jaque sistemas de valores, liberándose de aquellas reglas que regulan y afirman un poder sobre los cuerpos de los artistas de la danza. Los intérpretes no son medidos por su rendimiento, no tienen que esconder más sus esfuerzos. A la imagen de cuerpo sobre-humano, extra-ordinario, viene a substituirse la de un cuerpo especial, particular, cuyos límites son administrados por él mismo. Esta actitud ataca violentamente “los modelos tradicionales de uso de sí mismo que mantienen la imagen de cuerpos, normados, virtuosos.” (Ginot, 1999:114)

Es una rebelión contra la uniformidad de los cuerpos y el totalitarismo que esta uniformidad conlleva, ya no existen criterios visuales de jerarquización de los cuerpos, sino una exploración del cuerpo, el tiempo y del espacio de la danza.

## **Conclusiones**

Hemos visto como la práctica de la danza contemporánea puede ser entendida como un espacio de resistencia política desde la experimentación de la puesta en escena del cuerpo.

Aquí no se ha hecho referencia a una resistencia encontrada en los contenidos que se pueden “entender” en una pieza de danza, sino que se ha hablado de un tipo de resistencia relacionada con una manera de pensar y “usar” el cuerpo, con las formas de producir la danza y con los modos que los artistas tienen de organización al momento de crear. Esto no significa que no existan otras formas de resistencia en el trabajo de los artistas nombrados u otros, inclusive pertenecientes a otros estilos.

Una de las cosas que se ha podido deducir posteriormente a esta investigación es que la danza contemporánea chilena ha vivido un quiebre con la tradición que se ha agudizado en los últimos años a causa de un renuevo generacional y de la búsqueda incesante de nuevas metodologías para la creación. Esta ruptura creciente es considerada como un contexto extraordinario para los tipos de resistencia que trata el presente texto.

Lo que he intentado observar aquí ha sido como el cuerpo no solamente puede ser regido por un poder, sino que puede al mismo tiempo significar una liberación de tal sujeción. De esta manera, el cuerpo en la danza representaría una suerte de “bastión de resistencia” en el que la gente común – desprovista de poder político – adquiere su poder, creando sus propias identidades sociales, manipulando y re-trabajando las imágenes opresivas del cuerpo producidas por el poder dominante.” (Banes, 1994: 46).

El artista de la danza, a través de la invención de su propia práctica, sería entonces un “vector utópico por excelencia: aquel que, por su sentir y su movimiento deconstruye la realidad.” (Bernard, 1999: 24) Este artista podrá encontrar la potencia política de la danza al interior mismo de su gesto: “Los medios de resistir a la hegemonía tradicional no se encuentran únicamente en las estructuras en el interior de las cuales la danza es producida, sino también de una actitud frente al cuerpo.” (Burt, Huxley, 1987: 156)

Los modos de resistencia corporal que hemos analizado están relacionados con una reapropiación de la tradición dancística, desbaratándola, jugando con las ideas preconcebidas que ha impuesto, pero también adaptándola a las necesidades del arte en su contexto contemporáneo. Esto implica una actitud de parte de los artistas que deja de lado la “recepción y puesta en práctica pasiva de las técnicas”<sup>29</sup> corporales de la danza.

Para comprender la noción de resistencia corporal que se ha propuesto a lo largo de este texto, es necesario tener presente que, si bien en todo momento hay técnicas, éstas también pueden ser de resistencia: resistencias que se mueven dentro de relaciones de poder siempre inestables, por

---

<sup>29</sup> Extracto de entrevista a Gladys Alcaíno realizada el 22 de octubre 2011 en Santiago de Chile.

lo que dan cabida a estrategias para modificarlas o al menos para enunciar posibilidades de modificación que siempre varían.

Esas posibilidades de modificación están relacionadas con una idea de resistencia que proviene del interior de la disciplina misma, moviendo desde adentro los pilares que sostienen sus principios de dominación. La danza se rebela, resiste, y, por su relación particular con el cuerpo, puede llegar a ser “un territorio lúcido de resistencia a la sociedad del espectáculo”<sup>30</sup>.<sup>31</sup>

## Referencias bibliográficas

Alcaíno, Gladys, Hurtado, Lorena (2010). *Retrato de la danza independiente en Chile 1970 – 2000*, Santiago de Chile, Ocho Libros.

Banes, Sally (1994). *Writing dancing in the age of postmodernism*, London, Wesleyan University Press.

Bernard, Michel (2001). *De la création chorégraphique*, Paris, CND.

---

<sup>30</sup> En referencia a la crítica que Guy Debord hace en *La sociedad del Espectáculo*: DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967. (En castellano : <http://www.sindominio.net/ash/espect1.htm>).

<sup>31</sup> Entrevista a Gladys Alcaíno, op. cit.

Bernard, Michel (1999). “Des utopies à l'utopique ou quelques réflexions désabusées sur l'art du temps”, en *Danse et utopie*, Christine Roquet (ed.), Paris, Montréal, l'Harmattan, 15-25.

Burt, Ramsay (2003). “Interprètes et public dans Trio A et Roof Piece”, en *Être ensemble, figures de la communauté en danse depuis le 20<sup>ème</sup> siècle*, Claire Rousier (ed.), Paris, CND, 231-240.

De Mussy, Luis, Valderrama, Miguel (2010). *Historiografía postmoderna*, Santiago de Chile, Ril Editores.

Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

Ginot, Isabelle (1999). “Une structure démocratique instable”, en *Danse et utopie*, Christine Roquet (ed.), Paris, Montréal, l'Harmattan, 112-118.

González, Tamara, Bagnara, Francisco, González, David (2011). *En construcción, registro metodológico del proceso creativo de la obra de danza*, Santiago de Chile, CNCA.

Grumann, Andrés (2010). “La Vitrina/En vitrina, compañía de danza contemporánea La Vitrina, entre emoción cinética y memoria coreografiada”, en *Danza independiente en Chile, reconstrucción de una escena 1990-2000*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 195-242.

Huxley, Michael, Burt, Ramsay (1987). “La nouvelle danse : comment ne pas jouer le jeu de l'establishment”, en *La Danse au défi*, Michèle Febvre (ed.), Montréal, Parachute, 149-176.

Langer, Susanne (1953). *Feelings and form*, New York, Scribner And Sons.