



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**“CALAUCÁN Y ESPIRAL: DANZAS DE LA DISIDENCIA DURANTE LA
DICTADURA MILITAR CHILENA”**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

ROXANA MARGARITA DÍAZ CASTELLANOS

TUTOR: DR. MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL BUSTAMANTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

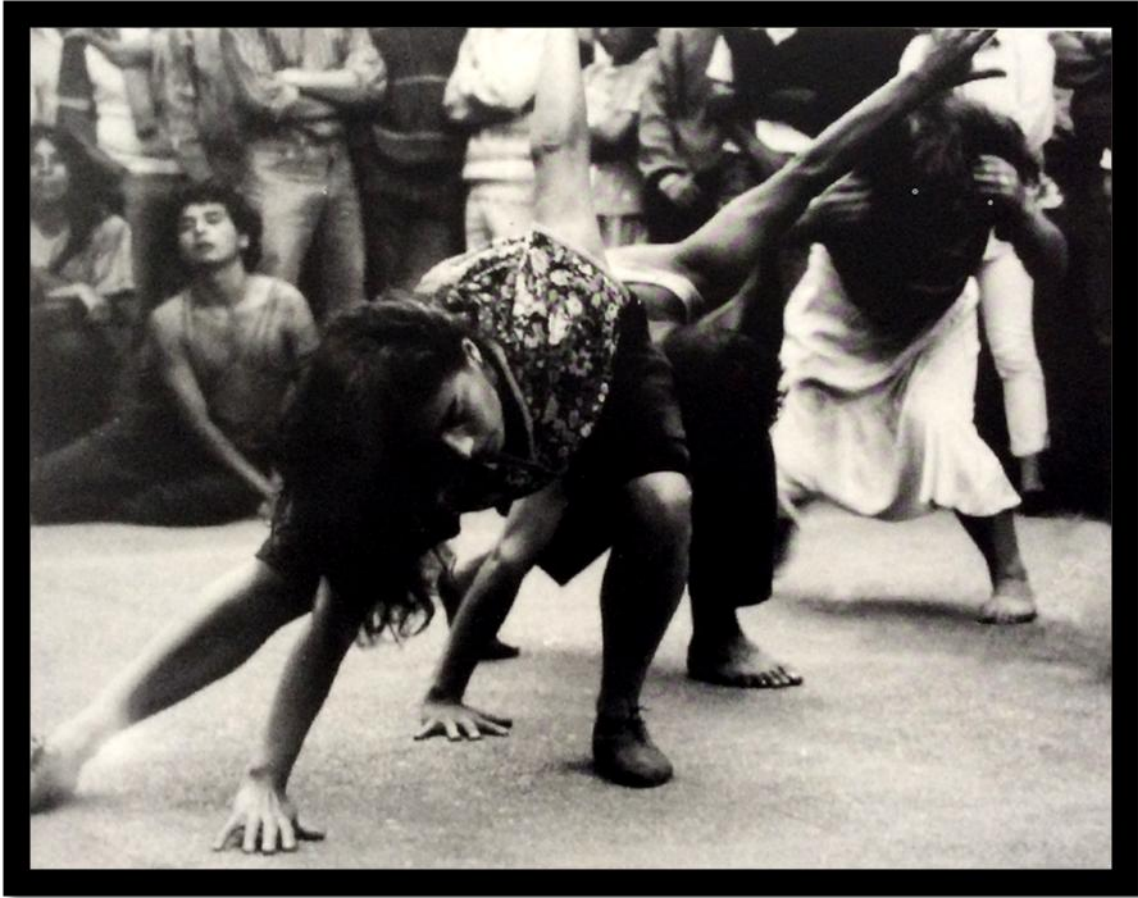


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Grupo de Danza Calaucán danzando en las calles de Concepción
“Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calaucán”. Chile: FONDART. 2009.

Agradecimientos

A mi madre por su amor infinito y su apoyo incondicional, por acompañarme en cada paso de mi vida.

A mi pareja Car por abrir las alas de esta tesis. Sin su amor, este sueño hubiera sido inalcanzable.

A mi hermana Oitas por caminar a mi lado siempre, por la magia de las experiencias compartidas y por las que vienen.

A la Ranita por su cariño, su paciencia y sus enseñanzas en todo momento.

A Yibel por llegar a nuestro mundo y recordarnos la espontaneidad de la vida.

A mi padre y mis abuelos por ser las luces de un sol inextinguible...

A mis amigos y amigas entrañables por estar siempre presentes en mis locuras y sueños, Rosita, Lupe, Brenda, Marcela, Lucas, Carlos, Sonia, y muchos más con quienes sigo construyendo historias.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme brindado un espacio de enriquecimiento y encuentro académico, pero sobre todo, social y humanístico.

Particularmente al Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, por motivar mi acercamiento a la realidad de nuestra América Latina.

Al pueblo chileno por su calidez, por su ejemplo combativo y disidente... por la magia de su cultura y la belleza de sus paisajes.

Con cariño a mis amigos de Chile que amablemente me acogieron en sus tierras.

A mi tutor de tesis, el Dr. Miguel Ángel Esquivel por confiar en mí y por sus aportaciones a lo largo de todo este proceso. Lo mismo que a mis sinodales por sus acotaciones y comentarios, la Dr. Alicia Eguiluz, la Dra. Margara Millán, la Dra. Eugenia Allier y el Dr. Andrés Grumann, quien me otorgó herramientas teóricas y metodológicas valiosas durante mi estancia de investigación en Chile.

A mis profesores de la maestría por sembrar en mí, el interés crítico por los estudios latinoamericanos; a mis amigos y amigas de la maestría, con quienes compartí conocimientos, risas y experiencias memorables.

A mis compañeros y compañeras de movimientos y gestos, por vivenciar conmigo la danza y su infinita expresión. Y por supuesto, a los artistas de Calaucán y Espiral, protagonistas de esta historia, especialmente a Paola Aste, Cecilia Godoy, Kiko Fierro, Manuela Bunster, Viviana Campos, Verónica Ciriza y Ricardo Sepúlveda, quienes me mostraron que aun en los momentos más oscuros es posible danzar con esperanza y libertad.

A todos, muchas gracias.

Introducción	1
Capítulo I. Cuerpo, danza y política: aproximaciones teóricas a la dictadura chilena	
Las relaciones del cuerpo sociopolítico en la dictadura: dominación, disidencia y sensibilidad	13
La danza, sus elementos y sus interacciones	18
La danza y su contemporaneidad: excursión teórica	22
<i>Lo</i> político y <i>la</i> política en el cuerpo y en la danza contemporánea de la dictadura	26
Capítulo II. Las políticas culturales de la dictadura chilena y sus resistencias artísticas	
Del tren popular de la cultura... a la estación del “silencio”	34
La dictadura militar chilena 1973-1990: de la refundación social al constitucionalismo	37
a) <i>La refundación del orden social (1973-1980)</i>	38
b) <i>La institucionalización del régimen militar y la “transición a la democracia”</i>	41
Las políticas culturales <i>reactivas</i> y <i>evasivas</i> de la dictadura	47
El “apagón” apagado: las resistencias culturales contra la dictadura	54
La danza contemporánea independiente en el Chile de los ochenta	58
Capítulo III. Danzas Calaucán y Espiral: lenguajes, tácticas y estrategias artísticas de la disidencia	
Los oasis artísticos de Concepción	68
Calaucán: los <i>brotes rebeldes</i> de la danza	73
Los lenguajes rebeldes de Calaucán y su performatividad	77
Danza Espiral: movimiento, libertad y crecimiento	80
La fragmentación del círculo y el surgimiento de Espiral	81

Danzando en Espiral: pasos rebeldes y performatividades	84
Reflexiones sociopolíticas y culturales de Calaucán y Espiral: perspectivas, antagonismos y correspondencias	87
Capítulo IV. Asimilaciones y construcciones estéticas: análisis coreográficos en Calaucán y Espiral	
Influencias y asimilaciones estéticas en Calaucán y Espiral	96
El universo simbólico de Calaucán y Espiral: procesos creativos y coreografías	100
Análisis coreográficos de Calaucán y Espiral	106
<i>¡Basta!</i>	107
<i>Aurora</i>	113
Los vaivenes sociopolíticos y estéticos en <i>Basta</i> y <i>Aurora</i>	119
Conclusiones	123
Anexos	
Tabla 1. Desarrollo de la danza contemporánea	131
Repertorios coreográficos de Calaucán y Espiral (1983- 1989)	134
Referencias biográficas	136
Artistas e intelectuales en la lucha por la democracia	142
Fuentes primarias	145
Fuentes secundarias	147

Introducción

*La danza levantaba vuelo cuando
la historia se volvía amenazadora.*

Martha Graham

Esta investigación está inspirada en mi formación y experiencia como bailarina ejecutante en danza contemporánea y como latinoamericanista. La presencia de ambas profesiones en mi vida, se traduce en el interés por analizar las estéticas dancísticas chilenas durante la dictadura militar. De ahí surge una pregunta: ¿de qué manera la danza reacciona ante situaciones drásticamente represivas donde el cuerpo y su libertad parecen disolverse y donde incluso la existencia está en juego?

Esta pregunta no es casual, se ubica en el contexto de las dictaduras en América Latina, particularmente, nos introduce a los procesos conflictivos de los años setenta a los que la danza contemporánea fue sumamente sensible. Los lenguajes dancísticos, estrategias y tácticas de ejecución artística—con gran multiplicidad de estilos—supieron recuperar las principales tensiones sociales de aquellos momentos históricos. En el caso de Chile, la danza sufre transformaciones tanto en su expresión artística como en la organización de los grupos, en respuesta al desvanecimiento de las libertades civiles y políticas provocadas por la dictadura de Pinochet. Como lo veremos a lo largo de nuestro trabajo, estas transformaciones se hacen evidentes cuando sus formas de enunciación política, pasan de la cercanía al proyecto cultural de la Unidad Popular, a la disidencia después del golpe militar.

Ciertamente, el golpe de Estado de 1973, arrasa con el programa socialista de Salvador Allende y junto con él, intenta apagar las manifestaciones culturales y simbólicas que lo acompañaban. Como ha sido ampliamente documentado, la dictadura militar chilena impuso ajustes sociales y económicos, a la par de operaciones de exterminio y opresión. Así, los cambios político institucionales que mantuvieron la vida social ceñida a la ausencia de derechos y libertades, significaron también cambios en las políticas culturales que se resintieron en el mundo de las artes. Pero no, sin que las organizaciones populares, el arte y la cultura les hicieran frente. Particularmente, eso sucederá en mayor medida durante la década de los ochenta, que es cuando el proyecto pinochetista se deteriora y comienzan los procesos de desexilio y cuando también, las protestas que reclamaban democracia cobran

más fuerza. Sin duda, entre los repertorios de lucha política contra la dictadura, la danza contemporánea independiente tiene un lugar en la historia.

Es en ese contexto donde se inserta nuestro trabajo, tratando de identificar el impacto de la dictadura chilena en el ámbito dancístico. Es decir, quisimos reconocer las peculiaridades de la danza en dictadura, sus formas de subsistencia y sus procesos creativos. Particularmente, nos interesó saber cómo dos grupos de danza contemporánea independiente, crearon estéticas alternativas y disidentes, y la manera en que éstas abstraieron y sintetizaron las contradicciones dictatoriales.

Se trata de los grupos: Danza Calaucán y Danza Espiral, el primero nace en la ciudad de Concepción, mientras que el segundo es oriundo de Santiago. De ambos expondremos sus objetivos, sus tácticas y estrategias de ejecución artística, sus características estéticas, pero también los análisis coreográficos de un par de obras elaboradas en dictadura: *Basta* y *Aurora*. Es a través de ellas que queremos mostrarle al lector, cómo se traslada el contexto de la violencia y la represión hacia el ámbito artístico y cómo éste, es capaz de producir otras formas interactivas de creación, con contenidos y formas de ejecución sumamente políticas y críticas.

El uso del cuerpo y el movimiento como lenguaje estético, concretamente en momentos de restricción de libertades muestran configuraciones específicas de las que daremos cuenta en este trabajo. Partimos de la idea de que las expresiones de la danza contemporánea, incorporan las transformaciones del entorno sociopolítico en donde se desarrollan. Esto es así porque “los modos de moverse, utilizar el cuerpo, el tiempo y el espacio han estado vigentes en cada momento de la historia” (Islas, 2001: 9). Específicamente, nuestro trabajo rastrea el lenguaje corporal y artístico de las danzas de Calaucán y Espiral en el conflicto dictatorial. Es ahí donde el proceso creativo es susceptible a las tensiones sociales del momento histórico, mismas que asimilan y comunican a través del movimiento del cuerpo. Es decir, por medio del movimiento y su técnica, ambos grupos de danza filtran e incluso juegan a resolver la conflictividad social.

El arte se nutre del contexto donde se desarrolla, pero también es capaz de intervenir en la realidad de la que forma parte. Todo arte y concretamente toda danza guarda una relación con la política –consciente o no– que suele articularse de múltiples formas. A veces, como una estrategia para conservar y reproducir el orden establecido y otras, para escapar de las experiencias de sumisión que derivan de aquél.

Nuestra investigación no se refiere *l'art pour l'art*¹, es decir, a la estética autónoma y autorreferencial que supone un quehacer artístico desvinculado de toda relación histórica, política y social, cuyo único criterio de análisis es la valoración estética en la que no importa lo que existe afuera de ella (Benjamin, 2003:50). Por el contrario, concebimos una relación en donde danza y política se convierten en dos elementos interdependientes que reconfiguran el mundo de lo sensible, esto es, recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular (Rancière, 2005), todos y cada uno están estrechamente vinculados con el contexto socio histórico al que pertenecen.

El contexto de la dictadura chilena ha sido abordado desde múltiples perspectivas disciplinarias y metodológicas. Existe una gran variedad de investigaciones históricas, tanto análisis generales del proceso dictatorial, como balances específicos que dan cuenta de su impacto en materia económica, política, jurídica y social. Temáticas como la memoria, la cultura política, los derechos humanos, la violencia, el exilio, la transición a la democracia, entre otros, han diversificado los estudios de la dictadura en décadas recientes. Como también lo han hecho aquellas investigaciones que comparan los regímenes autoritarios de los años setenta y ochenta en América Latina, entre los que evidentemente se encuentra Chile².

¹ *El arte por el arte mismo.*

² Los estudiosos de la dictadura chilena han sido numerosos. Desde los historiadores conservadores aliados al régimen como Gonzalo Vial (1984), hasta los enfoques izquierdistas de la Nueva Historia Social como Gabriel Salazar (1999-2000), Julio Pinto (1999-2000), Sergio Grez (2007), María A. Illanes (2002), Mario Garcés (2005), etc., que explicaron la realidad desde los sectores marginados. También destaca la Nueva Historia Política de los años noventa que acogió a historiadores como Cristina Moyano (2010) y Luis Corvalán (2002), ampliando los estudios de la dictadura con temas más especializados; así como la óptica sociológica de Manuel Garretón (2011), Tomás Moulian (1997), entre muchos otros que no detallaremos aquí, pues rebasan los objetivos de esta tesis. Invitamos al lector a que consulte la bibliografía donde podrá encontrar algunas referencias relacionadas con este tópico.

Sin embargo, nuestro interés se centra en la relación cultura y dictadura chilena porque es ésta la que nos aproxima al entendimiento de nuestro objeto de estudio. Sobre ella discurren importantes aportaciones como *La cultura autoritaria en Chile* de José Joaquín Brunner (1981) quien analiza la cultura nacional chilena, sobre todo, las transformaciones acaecidas a raíz del golpe de Estado, la gestación de la cultura alternativa y las estrategias de dominación que se pusieron en juego durante aquellos años; como también *El golpe estético. Dictadura militar en Chile (1973- 1989)* de Luis Hernán y Gonzalo Leiva (2012) que analiza el universo simbólico y sensible fabricado por la dictadura.

A la par, encontramos investigaciones que articulan danza e historia, que aunque no se especializan en el contexto dictatorial, sí cruzan por él. Es obligado mencionar a María José Cifuentes (2008) *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos, 1940- 1990*, que haciendo un análisis histórico sobre el desarrollo de este arte en el siglo XX en Chile, lanza una crítica a la historia como disciplina por su poco interés en el estudio de las transformaciones artísticas y en el devenir de los procesos sociales. Así como Gladys Alcaíno y Lorena Hurtado (2010), *Retrato de la danza independiente en Chile 1970- 2000*, que nos habla de la gestación de la danza independiente chilena a mediados de los años setenta y nos muestra algunas entrevistas de figuras destacadas en esta disciplina.

Lo cierto es que las investigaciones sobre el quehacer de la danza en éste y otros contextos políticos son escasas en la región, “dado que la historia de la danza es una problemática reciente dentro de la disciplina histórica, su esencia fugaz y transitoria, es para el investigador una tarea difícil de reconstruir y más aún de interpretar (Cifuentes, 2008: 86). Por esta razón, consideramos que la ausencia de investigaciones acerca de la danza en América Latina, es una deuda que las Ciencias Sociales y las Humanidades deben saldar. Sobre todo, porque el arte no es un producto contemplativo y excluido del momento histórico en donde surge y tampoco, es ajeno a su resignificación social con el paso del tiempo. Como bien señala Sánchez Vázquez “la obra de arte ha de ser no sólo un objeto a contemplar, sino a transformar [...] esto significa la necesidad de ir más allá de la concepción tradicional del arte como actividad propia del artista excepcional, cuyos frutos deben ser contemplados por una minoría (1972: 116).

De ahí que, analizar cómo se incorpora la danza a los procesos de transformación social, qué papel juega en éstos y de qué modo configura y sintetiza las contradicciones de una sociedad en un tiempo determinado, sea un problema de investigación relevante, cuyo estudio nos habrá de servir, no sólo para comprender con mayor amplitud la realidad social, sino sobre todo, para desmitificar el aparente aislamiento que vive el arte y particularmente la danza, con relación a la sociedad de donde emerge.

Y es que al ser la danza una fuente de movimiento, un documento que vive en el momento en que es interpelada y que luego sólo existe en la memoria de aquellos que la crearon, ejecutaron y observaron, pasa desapercibida frente a la historia (Cifuentes, 2008: 86). Aunque también, es probable que la escasez de teoría en torno a la danza, sobre todo, en relación a los análisis estéticos, provenga de la asociación femenina que se le otorga, de las inclinaciones patriarcales de nuestra cultura, de los prejuicios religiosos y éticos occidentales que han tendido a negar la presencia sensual del cuerpo (Copeland, 1983: 8). Es esta la visión que coloca al cuerpo y sus sensibilidades en un segundo plano.

Ante las dificultades teóricas y los prejuicios históricos para hacer investigación sobre la danza, nuestra intención es contribuir a ampliar su campo de estudio, poniendo en relación a un determinado contexto sociopolítico con la estética del cuerpo en movimiento. Básicamente, nos ha interesado darle una lectura distinta a la dictadura chilena, vinculando las micro-historias de los grupos de danza, narradas desde la realidad material y simbólica de los cuerpos danzando, con un proceso histórico y político más amplio.

En ese sentido, nos adentraremos en las trayectorias de Calaucán y Espiral, no sólo por las huellas que estos grupos dejaron en el desarrollo de la danza nacional chilena, sino también por el gran dinamismo que mantuvieron durante el periodo dictatorial. Hablaremos de las creaciones artísticas, de los procesos de elaboración creativa, de las articulaciones políticas, pero también de las formas de socialización de la danza. Y es que los espacios donde funcionaron estos grupos, concentraban una gran cantidad de manifestaciones artísticas de resistencia política, lo que les permitió planear sus actividades, así como fomentar la solidaridad, la organización colectiva e intercambiar propuestas estéticas y metodológicas.

Consideramos estudiar el Chile de la dictadura, porque es en ese contexto donde se despliegan una variedad de circuitos artísticos-culturales alternativos, tanto de difusión como de producción artística, que estimularon la escena social del arte prohibido por los militares. Creemos que el análisis de Calaucán y Espiral en el contexto de dictadura, servirá como punto de partida para establecer más adelante, relaciones teóricas con otros territorios latinoamericanos que tuvieron recorridos análogos, donde el arte y específicamente la danza participaron de los procesos de transformación y lucha social. En ese sentido, los hallazgos de esta investigación, forman parte de una labor que continuará en el futuro.

Entre ellos, encontramos que las danzas de Calaucán y Espiral fueron capaces de recuperar el impacto de la represión, socializando los conflictos que derivan de ella, a través del movimiento del cuerpo. Asimismo, observamos cómo las estéticas de ambos grupos se articularon políticamente no sólo en sus coreografías y sus contenidos de denuncia, sino también en sus procesos de elaboración y ejecución expresados en el seno mismo de la contingencia. En otras palabras, la relación política y danza fue posible en la medida que el arte de Calaucán y Espiral se visibilizó e intercedió en el reordenamiento del mundo sensible. Fue evidente cuando los bailarines irrumpieron en el espacio público, pues fue ahí donde lo extra cotidiano, la libertad y lo festivo de las danzas alteró la monotonía, lo prohibido y lo represivo del contexto.

Si bien, las acciones de los colectivos no destruyeron las relaciones de poder establecidas en la dictadura, sí lograron desestabilizarlas interpelando con la danza el *deber ser* militar. Sus formas artísticas dejaron entrever los antagonismos sociales, la tensión entre diferentes proyecciones sociopolíticas y simbólicas. Por ejemplo, los grupos confrontaron el cuerpo “dócil” y pasivo alimentado por la dictadura, e integraron otro que utilizó la sensibilidad como forma disidente y liberadora. Construyeron proyectos en común, alternativas artísticas y sociales que escaparon a las experiencias de sometimiento: danzando. Estos y otros descubrimientos son sólo una puerta abierta que nos permitirá investigar después, otras manifestaciones escénicas en América Latina teniendo como eje al cuerpo y sus expresiones estéticas.

Por ello nuestra hipótesis supone que las restricciones de la política cultural de la dictadura, lejos de inhibir las manifestaciones y prácticas sociales en la danza, estimularon la creatividad artística de Calaucán y Espiral. Éstos crearon lenguajes artísticos y formas de ejecución alternativas y disidentes, danzando políticamente *en y las* contradicciones sociales como la falta de libertades y la violación de los derechos humanos.

Es importante resaltar que en términos metodológicos, nuestra investigación tiene como unidad de observación a Calaucán y Espiral, sus dinámicas creativas, performativas y al mismo tiempo políticas, relacionadas con el contexto dictatorial. Esto implica que pondremos atención en las políticas culturales del régimen militar a las que llamamos *reactivas y evasivas*, así como a sus resistencias artísticas vistas a través de las propuestas escénicas de ambos grupos de danza.

Por otra parte, teóricamente a nuestra investigación le hemos dado un enfoque histórico, pero también sociológico y estético. Nuestro acercamiento parte en primer lugar, de una exploración cualitativa con orientación histórica. Para nosotros, la importancia del método histórico descansa en su carácter crítico, que es un elemento indispensable pues como lo dice Marc Bloch (1996) se llega al conocimiento de los hechos humanos por huellas que el historiador identifica, pero que lo colocan siempre como incapaz de conocer el pasado directamente por sí mismo, por ello debe elegir, clasificar, analizar, sin dejar de cuestionar la realidad de manera creativa.

Como eje de este método tomamos a la historia cultural misma que enfatiza la descripción de lo simbólico y su interpretación, especialmente la que se hace sobre los símbolos que emergen desde el arte hasta la vida cotidiana y viceversa. Entendiendo que cultura es “un patrón históricamente transmitido de significados encarnados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en forma simbólica mediante los cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes hacia ella” (Burke, 2004: 54). Aunque sin duda también es “el momento autocrítico de su reproducción, la relación conflictiva de sujeción y resistencia” (Echeverría, 2010: 164). De ahí que nuestra mirada ponga atención en el significado de los cuerpos, su movimiento y su estética en las danzas de Calaucán y Espiral, como una forma de disidencia a la dictadura y su cultura militar.

Asimismo, a lo largo de nuestra investigación nos ayudamos de la sociología del cuerpo. Principalmente, nos fueron útiles los pensamientos de Foucault (1976), Butler (2003), Eltit (2000), y Reca (2011), para analizar la corporeidad de la danza en términos de sus elementos culturales y simbólicos, presentes y relacionados siempre con la dictadura chilena. Estos autores nos permitieron tener una visión que trasciende la entidad individual y definida del cuerpo, hacia otra, donde el cuerpo *va siendo* material y simbólicamente en medio de sus relaciones y antagonismos sociales.

A la par, para sustentar teóricamente nuestro análisis estético de las danzas disidentes de Calaucán y Espiral, nos apoyamos en Sánchez (1992: 164) quien concibe lo estético, como aquello que caracteriza a los objetos que por su forma sensible, poseen un significado inmanente que determina el comportamiento del sujeto que capta, percibe o contempla éstos de acuerdo con su naturaleza sensible, formal y significativa. Por lo tanto, la danza y cualquier otra expresión estética, sólo es posible en sus relaciones humanas, históricas y sociales.

Desde el punto de vista estético, la danza contiene particularidades muy específicas, de las cuales pudimos dar cuenta, gracias a los elementos constitutivos que propone Dallal (2007), y los supuestos teóricos de Louppe (2011). Aunque ciertamente, en su articulación sociopolítica nos valimos de autores como Rancière (2005), Laclau (2000), Grüner (1999) y Echeverría (2010).

En este recorrido tampoco pudieron faltar los estudiosos de la danza contemporánea chilena, como Cifuentes (2008), Grumann (2013), Pérez (2008), Alcaíno y Hurtado (2010); así como Brunner (1981), Richard (2007), Subercaseaux (1986), Hernán y Leiva (2012) y Rivera (1983), con quienes exploramos configuraciones analíticas de la cultura de ese país en dictadura. Fue así como utilizando distintas perspectivas teóricas, pudimos concebir la relación central de nuestra investigación: cuerpo, danza y política.

Cabe señalar que para llevar a buen puerto esta investigación, realizamos una estancia de investigación en el Departamento de Danza de la Universidad de Chile, aunque también nos trasladamos a la ciudad de Concepción para conocer y entrevistar, a algunas de las protagonistas de nuestro análisis. En ese sentido, además de la construcción teórica

que hemos ya esbozado, fue de suma importancia entrevistar a Kiko Fierro, Verónica Ciriza, Manuela Bunster, Paola Aste, Cecilia Godoy, Viviana Campos y Ricardo Sepúlveda. Gracias a sus testimonios como actores, bailarines y/o coreógraf(a)s, pudimos conocer las características de los grupos, así como sus motivaciones políticas y los sentidos estéticos de las coreografías. Sin restarle importancia, nos fue posible recabar también el testimonio de Osvaldo Rivera³, ex director de la Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS) —un organismo establecido por la dictadura encargado de autorizar o censurar los contenidos culturales y comunicativos —y más adelante, de Televisión Nacional. De esta manera contrastamos las perspectivas de las danzas disidentes de Calucán y Espiral, con una muy específica del régimen militar.

Del mismo valor que han tenido las entrevistas para nuestro trabajo, lo son también dos materiales audiovisuales que utilizamos para el análisis de las obras coreográficas: *Basta* y *Aurora*. El primero corresponde a un vídeo original e inédito, filmado justo en plena dictadura militar, en donde se aprecia a Calucán danzando *Basta*. Mientras que el segundo, es decir, el que corresponde a la coreografía de *Aurora*⁴ es un documento reciente, que filmamos durante una presentación de Espiral en homenaje a su director: Patricio Bunster⁵. Asimismo, recabamos información de esos otros recursos, a los que Tortajada (2005: 44) llama “sustitutos de la danza”, entre ellos programas de mano, artículos periodísticos, además de críticas, reseñas y fotografías de la época.

Cabe señalar que nuestro análisis sobre las características estéticas, políticas y corporales de las coreografías, derivan de esas fuentes videográficas y por lo tanto, tuvimos que enfrentar varias dificultades. Es obvio que las obras que se aprecian en los registros, no son las mismas que aquellas que se miran en su acontecer real, pues el recurso fílmico no alcanza a aprehender en su totalidad los elementos que la acompañan. Además la valoración coreográfica, va transformándose en el tiempo.

³ Asumió la dirección de la DINACOS entre 1983 y 1985, y en este último año, la de Televisión Nacional.

⁴ El remontaje de esta obra forma parte de la Antología I y II, un proyecto del FONDART llevado a cabo en el 2006, en donde Patricio Bunster recuperó su repertorio coreográfico. El objetivo fue rescatar del olvido todas las obras del autor, tanto aquellas del periodo de la dictadura, como las posteriores a ésta.

⁵ Función *Conmemoración natalicio Patricio Bunster*, con la Compañía Danza Espiral y Escuela de Danza Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile, 17 de octubre, Casa de la Ciudadanía Montecarmelo.

Concretamente, la presentación de *Aurora*, no es la misma de los años de la dictadura, que la que apreciamos recientemente. Los espacios físicos, los espectadores, los bailarines, incluso la memoria del coreógrafo que la remontó, cambian con el paso de los años. Algo parecido ocurre con el análisis de *Basta*, que aunque se desprende de un video original de la época, la apreciación nunca será igual que en el momento específico de su ejecución. Dado que la danza es una manifestación efímera e imposible de conocer en su sentido original y en su totalidad. Nosotros elaboramos una abstracción sólo de ciertos elementos y metáforas dancísticas, que dentro de las coreografías nos parecieron relevantes para resaltar la estética particular de la pieza, pero sobre todo, aquellos signos que dieron cuenta de las tensiones sociales en la dictadura. Invitamos al lector a que tenga presentes estos aspectos cuando se introduzca en el texto de nuestra investigación. Mismo que hemos estructurado de la siguiente manera:

En el primer capítulo intitulado ***Cuerpo, danza y política: aproximaciones teóricas a la dictadura chilena***, analizamos la intersección conceptual: cuerpo, danza y política. Ahí, retomamos varias nociones del cuerpo, para después poner en relación algunas representaciones corporales que se construyeron en el periodo de la dictadura. Es decir, el cuerpo/dominación ligado a las pautas del régimen militar, el cuerpo/disidente expresado en la resistencia contra la dictadura, así como el cuerpo/danza, que abstrae las contradicciones sociales implicadas en la falta de libertades a través del arte. En ese camino exponemos también los elementos que constituyen a la danza en su quehacer artístico. Más adelante, tratamos el significado de lo *contemporáneo* que ella entraña y concluimos el capítulo, con un análisis sobre la relación de *la política y lo político* con los cuerpos danzando.

El segundo capítulo lleva por título ***Las políticas culturales de la dictadura y sus resistencias artísticas***. Nos aproxima a los antecedentes de la dictadura militar, es decir, al periodo de la Unidad Popular de Allende, particularmente, a las directrices de sus políticas culturales, así como a los rasgos más sobresalientes de las manifestaciones artísticas y dancísticas que acompañaron la vía chilena al socialismo; para después observar el recorrido histórico de la dictadura militar y sus consecuencias en el ámbito simbólico y cultural. Más adelante, nos enfocamos en las políticas culturales de la dictadura de las cuales distinguimos dos tendencias: la *reactiva* y la *evasiva*. Básicamente, nuestros

objetivos en este capítulo fueron por un lado, delimitar las apuestas culturales del régimen y el tipo de manifestaciones artísticas que fomentó. Y por otro, introducirnos a las resistencias artísticas, en donde mostramos que lejos de haber sido un periodo de “apagón cultural”, el periodo dictatorial registra manifestaciones artísticas disidentes. Entre ellas las de Calaucán y Espiral.

Danzas Calaucán y Espiral: lenguajes, tácticas y estrategias artísticas de la disidencia, es el tercer capítulo de esta tesis, y en él abordamos los derroteros de ambos grupos y sus dinámicas artístico-políticas. Destacamos por ejemplo, la importancia del panorama cultural de la ciudad de Concepción, en las manifestaciones de resistencia contra la dictadura. Es ese el contexto que vio nacer al grupo de Danza Calaucán y que también, se conecta con el surgimiento del Espiral en la ciudad de Santiago. Asimismo, este capítulo está dedicado a analizar los objetivos de ambos grupos, sus motivaciones, estrategias y tácticas de ejecución artísticas. En ese sentido, damos cuenta de las formas particulares de las danzas que acompañaron la lucha social, analizando las diferencias y cruces que hubo entre ambos grupos.

El capítulo cuatro lleva por título: ***Asimilaciones y construcciones estéticas: análisis coreográficos de Calaucán y Espiral***. Ahí, nos introducimos en el universo coreográfico de Calaucán y Espiral. Abordamos las influencias estéticas imbricadas en los procesos de elaboración dancística. Posteriormente, analizamos las características generales de las coreografías y sus métodos de ejecución. Entre ellos cobran relevancia las danzas que irrumpieron en el espacio público de manera espontánea y breve; pero también las danzas más sofisticadas en términos de producción y composición artística. Finalizamos nuestro recorrido con los análisis coreográficos de dos piezas representativas: *Basta* y *Aurora*. En ese sentido, mostramos la orientación de sus estructuras narrativas, contenidos, musicalidades, recursos sonoros, cualidades de movimientos, imágenes visuales y diseños espaciales, etc., teniendo siempre presente la relación: cuerpo, danza y política en el contexto de la dictadura.

Capítulo I

Cuerpo, danza y política: aproximaciones teóricas a la dictadura chilena

*Os digo, es necesario también portar en sí al caos
para ser capaz de dar a luz una estrella que danza.*
Nietzsche [1883-1885]

Para adentrarnos en las poéticas del Grupo de Danza Calaucán y Espiral durante la dictadura chilena es indispensable partir de tres conceptos que consideramos clave: cuerpo, danza y política, mismos que nos ayudarán a analizar los componentes sociopolíticos y socio estéticos de la danza. De ahí la importancia que tiene definirlos y precisar la relación que tienen entre sí. Sólo de esa manera podremos aproximarnos al contexto histórico específico donde nacen y se desenvuelven estos grupos dancísticos.

Opino, en coincidencia con Carlos Pérez Soto, que pese a las tendencias por aplicar categorías conceptuales de manera exacta, no existen definiciones únicas, cerradas e inamovibles. Particularmente, en el arte “las categorías deben ser usadas más para referir aspectos, tendencias o tensiones que universos cerrados y compactos” (2008: 28). Asimismo, es importante aclarar que nuestras categorías analíticas no están integradas en sólo andamiaje teórico. Por el contrario, responden a una perspectiva plural donde abrimos nuestros conceptos para recuperar los matices propios de las relaciones artísticas y sociopolíticas que presentan los grupos de danza Calaucán y Espiral.

Comencemos por construir el significado del cuerpo, porque reconocemos en éste, la materialidad de la danza, el escenario donde su existencia ocurre. Más adelante abordaremos la definición de danza en el terreno artístico, así como los elementos que constituyen su quehacer; para poder analizar subsiguientemente la categoría de lo contemporáneo en ella y finalmente, *la política y lo político* en su articulación con el cuerpo danzando, esto con la finalidad de entender los grupos de la disidencia contra la dictadura chilena de la década de los ochenta.

Las relaciones del cuerpo sociopolítico en la dictadura: dominación, disidencia y sensibilidad

El significado del cuerpo comprende múltiples dimensiones. Particularmente nos interesa analizarlo relacionando la experiencia corporal— no desde sus componentes intrínsecos, es decir, el cuerpo consigo mismo— con la de otros en el mismo contexto dictatorial. En otras palabras, no partiremos de un enfoque individualista de la corporeidad, sino desde la configuración del cuerpo integrado a un contexto social particular.

En este sentido, consideramos que el cuerpo es una materialidad y al mismo tiempo una metáfora donde se inscriben prácticas simbólicas, huellas sociales, medioambientales, históricas, políticas y culturales. Como lo explica Diamela Eltit, el cuerpo es un escritura, “una materialidad significativa portadora de significados” (Leonidas, 2001: 206) donde fluyen discursos, acciones, emociones, pensamientos, lenguajes y deseos. Es una realidad cambiante, que *es, va siendo* y tiene la posibilidad de transformarse, porque en ella está implícito el devenir del tiempo.

El concepto de cuerpo social supone la presencia de relaciones cuerpo/dominación, cuerpo/disidencia, cuerpo/danza, que nosotros situamos histórica, política y socialmente en el contexto preciso de la dictadura chilena. Son estas relaciones las que nos ayudarán a comprender ciertos procesos sociales y artísticos imbricados en la danza independiente de ese periodo.

Por ejemplo, la relación cuerpo/dominación de corte foucauliano, nos permitirá visualizar un cuerpo anclado a la historia y a los procesos de dominación, es decir, inserto en una trama histórica de relaciones de poder, que no son exclusivas del Estado o de las instituciones donde tradicionalmente se enuncian —como los partidos políticos— sino que se encuentran en todos los ámbitos de la vida social. Aunque, ciertamente, en el caso chileno la forma que adopta el Estado y el poder que éste ejerce sobre el cuerpo social durante la dictadura, será clave en nuestro análisis.

Recordemos que el poder nos muestra un campo de relaciones de fuerzas constantemente en tensión, entre instituciones, personas y/o colectivos sociales. “Es un modo de acción que no actúa de manera directa e inmediata sobre los otros, sino sobre sus

acciones” (Foucault, 1988: 238); cristalizándose en relaciones versátiles, endebles, heterogéneas, con técnicas y formas variadas de dominación que traspasan los cuerpos, incluso en los espacios sociales menos evidentes.

Más específicamente, el poder se ejerce a través de prácticas, y dispositivos para el disciplinamiento y la *docilización* del cuerpo, donde éste procesa tanto las lógicas culturales como las formas de ser y los cánones de comportamiento social que muchas veces surgen de manera pasiva y en otras, de forma conflictiva. Así por ejemplo, durante la dictadura chilena se establecieron diferentes modalidades para el gobierno del cuerpo y su sometimiento. En otras palabras se instauran normas específicas para regular los usos del cuerpo, que abarcan desde las cuestiones más físicas, hasta sus expresiones y gestualidades. La apuesta de la dictadura por regular el cuerpo, va a habilitar procedimientos de coerción física, como las torturas, las desapariciones, asesinatos y violaciones, que le servirán para el control político de la disidencia. Es entonces que el cuerpo se convierte en el foco central de las restricciones a la libertad y de la violencia, pero también de su resistencia. En otras palabras, el cuerpo no sólo recibe y ejecuta la violencia, sino que la transmite y la transforma. Desde esta perspectiva, el cuerpo no sólo es una realidad física donde se puede ejercer el poder, sino también una representación simbólica de las correlaciones de fuerzas de la sociedad que integra.

Un ejemplo de esta fuerte correlación es sin duda la dictadura: fuente de sujeción contra el cuerpo, que persiguió la idea de un cuerpo *dócil*, susceptible de ser vigilado y castigado. Retomando a Foucault (1976:5) podemos decir que la dictadura fue una manera de someter a los cuerpos, de dominar sus multiplicidades humanas y de manipular sus fuerzas. Particularmente la vigilancia política y el castigo a través de la tortura, pesó sobre el cuerpo de talla socialista, pues era el que ponía en peligro la estabilidad y el proyecto de la dictadura. El saldo fue un cuerpo en estado de miedo y de alerta constante, en donde visiblemente la transgresión física y emocional del cuerpo, trasciende lo mismo hacia los espacios privados e íntimos que a los más públicos de la vida social. Así por ejemplo, el simple desplazamiento físico de un lugar a otro estaba regulado en función del tiempo de los militares.

El cuerpo en la dictadura, es decir, el que se mira desde la óptica del victimario, queda a expensas de un sistema de coacción, de obediencias y de prohibiciones que no sólo fueron físicas sino también simbólicas. Esto quiere decir que la violencia fue dirigida contra el aspecto más físico y biológico del cuerpo de las personas, como hacia su representación social. Es por eso que la violencia sobre los cuerpos deja huellas en el tiempo. Tiene un efecto social de larga duración que perdurará en la memoria no sólo de aquellos quienes la padecieron, sino de los círculos sociales más cercanos del individuo: amigos, familiares o conocidos. El objetivo dictatorial es evidente: quebrantar y desvanecer las subjetividades disidentes.

Por otra parte, el cuerpo dominante que utiliza la fuerza para controlar y someter al otro, representa al verdugo encargado de la vigilancia, del castigo y la represión, con objetivos políticos. Se trata de un cuerpo individualista “que puede erigirse en destructor de aquello que, aún siendo parte de sí mismo, considera como un otro a ser utilizado” (Reca, 2011: 61). Es así como la representación del verdugo nos aproxima a la noción mecanicista del cuerpo. En ella, el militar opera bajo una serie de tecnologías que facilitan el control de los sujetos-objetos, resaltando el *deber ser*, como correlato del destino nacional. Metafóricamente la nación es concebida como una suerte de maquinaria, y los cuerpos parte de ese organismo que en ocasiones es necesario extirpar o bien, “recomponer” para asegurar su buen funcionamiento.

No obstante, toda relación de poder y dominación permite la posibilidad de su resistencia, no enteramente como su oposición destructora, sino como algo que habita en su interior y que tiene capacidad de debilitar a aquélla. Como menciona Butler, “la reiteración de la norma es lo que provoca su inestabilidad, es ahí donde la fuerza de ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras (2003: 18).

Comprendemos así, que el cuerpo se inscribe en relaciones sociales contradictorias, en ocasiones es sujeto de control y disciplinamiento, otras veces, es también una fuente importante de actividad creativa y transformadora. Lo cierto es que el cuerpo, no es un ente pasivo *per se*. Tampoco un depósito, vehículo o artefacto de la realidad, sino que también despliega, la capacidad de construcción de escenarios alternativos, de experiencias y

sentidos. Desde esta perspectiva, el cuerpo es capaz de resistir, cambiar y desestabilizar la relación antagónica: dominador/ dominado. De ahí se desprende nuestra idea del cuerpo/disidencia, relación que expone una experiencia corpórea en la cual, es posible aprovechar la condición de vulnerabilidad de los sujetos como agencia, es decir, como formas concretas de organización y acción colectiva.

Cabe desatacar que, así como existen diversas técnicas de sometimiento sobre el cuerpo y numerosas formas de ejecución del poder; también existen manifestaciones de resistencia diversas. Como profundizaremos más adelante, durante la dictadura confluyen expresiones, acciones de denuncia, apropiaciones del espacio público, marchas, mítines y en general, presencias corporales que desafiaron el poder establecido, a través de prácticas emancipadoras tangibles y/o simbólicas. El cuerpo social de la disidencia irrumpe de esa manera, en espacialidades y temporalidades prohibidas, protestando contra el gobierno y utilizando símbolos vedados para reconstruir circuitos sociales de convivencia política, en un momento donde el individualismo y la fragmentación social impuesta por el régimen, trastocó las colectividades.

En esta visión del cuerpo aparecen las disputas sociales, permitiéndonos entender el papel que jugará la experiencia estética de la danza independiente. Y es que el arte surge siempre de relaciones contradictorias y tensiones sociales, es desde ahí que la danza recrea de manera simbólica la relación dominador/dominado para articular, comunicar o significar de otra forma la realidad. Imaginemos por un momento que el cuerpo danzando en plena dictadura militar fue una posibilidad, no tanto de romper las relaciones de poder, pero sí de socializar dichas tensiones y conflictos sociales y así, escapar de la experiencia de sometimiento.

Al danzar en ese contexto, los bailarines hicieron metáforas de la vida política, intercambiaron emociones e inquietudes colectivas y dieron otros sentidos a su existencia social. El cuerpo como signo y significante, imagen y concepto, fue más allá de la presencia individual de cada uno de ellos, para convertirse en la metáfora de un cuerpo social que procesó memorias, ideas y emociones colectivas. Encarnó el dolor que implica la restricción a las libertades y otras veces, la recomposición de un cuerpo público y comunitario.

Las vivencias represivas impregnaron otras trayectorias en los cuerpos danzando, porque es la percepción y la experiencia de estar en el mundo lo que ofrece una instancia de significación y de sentido corpórea (Merleau-Ponty, 2002). Ahí, la dimensión temporal-espacial articula lo que los cuerpos son, tanto en su materialidad como en sus irradiaciones sensibles. Ya veremos cómo el espacio-tiempo vivido en los bailarines de los grupos de danza crean formas estéticas particulares moldeadas por la contingencia política y la represión. En ese sentido, nos aproximaremos a experiencias estéticas plasmadas en imágenes superpuestas, tanto aquellas contenidas en el plano imaginario de las danzas, como las que se cruzan en el momento justo de su ejecución.

En síntesis, estas dimensiones del cuerpo que hemos expuesto nos permiten reconocer la existencia de múltiples relaciones corpóreas, en donde habita un abanico infinito de posibilidades. Significa por lo tanto, que nuestro trabajo pone en relación la concepción del cuerpo subsumido, propia de la mirada de los militares, con la visión del cuerpo entendido como espacio de correlación de fuerzas, de disputas, resistencias y transformaciones. En otras palabras, concebimos “un cuerpo que es escrito, pero también que escribe y moviliza” (Reed, 2012: 93).

Para ilustrar la perspectiva desde donde pensamos la idea del cuerpo, podríamos retomar la metáfora de la kinesfera⁶ propuesta por Laban, en la que todo el espacio que rodea y que puede llevar el cuerpo consigo mismo se viabiliza en su movimiento. Es en esta gran *kinesfera colectiva*, en donde se expresan los proyectos individuales y sociales, los encuentros con los otros y con uno mismo. Por esta razón, consideramos que el cuerpo del intérprete nunca es individual, sino la dilatación con otros cuerpos. En ese sentido, la danza implica participar con y para los otros, contactar física y sensitivamente en un espacio y tiempo compartido. Utilizando estas diferentes dimensiones del cuerpo es que construimos su relación con la danza. Un concepto clave en la triada de nuestra investigación: cuerpo, danza y política.

⁶ La kinesfera es un concepto acuñado por Rudolf von Laban, se refiere al espacio personal imaginario que envuelve nuestro cuerpo y que posee puntos que podemos alcanzar con nuestras extremidades (brazos y piernas) sin desplazarnos. Las tres dimensiones de este espacio: vertical, horizontal y transversal, corresponden respectivamente a la altura, anchura y profundidad del mismo. El modelo posibilita percibir tanto al movimiento personal del cuerpo, como al movimiento de los demás (Baril: 1987: 397).

La danza, sus elementos y sus interacciones

Para nosotros la danza⁷ es un hecho artístico, una práctica creadora productora de gestualidades sensibles, que a través del movimiento del cuerpo, incide en la sensibilidad y en el imaginario colectivo. Como es evidente, nos estamos adentrando al mundo de la estética, que no sólo se relaciona con la obra de arte por sí misma, sino también con sus poéticas⁸. Esto es, con todo el proceso de composición de la pieza dancística y las formas de realización que le dan origen y sentido, en donde cobran relevancia las herramientas, los materiales, las motivaciones, los actores sociales que intervienen en él: coreógrafos, bailarines y espectadores—que también participan en la creación de la obra en tanto que interpretan y construyen nuevos significados de ésta — pero además, el momento socio histórico en donde se ejecuta.

Para Valéry la danza es una poesía que no existe más que en su ejecución, aquella que produce la obra o bien, que la manifiesta. Es un hacer (*poiesis*) que se separa de la acción útil y ordinaria, y que incluso se opone a ella porque se teje en otro estado excepcional (1990: 186). El sentido de la poética, nos permite comprender el arte en su dinamismo contextual y sus prácticas. Por lo tanto, facilita el análisis de la danza como una invención constante, y de ninguna manera como una obra artística concluida.

Sin duda alguna, la danza es una manifestación social y como tal expresa simbólicamente la realidad del presente donde se despliega. Se relaciona con su contexto, de ahí que, “su estética no deba ser buscada aisladamente, sino como parte de un sistema global de pensamiento de un grupo de gente, en un periodo específico de tiempo (Kaepler, 2012: 67). Existen tantas formas de hacer y de expresar la danza, como los significados que se construyen de ella, y que van variando en función de las diferentes tendencias y perspectivas artísticas que experimentan vivencialmente el cuerpo y su movimiento.

⁷ En las lenguas europeas, danza, dance, tanz, deriva de la raíz *tan*, que en sanscrito significa “tensión”.

⁸ Nos sustentamos en la teoría de la acción poética de Paul Valéry, en donde lo poético es definido como una *poiética*, es decir, como una teoría en donde está primero el *hacer que la cosa hecha* (Rubio, 2010:1). Para el autor la poética es creación y el arte es la práctica poética por excelencia.

En términos generales, sostenemos que la danza “consiste en mover el cuerpo guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación al acto o acción que los movimientos desatan” (Dallal, 2007: 20). Consideramos que es una praxis comunicativa porque solo tiene sentido en el ejercicio colectivo de los cuerpos, por medio de los cuales se comparten emociones, afecciones y pensamientos que se traducen en símbolos y signos a través de movimientos gestuales en un espacio-tiempo determinado.

Para comprender a profundidad su consistencia, retomemos la perspectiva teórica que sugiere Alberto Dallal (2007), en la que se relacionan los elementos constitutivos de la danza: el cuerpo humano, el movimiento y su impulso (sentido y significación), el espacio, el tiempo (ritmo y musicalidad), la forma o apariencia, así como la relación artista, obra y espectador- participante. A continuación, expondremos a grandes rasgos en qué consisten, así como la correspondencia que guardan entre sí, para relacionarlos después con el caso particular de los grupos de danza en dictadura.

Como hemos examinado anteriormente, el cuerpo es un elemento ineludible del quehacer en la danza, porque es de él, de donde emana el movimiento significativo en el espacio-tiempo. La danza sostiene una “dinámica corporal y relacional donde se movilizan, son traducidas y de desplazan continuamente las ideologías, conceptos y códigos culturales hacia las dimensiones estéticas de la percepción/recepción” (Borges de Barros, 2011: 15). Es así como el cuerpo del arte dancístico surge como una imagen, una presencia y al mismo tiempo como una representación simbólica que evidencia la intersubjetividad histórica.

No obstante, aunque el movimiento corporal es un componente indispensable de la danza, no basta por sí solo para explicar en qué consiste. Por eso es importante tener muy presente que lo que distingue los movimientos de la danza, es que hay siempre impulsos cargados de significación, que construyen formas y secuencias (Dallal, 2007:31) y a su vez, expresan cualidades energéticas que son posibles gracias a las diversas técnicas⁹ que existen para ejecutarlas.

⁹ La técnica es el conjunto codificado de ejercicios y rutinas que permite que los bailarines ejecuten determinados movimientos para la danza (Dallal, 2007: 30).

Podríamos decir que la danza se funda en el sentido kinestético¹⁰, es ahí donde se manifiesta todo lo que el bailarín hace, incluso los gestos más imperceptibles (guiños, miradas, respiraciones, palpitations etc.). Paradójicamente también se expresa en la inmovilidad, porque las pausas implican un acto de presencia, un cuerpo potencialmente en acción. Las formas y secuencias nos permiten ver una relación de cuerpos interactuando con la gravedad, es ésta la fuerza que posibilita el dinamismo y la combinación de múltiples ejecuciones corporales: suspensiones, caídas, desplazamientos, giros, direcciones, brincos, etc.

Por ello observamos que, el tiempo y el espacio en el cuerpo del danzante, mantiene una relación energética y cambiante, que se expresa en distintas cualidades de movimientos. Gestos rápidos o lentos, súbitos o continuos, cortos o extensos, pesados o ligeros, etc. Todos estos trazos imprimen el sentido dancístico y apoyan una estructura narrativa. Como lo veremos más adelante, es evidente que los bailarines de Calaucán y de Espiral, utilizaron impulsos y cualidades de movimiento intensificando la dramaturgia dancística de los personajes, lo mismo que sus estados anímicos que supieron acompañar con paisajes, formas e imágenes, alusivas a la historia de sus cuerpos y los de otros disidentes.

En esta breve discusión sobre la danza, no podemos olvidar la dimensión temporal-espacial. El tiempo no tiene un carácter extrínseco a la danza, sino que es un componente inherente a la misma. Lo temporal puede concebirse como una forma objetiva que registra la realidad o en este caso la duración de una pieza dancística, pero también puede ser un recurso creativo y simbólico capaz de asumir múltiples formas en el plano de lo imaginario. El tiempo puede alargarse, comprimirse, fragmentarse, acelerarse, demorarse, mezclarse, contraerse, suspenderse; puede ser lineal, circular, heterogéneo y de intensidades múltiples. En la danza pueden representarse saltos en la cronología, vueltas atrás, cambios súbitos, o incluso su dilatación, por ejemplo, cuando los movimientos son pausados como si fuesen proyectados en cámara lenta, aumentando así el sentido visual o emocional. Ciertamente, en la danza, también es posible realizar escenas con tiempos sobrepuestos a manera de

¹⁰ Kinestesia viene del griego *kineim* (mover) y de *aisthesis* (sensación). Se refiere a la sensibilidad del movimiento.

collages, en una sola unidad temporal- espacial. A la par, el tiempo está presente en el ritmo interno del cuerpo, en la música e incluso en los silencios.

Es así como en la danza es posible la coexistencia de varios tiempos. Muestra de ello es cómo, en las obras dancísticas ejecutadas en el espacio público durante la dictadura, se superpone el tiempo ordinario normalizado por los militares y dando lugar tanto al tiempo musical que acompaña el movimiento corporal—en donde hay variaciones del ritmo biológico evidentes en las palpaciones internas de los ejecutantes— como al tiempo creativo inserto en la narrativa de la obra dancística. De hecho, las formas de utilizar el tiempo y de vivir en él, traen consigo experiencias estéticas particulares tanto en los bailarines, los creadores, como también en el público y sus interferencias. Aunque cabe señalar que nuestro trabajo analiza solo las dos primeras.

Por otro lado, es necesario referirnos al papel que juega el espacio para la danza, pues no es un telón de fondo, sino un elemento dialógico que involucra un cumulo de significados y signos. El bailarín domina, se apropia y fluye en el espacio de acuerdo al sentido que tiene el movimiento corporal. A su vez, el espacio impacta en el movimiento y en la expresión de los cuerpos que lo habitan, “el espacio se mueve a través de nosotros, pero también en nosotros” (Louppe, 2011:165). Por esta razón no es un elemento estático y contenedor sino de acompañamiento, dinámico e inabarcable. Al mismo tiempo, el cuerpo danzando es productor de espacios, entendidos también como atmósferas simbólicas e imaginarias que se filtran entre los cuerpos, tanto de los artistas como de los mismos espectadores.

Precisamente es eso lo que interpretamos, cuando vemos que los dos grupos de danza que analizamos en esta investigación, bailaron en el espacio público y en otros lugares de encuentro popular fuera de los teatros. Para ellos la calle —lugar de tránsito cotidiano — se transformó en un lugar ideal para desafiar el orden militar y mantener vivas las expectativas disidentes. Básicamente, es ese el significado del espacio implicado en el análisis acerca de quienes danzaron al ritmo de las restricciones dictatoriales, es decir, generando danzas y cuerpos que correspondieron al contexto represivo de la época.

Entender la danza implica también, comprender la relación entre artistas (coreógrafos e intérpretes), obra y espectadores, su producción colectiva y su impacto. Teniendo en mente que la obra coreográfica es la “geometría espacial de la danza, es decir, el arreglo o disposición de los movimientos del o de los cuerpos en el espacio” (Dallal, 2006: 47) — en donde se conjugan el uso del espacio y del tiempo, la musicalidad, el ritmo, etc., para darle sentido y significado a sus contenidos — es que podemos vincular en ella a sus creadores y espectadores. Y es que la danza no tiene sentido, si no es con el público que la mira, pues es siempre un acto colectivo y comunicativo. En este sentido es también un lugar de integración emocional, física, cognitiva y social de los sujetos que intervienen en ella (Reca, 2011: 23).

Para analizar la danza en el contexto de dictadura, es importante insistir en que la creación, ejecución y valoración dancística depende del momento y el lugar en donde ésta es ejecutada, así como los factores que intervienen en ella. Es así porque la danza tiene un carácter histórico cuyo sentido se basa en el cambio. A partir de él devienen los movimientos corporales y sus desplazamientos en el espacio. Por eso la danza es considerada como una manifestación efímera e inasible, pese a que pueda ser fotografiada o filmada. Finalmente, para nuestro análisis es clave tener en cuenta que los cuerpos danzando se encuentran inscritos dentro de procesos históricos, relaciones sociales de poder y por ende, en espacios políticos y simbólicos constantemente en disputa.

La danza y su contemporaneidad: excursión teórica

La historiografía de la danza tradicional ha establecido una división entre danza moderna y danza contemporánea, para diferenciar una serie de movimientos dancísticos originados en Estados Unidos y Europa, que se sucedieron a lo largo del siglo XX, y cuyo quehacer artístico ha tenido una gran influencia en varios países, entre ellos los latinoamericanos.

Tratar con estas tendencias artísticas entraña una gran dificultad, porque distan mucho de ser periodos fijos, cerrados o lineales. Lo moderno y lo contemporáneo se superpone irrumpiendo de manera discontinua en la historia de la danza. Por esta razón, situar las diferentes formas dancísticas de Calaucán y Espiral, usando cronologías

delimitadas, nos impediría observar en ellas sus características específicas. Es decir, oscureceríamos nuestro análisis con definiciones preestablecidas. Para nosotros son insuficientes, pues limitan la comprensión de procesos artísticos específicos en la historia más o menos reciente de la nación chilena.

Por esa razón, cuando hablemos de danza contemporánea, habremos de referirnos a todo el conjunto de formas dancísticas desplegadas a lo largo del siglo XX, en las que están incluidas la danza moderna, expresionista, posmoderna y danza teatro, entre otras¹¹. En ese sentido, lo contemporáneo en la danza no sólo rebasa el ordenamiento cronológico de las tendencias artísticas, sino que se caracteriza por integrar rupturas y continuidades que sin duda, tuvieron como punto de partida el cuestionamiento de los paradigmas de la danza clásica¹². Por lo tanto, se va a identificar por la búsqueda de otros sentidos, formas, contenidos y realizaciones que vinieron a significar épocas y contextos específicos.

La danza contemporánea exhibe un proceso en constante actualización que, “se construye como una nueva forma de arte, en la búsqueda de una nueva manera de existir, de ver y de moverse” (Garaudy, 2003: 115). Coincidimos con Manuela Bunster en el sentido de que la danza contemporánea, es un lenguaje del cuerpo en movimiento que se comunica con los otros, que habla de lo que *hoy* vivimos, más allá de un estilo, una tendencia o una moda¹³. Nuestra investigación considera lo contemporáneo en la danza como el replanteamiento de un *ethos* estético que comienza a delinearse a principios del siglo XX, en medio de un mundo que sufría los efectos de la Primera Guerra Mundial. Bajo ese paisaje las vanguardias artísticas en Europa y más adelante en toda América, rompieron los esquemas academicistas establecidos resignificando el contenido social del arte.

La danza no permaneció ajena a la historia, los bailarines y coreógrafos buscaron nuevas formas de moverse y relacionarse con su mundo. Es así como en el discurrir de la

¹¹ Véase Anexos: Tabla 1. Desarrollo de la Danza Contemporánea, p. 131.

¹² El ballet clásico es una modalidad europea de carácter cortesano que se asienta en el siglo XVII. Enfatizó en los recursos técnicos para sugerir un cuerpo leve, aéreo, con movimientos que exigen un alto nivel del entrenamiento y destreza. Se trató de lograr un cuerpo como superficie frontal, cerrada, dura, que no es afectada ni por la gravedad, ni por el cansancio. Un cuerpo poco expresivo, donde las emociones son actuadas, nunca vividas in situ. Es por lo tanto, una danza deshumanizada, alejada de la realidad, tendiente al sentimentalismo, a la cursilería, a lo sublime y al gusto burgués (Pérez Soto, 2008: 69).

¹³ Entrevista a Manuela Bunster, Santiago de Chile, 2 de diciembre de 2014.

danza contemporánea se entrelazan las corrientes que cuestionaron los antiguos esquemas artísticos, creando otros recursos estilísticos, técnicos, interpretativos y significativos del cuerpo en movimiento.

Básicamente, el surgimiento de las tendencias contemporáneas parte de dos fuentes principales: la tradición expresionista alemana y la norteamericana. Ambos movimientos dejaron atrás la antigua concepción del cuerpo y su tendencia clásica, especialmente la idea de un cuerpo rígido, deshumanizado, controlado y ajeno a su realidad social. Aunque también reaccionan contra lo artificial y mecánico del cuerpo explotado. De ahí la inquietud por una danza más libre, expresiva y espontánea.

En general los pioneros de estas tendencias se despojaron del tutú, las puntas y las varillas de corsé, las formas rígidas del ballet y sus temáticas burguesas. En oposición a ellas, exaltaron el pie desnudo, la flexibilidad del cuerpo, especialmente del torso y sus extremidades, así como los gestos de la cara. Y sobre todo, intensificaron la articulación de las emociones y sus respectivos contextos problemáticos. Hechos como las guerras mundiales, las crisis económicas, la alienación, la represión y el autoritarismo, fueron la inspiración para la danza. Entonces, la depresión, la angustia y el aislamiento del ser humano se entretejían con escenografías y presencias sombrías.

Por ejemplo, el expresionismo alemán exploró la subjetividad colocando a la emoción y a la expresividad gestual, como una forma de desprenderse de las restricciones sociales. Ante un mundo devastado por la guerra, esta tendencia resaltó más los sentimientos y las emociones que la representación figurativa de la realidad.

Otro punto de quiebre que sirvió para el despliegue de formas novedosas de la danza contemporánea a nivel internacional, fueron las décadas de 1960 y 1970, cuando se desarrolla la danza posmoderna norteamericana¹⁴. Autores como Banes (1987), Cifuentes (2008), Pérez Soto (2008), entre otros, emplean este término para referirse a un movimiento dancístico que nace en torno a la antigua Iglesia Judson de Nueva York, un espacio que un

¹⁴ La expresión “posmoderna” sólo fue aplicada a la danza a posteriori por primera vez en 1975. Se trata de un término que proviene de la arquitectura y de la escultura y que tiene un sentido preciso en danza: después y en contra de la danza de principios del siglo XX, particularmente la de Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón (Pérez Soto, 105: 2008).

conjunto de bailarines ocuparon para la exploración estética del cuerpo. Con este grupo inició la incorporación de otras tendencias que reaccionaron contra los contenidos y procesos creativos anteriores, dando vida a una danza más abstracta que introdujo recursos tecnológicos y electro acústicos en escenarios poco usuales como calles, azoteas y edificios públicos, así como coreografías no secuenciales que básicamente, integraron vivencias cotidianas improvisando a veces con humor e ironía.

Ciertamente en este tipo de danza es característica la diversificación de tendencias dancísticas como el *release* y el *contact improvisation*, la negación de la destreza técnica y la exaltación subjetiva de la percepción; tanto como lo es su alejamiento de toda generalización ideológica-cultural y de la representación social de la realidad. En cambio, sugiere una presentación del movimiento válido estéticamente por sí mismo, que rompe con los rasgos expresivos en el cuerpo a través de la experimentación.

A la par, en los años setenta van a surgir otros enfoques, como la danza-teatro alemana que fusiona ciertos aspectos del expresionismo tradicional, con otros de la danza posmoderna. Entre ellas, acciones escénicas simultáneas, el uso de espacios abiertos urbanos y naturales, la revalorización de la dimensión cotidiana, la incorporación de sonidos y ruidos ambientales, etc. No menos importante fue la danza butoh de origen japonés, que inspirada en los desastres de la bomba de Hiroshima y Nagasaki, danzó la deformación y la recomposición del cuerpo social destruido por la guerra con movimientos lentos y sumamente expresivos.

Todas las formas de la danza que hemos descrito, exhiben mezclas, fusiones e incluso contradicciones entre ellas. Particularmente en Chile, las tendencias contemporáneas comenzaron a llegar hasta mediados del siglo, siendo asimiladas a las propias particularidades socioculturales e históricas del país. Ya en la dictadura chilena, muchos grupos de danza integraron en sus técnicas y géneros, un componente de posicionamiento social y político como necesidad de enunciación.

De ahí que para nosotros, lo contemporáneo sea relevante, más que por las características estéticas o estilísticas per se, por ser un signo de referencia histórica, que implica la vinculación del arte con el acontecer del tiempo, y su presente inmediato. Como

bien lo señala Cecilia Godoy “lo contemporáneo tiene que ver con lo que acontece, cambia, se regenera, lo que es *hoy*, y va para adelante”¹⁵. Es siempre una actualización, incluso de las formas más antiguas; además es una manifestación transgresora y en constante auto cuestionamiento que trasciende la categoría de lo “espectacular” y de la “moda”.

En términos generales, la danza contemporánea implica la deconstrucción, reciclaje y/o ruptura tanto de las unidades estéticas clásicas corporales, coreográficas y musicales, como la armonía y la utilización del espacio, el tiempo y el movimiento del cuerpo. Significa el rompimiento y/o el replanteamiento de los pasos codificados, la idea de la “perfección” y la “belleza” en el arte, la rigidez del cuerpo, la frontalidad espacial, la armonía, la conexión con lo etéreo y lo ligero y el carácter burgués. En cambio, ofrece a quien la baila y la observa, el vínculo con lo terrenal, la espontaneidad, la visceralidad, la expresión del gesto y del cuerpo, la multidireccionalidad, la inclusión de otros sectores sociales, así como la relación con la sociedad y su sentido histórico.

El propósito de este recorrido general por la historia de la danza contemporánea, es reconocer sus influencias estéticas en los grupos chilenos Calaucán y Espiral. Sabemos que ambos asimilaron rasgos de la tradición americana y europea, pero también integraron otros propios de la realidad cultural y sociopolítica del país, en los que la época de Allende y la dictadura militar estarán presentes.

Lo político y la política en el cuerpo y en la danza contemporánea de la dictadura

Retomemos ahora nuestra noción del cuerpo como un espacio de correlación de fuerzas, esto es, disputas resistencias y transformaciones; y al mismo tiempo como un lugar de enunciación de lo sensible donde convergen discursos, lenguajes, imágenes, pensamientos y emociones. Para nuestro análisis de las danzas de Calaucán y Espiral, es clave la relación cuerpo/ disidente, que como veremos se expresa en manifestaciones estéticas que articulan *lo político* y *la política* del periodo dictatorial. Particularmente destacaremos sólo los

¹⁵ Entrevista a Cecilia Godoy, Santiago de Chile, 28 de octubre de 2014.

elementos políticos que en esta relación nos permitan integrar la experiencia estética de ambos grupos.

En esta labor es indispensable hacer una distinción entre *la* política y *lo* político. El primer concepto refiere una forma de agencia, es decir, la capacidad y las habilidades que tienen los sujetos para intervenir en asuntos de interés público, ejecutar planes o proyectos a través del uso de recursos simbólicos y no simbólicos (como demandas, órdenes, bienes, instrumentos e información) (Díaz González, 2012: 35-36). Mientras que el segundo, se expresa cuando estas formas de interceder, entran en tensión. En otras palabras es “el momento de antagonismo, en el que se hace plenamente visible el carácter indecible de las alternativas y su resolución a través de relaciones de poder” (Laclau, 2000: 51).

La relación entre *la* política y *lo* político expone las capacidades de intervención de los grupos de danza que analizamos, como producto de su contacto con la realidad dictatorial. Esta relación supone la confrontación de proyectos sociopolíticos distintos con contenidos culturales también opuestos.

En nuestro caso concreto, *lo* político se evidencia justo en el momento en que, las políticas del régimen militar, como aquellas disidentes de los conjuntos dancísticos entran en tensión. Es ahí, cuando se manifiesta el desacuerdo entre dos fuerzas: lo visible y lo invisible. La primera de ellas, donde situamos el poder dictatorial, establece “un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, del ser y del decir” (Rancière, 1996: 38).

No obstante, cuando el “orden” de lo visible y las formas de inclusión-exclusión que actúan en la sociedad entran en contradicción, esto es, cuando se desestabiliza la norma de “igualdad” en la que se sustenta la tendencia política de carácter democrático, entonces, se interrumpe el continuum establecido. Se trata del momento en que lo no visible de aquellos excluidos de la comunidad política instituida,—como los colectivos de danza contemporánea—se visibilizan reivindicando derechos y proyectos sociales alternativos.

Es ahí donde cobra relevancia el cuerpo, en tanto reconocemos que en él residen una serie de capacidades políticas; es decir, posibilidades de accionar a través del discurso y la presencia física que interpela, exige y propone nociones alternativas de lo común. Es

desde él donde se decide fortalecer las relaciones sociales dominantes, o bien, proponer otras distintas. Podemos decir que el cuerpo es un sitio político que busca cambiar el orden que lo excluye y lo convierte en ausencia (Eltit: 2000: 14). En otras palabras, no se trata solo de *la* política como una actividad que cumple determinados fines, sino de *lo* político como proceso, como horizonte de un mundo que puede ser de otra manera.

Es desde la historia narrada por los cuerpos y su relación sociopolítica en la dictadura chilena, donde podemos avistar un terreno efervescente de batallas por distintos proyectos y aspiraciones sociales. Entre ellas, las fuerzas del orden de lo *visible* y lo *sensible*, quienes disponen los modos de ser, lo que es permisible y no; y por otro lado, las resistencias sociales de los cuerpos disidentes, aquellas que transgreden el orden social establecido, y visualizan otras realidades.

En ese sentido, nuestro trabajo se refiere a Calaucán y Espiral, grupos de danza independiente que en tiempos de dictadura reivindicaron su derecho a la libertad de expresión, como una posibilidad de infringir el orden dictatorial y reconfigurar otro tipo de institucionalidad. Ahora bien, partiendo del cuerpo como una realidad que posibilita *lo* político, nos cuestionamos: ¿de qué manera la danza como hecho artístico puede articularse políticamente?

Para adentrarnos en esta articulación basta recordar que el cuerpo, es un cuerpo social y como tal inherente a la vida política. Específicamente en nuestro trabajo, el arte de la danza se une a *lo* político, cuando aparece como una forma de lucha consciente, pero también cuando ésta escapa a los límites de la conciencia de sus propios creadores y ejecutores.

Para nosotros, el arte por su dimensión simbólica y estética tiene la capacidad de asumir una postura crítica y subversiva en cualquier sociedad. En ese sentido, la obra dancística se encuentra sumergida dentro de un contexto histórico sumamente politizado y es éste, el que influye en las características políticas de su arte. Si bien, la dictadura pudo impactar en las tendencias artísticas formadas en ese momento, no quiere decir, que todas las creaciones que de ahí se derivan, se articulen políticamente de la misma manera.

Cabe aclarar que consideramos que las obras dancísticas son políticas no sólo por su contenido de denuncia social. Aunque es una característica simbólicamente importante no basta por sí sola. Es necesario entenderla en un “sentido más amplio, pero también más profundo, de un cuestionamiento de los vínculos del sujeto con la polis” (Grüner, 1999:7).

En otras palabras, las danzas de Calaucán y Espiral no son ni representan un mero adorno de *la* política, sino que forman parte de ella, en la medida que utilizan el cuerpo y su movimiento para interceder en el ámbito público y protestar contra la dictadura. Por esta razón, consideramos que *lo* político en la danza es la manera en que se articulan los contenidos de significación del arte, es decir, la relación de los elementos simbólicos que discurren al interior de las danzas; y las formas o acciones en que éstas se llevan a cabo e interactúa con la realidad dictatorial en la que se desdoblan.

Es decir, *lo* político en la danza no sólo se basa en las temáticas contestatarias de la pieza, la propaganda de denuncia y los mítines, sino que también como refiere Rancière (2005: 15), tiene que ver con el conjunto de acciones sumergidas en las relaciones sociales que pasan por la reconfiguración de lo sensible, haciendo visible algo que no lo era. Por ende, *lo* político en los grupos de danza de la disidencia tiene que ver con formas de enunciación, de visibilización de ciertos conflictos políticos, tensiones sociales y de reconfiguraciones del espacio y del tiempo. Aquellas que conjugan lo simbólico del arte y la realidad material, con una proyección y una organización común de lucha social.

En ese sentido, “la relación entre estética y política, es la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte, intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en la que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular” (Rancière 2005: 15). Esta reconfiguración de lo sensible en el espacio y en el tiempo se va observar en las acciones de Calaucán y Espiral durante la dictadura. Como ya mencionamos, en aquellos años estos grupos irrumpían en el tránsito cotidiano de la calle danzando y reivindicando el derecho al espacio público y a otros derechos restringidos como la libertad de expresión. Asimismo, con ese tipo de intervenciones, los artistas crearon nuevas espacialidades y reconfiguraciones en el plano de lo sensible, haciendo de *lo* político “una especie de prolongación real del momento extraordinario en el momento cotidiano” (Echeverría, 2010: 160).

Es ahí, cuando el espacio se divide entre el mundo de restricciones y limitaciones impuestas por la dictadura, y aquél otro donde la libertad de expresión, la libre circulación y la organización social eran posibles. Cabe señalar que desde el punto de vista de lo temporal, Calaucán y Espiral trasgreden el tiempo reglamentado, cotidiano y administrado por la dictadura, proponiendo con su danza un tiempo extraordinario, muchas veces fugaz debido al peligro constante de la represión. Como lo expresa Echeverría, “lo político no sólo se encuentra presente en términos reales [...], sino también en términos imaginarios, en las rupturas que acompañan el funcionamiento rutinario de la vida cotidiana (2010: 163).

Como lo hemos venido diciendo, el contenido de las coreografías de Calaucán y Espiral integran en su propio imaginario, las aspiraciones políticas a través de la experiencia sensible y simbólica del cuerpo en movimiento, oponiéndose a la dictadura, a su estética y también a sus políticas culturales. Éstas promovieron un arte aparentemente apolítico, con propósitos de entretenimiento, de educar en el “buen gusto” y disipar las preocupaciones cotidianas. Resaltan una estética “pura” como imperativo de un *deber ser* y de un arte acrítico del orden establecido que pretendía invisibilizar cualquier contenido político disidente.

En conclusión, la danza como tipo de comunicación no verbal en la cual se expresan lenguajes a través del movimiento/gesto del cuerpo en un tiempo y espacio determinado, puede articularse con *lo* político en la medida en que los componentes expresivos que la constituyen en el plano de lo imaginario y lo simbólico, se relacionan con acciones concretas de organización hacia la lucha social y hacia la construcción de otra forma de *lo común*. Posibilita un hecho en donde no sólo están involucrados los artistas, sino también el espectador, que se hace partícipe del acontecimiento escénico y que, reflexiona su propio lugar político dentro y fuera del mismo (Grumann, 2009: 24). Por lo tanto, el arte de la danza no es un simple reflejo de la realidad, sino que dialoga con ella, forma parte de las acciones colectivas e individuales del mundo social, e incluso es capaz de intervenir en la construcción de otras alternativas históricas posibles.

Junto con las marcas de una cultura de muerte se erigía paralela la cultura de la sobrevivencia, se abría paso la necesidad de organizar una nueva lectura de signos para pervivir, y lograr habitar en medio de poderes que resultaban adversos y antagónicos...

Diamela Eltit (1997:6)

Entender que somos sujetos históricos es entender que toda historia guarda una dimensión peligrosa, que sus proyectos se quiebran o triunfan, se desgarran o se completan, pero que jamás se inmovilizan.

Raúl Zurita (Brunner, 1981: 7)

Capítulo II

Las políticas culturales de la dictadura chilena y sus resistencias artísticas

La intención de este capítulo es abordar el impacto que tuvo la dictadura militar en el campo de la cultura, particularmente en la dimensión artística y estética. Autores como Valdivia (1977), Donoso (2013), Pérez (2006), entre otros, aluden al fenómeno de “apagón cultural”¹⁶ como una consecuencia de las restricciones a la libertad de expresión. Esto quiere decir, la drástica interrupción de las actividades culturales, sobre todo aquellas contrarias al régimen y por lo tanto, un proceso infértil para la libre producción y la circulación artística nacional.

En concomitancia con Eduardo Yentzen, creemos que se trató de una “definición mediática orientada a bloquear las expresiones culturales catalogadas como progresistas” (Bravo y González, 2009: 205). También podríamos entender el “apagón cultural” como “un espeso manto que cubrió todo, impidiendo reconocer sus obras a simple vista dentro de la dictadura, pero que por debajo de él, generaba un movimiento cultural y político cuyos frutos salieron a la luz en la época de los ochenta” (Cifuentes, 2007: 139). De cualquier manera, concebir una etapa de oscurantismo cultural sería subestimar la capacidad que tiene toda sociedad para exigir y denunciar derechos tan elementales como la libertad de expresión y de creación, implicaría reducirla a su carácter más pasivo, alimentando por ejemplo, la idea del “cuerpo dócil”.

Por esta razón lejos de un ausentismo cultural total, nosotros reconocemos un proceso de efervescencias que si bien estuvo atravesado por la censura, también se caracterizó por la creación de nuevos grupos y manifestaciones artísticas de resistencia a la dictadura que, denunciaron los abusos cometidos por el régimen a través del arte, pero al mismo tiempo construyeron otras alternativas sociales y estéticas posibles en medio de la represión y la contingencia política.

¹⁶ El término de “apagón cultural” fue acuñado por primera vez por las autoridades del régimen militar, cuando el Ministro de Educación definió las bajas calificaciones obtenidas por los postulantes a las Fuerzas Armadas en las pruebas de admisión en 1977. El gobierno evaluó la situación como una crisis educativa en la que estaría la juventud como producto de la politización vivida en la UP. Más adelante esta misma idea fue adoptada por la oposición para poner en tela de juicio la baja en la producción cultural debido a la represión y los pocos recursos destinados a su quehacer (Donoso, 2013: 106-107).

Así, la acción colectiva en torno a la cultura realizada por grupos artísticos contestatarios, tuvo como antagonista las pautas e ideas sobre la cultura emanadas del régimen. Numerosas investigaciones¹⁷ han expuesto aquello que la dictadura destruyó en términos políticos y socioeconómicos, pero poco se ha dicho de lo que significó la dictadura en el plano simbólico. Algunos intelectuales como Maite Cea (2012) o Anny Rivera (1983), niegan la existencia de políticas culturales durante esa época. En contraste, nosotros sostenemos que la dictadura sí impulsó políticas de ese tipo, como parte de una estrategia de legitimación del poder, pero además, como una forma de re-fundación del orden social. La presencia de políticas culturales va a ser evidente tanto en la censura, como en la promoción de determinadas actividades y expresiones artísticas.

En el gobierno de Pinochet, la cultura se entrelazó con *la* política generando una relación ambigua y muchas veces contradictoria. Se trató de la construcción y deconstrucción de signos que discursivamente avalaron la represión, la violencia y la permanencia del poder. Aun cuando no hayan aparecido oficialmente reconocidas como políticas estatales destinadas al arte y la cultura chilena, su presencia es obvia. Se puede identificar en la concurrencia de medidas, tendencias y acciones con perspectivas políticas e ideológicas que aunque heterogéneas, delinearon el quehacer artístico a través de diferentes instituciones de la dictadura.

Con vista en lo anterior, exponemos un breve panorama sobre el gobierno de la Unidad Popular de Allende sobre todo, del contexto cultural, para después adentrarnos en el recorrido histórico de la dictadura militar. Más adelante, nos referimos a las repercusiones de ésta en el ámbito cultural y sus políticas en la materia, específicamente, hablaremos sobre las reconfiguraciones simbólicas impulsadas por el Estado donde identificamos dos tendencias principales: la *reactiva* y la *evasiva*. Finalmente, nos detendremos en el surgimiento y desarrollo de las expresiones de resistencia contra la dictadura, sobre todo, en algunos grupos pertenecientes a la danza independiente de la década de 1980, como Calaucán y Espiral.

¹⁷ Pablo Policzer, Francisco Javier Millán, Steve Stern, Ignacio González Camus, Patricia Verdugo, Mónica González, entre otros.

Del tren popular de la cultura... a la estación del “silencio”

El triunfo de Salvador Allende a través de la Unidad Popular (UP)¹⁸ en las elecciones de 1970 marcó el inicio del primer proyecto socialista vía democrática en Chile. Su gobierno se tradujo en un proceso de profundos cambios a nivel económico, político y social, como por ejemplo: la nacionalización de las grandes industrias (cobre, salitre, petróleo, electricidad, transporte, etc.), la reforma agraria, la estatización bancaria, reformas educativas y sociales, entre otras, que fraguaron la construcción de un Estado Popular.

Por su parte, la cultura obtuvo un gran impulso, a través de la puesta en marcha de proyectos culturales de tendencias izquierdistas apoyados por varias instituciones gubernamentales, y ciertos sectores sociales como artistas e intelectuales de la época. Los proyectos culturales buscaron no sólo promover la creación artística y el acceso a sus diferentes expresiones, sino también acercar éstas a los sectores sociales más marginados del país. Entre los proyectos más relevantes se encuentran las “Fiestas populares del Chile Nuevo” y el “Tren Popular de la Cultura”, donde poetas, folkloristas, cantantes, bailarines, actores, etc., viajaban para llevar las disciplinas artísticas a los pueblos de Chile y establecer vínculos con aquellos que no tenían un acercamiento con estos repertorios culturales.

Se dice que durante este periodo predominó el arte de “compromiso” político en correspondencia con el contexto sumamente politizado de la época. Los artistas se encontraban bajo el alero de instituciones estatales vinculadas al quehacer cultural, como la Universidad de Chile y la Católica o el Ministerio de Educación y formaban parte del programa político y cultural promovido por la UP, sobre todo, a través de formas artísticas ilustrativas, narrativas y panfletarias.

En general, las políticas culturales durante esta época buscaron poner en alto el aspecto colectivo, popular y público. Trataron de expandir y democratizar el arte para consolidar así, una cultura nacional y revolucionaria, protagonizada por el obrero y el

¹⁸ Se trató de una alianza de izquierda integrada por socialistas, comunistas, radicales y tres partidos menores: el Partido Social Demócrata (PSD), el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) y la Acción Popular Independiente (API) (Collier, 1999: 281).

campesino, símbolos de lucha social. Con esta idea se organizaron grandes eventos multitudinarios en la calle, así como en lugares emblemáticos como el Estadio Nacional, un espacio para el encuentro artístico y el dinamismo político donde desfilaron personalidades como Víctor Jara, Patricio Bunster, Isadora Aguirre, entre otros¹⁹.

Desde este ambiente cargado de júbilo izquierdista y optimismo político, se cristalizaron múltiples manifestaciones culturales. Era la época de las brigadas muralistas de la “Ramona Parra”, del teatro político y experimental, de las canciones de protesta, del movimiento musical de la Nueva Canción Chilena y su folklorismo. Asimismo, era clara la presencia de organismos dependientes del gobierno como Chile Films, la Editorial Quimantú o bien, el sello discográfico de la Industria Nacional de Radio y Televisión (IRT). Fueron todas ellas, expresiones de la política cultural, orientadas a fomentar la cultura nacional y la asimilación de una postura política que en la praxis, suponía la difusión de la cultura y la concientización social acorde al proyecto socialista.

En el ámbito dancístico, las compañías estaban fuertemente arraigadas a las instituciones del Estado. El Ballet Nacional Chileno (BANCH) de la Universidad de Chile, el Ballet Municipal de Santiago, así como el Ballet Juventud del Ministerio de Educación fueron las más sobresalientes. Una relación que ya se había ido construyendo desde los años sesenta a través de la reforma universitaria, que buscó la democratización de la cultura, y la creación de proyectos educativos enfocados al arte.

Asimismo, dejó huella el *Ballet Popular*²⁰ dirigido por Joan Turner e integrado por bailarines del *Ballet Nacional*. Fue uno de los primeros grupos de danza independiente que asumieron la misma consigna del gobierno de Allende: la difusión del arte a los sectores marginados. En ese sentido, sus coreografías se enfocaron en temáticas sobre la vida cotidiana y la realidad inmediata de los sectores populares. Con su acento político, el *Ballet Nacional*, apoyó la campaña electoral de la UP realizando funciones en Santiago y en

¹⁹ Sobre este tema véase el libro de Andrés Grumann (2013), “Anfiteatro Estadio Nacional”, Chile: Editorial Cuarto Propio.

²⁰ Tuvo como antecedente el Taller Coreográfico de la Casa de la Cultura Ñuñoa dirigido por Joan Turner y Alfonso Unanue; y más adelante la Corporación Cultural de Las Condes. En 1972, durante las campañas de Allende a la presidencia, apareció por primera vez el Ballet Popular con la obra coreográfica: *Venceremos* musicalizada por Víctor Jara. Fue integrado por bailarines como Hilda Riveros, Alfonso Unanue, Reyén Méndez, Eric Pozo, Miguel Sepúlveda, Ester Vergara, Sonia Uribe, entre otros.

varios rincones del país, fuera de los espacios convencionales, es decir, en el espacio público:

Descubrimos cómo dar representaciones bajo todo tipo de condiciones y circunstancias, sacrificando quizás algunas de nuestras normas profesionales [...] Al bailar sobre el terreno polvoriento de los espacios abiertos de un barrio marginal, sobre la tierra abrazada de un campo de fútbol de verano [...] en el reducido espacio de una cabaña de madera que era el centro de madres, en una iglesia, en tablados bamboleantes o improvisados, o en el enorme escenario abierto durante una manifestación política en la que el público podía rondar las quinientos mil personas, nuestras coreografías tenían que volverse elásticas: estirables o encogibles (Jara, 2008: 148).

A la par, el proyecto de Escuelas Satélites con la iniciativa de Turner y Bunster mantuvo el mismo propósito: “la educación y la cultura para todos”. Intentó acercar la danza a las poblaciones de bajos recursos económicos en Santiago, especialmente a los niños, y exaltó el papel concientizador y movilizador del arte. Además hubo conjuntos de danza dedicados al folklor nacional como: Pucará, Loncurahue, Cuncumén, Aucamán, entre otros.

En general, podemos decir que el arte durante el periodo de la UP se alejó del carácter elitista y en cambio, buscó adquirir una mayor conciencia del devenir histórico. Se le llamó arte de “compromiso”, porque se adjudicó una responsabilidad frente a la sociedad, era parte de la lucha de clases. En ese sentido, fungió como una herramienta con motivaciones políticas que ilustró el programa socialista y buscó una mayor conexión dentro de la sociedad.

La danza ocupó un rol muy importante, no sólo fue un medio a través del cual se podían socializar las ideas, sino también donde los cuerpos en movimiento eran capaces de expresar emociones y establecer una relación afectiva más cercana con las personas²¹. En otras palabras, la danza fue una forma de cohesionar las ideas, las sensaciones, las afecciones y las proyecciones políticas, entrelazándose en la espacialidad histórica del movimiento corporal.

²¹ Entrevista a Andrés Grumann, Santiago de Chile, 17 de diciembre de 2014.

Todo este clima político y cultural que se había desarrollado de la mano de la utopía socialista del gobierno de Allende no tardó en derrumbarse. Como consecuencia de la Guerra Fría y por lo tanto, de la división del mundo en dos modelos antagónicos: el comunismo soviético y el capitalismo norteamericano, se había generado un ambiente sumamente politizado. En América Latina, la propagación de movimientos de liberación nacional anti imperialistas y particularmente el influjo de la Revolución Cubana (1959), provocaron el desarrollo de estrategias contra insurgentes por parte de los Estados Unidos, que buscaron evitar a toda costa, la gestación de otra “Cuba comunista” en la región.

Por esta razón, la puesta en marcha del proyecto allendista había significado una amenaza desestabilizadora tanto para los intereses norteamericanos, como para los sectores sociales de la oligarquía chilena cercanos a éstos. No es casual, que a lo largo de este periodo la oposición, entre ésta el Partido Demócrata Cristiano, haya desplegado una intensa campaña de descrédito y sabotaje contra el gobierno generando así un clima de caos que se materializó en movilizaciones y huelgas, conflictos económicos, así como divisiones políticas al interior de la UP.

Las efervescencias del entorno político permitieron que las Fuerzas Armadas justificaran su intervención con el supuesto regreso a la “estabilidad”. Ante la incapacidad por derrotar al gobierno socialista por la vía constitucional en las elecciones parlamentarias de 1973, no quedaba otro camino que la vía armada. Fue así como el 11 de septiembre de ese mismo año los militares llevaron a cabo el golpe de Estado que acabó de forma dramática con el poder político de la Unidad Popular y con ello: el sueño socialista chileno.

La dictadura militar chilena 1973-1990: de la refundación social al constitucionalismo

La periodización de la dictadura chilena ha sido abordada por los historiadores de diversas formas. Si bien, no existe un amplio consenso al respecto que defina con precisión las etapas que la componen, sí observamos que existe una tendencia por resaltar dos años de inflexión en su devenir: 1973 y 1980²².

²² En *Chile actual: anatomía de un mito*, Tomás Moulian refiere que existen dos etapas en el proceso dictatorial: la *terrorista* de la dictadura revolucionaria que comprende de 1973-1980 y la *constitucional* que

El primero marcó el inicio de la dictadura pero además un momento fundacional del orden social que implicó el aniquilamiento “total” del modelo socialista y el remplazo por otro completamente nuevo y antagónico. Como bien señala Moulian “bombardear desde el aire el Palacio de Gobierno ya expresa una voluntad de tabla rasa, de crear un nuevo Estado sobre las ruinas del otro” (1997: 30). El segundo, define la institucionalización del régimen con la entrada en vigor de una nueva constitución y junto con ella, la aprobación de un plebiscito que se llevaría a cabo ocho años después, cuando comienza la “transición democrática”.

Nosotros ponemos atención en ambos hitos históricos, pues consideramos que son clave para abordar nuestro objeto de estudio. En 1973 inició un proceso de restauración donde la dictadura buscó destruir todo indicio allendista, aun en el plano simbólico. Mientras que la década de los ochenta se caracterizó por cambios económicos, políticos y sociales que impactaron el mundo cultural, fomentando el surgimiento de variadas expresiones estéticas, como los grupos de la danza independiente.

a) La refundación del orden social (1973-1980)

La reorganización nacional después del golpe implicó colocar a las instituciones militares como núcleo de las instituciones políticas, se clausuró el Congreso Nacional, se disolvieron los partidos políticos y sus actividades. Fue así como se configuró un gobierno dictatorial centralizado en la figura de Augusto Pinochet.

Para Darío Salinas, “el proyecto militar buscó reorientar a fondo la vida política e institucional del país, y de ese modo garantizar las transformaciones requeridas por el sistema para su reproducción como totalidad” (2015: 85). Entre estas transformaciones fue evidente la voluntad económica neoliberal inducida por Pinochet con el apoyo de los

cubrió desde el plebiscito constitucional de 1980 hasta el término del gobierno de Pinochet (1997: 142). Igualmente Ricardo A. Yocelvezky en *Chile: partidos políticos, democracia y dictadura*, menciona que la dictadura se divide en dos periodos: el primero que inicia en 1973 y el segundo en 1980 (2002: 106).

“Chicago boys”²³—que no comenzaría a concretarse sino hasta mediados de la década del setenta—favoreciendo la economía de mercado, la sobreexplotación de la mano de obra, la inversión privada y la producción orientada al mercado internacional.

La intención era dismantelar las inercias del gobierno socialista para restablecer todo aquello que, según la burguesía chilena, Allende había socavado, principalmente se referían a los intereses de los grandes capitales tanto nacionales, como extranjeros, pues las políticas de corte socialista (nacionalización de minas; reforma agraria, explotación colectiva de la tierra; ampliación del mercado interno y redistribución de la renta) representaban el opuesto de las intenciones económicas neoliberales

La propagación de los procesos de ajuste social, económico y político que la dictadura promovió, discurrieron a la par de operaciones de exterminio y opresión. La violencia fue utilizada como instrumento para debilitar a la oposición, se tradujo en una forma de evitar que las demandas y conflictos sociales se procesaran por la vía política. Y es que el objetivo del proyecto dictatorial —justificado en la Doctrina de Seguridad Nacional²⁴—era detener la expansión de la izquierda, incluso en su dimensión simbólica.

Bajo ese pretexto, la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), uno de los organismos policiales más sanguinarios de la dictadura, el Servicio de Inteligencia de la Fuerza Aérea (SIFA), el Servicio de Inteligencia de Carabineros (SICAR), el Comando Conjunto (CC), entre otros, reprimieron organizaciones políticas, sindicales, sociales y culturales sospechosas. Es decir, “todas aquellas entidades, agrupaciones o movimientos que sustentaran la doctrina marxista o que por sus fines o la conducta de sus adherentes fueran sustancialmente coincidentes con los principios y objetivos de dicha doctrina” (Bravo y González, 2009: 40). Entre los más afectados fueron el Grupo Amigos Personales

²³ Influenciados por las ideas de Milton Friedman y Friedrich Von Hayek, teóricos del liberalismo moderno, los Chicago Boys: Sergio de Castro, Pablo Baraona, Álvaro Bardón, Emilio Sanfuentes, Rolf Luders, Sergio de la Cuadra, Manuel Cruzat, Ernesto Silva, Cristián Larroulet, Felipe Lamarca, Ernesto Fontaine, Miguel Kast y Joaquín Lavín ocuparon altos puestos en distintas reparticiones de gobierno durante los setenta y ochenta. Se instalaron además en varios espacios de difusión y producción intelectual como la dirección de la Facultad de Economía de la Universidad Católica, en el Centro de Investigación Económica, entre otros.

²⁴ La concepción y la praxis de la “Seguridad Nacional” expresa la asimilación temprana, en naciones latinoamericanas, del pensamiento político norteamericano y en particular de los enfoques del Colegio Nacional de Guerra durante los años de 1940 y 1950 (Hernández, 2011: 277). Se hace especial énfasis en el combate contra el “enemigo interno”, para controlar la expansión del comunismo.

(GAP) de Allende, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), el Partido Socialista y el Partido Comunista.

El abanico de restricciones fue amplio, abarcó desde limitaciones a la participación política, toques de queda, estados de sitio, control sobre los espacios públicos, censura de la prensa y de reunión, quema y entierro de libros, allanamientos, búsqueda requisitoria, persecuciones, arrestos; hasta desapariciones, secuestro de menores, asesinatos y torturas en numerosos centros de detención como Villa Grimaldi, Tres Álamos, Londres 38, el Estadio Nacional, entre otros.

Según el Informe de la Comisión Calificadora Valech II²⁵, “las cifras totales, oficialmente reconocidas de victimización en Chile son de 3.216 personas desaparecidas o asesinadas y 38.254 personas sobrevivientes de prisión política y/o tortura respectivamente, lo que suma un total de más de 40 mil casos” (2011:1). Asimismo, la represión provocó el exilio de cientos de ciudadanos que según la Liga Chilena de los Derechos del Hombre suman un total de 400.000 chilenos, aunque la Oficina Nacional de Retorno y el Servicio Universitario Mundial hablan de 200.000 personas que abandonaron el país durante la dictadura (Monzálvez, 2012: 12).

De esta manera se ejerció una violencia sistemática, muchas veces clandestina, dotada de una gran cantidad de mecanismos de tortura y exterminio, instaurando así una “cultura del miedo”, donde la violencia física y psicológica sirvió para imponer, conservar e institucionalizar al nuevo gobierno y al nuevo orden. Fueron sin duda prácticas genocidas que fragmentaron las relaciones sociales y con ello la creación de alternativas políticas.

Dos de los casos que causaron mayor conmoción a nivel internacional fueron el asesinato de Orlando Letelier, —ex funcionario del gobierno de la UP— en Washington y la del político del PDC Bernardo Leighton en Roma, ambos orquestados en el marco de la Operación Cóndor. En esta participaban y de manera coordinada otras dictaduras

²⁵ Se le conoce así al segundo informe de la Comisión Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura, publicado el 26 de agosto de 2011. Disponible en: http://www.icsoc.cl/wp-content/uploads/2011/03/analisis_valech4.pdf

latinoamericanas, su objetivo fue vigilar, aprehender, torturar, asesinar o desaparecer personas.

La violación sistemática a los derechos humanos²⁶ como los casos anteriores, trajo como consecuencias la suspensión de venta de armas de Estados Unidos a Chile y el detrimento de la opinión internacional. Incluso el gobierno de Pinochet se vio obligado a desmontar la DINA y crear en su lugar, la Central Nacional de Informaciones (CNI) una policía de carácter secreto que aunque en menor escala, continuó con la labor represiva del organismo precedente.

A pesar de todo, surgieron desde los primeros años de la dictadura, algunas organizaciones que se encargaron de defender los derechos humanos. En este sentido, la iglesia católica jugó un papel importante con la creación del Comité de Cooperación por la Paz y más adelante, la Vicaría de la Solidaridad. Aunque también se sumaron otras agrupaciones como las de Familiares de Detenidos-Desaparecidos, Servicio de Paz y Justicia, la Comisión Chilena de Derechos Humanos, entre otras.

A finales de la década de los setenta el régimen comenzó a establecer las características que habrían de definir, su nuevo orden político institucional. Esto quedó establecido en el “Discurso de Chacarillas”, una declaración de Principios de la Junta de Gobierno anunciada en 1977, cuyos objetivos se concretarían en la década siguiente con la creación de la carta fundamental.

b) La institucionalización del régimen militar y la “transición a la democracia” (1980- 1990)

La década de 1980 inauguró una nueva etapa dentro de la dictadura, fue en ese momento cuando el autoritarismo se institucionalizó, a través de un plebiscito que aprobó una nueva Constitución. En ella se plantearon artículos transitorios que regulaban la entrada paulatina

²⁶ Según la Comisión de Verdad y Reconciliación la violación a los derechos humano se define como “aquellas situaciones de detenidos desaparecidos, ejecutados y torturados con resultado de muerte en que aparece comprometida la responsabilidad moral del Estado por actos de sus agentes, de personas a su servicio o por particulares bajo pretextos políticos” (Informe Rettig: 2011: 11).

de un nuevo orden político. Es decir, se establecían los poderes extraordinarios a disposición de Pinochet y la Junta militar, así como la posibilidad de perpetuar el poder por otros dieciséis años (Yoclevzky, 2002: 147).

Por otro lado, la crisis económica del régimen en 1982-83 provocada por el desplome del modelo neoliberal²⁷, cobró sus efectos en el plano político y social, afectando principalmente a los sectores de la clase media. Además, las denuncias a nivel internacional sobre la violación de los derechos humanos y el sistema antidemocrático, generaron el debilitamiento de su legitimación. Estos factores fueron abriendo un espacio de permisibilidad para la manifestación pública de una oposición. En este sentido, la protesta se instala como la forma principal de acción colectiva, a diferencia de la huelga clásica que, dado el alto nivel de desempleo, constituía una herramienta difícil de llevar a cabo (Garretón, 2011:113).

Es así, como se incrementan las movilizaciones masivas, resurge la actividad de los partidos políticos y se reorganizan algunas instituciones educativas. Poco a poco se comenzó a reconquistar el espacio público perdido por la oposición y se fue logrando mayor presencia en los medios de comunicación. Incluso, se “logró imponer con éxito—desde 1980 en adelante—el tópico de la democracia como tema central de la opinión pública, lo que le permitió incidir en la pérdida de legitimidad del régimen” (Brunner, 1985: 18).

Toda esta oleada de movilizaciones sociales se produjo no sólo en el sector opositor al régimen, sino también en aquellos que en un inicio lo habían apoyado. En ese sentido, las Jornadas de Protesta Nacional iniciadas, en 1983, tuvieron un espectro amplio: sindicatos de trabajadores, federaciones estudiantiles, movimientos de mujeres, sectores de la iglesia católica y algunas organizaciones políticas. Entre ellas destacaron dos coaliciones: el Movimiento Democrático Popular (integrado por el Partido Comunista, Partido Socialista y el MIR), y la Alianza Democrática (conformada por el Partido Demócrata Cristiano, y otros

²⁷ La caída internacional de los precios del petróleo provocó una recesión mundial, induciendo la reducción de los precios de las materias primas como el cobre. Asimismo, las grandes empresas y los bancos se endeudaron, mientras que las tasas de desempleo, la pobreza urbana y rural, y la disparidad en la distribución de los ingresos aumentaron.

grupos socialistas), así como el Comité de Defensa de los Derechos Humanos y Sindicales, e incluso grupos más radicales, como el Movimiento Juvenil Lautaro (MJL) y el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR).

Esta perspectiva se reforzó en 1985 con la firma del Acuerdo Nacional para la transición a la plena democracia por parte de la Alianza Democrática, cuyos objetivos eran la renuncia de Pinochet, la abolición de los artículos transitorios de la Constitución de 1980, el reconocimiento de la economía mixta, las libres elecciones y el restablecimiento de la democracia.

No queremos decir que durante este momento la represión se haya frenado. Por el contrario, cuando se produce la crisis económica de los ochenta, el gobierno dirige una nueva cresta represiva, parecida a la de los primeros tres años (Garretón, 2011: 113- 114). Muestra de ello fue el asesinato de cuatro opositores como respuesta al atentado contra Pinochet en 1986 por parte del FPMR; la quema deliberada de dos jóvenes: Gloria Quintana y Rodrigo Rojas, uno de los cuales murió como consecuencia de las quemaduras provocadas por los militares; o bien, el homicidio de doce opositores por la CNI en 1987. Sin embargo, el éxito no será el mismo, pues la complicidad de la clase media ya se había esfumado (Garretón, 2011: 113- 114).

De hecho, “la dictadura aplicó la táctica de la represión brutal y selectiva, ofreciendo por primera vez la política del *diálogo* con el claro objetivo de acentuar las diferencias y fomentar la división de la oposición, principalmente, aislar al movimiento popular del escenario central de la lucha” (Salinas, 2015: 88). Fue así como se combinaron procesos sumamente represivos con formas de flexibilización que supuestamente apuntaban a la apertura política y la negociación, incluso en 1987 se promulgó una ley que reabrió los registros electorales.

Este contexto fue preparando el camino para el plebiscito. Se conformó la Concertación de Partidos por la Democracia que aglutinó a la oposición—integrada especialmente por el PDC y los socialistas—con el fin de realizar una campaña a favor del NO a la dictadura en el siguiente referéndum.

Al mismo tiempo, este marco sociopolítico propició una mayor confianza para el retorno de muchos artistas, políticos e intelectuales que habían permanecido en el exilio²⁸. Durante todos esos años, el ámbito internacional había adquirido una gran relevancia sobretodo, el papel político de la oposición chilena que había concentrado sus actividades en el extranjero: Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. En palabras de Angell la influencia de los exiliados fue muy importante “las ligas que habían forjado con una gran variedad de gobiernos, partidos y organizaciones privadas jugaron un papel fundamental en la lucha de la oposición para derrocar a Pinochet²⁹” (1989: 215). De hecho, la colaboración internacional, tanto financiera como de índole política, fue de suma importancia en la lucha de la oposición y en la campaña del NO. Por si fuera poco, EEUU fue mermando su apoyo al gobierno luego de la creciente represión. Si bien alentaba el modelo económico de la dictadura, le interesaba que Pinochet dejara el país, ya que así podía asegurar la estabilidad del proyecto en curso y evitar nuevas intervenciones marxistas (Angell, 1989: 215).

Todo este proceso culminó con el plebiscito de 1988, donde ganó el NO+³⁰ a la dictadura e inició la llamada recuperación “democrática”, que trazó la salida pactada de la dictadura, abriendo una oportunidad política para la Concertación de Partidos por la Democracia, que desembocaría con la presidencia de Patricio Aylwin en 1990.

El impacto simbólico del golpe militar

El avasallamiento de la dictadura no solo se manifestó en el plano sociopolítico y económico, se observó también en el terreno simbólico, donde se instrumentaron operaciones “depuradoras” contra evocaciones al gobierno anterior. En el espacio público se cambiaron los nombres de las calles, escuelas, plazas y parques y también, se destruyeron monumentos. Incluso, muchos espacios que durante el periodo de la UP,

²⁸ Según el CIDE se estima que entre 1976 y 1985 regresaron a Chile entre 2, 640 y 3017 personas, respectivamente (Angell, 1989: 226).

²⁹ La gran mayoría de los exiliados tenía ligas con los partidos que conformaban la Unidad Popular (el Comunista, Socialista, parte del Partido Radical, el MAPU, y la Izquierda Cristiana) o con el Movimiento de Izquierda Revolucionario; así también se encontraban un gran número de demócratas cristianos.

³⁰ De los 7.4 millones de votantes, participaron cerca del 97%. El NO recibió el 55% de los votos depositados (Angell, 1989: 216).

habían servido como puntos para el encuentro, la creación artística y la organización política, fueron transformados en lugares de detención y de tortura. Por ejemplo el Estadio Nacional, el Estadio Chile (actualmente Estadio Víctor Jara) o el Municipal de Concepción.

En general, el control sobre el espacio público tuvo como eje dos acciones: las operaciones de “asepsia”, y las restricciones de circulación, socialización, así como su uso simbólico y político. La privación del espacio si bien emana de la concepción militar del orden, —que también expresa un valor estético—guarda estrecha relación con el significado que el neoliberalismo busca depositar sobre aquél. En ese sentido, debemos entender que el espacio público “es un medio que permite encarnar la auto-representación. De ahí que, cuando ocurre una de-privación del espacio público los individuos no puedan situar su auto-representación existencialmente” (Springer, 2009:141). Asimismo se erosiona la voluntad individual que resulta en una población sumisa, y que es presumiblemente el efecto deseado desde el punto de vista del orden (Springer, 2009: 141). De ahí que sea el espacio público hacia donde las acciones de resistencia se hayan dirigido, y donde podemos situar “la materialización de *discursos ocultos* contra los que oprimen el espacio público, lo que representa una rebelión contra la cruel relación dominante-subordinado” (Springer, 2009: 141).

Cuando la dictadura impidió la libre circulación y los distintos usos del espacio público, es obvio que su foco de disciplinamiento fue también el cuerpo, tanto desde el punto de vista físico en términos de movimiento, como en el simbólico por su capacidad de expresión. Sobre el cuerpo se descargó la prohibición de ciertas modas, vestimentas, formas y colores. Por ejemplo: el cabello largo y la barba, el uso de colores rojo y negro, la minifalda, la indumentaria desalineada, etc. En efecto, la violencia sobre el cuerpo buscando su *docilización* fue importante para que la dictadura pudiera tener el control de la sociedad, suspendiendo así cualquier posibilidad de ejecución política disidente. Según Santa Cruz (2014: 4), la maquinaria de la dictadura buscó la reestructuración del cuerpo y el tejido social, para la edificación de otros cuerpos como modelos de conducta.

Obviamente la violencia sobre el cuerpo y su capacidad de expresión y/o representación de lo social, incluía la actividad artística y cultural a las que se censuró o destruyó. Los artistas fueron objeto de arrestos, desapariciones o asesinatos. Sus espacios

de trabajo como los centros culturales fueron clausurados, igualmente fueron restringidos el uso de foros, galerías y teatros. En general se trató de la desarticulación de las redes artístico- culturales que habían sido tejidas con el Estado anteriormente.

En suma, la dictadura persiguió al arte “comprometido” concomitante al gobierno de Allende. El resultado fue la intervención o disolución de grupos, instituciones encargadas del quehacer cultural, atentados a sedes, así como el asesinato y el exilio de cientos de artistas. Por ejemplo, las instituciones educativas más importantes como la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica fueron intervenidas por el gobierno; así como algunos museos y sedes culturales. En el teatro, aquellas obras de tendencia política, vanguardista o crítica fueron reprimidas³¹. Asimismo, fueron silenciadas tanto las voces de la Nueva Canción Chilena³² como las peñas³³ dedicadas a promover el canto popular. A la par, fueron invisibilizadas las brigadas muralistas y otras manifestaciones artísticas análogas³⁴. A esto hay que sumarle, la desaparición de una gran parte de la producción cinematográfica documental, con el cierre de Chile Films y la clausura de departamentos de cine en varias universidades.

Además, fueron censuradas revistas y periódicos opositores³⁵, así como todas aquellas publicaciones que formaban parte de la Editorial Quimantú, que después del golpe se convirtió en la Editorial Gabriela Mistral. Del mismo modo, las radioemisoras así como las estaciones de televisión vinculadas con el gobierno precedente fueron expropiadas o acaparadas por el Estado y/o el sector privado. El régimen se apoderó de los medios de comunicación para controlar y manipular a su antojo sus contenidos³⁶.

³¹Varios grupos como *El errante*, *El Cangrejo* y *El Túnel* desaparecieron; mientras que los integrantes de *La compañía de los cuatro*, *El Aleph* y el *Teatro del Ángel* tuvieron que salir al exilio.

³² Un movimiento que había surgido desde la década de 1960 con el propósito de diversificar la canción popular e incluir temáticas de protesta social vinculadas con las problemáticas del momento. Integraba conjuntos musicales como Quilapayún, Aparcoa, y los Inti- Illimani, así como las voces de Víctor Jara, Violeta Parra, Patricio Manns, Isabel y Ángel Parra, entre otros.

³³ Eran pequeños recintos dedicados al encuentro, creación y exposición de actividades culturales, especialmente, la presentación de música folklórica.

³⁴ Artistas visuales como Nemesio Antúnez, José Balmes, Gracia Barrios, Roberto Matta fueron reprimidos y expulsados del país.

³⁵ Revistas como *Cauce*, *Análisis* y *APSI*; y los periódicos: *El Siglo*, *El Clarín*, *Puro Chile* o *el Fortín Mapocho*.

³⁶Entre ellos la Televisión Nacional, la Radio Nacional, Radio Colo Colo; el periódico *La Patria*, *El Cronista*, *La Nación*, *El Mercurio* y *La Tercera de la Hora*.

Mientras tanto, el vínculo institucional político-ideológico entre la danza y el Estado, que se había generado durante el gobierno de Allende se rompió. Muchos grupos e instituciones de la danza desaparecieron por falta de recursos económicos, entre ellos, el Ballet Popular, el Proyecto de Escuelas Satélites; así como el Ballet de Cámara (BALCA), la Escuela Coreográfica y el ballet del Ministerio de Educación. Además, una gran cantidad de sus integrantes, bailarines y coreógrafos como Joan Turner, Patricio Bunster e Hilda Riveros se vieron obligados a salir del país. Al mismo tiempo en que por ejemplo, el intérprete Gastón Baltra fue preso y torturado en varios centros de detención.

Si bien, algunas entidades de la danza bastante consolidadas como el BANCH y el Ballet Municipal de Arte Moderno no desaparecieron, fueron intervenidas por el nuevo gobierno. Muestra de ello fue el Departamento de Danza de la Universidad de Chile que se vio seriamente afectado, cuando una gran parte de su planta docente fue expulsada de la vida institucional. Había un estricto control sobre los organismos del Estado, incluso la dictadura contaba con una organización apodada: *Los sapos*. Eran informantes de todo lo que ocurría al interior de los conjuntos dancísticos y de cuidar que no se estuviera fraguando una contra revolución al interior³⁷.

La dictadura también aplacó a algunos grupos de danza folklórica porque la connotación popular de su propuesta artística evocaba el pasado socialista. Sin embargo, como veremos más adelante, muchas otras expresiones del folklor popular permanecieron para fortalecer el proyecto ideológico del régimen, básicamente volcado hacia la identidad nacional y hacia la “esencia” originaria de la supuesta *chilenidad*.

Las políticas culturales *reactivas* y *evasivas* de la dictadura

Como hemos venido insistiendo, el golpe militar inauguró un periodo de violencia que tenía como objetivo frenar la construcción cultural promovida por la UP, así como todos aquellos imaginarios culturales, valores y creencias asociados al proyecto socialista. Desde el punto de vista de los militares y sus adherentes, la llegada del nuevo gobierno significó una suerte de mesianismo que tenía como objetivo salvar a la nación del enemigo interno.

³⁷ Entrevista a Andrés Grumann, Santiago de Chile, 17 de diciembre de 2014.

Metafóricamente significó “extirpar los focos de infección” de una sociedad enferma, detener el proceso caótico y restablecer la cultural tradicional y la “libertad”. Se construyó desde entonces una mirada maniqueísta, hasta cierto punto épica, que suponía la división de la sociedad en dos grandes bandos: los “buenos” militares versus, los “malos” comunistas.

Reconocemos que, el arte y la cultura han sido desde siempre un arma poderosa, capaz de conmover y concientizar sociedades. No es casualidad que, la dictadura, haya empleado modos estrictos de disciplinamiento, incluso a través de la violencia física o psicológica, para controlar el universo simbólico y asegurar su legitimidad y permanencia en el poder. Sobre todo, porque como lo explica Osvaldo Rivera, ex funcionario de gobierno durante la dictadura, se dieron cuenta de la eficacia y la organización que había tenido la izquierda para expresar sus ideas a través de la cultura³⁸.

De hecho, en el documento sobre políticas culturales del régimen publicado en 1974, se advierte que, “un país que quiera vencer al marxismo debe tener plena conciencia de los peligros que los asechan y fortificar, precisamente el campo de la cultura, que es en el cual surgen las creencias, se asientan los principios, se ennoblecen las palabras, se superan los gustos y se hacen responsables las conductas” (1974: 24).

No desdeñando la importancia que tiene este ámbito, la dictadura instrumentó un conjunto de políticas culturales, que como coinciden Catalán y Munizaga (1986) y Donoso (2012), no correspondieron a un cuerpo unificado, previamente diseñado y congruente de lineamientos. Más bien se trató de un itinerario de acciones y estratagemas efectuadas desde varias oficinas pertenecientes al Estado, con perspectivas distintas. Asimismo, cabe aclarar que, la aplicación de estas políticas no fue un proceso homogéneo, sino que a lo largo de la dictadura existieron discursos y acciones que predominaron más en ciertos momentos que en otros. En ocasiones coexistieron mezclándose de manera contradictoria. Por ejemplo, algunas veces las políticas culturales se orientaron hacia la censura y la destrucción, mientras que de manera paralela promovían una selección del nacionalismo chileno a través de un folklor opuesto al de la época de Allende, cuya clara expresión se encuentra en grupos musicales como Los Cuatro Cuartos, Los Hermanos Zavaleta, Los

³⁸ Entrevista a Osvaldo Rivera, Santiago de Chile 2014.

Provincianos, Ginette Acevedo, Gloria Simonetti o Los Huasos Quincheros; o incluso en la cueca que en 1979 se decretó como danza nacional, saliendo beneficiado el Ballet Folklórico Nacional (BAFONA).

A la par, las políticas culturales impulsaron iniciativas más volcadas a un arte de entretenimiento y de consumo, de corte extranjero y con el inconfundible sello de las industrias culturales. Por ejemplo los Festivales de Viña del Mar y del Huaso de Olmué, así como los shows teatrales y dancísticos de cabaret. A estas direcciones de las políticas podemos sumar un componente de elite identificado con el “buen gusto universal”, opuesto al arte popular y masivo.

Lo cierto es que dichas políticas sirvieron para controlar el arte y la cultura, y de alguna manera obtener un consenso para el “nuevo orden” social. El punto nodal de la dictadura, articula el fomento al desarrollo cultural nacional, la censura y al mismo tiempo, la promoción de estilos, valores y formas artísticas acordes al régimen. Es decir, una selección particular de la “idiosincrasia chilena” y conducente a lo que se denominó el *deber ser nacional*” (Hernán y Leiva, 2012: 14). Es así como las políticas culturales de la dictadura, intentaron al mismo tiempo legitimar al régimen y neutralizar el conflicto social.

En este sentido, identificamos dos tendencias dominantes que caracterizaron el derrotero de la cultura oficial durante la dictadura: la reactiva y la evasiva. La primera se enfocó en la eliminación de la “cultura marxista”; pero también en la reconstrucción de una cultura nacional centralizada, moralizante y sustentada en los “buenos valores”. Como menciona Osvaldo Rivera, “nace un sentimiento muy nacionalista que pretende fortalecer fuertemente las grandes características que hacían sólidos a los países desde el punto de vista de sus raíces”³⁹. En el fondo, la tendencia reactiva buscó una legitimación al interior del país, pero sobre todo, atenuar el descrédito al exterior alimentado por la denuncia de la violación de los derechos humanos.

Como ya lo mencionamos, no existió una única entidad dedicada a la censura y la represión de la cultura, sino que fueron varias las instituciones que asumieron esa tarea.

³⁹ Entrevista a Osvaldo Rivera, Santiago de Chile, 9 de diciembre de 2014.

Particularmente, en 1976 se crea la DINACOS⁴⁰, una institución encargada de asesorar al Ministerio Secretaría General de Gobierno, en la planeación de políticas de comunicación. En otras palabras, se encargaban de vigilar la publicidad, la prensa y las actividades culturales. La dictadura contaba también, con el Consejo de Calificación Cinematográfica que como su nombre lo indica, se avocó a la tarea de aprobar o no, las producciones cinematográficas. Mientras que, el Ministerio de Educación integrado por el Departamento de Extensión Cultural, se encargó de acrisolar las políticas educativas. A la par, se introdujeron otros mecanismos de control como los impuestos en el consumo del arte; así como el aumento del IVA en libros y discos.

Asimismo, para las tareas de reconstrucción cultural de la dictadura, se creó el cargo de Asesor de la Junta de Gobierno en materias culturales⁴¹, que tenía como propósito proponer medidas y políticas en esa área. Además se agregaron los Institutos Culturales Comunes (1974), que funcionaron como constructos de la cultura oficialista, a partir de la regulación de la convivencia social y el fomento de hábitos, costumbre y valores morales. Temas como la familia, la patria, el territorio, los héroes nacionales, la visión católica, el “orden” y la disciplina, formaron parte del repertorio simbólico de estos institutos, en donde la noción de cultura se percibía como un sistema de valores “espirituales” necesarios para el progreso de la nación.

Como respuesta a la supuesta invasión de ideas y tendencias foráneas, se reivindicó un nacionalismo exacerbado, que en el discurso pretendía salvar a la patria de las ideas socialistas que amenazaban el status quo. Se decía que había que reencontrar el sentido nacional, exaltando las raíces más profundas y las mejores tradiciones del pueblo.

Si bien, el nacionalismo impulsado por el gobierno de Pinochet no obtuvo un eco en la generación de un arte novedoso, pues como lo refiere Osvaldo Rivera⁴², el punto de vista artístico pudo haber sido muy pobre, pero muy fuerte en materia de conceptos de las raíces

⁴⁰ Contaba con un departamento de prensa, que hacía los comunicados oficiales; uno de radio que preparaba los programas de gobierno y otro de fotografía que seleccionaba el material de apoyo a los comunicados. No solo estaba facultada para emitir la información oficial, sino también para conocer y evaluar la opinión pública.

⁴¹ Uno de los personajes más importantes que influenció al régimen en materia cultural fue Enrique Campos Méndez, quien participó en la creación de los textos de la Junta de Gobierno en ese ámbito.

⁴² Entrevista a Osvaldo Rivera, Santiago de Chile 2014.

históricas, de cualquier manera, podemos distinguir varias manifestaciones estéticas que mantuvieron esa línea nacionalista. Por ejemplo, en la arquitectura, la ciudad se adornó con la construcción de estatuas o monumentos de personajes de las Fuerzas Armadas y Carabineros, así como de héroes nacionales como Diego Portales y Bernardo O' Higgins. También son ejemplo, las ilustraciones difundidas en la Editorial Nacional Gabriela Mistral, donde se recurrió a las imágenes del paisaje chileno como símbolo de la identidad nacional.

En esa línea, de la política cultural vinculada con el pensamiento nacionalista conservador, se apela a un arte tradicional, a un folklorismo “apolítico”, provinciano y prácticamente caduco. En contraste con aquél fomentado en el periodo de Allende, es decir, un tipo de folklor que se actualiza en el tiempo y que como tal no se desvincula de las condiciones sociopolíticas en donde se desarrolla.

Paradójicamente estas políticas nacionalistas se acompañaron de las pautas del modelo neoliberal, que trajo consigo la liberalización de la economía, la apertura irrestricta de los mercados hacia el exterior, y una drástica disminución de la intervención estatal. Como se ha documentado en numerosas ocasiones, Chile fue el primer país latinoamericano en impulsar, el “Estado subsidiario” que priorizó la acción privada sobre la estatal, donde las empresas otorgaban apoyo a la cultura a través de un beneficio tributario.

En otras palabras, se encausó una cultura sometida a las leyes del mercado que tuvo como destino la empresa privada, principalmente a través de las industrias culturales. Estas industrias vincularon la cultura con el capitalismo como otro de sus productos. Su empuje tuvo como base la hegemonía de los Estados Unidos y la producción de un “arte” de masas con fines de lucro.

Es aquí donde distinguimos otro vuelco dentro de las políticas culturales del régimen. Nos referimos específicamente a la tendencia *evasiva* de la cultura, es decir, al fomento de una cultura de entretenimiento, fácil y accesible para todos, que anuló los contenidos críticos para neutralizar el conflicto político, mantener la estabilidad política y motivar el programa económico en curso. Se trató por llamarlo así de un arte inocuo,

valorado más por las formas estéticas superficiales, que por su contenido socio- histórico crítico.

Es así como la cultura fue transformada en un sistema de satisfacciones privadas donde el receptor cultural es un consumidor individual de bienes materiales y simbólicos, donde el espacio público cede su lugar a la esfera de la publicidad comercial y donde se erradican las modalidades comunitarias de organización cultural, reduciendo por lo tanto, los riegos de una politización de la sociedad (Brunner, 1988: 107). De este modo, la liberalización acompañada del individualismo y la privatización, nos develan rasgos esenciales de una configuración cultural sazónada a lo militar.

La industria cultural aceitó el funcionamiento de los instrumentos políticos que fueron ocupados por la dictadura para desarticular las organizaciones sociales, las acciones y socialización colectivas en la política, en el arte y en la ciencia. Sobre todo porque su producción aprovechó el aislamiento forzado que sufría el individuo, debido a la restricción de libertades y al miedo a la represión, haciéndole atractivo un modo de vida donde lo importante es la capacidad de desarrollo individual, motivada por un aspecto material, por el estatus que eso genera, por el placer que es posible sentir y que aunque efímero, constituye cada día más el eje que articula la “felicidad” en sociedad.

En el teatro por ejemplo, la dictadura promovió montajes de autores clásicos y algunas comedias musicales de lujosa producción. Surgieron compañías de café-concert que utilizaron elementos y recursos como el espectáculo de cabaret; y se presentaron shows dancísticos televisivos como los de la bailarina y coreógrafa Karen Connolly. Mientras que, la industria del cine favoreció la proyección de películas hollywoodenses. En contraste, aquellas que evocaban ideas de izquierda, eran prohibidas por el Centro de Calificación Cinematográfica. Generalmente se buscó el financiamiento de empresas privadas o municipales para las actividades artísticas, incluso se crearon organizaciones de apoyo al arte como la Sociedad Amigos del Arte y la Fundación Nacional de la Cultura.

Junto con el arte de “entretenimiento”, el régimen apoyó la cultura de elite, o la “alta cultura”. Aquellas manifestaciones culturales que caracterizaron los gustos e intereses de la clase alta. Contrario a una concepción del arte, enfocada en la interacción crítica,

popular y participativa entre el espectador y la obra, se avaló una relación inspirada en la tradición clásica europea, es decir, basada en la contemplación y la pasividad del público frente a un arte “universalista” y desarraigado del momento histórico. Un ejemplo es el ballet clásico, donde se resalta la belleza de los cuerpos, la destreza, la rigidez, la pureza y la perfección, así como contenidos que narran historias fantásticas generalmente centralizadas en la clase burguesa. En este sentido el BANCH, fue un referente importante, en él se promovió la técnica clásica y la estilización del cuerpo, en detrimento de las tendencias artísticas vinculadas a Kurt Jooss, Rudolf von Laban que se habían incorporado al ámbito dancístico desde los años sesenta⁴³.

Las políticas culturales que hemos expuesto, aunque diferentes e incluso contradictorias entre sí, tuvieron un objetivo muy claro: acabar, neutralizar u opacar todo dirigismo cultural. Esto quiere decir, el uso de la cultura como forma de propaganda política. De ahí que buscaron resaltar, por decirlo de alguna manera, la idea de una cultura “pura”, que no estuviera contaminada.

Sin embargo, parece ser que las prohibiciones no fueron “absolutas”, sino que también hubo una cierta flexibilización de la censura hacia algunas manifestaciones, esto con el fin de demostrar que en el gobierno de Pinochet, no existía represión a la cultura. Por ejemplo, se creó el Parque de las Esculturas y según Osvaldo Rivera, muchos de los artistas que participaron en él, no eran partidarios del gobierno en turno. Artistas como: Gracia Barros, Nemesio Antúnez, entre otros, realizaron exposiciones en plena dictadura. Asimismo, se invitó a algunas compañías extranjeras de danza contemporánea. Entre ellas, CORPO Brasil, la Compañía de Pina Bausch, Alvin Ailey American Dance Theatre, Nikolais Dance Theatre y L'Esquisse.

En síntesis, las políticas culturales del régimen militar reforzaron tres elementos esenciales: el concepto nacional, la participación del empresariado como responsabilidad social en el desarrollo de la cultura, y la posibilidad de ampliar la cultura a estructuras no gubernamentales creando corporaciones de tipo municipal o privado⁴⁴. El gobierno militar fue ambivalente y utilizó un conjunto de políticas que en el discurso y en la práctica fueron

⁴³ Entrevista a Andrés Grumann, Santiago de Chile, 17 de diciembre de 2014.

⁴⁴ Entrevista a Osvaldo Rivera, Santiago de Chile, 9 de diciembre de 2014.

sumamente contradictorias, queremos decir con esto que durante el gobierno militar no hubo adherencias totales ideológico- políticas en torno a la cultura, sino ambigüedades y posiciones contrapuestas.

Por un lado, la dictadura rechazó todo arte político, pero al mismo tiempo, hizo política a través o con el arte. En otras palabras, la censura, la construcción de una estética proclive a los intereses de la cúpula militar y la neutralización del conflicto, fueron estrategias políticas que buscaron legitimar el poder. La dictadura fue cuidadosa de que el arte y su estética no tuvieran contenidos que expusieran sentidos políticos opuestos a lo militar y a lo neoliberal. Y es que en la expresión artística aunque hubiera valor estético, importaba mucho que no fuera vehículo de expresión de conflictos. Por eso, como lo refiere Osvaldo Rivera, la obra de Víctor Jara, puede ser valorada en su dimensión “estética” (la calidad de la obra y el manejo técnico), siempre y cuando sea desarticulada de su momento histórico de agitación política y de su contenido ideológico⁴⁵.

El “apagón” apagado: las resistencias culturales contra la dictadura

Como hemos observado la instauración de la dictadura militar no sólo inició una realidad política y económica diferente, sino también transformó drásticamente los paradigmas culturales. En un primer momento la violencia ensombreció el quehacer artístico de los que resultaban incómodos para el régimen. Sin embargo, con el paso del tiempo algunos artistas comenzaron a encontrar estrategias para expresarse. En medio de la contingencia política, surgieron formas de expresión y comunicación cultural contrarias al proyecto oficial. Florecieron grupos, estilos y perspectivas sociopolíticas- artísticas heterogéneas, que nos obligan a hablar de *las resistencias* y no de una sola *resistencia* en contra de la dictadura.

A nivel local, se tejieron redes sociales clandestinas para la circulación de la producción artística, donde se compartía una postura ideológica-política de denuncia y de rechazo hacia el autoritarismo. Dadas las restricciones y los límites de socialización, los

⁴⁵ Entrevista a Osvaldo Rivera, Santiago de Chile, 9 de diciembre de 2014.

circuitos culturales alternativos se movilizaron dentro de los espacios más próximos y factibles como las familias, los trabajos, las parroquias, los parques o las plazas. Desde ahí, muchos grupos de teatro, artistas visuales, bailarines, músicos, poetas, etc., buscaron apropiarse de los espacios públicos con manifestaciones en resistencia metafórica, sutil o directa. Según Rivera (1983: 5), “para los sectores excluidos del proyecto autoritario, lo artístico jugó un papel de reconocimiento simbólico y de memoria histórica [...] fue un elemento central en la reconstrucción de espacios de sociabilidad y de congregación”. Con el paso de los años, las prácticas culturales no sólo rememoraron el pasado velado por la dictadura, sino además generaron nuevos signos y símbolos estéticos, por medio de los cuales se procesó la realidad del momento.

La expresión artística y la creatividad fueron posibles gracias a la organización colectiva generalmente de grupos pequeños. Muchas de estas agrupaciones fueron apoyadas por sectores progresistas de la iglesia católica como la Vicaría de la Solidaridad, por centros comunitarios no gubernamentales, así como por figuras diplomáticas extranjeras. Por ejemplo, el agregado cultural de la embajada francesa: Roland Husson jugó un papel muy importante, tanto en el reconocimiento del arte, como en el fomento de encuentros y producciones artísticas.

Existen una gran cantidad de testimonios de artistas que tejieron resistencia en aquella época. Hay algunos se quedaron en el país y desafiaron al régimen, mientras que otros denunciaban la realidad chilena desde el exilio. Muestra de ello, fueron las denuncias de Joan Turner que provocaron respuestas a nivel internacional. O el trabajo del coreógrafo inglés, Christopher Bruce, quien elaboró coreografías como: “Ghost Dances”, en donde se abordaba la desaparición y la tortura de personas en América Latina y particularmente en Chile⁴⁶.

Por esta razón los estilos, lenguajes, contenidos y procesos artísticos de los artistas y sus agrupaciones fueron múltiples. Todos ellos manifestaron de diferentes formas y con estrategias variadas sus posiciones político-artísticas. Los artistas recurrieron a temáticas que expresaban su experiencia, su realidad inmediata y en general, las inquietudes de

⁴⁶ Entrevista a Manuela Bunster, Santiago de Chile, 2014.

ciertos sectores sociales. Desde ahí se evidenció la represión política del país, el exilio, la tortura, los detenidos-desaparecidos, la ausencia de derechos y libertades, la pobreza y la marginalidad.

En Chile, las medidas represivas, así como la estricta vigilancia destinada a las expresiones disidentes, propiciaron que muchos artistas modificaran su lenguaje conceptual y estético. Por ejemplo, en los primeros años fue común el uso de la metáfora como una opción para escapar de la represión, y expresar de forma más sutil el presente autoritario. Algunos grupos de teatro independiente como Imagen, TIT, Ictus, La Feria y Teatro Fin de Siglo, recuperaron a través de sus obras temáticas silenciadas, críticas e innovadoras, donde fue común el uso de la metáfora y el humor negro. En ese sentido, un recurso para transmitir mensajes prohibidos fue el montaje de obras clásicas ya que los contenidos libertarios y de denuncia constituían metáforas universales, que aunque de otros tiempos y de otras geografías, encajaban muy bien en la realidad chilena.

Del mismo modo, los integrantes del movimiento musical Canto Nuevo⁴⁷, herederos de la Nueva Canción Chilena, cantaban con metáforas. La sustitución de palabras generalmente asociadas al vocabulario izquierdista, así como la dislocación de las letras en las canciones les permitía expresar significados políticos. Palabras como “*libertad y opresión; tiranía y democracia*”, definidas por oposición aparecían desplazadas del lenguaje como si fuese un instructivo para los artistas. Si se hablaba de *dictadura*, decíamos *invierno*; y si se hablaba de la *esperanza*, de salir de la atrocidad, decíamos *primavera*” (Bravo y González, 2009:143).

Otra estrategia de los artistas de la resistencia fue la exaltación de signos y símbolos del pasado socialista y en referencia a ciertos acontecimientos históricos o bien, a ciertas presencias como Patricio Manns, Quilapayún, Víctor Jara o Violeta Parra. Lo mismo ocurrió con algunas agrupaciones de danza, que bailaban con música prohibida por la dictadura. En general, los artistas buscaban realizar intervenciones callejeras para leer en voz alta la literatura censurada como la de Pablo Neruda.

⁴⁷ El Canto Nuevo era la expresión de la cultura nacional y latinoamericana. Lo integraban artistas como Payo Grondona, Nano Acevedo, Dióscoro Rojas y Osvaldo Torres.

En este esfuerzo por re-significar la realidad a través de metonimias, fue fundamental la reivindicación del cuerpo como metáfora del dolor, la tortura y la exclusión. Un ejemplo fue la Escena de Avanzada⁴⁸ (1977- 1982) y su integrante: el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A). Un espacio donde se congregaban artistas de diversas disciplinas que intervenían en el espacio público realizando actos culturales. Sin duda, fueron una tentativa neo vanguardista, que se sostuvo en la teoría, la crítica y la reflexión sobre el arte chileno y su práctica en momentos de represión.

Criticaron tanto el autoritarismo y el arte fomentado por el régimen, como también el arte ilustrativo de la izquierda tradicional. Su autonomía, así como el uso de un lenguaje más abstracto y vanguardista les permitió evadir la censura. En ese tenor, el poeta Raúl Zurita y la escritora Diamela Eltit realizaron representaciones del cuerpo mutilado, a través de actos performáticos donde exponían su propio cuerpo como escritura de dolor y de tortura. También destacaron las intervenciones de Carlos Leppe que criticaron el control del cuerpo, así como los roles de género establecidos en la dictadura.

La búsqueda de espacios de expresión y socialización fue fundamental para la subsistencia de estos conjuntos. Además de los espacios públicos (plazas, parques, etc.), la sede de la Unión Nacional para la Cultura (UNAC), concentró el trabajo artístico del Taller de las Artes Visuales, el Taller 666, la Agrupación Cultural Universitaria, la Sociedad de Escritores y el Departamento Cultural Vicaria Sur. También funcionaron organismos encargados de la difusión y la articulación de la cultura alternativa, como el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) un organismo dedicado a la investigación; y la revista “La Bicicleta”, que manejó contenidos contraculturales enfocados al arte chileno.

Todos estos grupos y personalidades del arte se expresaron de diferentes maneras en función de las circunstancias histórico- políticas que se iban presentando a lo largo de la dictadura. En los primeros momentos después del golpe, hubo por llamarlo de alguna manera un *shock* social, que inmovilizó las actividades culturales. Sin embargo, poco

⁴⁸ Sus exponentes fueron Diamela Eltit, Patricio Marchant, Nelly Richard, Gonzalo Muñoz, Ronald Kay, Enrique Lihn, Justo Pastor y Adriana Valdés.

después los artistas comenzaron a organizarse y a generar estrategias artístico- políticas para evadir la represión y poder expresarse. Con el paso de los años y las modificaciones del entorno sociopolítico, sobre todo, a partir de la década de 1980, las maneras de enunciación artística se irán modificando, y producirán la entrada de otras formas, probablemente más directas y desafiantes, que se irán alejando cada vez más, del lenguaje indirecto y sutil. Muestra de ello, fueron algunas que se generaron con la danza contemporánea independiente.

La danza contemporánea independiente en el Chile de los ochenta

El ambiente de movilización, socialización y rebeldía que se había ido gestando en la década de los ochenta favoreció el nacimiento de nuevas dinámicas de resistencia no sólo en el terreno político, sino también en el ámbito cultural. Las artes plásticas, el teatro, la danza, la poesía y la música buscaron canales de comunicación, ciertamente más confrontativos⁴⁹. Como recuerda Kiko Fierro, “comenzó a haber un cambio cultural, una respuesta de toda la sociedad chilena contra la dictadura militar. Se empezaron a conocer los horrores que habían ocurrido: asesinatos en masa, torturados y desaparecidos”⁵⁰.

Se organizaron una serie de manifestaciones culturales callejeras que poco a poco fueron recuperando el espacio público con denuncias en contra de la dictadura y con la creación de espacios para el encuentro, el diálogo, la difusión y la experimentación artística. Performances, happenings, body arts, instalaciones y demás encuentros artísticos, dislocaron el paisaje urbano y mostraron otras alternativas de significación, donde lo abstracto trascendió la palabra y donde la metáfora del cuerpo sintetizó las tensiones sociales del momento. En estas intervenciones destacó el trabajo artístico- político del CADA, y más adelante otros grupos como las Yeguas del Apocalipsis que cuestionaron las esquemas de la represión política sobre el cuerpo.

Junto con las calles, el arte fue adquiriendo mayor vitalidad. Se restablecieron las actividades culturales en algunas universidades y centros educativos. Por ejemplo, en el

⁴⁹ Véase el documento en Anexos: “Artistas e intelectuales en la lucha por la democracia” que nos muestra el discurso político de la resistencia artística durante aquella época, p. 142.

⁵⁰ Entrevista a Kiko Fierro, Santiago de Chile, 12 de octubre de 2014.

campo de la danza, se generaron los Encuentros Coreográficos de la Universidad Católica por Luz Marmentini, Bárbara Uribe y Sara Vial, y más adelante, los Encuentros de Danza Contemporánea de Las Condes, que fomentaron la actividad creativa, la experimentación y la producción coreográfica. Se llevaron a cabo una serie de talleres y seminarios para la creación, el análisis y la discusión de los elementos del montaje escénico; y en 1985 se creó la Escuela de Danza de la Universidad Arcis, que abrió nuevas posibilidades para la formación de la danza; así como el Consejo Nacional Chileno de la Danza, un organismo que tenía como tarea proteger a los profesionistas de esta disciplina.

En medio de todo este contexto se fue consolidando un proceso dancístico sin precedentes: el de la danza independiente chilena. Como hemos mencionado, antes del golpe de Estado, incluso desde mediados de la década de 1960 ya habían surgido algunos conjuntos de danza catalogados como “independientes”. Por ejemplo: el grupo *Trío 65* y posteriormente, el *Ballet Popular*. Sin embargo, las circunstancias sociopolíticas durante la dictadura atrajeron otros rasgos ideológicos y estéticos que caracterizaron a los grupos independientes durante aquella época, a diferencia de los conjuntos precedentes.

En las postrimerías de la década de 1970 se comienza a visibilizar el surgimiento de varias agrupaciones dedicadas al arte que se asumen como autónomas. En ese tenor, podemos mencionar al *Teatro Contemporáneo de la Danza* (después llamado Vértice) dirigido por Ingeborg Krusell, y más adelante integrado por Magaly Rivano, Mario Bugueño y Alejandro Cohen (1974); *Estudio 17* de Gregorio Fassler (1976); *Mobile* de Hernán Baldrich (1977); y el *Taller de Danzas Antiguas* de Sara Vial (1977). Sin embargo, no es sino hasta la década de 1980, cuando dicho proceso adquiere mayor consistencia.

Cabe aclarar que existieron grupos independientes con perspectivas muy diferentes entre sí. De hecho, aunque una gran parte de los emergentes en esta etapa hayan tenido una intención política; no podemos asegurar que en todos los casos fue así. Para Cordovez, los núcleos de los ochenta se dedicaron a la creación despegada de contenidos ideológicos y propaganda política partidista (2009: 35). Sin embargo, el hecho de que algunos grupos se hayan alejado de las formas panfletarias e ilustrativas del arte, en pos del abstraccionismo, no implica que hayan sido menos políticos que los otros. De cualquier manera, nosotros nos

enfocamos en aquellas agrupaciones independientes de la danza que mantuvieron una postura confrontativa a la dictadura militar.

Los grupos independientes de la danza en la década de 1980 surgen como consecuencia de varios factores. En primer lugar, son el resultado de un distanciamiento con el proyecto dictatorial y su política cultural; así como de la exclusión de los espacios para la formación artística y la expresión escénica. Muchos de estos espacios entre academias e instituciones culturales fueron prohibidas, otras intervenidas por los militares o bien, desaparecieron por falta de recursos. Igualmente el control establecido por el régimen a los teatros, foros y centros de difusión cultural, propició la exclusión de muchos artistas y la búsqueda de otros canales de expresión y comunicación.

En segundo lugar, el contexto de agitación política y social en los años ochenta, permitió la visibilización de los circuitos artísticos clandestinos que años atrás habían buscado la construcción de una cultura alternativa a la oficial, expresando artística y políticamente su postura contra la dictadura. Es decir, el anhelo democratizador durante esos años cobró mayor fuerza entre la sociedad e impulsó la generación de manifestaciones y movilizaciones sociales artísticas, que alzaron la voz desafiando al régimen de forma más directa y evidenciaron su presencia en el espacio público.

En tercer lugar, el regreso de varios personajes del mundo intelectual y dancístico del exilio, así como la visita de compañías extranjeras, retroalimentó la escena cultural y permitió la integración de otras formas estéticas, ideológicas y estilísticas en los nuevos grupos. Recordemos que muchos artistas exiliados, habían continuado su formación y sus actividades creativas en el extranjero e interactuaron con las dinámicas y formas culturales de los países receptores, principalmente en Europa y en Estados Unidos.

Finalmente, los grupos independientes de la danza nacieron como consecuencia de la fragmentación social y el individualismo, que impedían espacios amplios de socialización. Todo este conjunto de factores, propiciaron un nuevo viraje en el escenario cultural chileno, conformando manifestaciones artísticas con rasgos muy particulares que delinearon el rumbo de la danza contemporánea y el significado de lo independiente.

A los grupos que nacieron desde finales de 1970, se agregaron otros en la década siguiente como: el Grupo de Danza del Centro dirigido por Gregorio Fassler, Danza Ahora de Gaby Concha, Grupo Calle de danza- teatro dirigido por Verónica Soto, Montserrat Badtke; Compañía Teatro del Cuerpo de Viky Larraín, Compañía Andanzas de Nelson Avilés, Séptima Compañía de Danza Contemporánea de Esteban Peña, la Pequeña Compañía de Nury Gutes, el Grupo de Danza Calaucán y el Centro de Danza Espiral, por Manuela Bunster, Patricio Bunster y Joan Turner, entre otros.

Ahora bien, ¿qué significa hablar de grupos independientes en dictadura? En términos generales son aquellos “que surgen al margen de las instituciones del Estado y se autogestionan, y que por lo mismo rescatan otras nociones, recursos, conciencias y formas de expresión” (Alcaíno y Hurtado, 2010: 9). En otras palabras, son grupos independientes cuando se desarrollan fuera de toda dependencia oficial, como universidades, municipalidades o cualquier organismo gubernamental.

Más allá de esta definición, percibimos que lo “independiente” es un signo que involucra de inicio una postura político-ideológica y una época. Antes del golpe de Estado lo independiente en la danza tenía que ver con una reivindicación focalizada en la libertad creativa y estética, ya que como hemos visto, los grupos de la danza contemporánea se encontraban estrechamente vinculados al proyecto estatal de la UP y eran parte de la construcción de un proceso en común con el Estado. De ahí que, su independencia, no haya tenido que ver con lo estatal.

Sin embargo, después del golpe de Estado la independencia cobra un nuevo sentido. Es decir, durante la dictadura la danza contemporánea independiente surge como una forma de subsistencia, ya que de no ser así, muchos grupos no hubieran encontrado cabida para la expresión. A la par, irrumpió como una postura política e ideológica contraria a la cultura oficialista y en general, al proyecto autoritario de la dictadura, y además, como una necesidad de mostrar la danza, defender ciertos derechos y denunciar las violaciones a los derechos humanos.

Es por esta razón que la conformación de lenguajes artísticos y estéticos novedosos se da como consecuencia de la contingencia sociopolítica. Ante un mundo fuertemente

represivo, la libertad no sólo se busca en el terreno artístico, sino también en el político y social, “donde hay un intento por reforzar la identidad amenazada, compartir solidaridades básicas y transmitir una esperanza colectiva” (Brunner, 1981: 88).

Este contexto de restricción y violencia, generó la creación de otras sensibilidades, imaginarios y lenguajes artísticos, que dislocaron el camino no sólo de la cultura oficial, sino que en muchas ocasiones, de los lenguajes artísticos anteriores. En general, el golpe de Estado produjo una división y una dispersión social, que generó la conformación de pequeños grupos independientes que sostuvieron maneras, estilos, técnicas y perspectivas artísticas e ideológicas heterogéneas. Algunos grupos se volcaron más hacia lo experimental, y se influenciaron de las nuevas tendencias de la danza norteamericana, como por ejemplo, la danza “posmoderna”⁵¹ proveniente de la vanguardia de la Judson Church⁵² y las tendencias de Merce Cunningham y John Cage; la danza-teatro alemana de Pina Bausch, Susanne Linke, etc. Mientras que, otros continuaron las tendencias anteriores, como el expresionismo alemán.

Los coreógrafos y bailarines utilizaron diferentes procesos de producción y experimentación artística como la improvisación y la creación colectiva. A veces recurrieron a la narración para contar historias con el movimiento de los cuerpos, y en otras emplearon formas más abstractas e ininteligibles que apelaban al movimiento per se y su presencia política. Algunos usaron la metáfora para expresar a través de la danza lo prohibido del pensamiento, y en otras ocasiones se empleó un lenguaje mucho más directo, panfletario y contundente, donde a veces llegaba el humor, y en otras, un acento trágico.

Por otro lado, la música para bailar fue variada, algunos retomaron piezas folklóricas chilenas censuradas por la dictadura como una reivindicación simbólica; otros usaron música más actual como rock y electrónico; música clásica o bien, silencios que interrumpían intermitentemente las coreografías. Además se utilizaron temáticas cotidianas y temáticas sociales; formas secuenciales o anti-secuenciales; así como recursos plásticos,

⁵¹ En el desarrollo de la danza “posmoderna” en Chile, destacó la bailarina Carmen Beuchat, quien en 1985 regresa a Chile después de haber trabajado por varios años en diversas compañías norteamericanas que ponían en práctica estas tendencias.

⁵² La Judson Church Dance Theater fue un centro que artístico donde se centraba la vanguardia de la Nueva Danza entre los años de 1960 y 1970. Véase Tabla 1 en Anexos, p.131.

visuales y audiovisuales. En suma, podríamos decir que el lenguaje dancístico se diversificó.

Los grupos no sólo realizaron coreografías, sino también llevaron a cabo performances, acciones de arte e intervenciones que “documentaron la realidad desde el cuerpo” (Larraín, 2005: 63) y que se mezclaron con otros recursos artísticos en las calles, en lugares marginados o poco convencionales como: centros de madres, sindicatos, iglesias, plazas, gimnasios, edificios, estadios, peñas, canchas de fútbol, poblaciones rurales, centros artísticos clandestinos como el Café del Cerro, en festivales artísticos, como el primer Festival Víctor Jara en 1986, que sirvió para mostrar las elaboraciones artísticas de los grupos participantes, o en el Centro Cultural Estación Mapocho un espacio para la reunión y la creatividad. Así también, participaron de manifestaciones políticas más amplias, junto con organizaciones sociales que luchaban en contra de la dictadura.

Dentro del trabajo coreográfico sobresalieron piezas como: *In Memoriam e Intensidades* de Vicky Larraín, *Tencaivilú* de Hiranio Chávez, *Hombres en Círculo* de Nelson Aviles, *Deutsches réquiem* de Luis Eduardo Araneda. Así como *Aurora, Basta y A pesar de todo*, de Patricio Bunster, donde se representó el exilio, la tortura, el asesinato, los detenidos y desaparecidos, pero también, la esperanza de un futuro sin dictadura. La danza contemporánea en esos tiempos se puede entender como “la búsqueda de lenguajes diversos que permitieron justamente ver cuerpos o presentar cuerpos afectados, dolidos, destruidos, muertos en escena, a propósito de la situación política y del asunto o de la violación de los derechos humanos existente en ese momento en Chile muy fuertemente”⁵³.

Así, *lo* político en el arte de los grupos de danza, tuvo que ver con los contenidos de las obras, pero además con las formas en que se llevaron a cabo las intervenciones. Es decir, *lo* político, estuvo también en las irrupciones en el espacio público, en la reivindicación de la presencia del cuerpo, en la socialización y en la construcción de proyectos colectivos. Es ahí donde la política y la danza se tejen, donde el cuerpo queda suspendido entre su dimensión material y simbólica.

⁵³ Entrevista a Andrés Grumann, Santiago de Chile, 17 de diciembre de 2014.

En este momento la irrupción en el espacio público fue muy importante, como reivindicación de un derecho, pero también como una manera de socializar, de acercarse no sólo con los artistas sino también con el espectador y con su realidad más inmediata. También implicó reivindicar el uso de un espacio para el encuentro social y político, liberarse del aislamiento y del clandestinaje.

En general, las resistencias culturales en la etapa dictatorial representaron la búsqueda de alternativas posibles de creatividad y denuncia, hacia las políticas represivas y autoritarias, pero también hacia la cultura hegemónica neoliberal y sus valores: individualismo, egoísmo y conformidad acrítica. Como también hacia las formas reactivas de las políticas culturales de la dictadura sustentadas en el signo nacionalista y “anti político”.

El propósito de dichas manifestaciones era el desarrollo constante de la conciencia social, la desarticulación del discurso oficial a través de la crítica, el desafío de las normas establecidas y la reorganización de estrategias de resistencia artísticas y políticas. En ese talante, el devenir histórico se plasmó como una conciencia crítica y no, un simple recuento del pasado.

En suma, los grupos de la danza independiente, retomaron en el arte el presente histórico para superponer las memorias colectivas, los proyectos truncados y los conflictos ante la falta de libertades. Utilizaron diferentes recursos escénicos, técnicos y temáticos, y crearon sus propias estrategias de ejecución e interacción sociocultural.

Desde la danza lucharon por otra noción de la corporeidad, lejos del cuerpo sumiso, militarizado y disciplinado, inscrito en la relación dominador/dominado; fue la búsqueda de otros anclajes corporales, creativos y movilizadores que perturbaron las relaciones de poder establecidas. Los grupos se alejaron de la rigidez del cuerpo y su estilización, para construir un cuerpo expresivo y crítico de su propia realidad. Es decir, se bailó desde el sentir inmediato, desde el miedo y desde la fugacidad, incluso desde la experiencia corporal fragmentada, para poder construir con lo quebrantado, otras nociones y otras experiencias posibles de la sensibilidad social. Un ejemplo de ello fueron los grupos de danza Calaucán y Espiral, de los que hablaremos a continuación.

Las variaciones progresivas del radio combinadas en el momento periférico transforman al círculo en espiral. Del crecimiento del radio resulta la espiral de vida. El acortamiento del radio merma cada vez más la revolución, y el bello espectáculo retrocede hasta el punto de aniquilamiento. El movimiento ya no es infinito, de manera que la problemática del sentido retoma su importancia. Este decide ya sea una evasión centrífuga hacia una libertad creciente del movimiento, o bien, una sumisión creciente hacia un centro que termina por devorarlo todo.

Paul Klee (Kurapel, 2009: 157).



Grupo de Danza Calaucán bailando en la Universidad de Concepción durante la dictadura.
“Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calaucán”, Chile: FONDART, 2009.

Capítulo III

Danzas Calaucán y Espiral: lenguajes, tácticas y estrategias artísticas de la disidencia

La creación es un pájaro sin plan de vuelo, que jamás volará en línea recta.

Violeta Parra

Hablar de la emergencia del Grupo de Danza Calaucán y del Grupo de Danza Espiral, implica no perder de vista las circunstancias sociopolíticas que la acompañan y a las que estos grupos fueron sumamente sensibles, tales como las restricciones a las libertades y la violación de los derechos humanos. Enfocarnos en ellas nos permitirá comprender las múltiples reacciones suscitadas en el ámbito dancístico, especialmente, en la conformación de ambos grupos y sus lenguajes artísticos.

Como hemos mencionado, la década de 1980 inauguró otra etapa en la historia de la dictadura chilena. El deterioro del proyecto pinochetista, el incremento de las protestas nacionales e internacionales, así como el anhelo redemocratizador, acarrearón nuevas dinámicas sociales y culturales. Por ejemplo, el retorno al país de muchos artistas e intelectuales que habían permanecido exiliados enriqueció el panorama cultural, alentando nuevas propuestas estéticas, metodológicas y creativas. Es ahí, donde podemos situar la historia de Calaucán y Espiral ligada al surgimiento de la danza independiente, que sin duda se nutre de procesos sociohistóricos más amplios como los desexilios, la represión, las luchas de resistencia anti dictatoriales y la “redemocratización” nacional.

Nuestra intención, al exponer las micro historias de los conjuntos de danza y sus dinámicas artísticas, es brindar una lectura diferente de los procesos históricos y políticos en Chile durante la década de los ochenta. Se trata de una mirada que, desde el análisis de la estética de la danza, nos permitirá vincular la realidad material del cuerpo con el proceso dictatorial y en ese sentido, con las diferentes subjetividades sociales de bailarines y coreógrafos, que hablan desde el movimiento corporal.

Son ellos los personajes clave, quienes a través de fragmentos de sus historias de vida, nos cuentan cómo delinearon la creación, el rumbo y el universo artístico de los grupos a los que pertenecieron. Analizar a Espiral y a Calaucán entraña el reto de entrelazar arte, cuerpo y danza en momentos de contingencia política, en donde percibimos un intento

por recuperar la libertad capturada por la dictadura, a través del movimiento estético del cuerpo utilizado como forma de lucha.

Bajo esta perspectiva, distinguimos que las formas artísticas y poéticas de Calaucán y Espiral, no corresponden específicamente a una conciencia estética dada a priori, esto es, una danza que se anticipa a lo que *va a ser*, sino que se trata de una danza que *va siendo*, porque está justamente enclavada a la contingencia del momento histórico. Y es precisamente ese instante de tensión política que atrajo la dictadura, lo que provocó no sólo la creación de lenguajes artísticos alternativos y la irrupción de nuevas estrategias y tácticas para su ejecución, sino también un arte que buscó intervenir en el tejido social, de manera colectiva y pública, en el sentido de insertarse en el entrecruzamiento de las interacciones sociales más cotidianas.

En otras palabras, creemos que algunos rasgos artísticos y estilísticos que se fueron añadiendo a los grupos de danza durante la dictadura, no fueron decisiones deliberadas por sus creadores con el objetivo de adquirir en sus danzas e intervenciones artísticas, innovaciones de carácter estético⁵⁴. Por el contrario, las formas, contenidos y acciones de Calaucán y Espiral se fueron desarrollando como una necesidad política y social, en medio de la vertiginosidad del momento histórico. Las poéticas de estos grupos de danza evidencian la conciencia sociopolítica de sus creadores, pero aunque en muchos casos es previa a este periodo, ya en la dictadura se expresa a través de la búsqueda de otros objetivos artístico-políticos, cristalizados en procesos de creación, contenidos estéticos y prácticas determinadas.

Nuestro recorrido por las historias de Calaucán y Espiral nos introduce a la actividad cultural de la ciudad de Concepción y Santiago de finales de la década de 1970 y principios de 1980. En Concepción surgen expresiones artísticas de resistencia a la dictadura, que acompañaron el nacimiento de Calaucán y más adelante al de Espiral.

⁵⁴ Por ejemplo, la intención no fue salir a la calle, para explorar otros planos espaciales y estéticos, como lo hizo en los años setenta, la bailarina y coreógrafa norteamericana Trisha Brown cuando intervino en los edificios de las calles para elaborar coreografías. Calaucán y Espiral irrumpieron en la calle como una necesidad social y política, producto de la falta de recursos materiales y de las restricciones a las libertades.

En este capítulo analizamos el panorama cultural de la ciudad de Concepción, especialmente las expresiones de resistencia cultural contra la dictadura, como parte del contexto que vio nacer a las danzas Calaucán y Espiral. Distinguiremos los objetivos de ambos grupos, así como sus motivaciones, estrategias y tácticas de ejecución artística en momentos de contingencia política. Le concedemos especial interés a las formas en cómo integraron la danza a los procesos de transformación y lucha social, logrando sintetizar, abstraer y representar las contradicciones dictatoriales a través de los cuerpos danzando. Este recorrido es necesario para desmitificar el supuesto aislamiento que se piensa tuvo el arte y particularmente la danza en el periodo de la dictadura.

Los oasis artísticos de Concepción

Desde los primeros años de la dictadura, la ciudad de Concepción fue un nicho de expresiones políticas estrechamente vinculadas a la izquierda nacional. Este panorama no es casual, tiene que ver con la organización sindical en las zonas industriales, así como las movilizaciones estudiantiles de la Universidad de Concepción asociadas con el gobierno de la Unidad Popular. Ahí, movimientos como el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) se gestaron al calor juvenil del barrio universitario. Concepción al igual que el resto del país, fue blanco de represión y control político, contaba entonces con sus propios centros de detención y tortura, tales como el Estadio regional de Concepción, la isla Quiriquina, la cárcel de Concepción y la Base Naval de Talcahuano.

En este clima de prohibición surgieron desde finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, manifestaciones de resistencia cultural, que tuvieron sedes en organizaciones sociales independientes. Se constituyeron, por llamarlo de alguna manera, oasis artísticos, es decir, espacios fértiles para la creación en medio del desierto: restricción a la libertad de expresión, producción y asociación.

Un ejemplo de estos oasis fueron los primeros encuentros artísticos organizados clandestinamente en las peñas como el Cecil Bar ubicada en la Plaza de la Estación de Concepción y la terraza del Hotel Cruz del Sur, donde se promovieron tertulias de música y canto; o bien, las veladas de coro y poesía de la parroquia universitaria (Aste et al., 2009).

En este contexto identificamos también El Taller Marca de Ricardo Pérez e Iván Díaz, que dedicado a la actividad gráfica, elaboraba afiches que después eran distribuidos y pegados clandestinamente en los muros de la ciudad como forma de protesta (Aste et al., 2009).

No podemos dejar de mencionar al cantautor y gestor cultural Pablo Ardouin, quien fundó en las instalaciones de la parroquia universitaria de la Universidad de Concepción, la Agrupación Cultural de Concepción (ACC) conocida por su labor en la difusión de la poesía, el canto, el teatro, el cine, además de ser, un espacio que acogió a muchos artistas que luchaban contra la dictadura.

En Concepción aparecieron también grupos de folklor latinoamericano como los Hermanos Millar, Las Pilguas, el Cuarteto Jimi, y bandas como Neumático en Llamas, el Grupo de Experimentación Musical y el Movimiento Democrático Popular (MDP), así como la Agrupación de Fotógrafos Independientes, cuyo trabajo de contenido político era difundido en el espacio público, convirtiéndose en un blanco fácil para la represión de organismos como la DINACOS.

Además, en dicha ciudad se editaron revistas literarias independientes que difundieron la narrativa crítica, utilizando “los espacios en blanco, la supresión, la sustitución, la inversión y otros códigos de mediación retórica, que buscaban eludir la censura, así como también nuevas formas de expresión” (Monsálvez y Gonzalo, 2012). Así por ejemplo, encontramos *Arúspice*, *Vértice*, *Envés*, *Posdata*, *Extremos*, y otras como *Trilce*, dentro de las cuales se vincularon los poetas como Gonzalo Millán, Jaime Quezada, Juan Gabriel Araya, Jorge Mendoza, Jaime y Enrique Giordano, Jorge Salgado, Omar Lara, Alexis Figueroa, entre otros.

Una organización que resulta crucial en este periodo fue la Agrupación Democrática de Artistas y Trabajadores de la Cultura (ADA)⁵⁵, que estaba afiliada a un cuerpo orgánico mayor con sede en Santiago y ramificada a lo largo del país. El ADA participaba de la resistencia cultural contra de la dictadura, fue una agrupación de compromiso social y de crítica hacia formas artísticas hegemónicas. En ella se aglutinaban artistas y activistas

⁵⁵ Integraban la directiva: Manuela Bunster, Cristina Valenzuela, Ingrid Hecker, Lucy Neira, Alexis Figueroa y Enrique Fierro (Diario del Sur, 30 de septiembre de 1984).

políticos. Literatos, bailarines, músicos, cantautores, folkloristas, poetas, cineastas, actores, profesores e integrantes de organizaciones sociales, se daban cita con el propósito de sacar la cultura de los espacios convencionales como los teatros y promoverla en las capas sociales más marginadas. Asimismo, buscó estimular la reflexión sobre la cultura nacional y el exilio, y de hecho, contribuyó para que regresaran a Chile quienes se habían ido. Según Paola Aste (2009: 29):

La intención era hacer un frente combativo de lucha desde el arte [...] un frente creativo que se constituye como un referente solidario y de resistencia al régimen a partir del arte y su expresión, capaz de una gestión de actividades culturales, con una intención creativa de posicionamiento escénico y de ruptura de la cotidianidad, generando tanto una audiencia particular y estructurada, como general e improvisada.

Su campo de operación e interacción eran manifestaciones culturales acompañadas de protestas urbanas e intervenciones “relámpago”, es decir, acciones artísticas o políticas que se efectuaban en el espacio público de forma directa y efímera. Generalmente, eran intervenciones interdisciplinarias realizadas en apoyo de eventos de otras organizaciones de resistencia popular. Hacían múltiples actividades, lo mismo danza, teatro, que talleres literarios, recitales, exposiciones visuales y conciertos. En todas ellas había necesidades logísticas que solventar, tales como el armado escénico, el diseño de la escenografía, la iluminación (cuando era necesario), la difusión de eventos a través de afiches, volantes, propaganda; así como asambleas semanales en las que se planificaban actividades futuras.

El ADA se concentraba en un espacio físico suministrado por la Agrupación Gremial de Educadores de Chile (AGECH). Desde ahí, se organizaban actividades callejeras que serían mostradas en poblaciones como Hualpencillo, Laguna Redonda, Agüita de la Perdiz, Chiguayante, Santa Cecilia, Talcahuano, entre otras. Además se presentaron en sindicatos⁵⁶ y gimnasios. Incluso participaron del primer Festival de las Artes Víctor Jara en 1986, en el Gimnasio Santa Sabina de Concepción, donde fueron intensas las jornadas de fomento a la creación y la expresión artística. En la memoria de sus integrantes queda el registro de ese lugar como un punto de convergencia de colectividades

⁵⁶ Entre ellos destacan PETROX, Sociedades Mutuales de Carpinteros y Ebanistas y el Sindicato de Trabajadores Machassa.

político-artísticas, formación y compromiso social que logró perdurar, aún en medio de allanamientos y amenazas del gobierno. De manera paralela, la Gestora por la Libertad de los Presos Políticos, integrada por artistas, —la mayoría del ADA—ejecutaban acciones de arte denunciando las injusticias del régimen, y exigiendo la libertad de los presos políticos, especialmente en Concepción.

Por otro lado, el Teatro Urbano Experimental (TUE) tuvo también una presencia importante en la región y en especial, para el Grupo de Danza Calaucán. Su historia inicia en 1980, cuando según Ricardo Sepúlveda⁵⁷ se instauró como la primera compañía de teatro callejero que funcionó en Concepción, incluso en Chile. Su principal escenario fue la calle, el espacio público como punto de acción, de encuentro y de libertad. Cabe enfatizar, al menos inicialmente, que irrumpir en nuevos espacios fuera de los teatros y foros tradicionales, significó un desafío, pues el espacio público más que ser un espacio posible para el encuentro, se había convertido en un lugar de verificación del orden establecido por la dictadura.

La posibilidad de circular, expresar, relacionarse y comunicarse públicamente dejó de ser un derecho de todos, de ahí la necesidad de reapropiación de aquello que había sido arrebatado por el régimen militar. Por ello, en lugar de atraer a la gente al espacio de escenificación, irrumpían inesperadamente en medio de la rutina cotidiana, convirtiendo al transeúnte en un espectador de un arte ineludible, transformando el tránsito habitual y monótono, en un momento de encuentro extra cotidiano.

Desde el punto de vista estético, el TUE se caracterizó por proyectar un teatro independiente de vanguardia, que rompió con los paradigmas convencionales: el texto verbal y/o anecdótico. Apostaron por la experimentación como proceso creativo; la creación colectiva; la preeminencia del gesto más allá de la voz; así como la incorporación de las artes plásticas, el sonido, y la danza como ejes de representación estética. Muestra de ello fue *El performance azul*⁵⁸, *Neruda*, *Historia de puntudos y cuadrados*, *Consuma con*

⁵⁷ Entrevista a Ricardo Sepúlveda, Santiago de Chile, 11 de noviembre de 2014.

⁵⁸ “La gris universidad intervenida por el régimen militar desde 1973, era recuperada por el color; su estructura rígida y rectilínea era seducida con movimientos curvos y desplazamiento armonioso. No había palabras, sólo gestos y sonidos. Sobre la tierra de color esparcida por el suelo se dibujaban signos ilegibles. La

sumo cuidado, *Estación obligada*, *Carretera Auschwitz*, entre otras. En todas ellas trabajarían más de cincuenta personas que en determinado momento integraron el elenco, cuya postura irreverente y contestataria al gobierno militar, era posible gracias al trabajo sistemático del gesto, cuyas técnicas permitían abordar temáticas prohibidas eludiendo la censura.

Mientras tanto en la danza cobró relevancia el Taller de Berta Aguayo y el Ballet Contemporáneo conformado desde finales de la década de los setenta, por Belén Álvarez, una bailarina que venía del Ballet Municipal de Cámara de Santiago y su marido Drago Yankovic, dedicado a la producción. Sin embargo, en 1980 cuando la situación política comenzó a cambiar, la pareja de artistas decidió regresar a Santiago y en consecuencia el Ballet Contemporáneo dejó de funcionar.

El Ballet Contemporáneo —bajo el alero de la Universidad de Concepción— fue de los pocos espacios que existían consagrados a la enseñanza y exhibición de la danza. Realizaban sobre todo, obras de corte clásico, como la *Consagración de la Primavera* con música de Stravinski, *Coppelia*, y algunas más, con música moderna. En palabras de Paola Aste⁵⁹, Belén tenía un lenguaje muy avanzado para el Chile de aquella época, el ballet tenía una base clásica, pero también contemporánea, era esa mezcla, la búsqueda de un lenguaje propio y original. Su importancia también radica en que fue justamente ahí, donde varios jóvenes comenzaron a formarse e integrarse al mundo de la danza, algunos de los cuales constituirían más adelante el grupo de danza Calaucán.

Como hemos visto, la resistencia durante la dictadura nunca dejó de existir, lo que sucede es que hay momentos en que fue más visible que en otros. Por instantes parecían luciérnagas que se apagaban y encendía intermitentemente en medio de la oscuridad. Ya en las postrimerías, las luces eran cada vez más constantes e intensas.

autoridad, custodia del buen orden de la universidad interpretó esta acción como una protesta y amonestó en forma escrita a los integrantes del grupo que cursaban estudios en este recinto” (Aste et al., 2009: 21).

⁵⁹ Entrevista a Paola Aste, Concepción Chile, 20 de octubre de 2014.

Calaucán: Los brotes rebeldes de la danza

Fue en ese contexto que surgió el Grupo de Danza Calaucán, vinculado a la historia del ADA y el TUE, proyectos artísticos y políticos concomitantes que formaban parte de la resistencia cultural. Calaucán como grupo de danza, “nació en un periodo puntual de la historia contemporánea chilena, un periodo en donde la nación luchó por recuperar sus valores y tradición democrática, un periodo en que esta misma lucha se dio en distintos frentes, siendo uno de ellos el arte y su producción cultural” (Aste et al., 2009: 7).

Un actor clave de su emergencia fue Manuela Bunster, hija de Joan Turner y Patricio Bunster. Manuela había partido a Londres junto con su madre en 1973, luego del asesinato que los militares cometieron contra su padrastro el cantautor Víctor Jara. Durante su estancia en el extranjero Manuela estudió danza en el Laban Center de la Universidad de Londres y en 1981 regresó a su país, para radicar en la provincia de Concepción.

Desde su llegada impartió clases de danza y en 1983 decidió conformar junto con sus alumnas Cecilia Godoy y Verónica Ciriza, el Grupo de Danza Calaucán. Al que se sumó Joan, quien además de trabajar en el grupo, realizó una importante labor de enseñanza y de formación de monitores de danza en la ciudad. Incluso participó como coreógrafa en el colectivo dancístico: “Proposiciones”⁶⁰, integrado por estudiantes universitarios, con la finalidad de apoyar la creación del frente de izquierda: Movimiento Democrático Popular⁶¹.

Posteriormente en 1985 se integra Patricio Bunster, quien retornó a Chile después de once años de exilio en la República Democrática Alemana⁶². Si bien, tanto Joan como Patricio radicaban en Santiago, viajaban constantemente a Concepción para no abandonar sus labores artísticas, compartir sus conocimientos técnicos, pero sobre todo, para brindar apoyo logístico y político. Fue así que, con su presencia y con la llegada de otras

⁶⁰ Lo integraban Titi Fuica, Alejandra Ochoa, Chani Correa, Sandra Bustamante, Coty Donoso, Viviana Oviedo, Viviana Campos.

⁶¹ Se crea en 1983 como un frente político social, de oposición a la dictadura. Coordinaba a grupos de la izquierda radical que no compartían las estrategias de la Alianza Democrática. En éste participó el Partido Comunista de Chile, el Partido Socialista- Almeyda y el MIR.

⁶² Gracias a una intensa campaña que logró quitarle la “L” del pasaporte, letra que significaba su condición de exiliado y su prohibición de entrar al país.

personalidades como Kiko Fierro, Paola Aste, Viviana Campos, Cecilia Godoy, Mariela Raglianti, Alejandra Ochoa, Viviana González, entre otros⁶³, el grupo se fue expandiendo.

La organización interna de Calaucán mantuvo desde sus inicios una orientación horizontal. Es decir, la dirección fue rotando constantemente en función de las necesidades que se iban presentando al interior de la organización. Por ejemplo, en un primer momento el grupo fue dirigido por Manuela Bunster. Sin embargo, cuando ella se marcha a Santiago, queda a la cabeza Cecilia Godoy y más adelante Paola Aste. Lo mismo ocurrió en el proceso creativo en el que sus integrantes aportaron visiones y sellos particulares. En general, quienes integraron Calaucán eran multifuncionales, ocupaban distintas posiciones y trabajos a la vez. Lo mismo eran bailarines y coreógrafos, que escenógrafos, iluminadores, al tiempo que atendían también cuestiones logísticas, y técnicas.

Danza Calaucán⁶⁴ nace en dictadura y en el nombre lleva su razón de ser. Representa la unión entre dos palabras, una de origen aymara, y otra araucana: *callán* brote y *aucán* rebelde, brote rebelde. Para Cecilia Godoy su nombre es la representación de un movimiento que nace de forma natural y espontánea⁶⁵.

Ahora bien, ¿Hacia donde se dirigían estos brotes en rebeldía? Los objetivos de Calaucán se mueven bajo dos balizas móviles: lo sociopolítico y lo cultural. Desde ahí, se conecta la dimensión interna del grupo, con el contexto de la dictadura. Encontramos por lo tanto, una relación entre las diferentes subjetividades de los miembros de Calaucán, con procesos históricos de largo alcance, que impregnan de sentido las acciones, las dinámicas y los proyectos colectivos.

⁶³ Titi Fuica, Fabiola Valenzuela, Viviana Oviedo, Luz Aida Condeza, Juan Carlos Robles, Isabel López, Patricia Roccatagliata, Belén Yankovic, María Paz Calabrano, Karen Salazar, Romina Bustos, Eduardo Aguilera, Joel Inzunza, Darwin Mora, Juanita Paz Saavedra, Paulina Alemparte, Victoria Flores, Ariel Oyarzún, Pamela Hernández, Bárbara Bañados, Cristina Vergara, Lorena Zurita, Patricia Polanco, Andrea Briano, Lorna Riveros, Natalia Jorquera, Marlene Jorquera, Víctor Vasquéz y Carolina Mardones (Aste, et al., 2009: 118).

⁶⁴ En 1959, el Ballet Nacional estrenó una coreografía llamada *Calaucán* dirigida por Patricio Bunster y musicalizada por Carlos Chávez. Basada en el “Canto General” de Pablo Neruda, la obra era “la búsqueda de las raíces americanas. Trataba del nacimiento del indio americano, su sumisión a los dioses de la naturaleza y el nuevo desastre provocado por los españoles conquistadores” (Ovalle, 2010: 8).

⁶⁵ Entrevista a Cecilia Godoy, Santiago de Chile, 28 de octubre de 2014.

Las inquietudes de Calaucán por expresar dancísticamente lo que acontecía en la dictadura, aunado a la falta de recursos materiales y la carencia de espacios destinados a su quehacer cultural, estimularon la búsqueda de otros canales de subsistencia y de expresividad. La solución para los nuevos integrantes de Calaucán fue la conformación de un conjunto de danza independiente, cuyo objetivo era la libre elección tanto de crear y bailar, como de participar en la lucha social contra la dictadura. Como veremos más adelante, su disidencia política tendrá siempre una carga simbólica, que aparece lo mismo en sus danzas, que en intervenciones artísticas interdisciplinarias y en acciones de arte fugaces y provocadoras.

Cabe señalar, que frente a la propensión individualista del proyecto de Pinochet, el objetivo del grupo fue construir redes sociales con otros colectivos artísticos. Organizar eventos culturales en apoyo a movimientos anti dictatoriales pro derechos humanos y al mismo tiempo, preservar actividades que mantuvieran viva la danza. Esto implicó la creación de un arte crítico, político, popular y colectivo.

En esta cercanía con lo popular, la calle tendrá un papel importante, pues será ahí el principal escenario del grupo. Como señala Cecilia Godoy “los objetivos del grupo van naciendo como una necesidad de todos los que éramos opacados. El impulso de contestar y liberar surge al reconocer la historia, contactar con la realidad, la calle y la vida”⁶⁶. Como iremos viendo, el espacio público emana como una posibilidad de activar la danza, pero también de recuperar ciertos derechos perdidos.

Y es que el arte, particularmente el movimiento del cuerpo aparece como una forma de expresar y comunicar lo que estaba ocurriendo en ese momento. Resistir fue la forma habitual ante la tendencia del régimen militar, tanto por romper cualquier manifestación artística vinculada al gobierno de Allende, como por impedir la creación de una cultura alternativa. Por eso la danza durante la dictadura buscó transmitir valores como la solidaridad a través de la resistencia. La idea era “contar a través de la danza y sin palabras hechos horribles que estaban sucediendo en el país” (Alcaíno y Hurtado, 2010: 206).

⁶⁶ Entrevista a Cecilia Godoy, Santiago de Chile, 28 de octubre de 2014.

Los pasos de la disidencia: Calaucán y el Taller Pucalán

Cuando Calaucán se consolidó, buscaron un espacio para realizar sus actividades, y en 1984 arrendaron el Taller Pucalán⁶⁷. Ahí funcionaba en conjunto: el TUE, Calaucán y el ADA. Era un pequeño núcleo donde convergían disciplinas artísticas diversas, en medio de reuniones de carácter político y artístico⁶⁸. El espacio sirvió para difundir la danza y el arte a los habitantes de distintas poblaciones, con quienes trabajaron haciendo distintos talleres. Además se hacía propaganda política y se organizaban actividades político- artísticas, cuya logística no era nada sencilla. Cecilia Godoy recuerda como:

En ocasiones se pasaban noches enteras gateando, era un buen ejercicio porque todo era en el piso. Obvio había toque de queda o era clandestino, entonces qué sé yo, hacíamos afiches por ejemplo, y gateábamos toda la noche porque teníamos que hacerlo con linterna, con velas, para que no se viera la luz de afuera, porque si no qué estaban haciendo ahí, y no era qué estaban haciendo ahí y los castigo, era que estaban haciendo ahí y los mato. No era que te tomaran solamente preso, sino que te desaparecían, te torturaban o te mataban⁶⁹.

El Pucalán permitió estrechar la relación de Calaucán con el TUE, el ADA, y la ACC tanto en la elaboración de coreografías como en el trabajo político. Su unión nos permite ver la lucha política en la dimensión cultural y por lo tanto, también en el plano simbólico de la vida social. Al ser un centro artístico independiente, el taller se financió con la impartición de clases y otras actividades culturales, además de la cooperación voluntaria, y de algunas fiestas temáticas en las que se recaudaba dinero para pagar el arriendo. Esta independencia “fue una forma de volar sin estar preso de los acontecimientos”⁷⁰, les otorgó la libertad de crear y de actuar, pese a la represión. En ese sentido el arte, al menos desde la resistencia, permitió materializar ideas en común para la protesta, como una forma de solidaridad con contenidos estéticos opuestos a la dictadura.

Parece ser que las restricciones de la dictadura alimentaron la creatividad en los montajes y en las ejecuciones dancísticas, enriqueciendo la vida de Calaucán. Paradójicamente, la pérdida de las libertades incentivó la creación artística, la difusión

⁶⁷ Una pequeña casa integrada por un salón de danza, ubicada en la calle Rengo y cercanas al Parque Ecuador.

⁶⁸ Ahí se realizaban ensayos, encuentros, talleres de teatro, de expresión corporal, gráfica, danza, artes visuales, música, cine y literatura; además de ciclos, seminarios y exposiciones.

⁶⁹ Entrevista a Cecilia Godoy, Santiago de Chile, 28 de octubre de 2014.

⁷⁰ Entrevista a Ricardo Sepúlveda, Santiago de Chile, 11 de noviembre de 2014.

cultural de un arte alternativo y todo lo que ello implica, en términos de hacer más con menos, es decir, conseguir funciones, vestuarios, escenografías y utilería, con escasos recursos económicos y con el riesgo de perder la vida.

Danzar de manera independiente tuvo altos costos para Calaucán, tanto positivos, como negativos. Porque por un lado, significaba la libertad de crear, decidir dónde, cuándo, qué hacer, cómo hacerlo, para dónde ir y para donde no ir. Mientras que por otro, era enfrentar el difícil reto de conseguir recursos económicos para sobrevivir como artistas, y además materializar el proceso creativo, planeando acciones tácticas frente a la represión: espacios, tiempos, música, redes de apoyo, etc.

Por eso al hablar de lo independiente de la danza, debemos observar más allá de la autogestión material y el desprendimiento artístico- político de la “oficialidad”, y reconocer que se trata también de una postura política, una necesidad creativa y un proyecto performativo. Postura política que buscó reivindicar una cultura alternativa a la promovida por el régimen, compuesta por valoraciones estéticas que con toda intencionalidad política, invitaban a la contemplación y a la distracción en detrimento de la movilización social. Al ser Calaucán un grupo independiente es obvio el distanciamiento del proyecto “nacional” y su oposición a la represión sobre el cuerpo y la convicción de constituirse como sujetos sociales, en el sentido de compartir un sentimiento común, una identidad y una demanda política en ese preciso momento histórico.

Los lenguajes rebeldes de Calaucán y su performatividad

Desde la conformación de Calaucán, hasta el supuesto regreso a la “democracia” chilena, la calle fue el principal escenario del grupo. El centro de Plaza de Armas, el Paseo Peatonal, la cárcel de Coronel en Concepción, además de poblaciones como Talcahuano, Lota, Emergencia y Hualpechillo, fueron sede de sus actuaciones. Ahí, la danza, *la* política y *lo* político se fusionaron por medio de acciones de arte “relámpago”: intervenciones en el espacio público que transcurrían en un tiempo breve, a lo mucho diez minutos, pues había que evitar la llegada de los carabineros.

En estas irrupciones la fugacidad era una estrategia y una táctica de ejecución artística-política que buscaba mostrar el arte de manera clara y directa, al mismo tiempo denunciar los abusos perpetrados por el régimen. Así por ejemplo, “la gente estaba haciendo su vida cotidiana, caminando, transcurriendo por las calles, las tiendas, los negocios, y de repente llegábamos nosotros, en cinco minutos hacíamos una acción de arte, y así como llegábamos así nos íbamos [...] No te podías quedar más de cinco minutos, diez minutos, porque llegaban los pacos, las fuerzas especiales de carabineros”⁷¹.

Las acciones relámpago demandaban un trabajo logístico previo, se organizaban con el TUE y con integrantes del ADA, que en conjunto protegían y vigilaban la presentación ante el peligro de la represión. Cecilia Godoy⁷² recuerda como se instalaban en la calle e inmediatamente comenzaban a llamar la atención anunciando con un megáfono la llegada del colectivo. La gente se juntaba, los intérpretes se colocaban en el centro, al tiempo que otros se encargaban de poner la música, o bien, llegaban los músicos con sus instrumentos para tocar en vivo. Los ritmos acompañaban la danza y sus fraseos. Cuando el acto finalizaba tiraban panfletos y salían lo antes posible del lugar, esperaban un tiempo y se trasladaban a otro espacio para volver a comenzar una nueva intervención. Es importante señalar también, la presencia que tuvieron en esos eventos la prensa y medios de comunicación alternativa como la Revista APSI y Cauce, quienes después de registrar el evento, lo difundían con la ayuda de periodistas, editores e intelectuales defensores de los derechos humanos.

Existía entonces una lucha por el espacio público, en el día el grupo se organizaba para hacer sus actividades dancísticas desafiando al régimen. Por las noches, salían a repartir afiches, tirar panfletos o hacer rayones en las paredes convocando a mítines, marchas, actos solidarios y en general, eventos político-artísticos. Muestra de ello, fue el evento en memoria de Pablo Neruda⁷³, en el que invitaron a la gente a salir a la misma hora a las esquinas de las calles de la ciudad, para recitar sus poemas.

⁷¹ Entrevista a Paola Aste, Concepción Chile, 20 de octubre de 2014.

⁷² Entrevista a Cecilia Godoy, Santiago de Chile, 28 de octubre de 2014.

⁷³ Recordemos que en ese momento, la literatura de Neruda estaba prohibida debido a su tendencia política de izquierda, lo que convertía al poeta, en un símbolo más, de la resistencia cultural contra la dictadura.

En el marco de las jornadas de protesta del periodo 1982- 1986, Calaucán se involucró con la exigencia de libertad a los presos políticos, trabajando junto con la Gestora por la Libertad de los Presos Políticos, y con la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos. Por ejemplo, algunas de sus acciones de arte fueron para defender a Arinda Ojeda, una activista del MIR que se encontraba presa en la cárcel de Coronel en Concepción.

Paola Aste rememora una acción-arte en la cárcel de Concepción en donde se desplegaron una gran cantidad de afiches de figuras humanas —aproximadamente de un metro— con los nombres de cada uno de los detenidos y desaparecidos. “En ese momento nos pilló el GOPE⁷⁴. Nosotros teníamos calculado que podrían llegar en siete minutos y llegaron en tres, venían los weones corriendo y apuntando, y tuvimos que salir corriendo y dejar todo ahí. Pero salió en la prensa, y eso era lo que nos interesaba a nosotros en realidad, que se difundiera la tortura y la desaparición en Chile”⁷⁵. Es importante señalar que éstas y otras intervenciones de Calaucán, tuvieron como instrumento de lucha un componente simbólico, en la medida en que se realizaban en espacios significativos como la Vega Monumental, en donde tiempo atrás el régimen había asesinado a tres miristas.

Para Calaucán bailar en la calle no fue una opción, sino una necesidad producto de la contingencia política, sólo se presentaban en teatros cuando eran invitados por alguna organización a participar de un acto político-cultural más amplio. Por ejemplo, en “Chile crea”, un encuentro internacional del arte que se realizó en 1988 por motivo del plebiscito y la campaña a favor del NO. Por otra parte, vemos en las acciones de arte callejeras una reivindicación del derecho de expresión y libre circulación en el espacio público. Ahí se fusionó la magia, la libertad y lo festivo con el peligro de la represión, porque “el espacio no es un telón de fondo inerte para el movimiento, sino que es parte integral de aquél, proveyendo a menudo de orientación y significación fundamentales” (Reed, 2012: 95).

Finalmente, la historia de Calaucán continúa hasta que en 1990, el Pucalán cierra sus puertas por falta de recursos. Y aunque seguirá danzando por mucho más tiempo, sus

⁷⁴ Grupo de Operaciones Policiales Especiales.

⁷⁵ Entrevista a Paola Aste, Concepción Chile, 20 de octubre de 2014.

pasos toman un camino muy distinto al derrotero construido durante la dictadura. En ese sentido el grupo llega a crear formalmente el Centro de Danza Calaucán, pero sus actividades cesan en el 2008 por falta de apoyos económicos.

Danza Espiral: movimiento, libertad y crecimiento

La presencia del Grupo de Danza Espiral ha sido de gran importancia en la historia de la cultura contemporánea chilena, no sólo por el significado de su legado artístico, sino también por ser un espacio para el desarrollo de la creatividad y la formación de bailarines y coreógrafos que incluso hoy en día, mantienen vigente la vida dancística independiente.

Desde sus inicios, Espiral destacó por ser un espacio para la socialización de las artes y la resistencia política contra la dictadura. Al igual que para Calaucán, su materia prima fue el cuerpo en el que proyectaban inquietudes sociales. Como grupo tuvo estrategias y tácticas de creación y de ejecución artística con un sello particular, que lo diferencian de Calaucán, sobre todo, en el uso de espacios con mayores recursos para la elaboración escénica, así como en el desarrollo coreográfico.

De manera parecida, se embarcó en la realización de actividades culturales, la difusión del arte dancístico y la denuncia contra la represión. En efecto, Espiral fue un nicho que impulsó el despliegue de la danza independiente en el país, y al mismo tiempo fue un referente del quehacer dancístico-político.

Básicamente su trabajo se dividió en dos áreas fundamentales. La primera se orientó en el desarrollo creativo y experimental, a través de la ejecución y la elaboración de danzas, coreografías y acciones artísticas-políticas. La segunda, se centró en la labor docente, específicamente, en la formación de intérpretes y coreógrafos, así como en el trabajo de extensión cultural⁷⁶. No obstante, a nosotros nos interesa resaltar de qué manera la estética de Espiral se articuló con las tensiones sociopolíticas de la dictadura.

⁷⁶ Muestra de ello es la Escuela de Espiral vinculada con la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, que actualmente se ubica como una de las instituciones más importantes para la formación dancística profesional.

La fragmentación del círculo y el surgimiento de Espiral

Con el inicio de la dictadura, la ciudad de Santiago dejó de ser un centro de libre expansión para las manifestaciones izquierdistas. Como en el resto del país, la prohibición y la represión sistemática modificaron los modos de socialización e interacción en la ciudad. La dictadura coartó los lugares donde se establecían los nexos entre arte y política, como el espacio público, pero también rompió la relación entre las regiones y la capital⁷⁷. No obstante, Santiago siguió siendo durante la dictadura el centro político- administrativo más importante de Chile, y también uno de los espacios donde mayormente se organizaron manifestaciones culturales contra la dictadura⁷⁸.

La historia de Espiral inicia con el encuentro de Joan Turner y Patricio Bunster en Santiago, pues es ahí donde concretó la idea de conformar un grupo de danza. Fue así como en marzo de 1985, fundaron junto con Luz Marmentini, el Centro de Danza Espiral, cuyo nombre significa “vida, movimiento y crecimiento” (Ossandón, 2003: 12). A lado de ellos, participaron también Manuela Bunster, Kiko Fierro, Verónica Ciriza, Nelson Avilés, Paulina Mellado, Valentina Pávez, Luis Eduardo Araneda, Jorge Olea, Elizabeth Rodríguez, Elisa Garrido, Rodrigo Fernández, entre muchos otros⁷⁹.

Desde los primeros años, los caminos de Calaucán y Espiral estuvieron estrechamente ligados: cruces, distancias y paralelismos. Varios de sus integrantes, intérpretes y coreógrafos participaron en ambos grupos, por lo que había un intercambio y una retroalimentación constante. Esto explica los rasgos estéticos, metodológicos y creativos comunes, sin que ello haya significado la pérdida de las autonomías de los grupos o de sus características más particulares.

Una de las presencias más influyentes que formó parte de ambos colectivos, pero sobre todo, que marcó la organización interna del grupo Espiral es Patricio Bunster. Fue

⁷⁷ Entrevista a Andrés Grumann, Santiago de Chile, 17 de diciembre de 2014.

⁷⁸ De hecho casi todas las expresiones de resistencia cultural que analizamos en el capítulo II fueron desarrolladas en la ciudad de Santiago. Por lo tanto, no nos detendremos en analizar a profundidad su dinamismo cultural.

⁷⁹ También lo integraban: Marcelo Sepúlveda, Mario Muñoz, Fedora Fonseca, José Luis Vidal, Exequiel Gómez, Francisca Sazié, Tamara Sepúlveda, Gregorio Fassler, Alejandra Ramos, Esteban Peña, Pía Lorca, Nuri Gutiérrez,

director del grupo y un coreógrafo muy destacado tanto en Chile como en el extranjero. De hecho, aunque en Espiral también intervinieron otros artistas, dentro del proceso de composición y elaboración coreográfica, en el discurso de los entrevistados, la figura central fue Bunster.

Por ejemplo para Verónica Ciriza “era un artista completísimo y sencillo, amoroso, cariñoso, social y totalmente congruente con sus ideales”⁸⁰. Coincide con el discurso de Manuela Bunster, para quien el coreógrafo, era un artista inigualable que tenía la capacidad impresionante de mover grupos de gente en el espacio⁸¹. Lo confirma Paola Aste al mencionar que el sello particular de Espiral era netamente Patricio Bunster⁸². En estos discursos existe una exaltación de las cualidades artísticas y humanas que colocan a Bunster como un condición *sine qua non* para la existencia de Espiral. No dejamos de reconocer la importancia que tuvieron cada uno de sus integrantes en esta historia, pero es importante no perder de vista que en el imaginario de la agrupación, él fue el principal impulsor.

Es probable que la importancia de su presencia se deba también a su trayectoria de vida mucho antes del golpe de Estado. Recordemos que Bunster y Joan Turner, tuvieron un papel muy importante en el desarrollo de la danza contemporánea chilena desde tiempo atrás. En los años cincuenta, integraron el BANCH ya fuera como bailarines y/o coreógrafos. Aunque también asumieron cargos docentes y/o directivos en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Concretamente en la década de 1970 tuvieron una fuerte participación artística y política que apoyó el proyecto socialista de la Unidad Popular. Promovieron colectivos como el Ballet Popular; crearon coreografías con contenido político; intervinieron en las calles y en general, participaron dentro de eventos político-culturales organizados por Allende.

A la par, varios de los miembros de Calaucán y Espiral fueron militantes de partidos políticos y organizaciones de izquierda como el Partido Comunista, el Partido Socialista y las Juventudes Socialistas. Esta cercanía con *la* política anterior al golpe de Estado, nos

⁸⁰ Entrevista a Verónica Ciriza, Santiago de Chile, 12 de octubre de 2014.

⁸¹ Entrevista a Manuela Bunster, Santiago de Chile, 2 de diciembre de 2014.

⁸² Entrevista a Paola Aste, Concepción Chile, 20 de octubre de 2014.

ayuda a entender las dinámicas que tuvieron ambos grupos durante la dictadura aun cuando sus objetivos y sus prácticas se hayan transformado considerablemente. Es decir, la impronta política y popular permaneció en las historias de vida de sus protagonistas y en sus prácticas artísticas, a pesar de la drástica transformación del orden institucional. Si bien existían diversas militancias políticas e ideológicas al interior de los grupos, había una unidad sostenida en la lucha contra el gobierno militar⁸³.

El derrumbe de los programas educativos y los proyectos profesionales que se habían gestado en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, y el BANCH antes del golpe de Estado, así como los mecanismos de control por parte del régimen hacia la cultura; provocaron la emergencia de proyectos alternativos. Entre ellos, surgió Danza Espiral como un grupo independiente para la danza, la creación y la formación artística nacional.

Su objetivo era fomentar la creación y la expresión de coreógrafos jóvenes; y en general, abrir un espacio para la experimentación y el montaje de nuevas obras. Las innovaciones estéticas, tanto en Calaucán, como en Espiral, se nutrieron de perspectivas nacionales y foráneas. En ese sentido, los aprendizajes y las experiencias artísticas que Joan Turner y Patricio Bunster adquirieron durante el exilio, tuvieron una influencia significativa en los grupos. Aportaron conocimientos técnicos y metodológicos; e incluso remontaron obras coreográficas que habían sido elaboradas en el proceso exiliar. Por ejemplo, *A pesar de todo*, una de las más representativas, escenificada varias veces en Santiago y Concepción.

Del mismo modo, buscaron difundir la danza en los barrios y en las poblaciones marginadas, un rasgo que está presente desde los tiempos de la Unidad Popular. En las danzas de Espiral había una cercanía con la gente, pues se bailaba en lugares de encuentro popular con un lenguaje dancístico que, la mayoría de las veces fue narrativo, ilustrativo y comprensible para todos.

Al igual que Calaucán, Espiral quería construir una cultura crítica y reflexiva, comunicando y denunciando a través del arte, la violación de los derechos humanos por

⁸³ Entrevista a Viviana Campos, Concepción Chile, 22 de octubre de 2014.

parte de la dictadura. Por esta razón, fue común la exposición de danzas en eventos políticos y culturales de diversas organizaciones de resistencia social.

En general podemos decir que los objetivos de ambos grupos fueron muy parecidos: crear, expresar, comunicar a través de la danza, ser independientes, defender ciertos derechos, denunciar las injusticias de la dictadura, etc. Aunque, las formas en que los llevaron a cabo tuvieron algunas diferencias. Por ejemplo, en el caso de Calaucán fue más recurrente el uso de la calle y el espacio público para las acciones de arte y las coreografías. Mientras que, para Espiral, se empleó más la danza en espacios alternativos que permitieron la exposición de coreografías completas y con mayores recursos escenográficos. Asimismo, los vínculos socio políticos fueron diferentes y por lo tanto, el sello artístico que le imprimieron a las intervenciones tuvieron características disímiles.

Danzando en Espiral: pasos rebeldes y performatividades

Las actividades de Espiral fueron posibles gracias a una pequeña cafetería llamada Café del Cerro, ubicada en el barrio Bellavista. Sin duda, un lugar emblemático en la escena cultura que desde 1982, agrupó no sólo al gremio de la danza, sino en general, artistas disidentes. “Era un espacio grande con un patio interior en donde se armaba un escenario, tenía oficinas y salas para ensayo. Muy parecido a lo que durante los años sesenta fue *La Peña de los Parra*”⁸⁴, que funcionaba como un lugar de creación, experimentación y organización política-cultural.

En el Café del Cerro, se realizaron encuentros artísticos, donde bailarines y coreógrafos podían compartir sus experimentaciones estéticas, o participar de seminarios sobre las artes escénicas. En este lugar, se acogieron grupos dancísticos como Andanzas y el Taller de Danzas Antiguas; conjuntos musicales como el Canto Nuevo, Isabel Aldunante, Congreso, Inti Illimani, Illapu, bandas como Los Prisioneros, La ley y UPA; incluso artistas de talla internacional como Luis Alberto Spinetta y Sinistro Total.

⁸⁴ Se refiere a una famosa peña folklórica que surgió en 1965, por donde pasaron diversas personalidades de la Nueva Canción Chilena. Entrevista a Kiko Fierro, Santiago de Chile, 12 de Octubre de 2014.

Además el Café del Cerro fue sede de ciclos de jazz, funciones de teatro, recitales de poesía, talleres, exposiciones de pintura, entre otras cosas. Podríamos decir que, la importancia de este lugar para el grupo Espiral, radica además de la utilidad del espacio físico para el ensayo y la formación dancística, en que agrupó a gran parte de la resistencia artística de los ochenta.

Por otro lado, la respuesta del régimen, frente al ambiente politizado de la cafetería fue la represión. La sede del grupo sufrió amenazas e incluso, un atentado con bomba incendiaria que provocó la búsqueda de nuevos espacios. Patricio Bunter fue amenazado de muerte, junto con otros artistas. Es por esa razón que en 1988, el grupo Espiral decidió mudarse a una casona ubicada en la Plaza Brasil⁸⁵. Era una antigua casa integrada por varias salas de danza, una de las cuales se transformaba en teatro a través de una gradería.

La historia del Espiral discurre entre el Café del Cerro y la Casona de Plaza Brasil. Ambos espacios sirvieron para la creación, la expresión y la socialización cultural, pero también contribuyeron en la unificación del gremio de la danza que, dada la situación se encontraba disperso. Asimismo fueron un estímulo para el despliegue de los grupos de danza independientes, agruparon y formaron a una gran cantidad de artistas que más adelante constituirían sus propios conjuntos, integrando la escena de la danza independiente chilena.

Durante la dictadura, la sede de Espiral funcionó como un espacio para coreógrafos jóvenes que buscaban explorar la libertad creativa y al mismo tiempo participar en el movimiento social, cultural y político de resistencia contra la dictadura. Según Manuela Bunster el lenguaje del grupo, más que una *danza política*, era una *danza de denuncia* relacionada con el tema del atropello de los derechos humanos y de todo aquello que estaba ocurriendo en tiempos de dictadura⁸⁶.

Generalmente, las actividades de denuncia formaban parte de manifestaciones más amplias. Se establecieron redes de apoyo y solidaridad con otras organizaciones sociales dentro de eventos políticos-culturales que acompañaban con sus danzas y músicas

⁸⁵ La Casona de Plaza Brasil, fue comprada por Joan Turner gracias a los derechos de autor de Víctor Jara. Actualmente continúa siendo la sede del grupo.

⁸⁶ Entrevista a Manuela Bunster, 2 de diciembre de 2014.

folklóricas de grupos como Congreso, Sol y Lluvia, o conjuntos universitarios de danza regional con los que siempre convivieron de manera cercana. En palabras de Manuela Bunster: “nos hermanamos con el Canto Nuevo, éramos parte de un movimiento cultural de resistencia contra la dictadura, que se comunicaba, juntaba y aunaba fuerza para poder resistir en ese momento. Comunicar lo que estaba invisibilizado o distorsionado”⁸⁷.

Para Manuela Bunster la organización del Espiral, estuvo más atomizada en Santiago. Es decir, pese al contacto con otros artistas en el Café del Cerro y en la Casa Brasil, sus vínculos socioculturales no fueron así de estrechos como los que tenía Calaucán con el TUE, el ADA y la ACC en Concepción. Paradójicamente, el dinamismo artístico que tuvo Espiral en el Café del Cerro y en la Casa Brasil, así como su influencia para la conformación de otros colectivos de danza independiente en Chile, no se expresan en relaciones más estables con ellos o con los grupos musicales con los que decían haberse hermanado.

Lejos de esa paradoja, lo importante es que Espiral tuvo presencia en eventos políticos y danzó en espacios no convencionales como parroquias, gimnasios, peñas, universidades, colegios, juntas de vecinos y centros de madres. Aunque en menor medida también realizó acciones de arte callejeras y performances. Por ejemplo, “cuando quemaron a Gloria Quintana y Rodrigo Rojas se hicieron intervenciones a fuera del hospital donde ella estaba internada. Era una orgánica casi militar para hacer ese tipo de cosas, porque tenías que hacer todo rápido, entrar y desaparecer”⁸⁸.

A la par del trabajo político, la renovación estética fue muy importante. En este sentido la participación en festivales artísticos más extensos como el Primer Festival Víctor Jara; así como los Encuentros Coreográficos dedicados específicamente a la danza contemporánea; fueron puntos de encuentro que influyeron en la estética de las danzas de Espiral.

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ Entrevista a Manuela Bunster, Santiago de Chile, 2 de diciembre de 2014.

Reflexiones sociopolíticas y culturales de Calaucán y Espiral: perspectivas, antagonismos y correspondencias

La dictadura construyó un mundo en donde se destruyeron las formas habituales de coexistencia y socialización, aislando, fragmentando e impidiendo la construcción de lazos colectivos. Instauró un *modus operandi*, donde el miedo al “extraño” y al “enemigo”, normalizó la vida social. Fue así como durante la dictadura “se transformaron profundamente las rutinas y los hábitos sociales volviendo imprevisible incluso, la vida cotidiana” (Reca, 2011: 42).

El arte no fue ajeno a ese proceso, desde nuestra perspectiva particularmente la danza fue una forma de socializar el trauma del golpe militar y su restricción institucionalizada de libertades en el movimiento creativo del cuerpo. Podemos considerarla como una estrategia de resistencia y subsistencia artística que favoreció la interacción social y contribuyó a solidarizarse con la comunidad, expresando con la danza, miedos, inquietudes y problemáticas generales.

Probablemente, fue la práctica artístico-creativa la que logró asimilar, reconfigurar, cuestionar e integrar la realidad en la poética y en la imaginación coreográfica y performativa. Sobre todo, porque la danza contemporánea implica también un posicionamiento ideológico, pues se cruzan valores como la vida y la libertad en una serie de cuestionamientos que exhiben lo hegemónico del contexto y su disidencia social.

La danza era una oportunidad que permitía expresar lo indecible, exteriorizar los sentimientos y los anhelos colectivos a través de un gesto, un movimiento, aquello que Laurence Louppe (2011: 54) refiere como los límites del lenguaje, que el movimiento del cuerpo supera mediante su apelación a otras capas de conciencia.

Es decir, por ser el cuerpo el que recibe y procesa emociones, y por ser éste la materia prima de la danza, es posible expresar con la corporalidad, aquello que muchas veces no se puede decir con las palabras. El gesto del cuerpo puede sintetizar múltiples significados en un solo tiempo y espacio, por lo tanto, la recepción de los mensajes que emite puede tener interpretaciones diversas. De ahí que, en la dictadura, la danza fuese una posibilidad para comunicar lo prohibido y evadir la represión.

De hecho, para Cecilia Godoy la danza puede ser delicada, porque se baila con los pies descalzos y porque requiere de un estado de sensibilidad y de concentración, pero al mismo tiempo, la danza es poderosa por la enorme posibilidad que tiene de expresarse⁸⁹. Porque el cuerpo puede concebirse como un signo que transita entre la obra de arte y su contexto social. En la dictadura sirvió para hacer metáforas de la represión, de lo prohibido, del dolor, de lo fragmentado, de la libertad, de la solidaridad y en algunos momentos, de la esperanza. Fue una forma de recordar, a veces de forma idealizada, el pasado resquebrajado por la dictadura; procesar las experiencias del presente y reinventar un futuro.

Además, las acciones de arte y las danzas de Calaucán y Espiral posibilitaron la reconstrucción y la preservación de los espacios, donde los artistas se encontraban para denunciar los abusos del régimen. De ahí que, la danza se mantuviera activa e integrara los ideales de un amplio sector de la sociedad, donde el discurso político sobre los derechos humanos, la libertad y la memoria histórica, fueron recurrentes y lo fueron precisamente, como reacción a la censura y el terror.

Podríamos decir que con danzas y gestos, Calaucán y Espiral interpelaron el espacio infundiendo en éste nuevos significados. Pero también, el espacio afectó el movimiento de los cuerpos e incluso la atención del espectador, “que no se orientó tan sólo hacia el propio baile sino que se dirigió también hacia las condiciones del entorno” (Pérez Royo, 2008: 13). Al desafiar al régimen presentando sus coreografías y acciones relámpago en la calle, el Grupo Calaucán transgredió simbólicamente el espacio con el movimiento de los cuerpos; pero al mismo tiempo, aquél impactó la presencias corporales y sus ejecuciones. Por ejemplo, la sensación de peligro que el espacio entraña, las presencias que en él coexisten, y en general las características físicas del mismo, producen en los cuerpos otras experiencias, formas de moverse y de significar la danza.

A la par, son los cuerpos los que reconfiguran las temporalidades. El *continuum* del tránsito ordinario es interrumpido por un tiempo extra cotidiano, que impregna lo imaginario y lo simbólico de la danza en la monotonía de la vida diaria. Son tiempos que se

⁸⁹ Entrevista a Cecilia Godoy, Santiago de Chile, 28 de octubre de 2014.

mezclan, se suspenden o se superponen; crean otros sentidos y significados de la realidad. Porque “el espacio, el tiempo y la materia, son una simultaneidad de configuraciones interceptadas por instantes de resonancia que son subjetivados por la mirada y la experiencia” (Borge de Barros, 2011: 69).

A su vez, suponemos que, por la manera que la danza hace uso del tiempo y del espacio desafiando el “espacio público”, es posible observar la ruptura de límites y la movilización de aquello que fue paralizado física, afectiva, mental y socialmente (Reca, 2011: 51). Porque mover el cuerpo, podemos pensar, liberaliza y gesta lenguajes de protesta, sentidos políticos, signos y formas orientadas a la búsqueda de la libertad.

Las intervenciones en los espacios públicos y de encuentro popular, fueron una manera de establecer mayor cercanía con la gente; como también lo fue el lenguaje directo, narrativo e inteligible para cualquier persona. Una forma creativa heredera de los tiempos de la Unidad Popular, y en general de los años sesenta, donde el arte fungía como una herramienta de transformación histórica y revolucionaria.

Como señala Subercaseaux, tras esta concepción operante subyace una lectura política de lo popular, como proyecto alternativo, como un ideal y no como una realidad fáctica. Es decir, se acentúan elementos de autenticidad y autonomía implicados en la noción de “pueblo” al sujeto (clase obrera y/o clases subalternas) que llevará a cabo ese ideal, un sujeto “incontaminado” por el capitalismo y el único que puede llevar a cabo la utopía de la nueva cultura y la nueva sociedad (1986: 340). En este sentido se adhirió en el discurso de los artistas un alegato de lo “popular” que no sólo impregnó su quehacer político, sino como veremos más adelante, también sus coreografías. Este sentido del término se inscribe más como un proyecto de resistencia que va para adelante, a contrapelo a la idea de lo “popular” promovida por la dictadura, cuya visión más tradicional, tiende hacia el pasado.

Toda esta relación entre los grupos, los espectadores, los espacios y los tiempos, así como el contexto represivo de la época provocó la creación de estrategias, tácticas, procesos creativos y adaptaciones particulares, donde lo accidental, lo contingente, lo popular, lo público, lo efímero y la interrupción marcaron una estética específica en los

grupos y les otorgó rasgos muy particulares, que se añadieron más como una consecuencia de una necesidad, que como una planeación sistemática para la renovación estilística y estética de su quehacer.

Por ejemplo, para mostrar las danzas y/o acciones de arte en la calle fueron necesarias las presentaciones rápidas, breves, y precisas. Asimismo la elección de espacios simbólicos para la escenificación dancística, donde los militares habían reprimido o asesinado personas, fue una forma de apelar a la memoria histórica y reclamar justicia. Sin dejar de lado, las intervenciones artísticas en espacios de encuentro popular y cotidiano que, facilitaron el acercamiento con ciertos sectores sociales.

Con esto queremos decir, que lo significativo dentro de este proceso no fue sólo la danza, las acciones de arte o el contenido de las mismas, sino también aquello que escapó de lo pre establecido y se fundió con la contingencia y la vertiginosidad de las circunstancias socio históricas de la dictadura.

En medio de la eventualidad, *lo político* articuló las prácticas culturales de Calaucán y Espiral. Si bien, como organizaciones no se adscribieron orgánicamente a ningún partido, pese a que, muchos de sus integrantes hayan formado parte de organizaciones políticas de izquierda, tales como las Juventudes Socialistas, el Partido Comunista Chileno, o el Partido Socialista Popular; mantuvieron una postura política de oposición, que mostraron principalmente con el cuerpo y sus movimientos.

Cuerpo, danza y política fueron durante esos años la relación inseparable que define sus dinámicas y sus encuentros. Sobre este tema, pudimos rastrear diferentes apreciaciones entre sus integrantes, que por momentos resultan contradictorias y no desprovistas de ambigüedades. Algunos niegan la definición de *danza política* y nos hablan de una *danza de denuncia*; otros afirman la presencia de una *danza panfletaria*, mientras que algunos niegan el panfletarismo argumentando que, la danza es por sí misma un acto político y rebelde. No obstante, ninguno niega la correlación arte/política en los grupos durante la dictadura.

Por ejemplo, Cecilia Godoy comenta que el “arte panfletario no es un mal, porque es un arte rápido, activo, movilizador, que tiene que ver con ir al choque. El arte [de

Calaucán] fue arte comunicativo, fuerte, panfletario, contestatario y de denuncia”⁹⁰. En contraste, Kiko Fierro afirma que, “la danza no es algo panfletario, sino que la belleza del hecho artístico ya es algo subversivo, sobre todo, en mundo que está lleno de muerte hacer algo así, ya es una resistencia”⁹¹. Desde otro punto de vista, Manuela Bunster, añade que “la danza era de denuncia, más que una danza política, relacionada con la violación de los derechos humanos”⁹². Avistamos que, en todas estas perspectivas existe una fuerte relación entre danza y política, aunque el significado de hacer política *en* o *con* la danza resulta muy diferente en cada uno de ellos.

Retomando sus discursos consideramos que, *lo* político en Calaucán y Espiral, se puede articular de varias maneras. Tiene que ver con los contenidos políticos y de denuncia representados implícitamente en las obras de arte, con el uso del panfleto y los discursos contraculturales que acompañaron las danzas; pero también con las poéticas, es decir, los procesos de cómo se crearon y se ejecutaron. Por ejemplo, las estrategias de apropiación simbólica del espacio y del tiempo en el ámbito público, popular y cotidiano, la construcción de espacios de libertad y de lo común en donde no los hay; la reconstrucción de los lazos sociales fragmentados por el autoritarismo; y la reivindicación de otros cuerpos y otras percepciones de la sensibilidad, que transforman el dolor, el miedo y la represión, en una experiencia compartida.

En general, entre los miembros de Calaucán y de Espiral existen rasgos, estéticas y experiencias afines, pero también, auto percepciones diversas que nos muestran el sello de cada uno de los colectivos. Para los integrantes de Calaucán el surgimiento del grupo fue espontáneo, callejero y rudimentario. De hecho, la mayoría de las intervenciones artísticas fueron en la calle y probablemente, implicaron un mayor riesgo. A diferencia de Espiral donde existió una mayor profesionalización académica de los bailarines y coreógrafos, así como coreografías más elaboradas que implicaron el uso de otros espacios, y recursos escenotécnicos más sofisticados.

⁹⁰ Entrevista a Cecilia Godoy, Santiago de Chile, 28 de octubre de 2014.

⁹¹ Entrevista a Kiko Fierro, Santiago de Chile, 12 de octubre de 2014.

⁹² Entrevista a Manuela Bunster, Santiago de Chile, 2 de diciembre de 2014.

Por otro lado, en Espiral la figura de Patricio Bunster fue la más importante, no sólo por la calidad de su trabajo creativo, sino también por ser una presencia clave como activista político, y como uno de los protagonistas de la danza independiente chilena. En contraste, Calaucán tuvo predominantemente un enfoque femenino, pues su dirección siempre fue administrada por mujeres⁹³. A pesar de que Bunster y Turner hayan tenido también un peso importante en el grupo, su mudanza de Concepción a Santiago —como la de muchos de sus miembros— propició una dirección más rotativa y participativa. Cabe señalar también, que las formas de socialización artística de cada grupo fueron distintas. En el caso de Calaucán, desde su inicio es evidente la interacción con otros colectivos como el ADA y el TUE. En contraste, el Espiral aunque tuvo vínculos con el Canto Nuevo y la danza folklórica, no evidencia una relación tan íntima con ellos.

Por otro lado, la importancia de Calaucán radica tanto en su labor de difundir la danza en las regiones de Chile donde no existían —o eran muy escasos los centros dedicados a esta disciplina dancística⁹⁴— como en su aportación a generar una esperanza en momentos de oscuridad. Para Cecilia Godoy en Calaucán había “enseñanzas de solidaridad, respeto, humanidad, sensibilidad y un apoyo necesario”⁹⁵. Por ejemplo, cuando conociendo a los desaparecidos y a sus familiares, inspiraban sus danzas e intervenciones. Danzar por lo tanto, puede leerse como un acto de compañerismo, complicidad y rebeldía.

Algo que sin duda compartía también el Espiral. Para Manuela Bunster por ejemplo, el grupo representó la posibilidad de comunicar en un momento en donde estaba prohibido. Y al mismo tiempo, haber sido parte de una historia colectiva, de un movimiento y de una resistencia en un periodo donde la danza tuvo un espacio importante de transmisión⁹⁶. Porque la danza a diferencia de otras artes, tuvo la fortuna de ser solo movimiento, símbolos y signos.

Las danzas de Espiral y Calaucán fueron la expresión de lenguajes alternativos a la cultura promovida por la dictadura. Exhibieron recursos simbólicos que escaparon a lo establecido, propusieron nuevas espacialidades y sentidos; pero sobre todo se atrevieron a

⁹³ Entrevista a Paola Aste, Concepción 20 de octubre de 2014.

⁹⁴ Casi todo la vida cultural que existía en ese momento estaba centralizada en Santiago.

⁹⁵ Entrevista a Cecilia Godoy, Santiago de Chile, 28 de octubre de 2014.

⁹⁶ Entrevista a Manuela Bunster, Santiago de Chile, 2 de diciembre de 2014.

hablar de lo prohibido, rememorando lo aniquilado por la dictadura. Para Paola Aste fueron un grupo de guerreros culturales, porque fueron desafiantes, artística y estéticamente. Porque la danza fue una forma de sacudir, transmitir y seducir al público⁹⁷. Una posibilidad de relacionarse con el mundo, la sociedad y sus representaciones sociales.

Partiendo del derrotero de ambos grupos, sus poéticas y contextos, es que ahora podremos adentrarnos en sus constelaciones coreográficas. Observaremos desde ahí, sus cuerpos disidentes. Específicamente analizaremos de qué manera sus danzas abstraen las experiencias vividas bajo dictadura, rompiendo con los valores corporales totalizadores, las formas estilísticas establecidas y los contenidos de elaboración creativa.

⁹⁷ Entrevista a Paola Aste, Concepción Chile, 20 de octubre de 2014.

Seamos capaces de absorberlo, de asir su esencia y devolvámoslo en movimiento humano; actuemos bajo estos estímulos, y creemos la danza; el hombre frente al hombre, expresándose a través de relaciones de energía, tiempo y espacio. Para mí eso es coreografía.

Patricio Bunster (2002: 22)



A pesar de todo, Grupo de Danza Espiral, en el 1º Festival Víctor Jara
“Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calaucán”, Chile: FONDART, 2009.

Capítulo IV

Asimilaciones y construcciones estéticas: análisis coreográficos en Calaucán y Espiral

El objetivo de este capítulo será rastrear las representaciones simbólicas que en las coreografías de danza contemporánea, se logran distinguir como parte de las percepciones colectivas de Calaucán y Espiral. Porque “la danza por su condición artística y su presencia en la sociedad como manifestación humana, nos permite advertir las distintas subjetividades en el tiempo. Es un documento vivo por medio del cual podemos comprender el pasado y realizar una interpretación vinculada a la danza y a los ejes sociales, políticos y culturales de una época” (Cifuentes, 2008: 93- 94). Adentrarnos en los universos coreográficos de Espiral y de Calaucán, implica analizar los distintos imaginarios culturales que, bailarines y coreógrafos plasmaron con sus danzas.

Consideramos que las coreografías más que ser “obras” artísticas aisladas, son manifestaciones relacionadas con su contexto, donde las formas de elaboración y de ejecución también cuentan. Se trata de expresiones fugaces que se materializan en la “realización escénica”⁹⁸, es decir, en el acontecer específico de la danza. Es ahí, donde operan la casualidad y lo contingente, cuando las prácticas y las recepciones en atmósferas, espacialidades y temporalidades concretas, entrañan una experiencia compartida única e irrepetible.

Iniciamos nuestro recorrido abordando las asimilaciones estéticas y sociales, las influencias internas y externas, que sazonaron los procesos de elaboración dancística, creativa y de composición en Calaucán y Espiral. Después nos ocupamos de los rasgos particulares del repertorio coreográfico de ambos grupos; dejando para el final el análisis de dos de las piezas más representativas de la época: *Basta* y *Aurora*.

Nuestra intención es mantener la mirada en la intersección entre cuerpo, danza y política, analizando cómo el cuerpo se articula con los componentes de la danza en su estructura coreográfica: movimiento y dinámicas; uso del espacio y del tiempo; musicalidad y silencios, formas secuenciales y procesos creativos puestos en relación con

⁹⁸ Según Herrmann es aquello que acontece entre actores y espectadores. Para este autor la realización escénica no adquiere su carácter artístico por la obra que crea, sino por el acontecimiento que como tal realización escénica ejecuta (Fischer- Lichte, 2004: 72).

su contexto sociopolítico. Es decir, cómo éste impacta en la danza y cómo las coreografías de Calaucán y de Espiral abstraen y reconfiguran las tensiones sociales de un periodo fuertemente represivo hacia la libertad de expresión y los derechos humanos.

Influencias y asimilaciones estéticas en Calaucán y Espiral

La danza contemporánea chilena nació estrechamente vinculada a las tendencias alemanas e inglesas tanto metodológica, técnica y conceptualmente. Con la influencia de las vanguardias en Europa, el paradigma artístico académico predominante que era el ballet clásico, comenzó a cuestionarse, provocando que muchos artistas e intelectuales marcharan al viejo continente para aprender los nuevos enfoques estéticos y replantearse el sentido de la danza. Por otro lado, la llegada de algunos bailarines y coreógrafos extranjeros a Chile como Andrée Haas quien había estudiado con Dalcroze y Wigman⁹⁹, y más adelante la visita de compañías foráneas que emigraron de Europa como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, como el Ballet Jooss en 1940, y la muestra de sus montajes: *La mesa verde* y *La gran ciudad*; marcaron un hito para la creación y la producción artística de la danza chilena contemporánea. Algunos de los integrantes de la compañía expresionista de Jooss, como Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht fueron un pilar en la conformación de importantes instituciones para el desarrollo de la danza contemporánea en el país. Por ejemplo, la Escuela de Danza (1941) del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y el BANCH, primera compañía profesional que buscó conformar un ballet nacional y promover la formación de bailarines¹⁰⁰.

De hecho, el surgimiento de la danza contemporánea y su profesionalización, obedeció a la presencia de extranjeros que habían llegado a Chile después de haber mantenido contacto con las nuevas tendencias vanguardistas en Europa, así como también al apoyo del gobierno de Allende que, amparado por el rol proteccionista del Estado evidencia cómo “el arte había sido considerado un asunto de principal interés

⁹⁹ Véase Anexos, Tabla 1. El desarrollo de la danza contemporánea, p. 131.

¹⁰⁰ Dentro de las primeras generaciones de bailarines destacan: Virginia Roncal, Lissy Wagner, Blanchette Hermansen, Malucha Solari, Patricio Bunster, Octavio Cintolesi, Joan Turner, entre otros.

gubernamental”¹⁰¹ (Cifuentes, 2007: 60). Básicamente estas tendencias dancísticas fueron incorporadas a las instituciones encargadas del arte y la cultura en el país, y formaron a una gran cantidad de bailarines y coreógrafos que más adelante serían los actores clave del escenario dancístico nacional, algunos de ellos conformarían los grupos Calaucán y Espiral.

Particularmente, Patricio Bunster, Joan Turner, Manuela Bunster, y Paola Aste tuvieron una fuerte influencia de la estética expresionista. El impacto que ésta tuvo en el país, así como en la formación dancística que cada uno de ellos adquirió en Europa, —especialmente en Inglaterra y Alemania—explican su presencia en las coreografías. Sobre todo porque el desarrollo de un lenguaje propio materializado en el proceso creativo y por supuesto, en las coreografías, es el resultado también del contacto con maestros de la talla de Jooss, Laban, Uthoff y Ledder.

Así por ejemplo, la danza de Jooss¹⁰² implicó la búsqueda expresiva de las ideas, las sensaciones y los acontecimientos por medio del gesto. En palabras del coreógrafo alemán, la danza sería “una forma de expresión en la que a través del cuerpo humano se traducen ideas con movimientos. En ella la imaginación pura del movimiento está fundida con la idea dramática, creando la fusión de ambas: drama-danza” (Fuentes, 2006: 14). Básicamente su método de creación sintetizó la danza clásica, con componentes de la contemporánea. Es decir, retomó la disciplina, la técnica y ciertas formas del ballet clásico, y al mismo tiempo, buscó nuevos recursos expresivos y contenidos de tinte sociopolíticos, que se enfocaron principalmente en los desastres de la Segunda Guerra Mundial.

Mientras tanto el método Leeder¹⁰³ tuvo una fuerte presencia en Calaucán y en Espiral, gracias a la labor docente de Joan Turner, quien facilitó su socialización. Básicamente, este método integra la teoría de la danza de Laban, con la práctica escénica de Jooss, buscando descubrir el control físico y emocional, cualidades que tiene el movimiento del cuerpo. Según Cecilia Godoy era un método muy flexible que les permitió expresar de

¹⁰¹ Dentro de estos gobiernos nos referimos al Frente Popular, una alianza que integraba a varios partidos de tendencia progresista como el de Pedro Aguirre Cerda (1938), y más adelante el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964- 1970) que profundizó el proceso de democratización cultural iniciado por Aguirre.

¹⁰² Se definió él mismo como esencialista porque buscaba explorar en la expresión a partir de la “esencia” de las ideas y sensaciones.

¹⁰³ Actualmente este método sigue impartándose y forma parte del plan integral elaborado para la formación de bailarines, coreógrafos y maestros en la Escuela de Danza Espiral.

diferentes formas, incluso escenificar sus danzas en el espacio público¹⁰⁴. Por supuesto, también las teorías de Laban tuvieron una importante aceptación en los grupos, por el trabajo creativo y de composición que supone y a través del cual, emerge la famosa notación de la danza, también denominada *Labannotación*. Es ahí donde Laban establece ordenamientos espaciales, direcciones y cualidades gestuales; así como donde también vierte dos planteamientos dancísticos importantes: la coreútica y la eukinética. El primero se refiere a las formas del movimiento, el espacio y sus trayectorias, mientras que el segundo se relaciona con la expresividad.

Es probable que en Calaucán y Espiral hayan existido además, otras influencias estéticas, como la danza posmoderna norteamericana o la danza-teatro alemana. La mixtura de influencias fue posible, dada la intervención de diferentes artistas con bagajes artísticos diversos. Sin embargo, sabemos que, al menos durante el periodo de la dictadura, fue el expresionismo la tendencia dominante. Sobre todo, en “la exploración de las posibilidades dramáticas de los cuerpos en escena, el énfasis en el historicismo, la utilización de una narrativa kinética de fácil lectura”¹⁰⁵; el uso de temáticas sociales y cotidianas con sentido político; la fusión de formas y técnicas clásicas con elementos de la contemporánea, así como la interdependencia de la danza y la música.

En general, las estéticas de Calaucán y de Espiral se vieron influenciadas por las tendencias europeas de la danza, aunque paralelamente fueron incorporando otros elementos de la cultural nacional y del contexto político de la época. En particular, Patricio Bunster apeló por una “*esencia originaria* de la identidad que la danza debía rescatar de sus propias tradiciones culturales” (Grumann, 2013: 231).

En sus coreografías se apropió de elementos de la cultura popular, concretamente de la música del Canto Nuevo y la Nueva Canción Chilena donde la figura de Víctor Jara fue central. Aunque también retomó elementos literarios de la poesía de Pablo Neruda, de donde abstraía ciertas imágenes y temáticas. Por ejemplo, la de *Canto General*, donde el

¹⁰⁴ Entrevista a Cecilia Godoy, Santiago, Chile, 28 de octubre de 2014.

¹⁰⁵ “Patricio Bunster Briseño (1924- 2006)” en, *Memoria Chilena*. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-3645.html>

poeta exalta la identidad y la unidad americana, a través de la historia, la cultura y la naturaleza latinoamericana. Asimismo, Bunster retoma la plástica artística de José Venturelli y de Julio Escamez en términos del diseño del vestuario y de la decoración escénica.

Tanto en las obras del coreógrafo chileno, como en las de Calaucán y Espiral fue notoria la reflexión en torno a distintos hechos y periodos históricos de la escena local, como la Unidad Popular, el golpe militar, la recuperación democrática, etc. Según Andrés Grumann, “la función política de la coreografía en Bunster [durante el periodo de 1960 a 1973] debería responderse junto a un conjunto de dimensiones que comprometen e interrelacionan tanto su ideario político-social (cuyos fundamentos estuvieron en directa relación con el comunismo chileno) como el ordenamiento artístico- estético y su visión Latinoamericanista de la danza y la cultura” (2013: 228). Probablemente a partir de la dictadura y sus efervescencias sociales, la ideología artística de Bunster se volvió más contestataria y se volcó más hacia la realidad política del país. De cualquier manera, es evidente que esta tendencia latinoamericanista no estuvo presente en todos los integrantes de Calaucán y de Espiral, pues la mayoría de los entrevistados negó haber tenido un vínculo cercano con América Latina, al menos desde el ámbito dancístico. Excepto Paola Aste quien introdujo esa temática en obras como *América del Sur*, aunque con una visión muy diferente a la que utilizó Bunster, ya que no se relacionó con un movimiento ideológico-cultural amplio, sino como una mirada femenina que expresa desde la subjetividad y la intimidad su experiencia viajando en la región.

En síntesis, advertimos que el arte de Calaucán y de Espiral se alimentó de influencias nacionales e internacionales. Incorporaron técnicas, métodos dancísticos y perspectivas ideológicas de las corrientes vanguardistas alemanas e inglesas; pero también de los movimientos artísticos chilenos, como la pintura, la poesía, el teatro y la música, que ya se habían venido desarrollando antes del golpe. No sobra decir que, las asimilaciones culturales en las coreografías también se nutrieron de ciertos rasgos ideológicos del “arte de compromiso”, característico en el periodo de la UP, especialmente el carácter político, crítico y popular, expreso en grupos como el Ballet Popular. Pero fundamentalmente se

impregnaron del contexto sociopolítico de la dictadura, que imprimió en las danzas de Calaucán y de Espiral, un sello particular.

Todo el crisol que hemos expuesto caracterizó puestas en escenas de un importante repertorio dancístico. Los miembros de Calaucán y Espiral fueron adaptándose a las experiencias del momento histórico de la dictadura, transformando perspectivas y lenguajes, en función de las necesidades más inmediatas, y buscando en el arte y en su hacer, brindarle otros sentidos a la vida social.

El universo simbólico de Calaucán y de Espiral: procesos creativos y coreografías

Distinguimos en los grupos, tendencias coreográficas con metodologías de creación, elaboración y ejecución heterogéneas. Por ejemplo, existieron danzas que se integraron en las acciones de arte callejeras, donde había una estructura de pasos fijos con acompañamientos musicales, o bien, la improvisación fugaz con movimientos corporales. A la par, concurren otras de mayor duración, en las cuales había una organización coreográfica más compleja, en términos de contenidos y temáticas, personajes, ritmos, frases y secuencias dancísticas.

Las coreografías *relámpago*, principalmente de Calaucán, fueron estructuras sencillas, espontáneas y breves. Por ejemplo, en uno de los actos en defensa de los detenidos políticos, organizados en apoyo de la Gestora por la Libertad de los Presos Políticos, se puede apreciar a cuatro intérpretes bailando en pleno paseo peatonal de Concepción con percusiones en vivo. Entre el público que presta atención al acto, se observan algunos estudiantes con uniformes escolares, jóvenes, mujeres, niños y señores, así como otros que miran apresuradamente sin detener su marcha cotidiana. A un costado de la función, dos personas sostienen una manta en la que con tinta roja y letras grandes, se alcanza a leer: “Libertad a los presos políticos/ Ahora”. En menos de cinco minutos, las cuatro bailarinas danzan al unísono, entre suspensiones, flexiones, giros y desplazamientos, realizan movimientos con los brazos y los hombros. No existe ninguna historia representada en la coreografía, tampoco personajes definidos, sino que el simple hecho de

mover el cuerpo al ritmo de los tambores en la calle, va a reivindicar la presencia de un cuerpo público, invisibilizado por la dictadura [1].



“Acciones de arte”, *Pucalán retrospectiva 1985- 1990*, (Inédito) Chile, 2014. Archivo del Grupo de Danza Calaucán.

Cuando el escenario callejero se fue ampliando hacia otros lugares como gimnasios, peñas, foros universitarios, sedes sociales y sindicales etc., fue posible que Calaucán montara coreografías completas y con mayores recursos escenográficos. Como indicamos en el capítulo anterior, el proceso creativo de los grupos de danza estuvo a cargo de muchos artistas. Por esta razón, encontramos una gran diversidad de lenguajes, técnicas, temáticas y nociones sobre la danza, aunque hayan existido personalidades artísticas más visibles que otras. En ese sentido, destacan los montajes de Joan Turner, Patricio Bunster, Paola Aste, Miguel Ángel González, Gregorio Fassler, Jorge Olea, Mario Muñoz, Ricardo Herrera, Luis Eduardo Araneda, entre otros¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Véase repertorio coreográfico de los grupos en los Anexos, p. 134.

Tratándose de la elaboración coreográfica es necesario entender que ésta se inserta en un proceso creativo donde la propuesta escénica y la tarea de llevarla a cabo cobran vida. En general, la metodología dancística en Calucán y Espiral fue variando en función de cada coreógrafo. Algunos usaban la improvisación o estructuras fijas; creaban a partir de una composición musical o partían de una idea como motor; recurrían a la metodología colectiva o bien, al trabajo autoral. Cecilia Godoy recuerda cómo fueron algunas de estas experiencias:

Había una parte donde realizábamos trabajo artístico de mesa, por llamarlo de alguna manera, donde se hablaba un poco de la creación, lo que íbamos a hacer y cuál era el enfoque. Cada uno llevaba algunas ideas e inspiraciones: una foto, un texto o una música. Luego de esta etapa, generalmente venía un trabajo de improvisación y después los ensayos, donde siempre había un calentamiento previo, un entrenamiento técnico enfocado a la coreografía que se iba a realizar. Había una relación directa de lo que trabajábamos en la coreografía, con la técnica que se usaba en clase, el calentamiento que se hacía para esa coreografía y el ensayo de la danza, donde poco a poco se iban cuidando los detalles del movimiento y la interpretación. Había por ejemplo, cosas que eran más colectivas y habían otras, que eran más dirigidas donde simplemente el Patricio llegaba, se sentaba, previo siempre un calentamiento, y comenzaba a montar¹⁰⁷.

En estas elaboraciones artísticas, llegaron a utilizarse libretos con escenas, de forma parecida a una pieza teatral. Y es que, influenciados por la dramaturgia de Jooss, una gran parte de las coreografías de Calucán y de Espiral, narraban historias usando un lenguaje accesible para acercarse a todo tipo de público. Distinguimos por lo tanto, que la coreografía a veces nace como una especie de relato, no necesariamente lineal, que recupera hechos específicos, pues se trataba de contar a través de la danza, lo que estaba sucediendo en el país¹⁰⁸.

Es así como bailarines y coreógrafos materializaron las experiencias vividas en el periodo de la dictadura y aquellas también previas al golpe de Estado, a veces incluso con rasgos autobiográficos. Si bien, el repertorio coreográfico abarcó temáticas variadas, predominaron las puestas en escena de tópicos sociopolíticos, donde la represión, la tortura, la falta de libertades, la censura, las desapariciones, los asesinatos, la protesta, el miedo, los

¹⁰⁷ Entrevista a Cecilia Godoy, Santiago de Chile, 28 de octubre de 2014.

¹⁰⁸ Entrevista a Paola Aste, Concepción Chile, 20 de octubre de 2014.

derechos humanos, así como el tema de la memoria fueron recurrentes. Eran contenidos de denuncia social que, buscaban identificar al público con aquello que vivían a diario, es decir, establecer una complicidad con el espectador a través de la música y el movimiento corporal, para generar una cierta reflexión social.

La crueldad implícita en las coreografías, provocó recepciones diversas. En ocasiones bailaron en poblaciones que habían sido fuertemente reprimidas, donde el acento trágico de la danza les hacía recordar vivencias dolorosas. Por esta razón algunos espectadores solicitaban la exposición de danzas más alegres que mitigaran al menos en ese momento, la realidad vivida¹⁰⁹. Este tipo de respuestas generaba dudas al interior de la organización, pues debían reconocer cuál era la función del arte en la vida social y cómo debía ser la mejor forma de abordar ciertos contenidos.

Pese a la crudeza de los temas, la mayoría de las danzas de Calaucán y de Espiral se caracterizaron por mantener un final esperanzador, a veces con rasgos idealizados se mostró la posibilidad de vencer el autoritarismo y acceder a una sociedad más libre y más justa. Incluso se elaboraron coreografías para el público infantil recurriendo al humor y a la sátira. Muestra de ello fue *El diario de la tía Solferina* [1], donde participó Calaucán y el TUE, con la dirección de Patricio Bunster, y la música en vivo de Inti Illimani. La coreografía abordaba el rompimiento de los esquemas antiguos, tradicionales y burgueses de la sociedad chilena mediante una composición pequeña, alegre y lúdica, que fusionó la danza y el teatro, “una especie de sainete cómico en tres actos, con el fin acaso de brindar alegría y esperanza, incluso risa y distracción a la gente que ensimismada y presurosa se desliza por las calles”¹¹⁰.

¹⁰⁹ Entrevista a Manuela Bunster, Santiago de Chile, 2 de diciembre de 2014.

¹¹⁰ *Diario del Sur*, 6 de noviembre de 1985.



[2]



[2]

El diario de la tía Solferina (1985). “Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calaucán”, Chile: FONDART, 2009.

A la par, existieron otras coreografías de Calaucán, que mantuvieron un sentido explícitamente político, como *La partida* y *La doncella encantada*, donde las acciones clandestinas de protesta contra el gobierno en el paisaje urbano fueron el tema central de la pieza; *La novena estación*, basada en los textos de Arinda Ojeda, aquella poeta mirista presa en dictadura; o bien *Basta*, cuya temática fue inspirada en el degollamiento de tres militantes comunistas. En esa misma sintonía se encuentra *Aurora* danzada por Espiral donde se retrata muy bien, el contexto social y político chileno. Como veremos más adelante, la obra resulta ser un manifiesto por la vida en un mundo donde la muerte y la destrucción del ser humano invadieron la vida social.

Cabe señalar que algunas danzas fueron pensadas y elaboradas en el exilio, y posteriormente expuestas en Chile. Por ejemplo, una de las más sobresalientes del Grupo Espiral, *Venceremos; a pesar de todo*, se creó en 1976 mientras Patricio Bunster se encontraba en Alemania, y fue remontada en Chile hasta 1986 con el nombre: *A pesar de todo*. Esta obra es muy significativa ya que muestra “momentos vividos por el pueblo chileno, como por una familia particular”¹¹¹, logrando entrelazar la historia sociopolítica de la dictadura chilena, con episodios de la vida personal de Víctor Jara, Patricio Bunster, Joan Turner y sus hijas Manuela Bunster y Amanda Jara. Específicamente discurre entre el asesinato del músico y la salida de Joan al extranjero.

¹¹¹ Entrevista a Manuela Bunster, Santiago de Chile, 2 de diciembre de 2014.

La primera escena representaba la libertad, asociada al periodo de la Unidad Popular; después el golpe de Estado y el impacto de la represión; el exilio y finalmente la recuperación democrática¹¹². En ésta, como en otras danzas de Bunster, sobresale una capacidad de síntesis que le permitía contar en poco tiempo y en pequeños fragmentos, etapas de la historia chilena de larga duración.

Es importante notar aquí, cómo la memoria individual plasmada en experiencias particulares se funde en una memoria colectiva como construcción de la historia chilena. Existe en *A pesar de todo*, una reivindicación del discurso izquierdista de la UP, y de la imagen del obrero: un símbolo de lucha revolucionaria, como también del ideal de una cultura popular vista desde una óptica épica e idealizada (Cifuentes, 2008: 97). Distinguimos la propensión por recuperar ciertos prototipos marginales alegóricos a un mensaje político en contextos de represión y censura, en donde confluyen personajes y símbolos revolucionarios universales como el obrero, el comunista, el campesino, dentro de situaciones locales específicas de la dictadura.

Retomando a Nelly Richard (2011) podríamos decir que las temáticas de las obras de Calaucán y de Espiral se enfocaron más hacia la representación de los intereses de la clase del “pueblo”, donde la ideología- contenido y representación precede a la obra como dato que ésta debe ilustrar. Por lo tanto, la influencia del arte “comprometido” que se había desarrollado en los años anteriores al golpe militar tuvo una impronta en el quehacer artístico de estos grupos. Especialmente los contenidos de carácter popular, marginal y colectivo, pero a diferencia de aquél arte comprometido, éste recurrió a imágenes de denuncia política buscando reconstruir los lazos sociales destruidos por la dictadura.

Las historias dancísticas fueron contadas de forma directa y explícita, a veces de manera dramática o lúdica. En todas estas formas, la metáfora fue un recurso necesario que apoyó la narrativa coreográfica. Por ejemplo, *La vindicación de la primavera* trata la tortura y la represión dictatorial a través de imágenes poéticas que aluden al ciclo natural de la vida y la muerte. Aborda una relación amorosa entre la Primavera y el hombre que es interrumpida por la muerte, un soldado que destruye, separa y violenta a las mujeres. Esta

¹¹² Entrevista a Kiko Fierro, Santiago de Chile, 12 de octubre de 2014.

violencia es un homenaje a las torturadas en la dictadura, sin embargo, como en otras danzas el final es resuelto felizmente por medio de una insurrección social, encabezada por unos prisioneros que liberan a la Primavera y restablecen el ciclo de la vida (Santi, 2001: 45). En ella podemos observar la tensión recurrente en las obras de Bunster, es decir, antagonismos que engarzan la dramaturgia dancística como el amor y la catástrofe, la unión y la fragmentación, la vida y la muerte.

En todas estas coreografías, la música jugó un papel importante, ya que articuló la dimensión política y artística. Muchas veces fue un símbolo que pronunció la resistencia social, ya que frecuentemente la danza era acompañada con piezas de conjuntos musicales censurados por la dictadura, por ejemplo, los integrantes de la Nueva Canción Chilena y del Canto Nuevo. En estas apropiaciones musicales, la figura de Jara, fue un dispositivo que vinculó la cultura, la lucha política, la historia interna de los grupos, y específicamente la vida de Joan Turner. No obstante, también sobresalieron presencias como Violeta e Isabel Parra, los Inti Illimani, Illapu, Quilapayún, Congreso, Grupo Sol y Lluvia, entre otros. Además de otras modalidades sonoras nacionales e internacionales, como la música electrónica e instrumental, la música clásica contemporánea y el jazz.

Análisis coreográficos de Calaucán y Espiral

Los análisis coreográficos que mostramos a continuación se leen a la luz de las categorías analíticas desarrolladas en el primer capítulo: cuerpo, danza y política. Desde ahí, buscamos identificar sus relaciones, es decir, cómo se articulan los cuerpos danzando con el contexto sociopolítico de la época, para después adentrarnos en las especificidades de las estructuras coreográficas. Para ello, tomamos en consideración las narrativas de las obras, temáticas, personajes, técnicas, sonidos, musicalidades y silencios, vestuarios, secuencias y formas gestuales, así como las cualidades de movimiento basadas en la relación flujo-espacio-peso-tiempo¹¹³ que establece Laban (1960), en donde el contenido expresivo y

¹¹³ El flujo es el patrón básico del movimiento y tiene que ver con la facilidad o restricción del mismo: sostenido o libre; el espacio describe donde se encuentra el foco de movimiento; el peso responde a la ley de gravedad y se expresa en la fuerza o liviandad; mientras que el tiempo se describe a través de elementos que configuran rapidez o sostén (Reca, 2011: 204-205).

formal de las danzas, varía en función de la combinación que existe entre cada uno de estos elementos.

La complementariedad de los conceptos analíticos generales, así como las características internas que constituyen las coreografías, nos brindarán una lectura crítica de las danzas de Calaucán y Espiral, pues como hemos venido insistiendo, los cuerpos danzando son presencias concretas y al mismo tiempo signos que sólo cobran sentido en su acontecer histórico más inmediato.

¡Basta!

En el discurso de los entrevistados de Calaucán, una de las coreografías más representativas durante la dictadura fue *Basta* dirigida en 1985 por Patricio Bunster. En ocho minutos, la pieza hace un homenaje a tres hombres militantes del Partido Comunista: el profesor Manuel Guerrero y el pintor Santiago Nattino, ambos partidarios de la AGECH; así como el sociólogo y funcionario de la Vicaría de la Solidaridad, José Manuel Parada. Todos fueron secuestrados a finales de 1985 por agentes de la Dirección de Comunicaciones de Carabineros (DICOMCAR) y más tarde, torturados y degollados. Según el informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, el objetivo del asesinato era resguardar los secretos del Comando Conjunto, un servicio de inteligencia que se encargaba de reprimir al Partido y a las Juventudes Comunistas, que dos de los profesionistas habían comenzado a descubrir (Insunza y Ortega, 2011: 1).

En *Basta*, ocho bailarines se mueven acompañados con la música del grupo experimental de *Art of noise*. Melodías como “How to kill”, “Moments in love” y “Moment”, nos introducen en un ambiente musical cargado de collages sonoros electrónicos y recursos tecnológicos, que se entrelazan con los sentimientos de los personajes, oscilando entre la tristeza, la incertidumbre, el miedo, la inseguridad; así como la libertad, la solidaridad y la esperanza.

La primera imagen exhibe un paisaje lúgubre y desalentador, aparecen cuerpos sometidos, con vestuarios deslavados y rotos, que subsisten con gestos temerosos. Tres de ellos, —Nattino, Guerrero y Parada— llevan además una venda negra que cubre sus ojos.

En el escenarios sobresale la imagen de una pareja, un hombre y una mujer, que de cuclillas y aterrados se abrazan [3]. Interrumpidos por el sonido de un trueno que anuncia una tormenta, se estremecen. Sus rostros reaccionan con expresiones de sobresalto, miran sin mirar buscando una certeza futura en medio de la oscuridad de un presente dilatado.



[3]



[4]

“Basta” (1985), *Pucalán retrospectiva 1985- 1990*, (Inédito) Chile, 2014. Archivo del Grupo de Danza Calaucán.

Otras presencias con aspecto similar, hacen desplazamientos, cargadas y movimientos pesados, arrastrados y pausados. Son la representación de los cuerpos cautivos, cuya posición (de espaldas), evitan cualquier contacto visual y cercanía con el otro. La forma es de manera sutil, una simbolización del proyecto de la dictadura donde predomina la dominación de los cuerpos y el aislamiento constante.

A la par, hay tres mujeres colocadas en hilera que a diferencia del resto, llevan un vestido largo y suelto, así como un trapo amarrado a la cabeza [4]. Se trata de las esposas de los tres comunistas secuestrados que de forma ligera y ágil, impulsan sus brazos y realizan giros, suspensiones y transiciones en el espacio, representando la búsqueda de sus maridos desaparecidos [5]. Se juntan, se abrazan y se deslizan cuidadosamente dándose consuelo. Una de ellas, es cargada con las extremidades estiradas, parece ser un ave a punto de volar. Es una danza fluida, pero al mismo tiempo, fuerte y combativa.



[5]



[5]

Basta (1985). “Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calaucán”, Chile: FONDART, 2009.
“Basta” (1985), *Pucalán retrospectiva 1985- 1990*, (Inédito) Chile, 2014. Archivo del Grupo de Danza Calaucán.

Mientras tanto, el resto de los bailarines se desvanece y se arrastra en el suelo. A la par, un cuerpo carga a otro por la espalda, se desplaza lentamente como si llevara consigo un peso insoportable. Hay una pausa súbita donde todos los personajes se enderezan de rodillas al unísono con movimientos de brazos que recorren el espacio de izquierda a derecha; se incorporan y cruzan sus muñecas con los puños cerrados, al tiempo que van abriendo sus brazos de arriba hacia abajo. Inmediatamente después, los cuerpos se contraen y caen al suelo hasta quedar completamente acostados boca arriba, en cuanto que una nueva melodía de tonalidades más alegres, se escucha en el recinto.

Dos de las tres mujeres caminan, buscan y observan con tristeza y asombro los cuerpos desperdigados en el suelo, asesinados y/o reprimidos por la dictadura. Con una gran vitalidad, una de ellas danza ejecutando saltos, alzamiento de piernas, giros, elevaciones, contracciones y movimientos sinuosos con los brazos. Se suman las otras dos, quienes entre estiramientos y caídas, bailan envolviendo con los movimientos de sus cuerpos el ambiente decadente [6]. En medio del dolor construyen un espacio de solidaridad expresado en el movimiento y sus figuras, que incita a los cuerpos violentados a liberarse. Danzan entre la muerte para recordarnos que la vida también existe en ella.



[6]



[7]

“Basta” (1985), *Pucalán retrospectiva 1985- 1990*, (Inédito) Chile, 2014. Archivo del Grupo de Danza Calaucán.

Desde el suelo, las presencias masculinas y femeninas reaccionan sutilmente con algunos gestos de las manos, apenas un eco de vida que emerge de la tierra [7]. Mientras tanto, las tres mujeres protagonistas interactúan, se toman de las manos y se abrazan, con las cercanías de sus cuerpos tejen metáforas que evocan lo colectivo.

Los detenidos, Nattino, Guerrero y Parada se incorporan con los ojos vendados y las manos esposadas en las espaldas, transitan con dificultad y se juntan hasta entrelazar sus brazos. Después de escuchar un sonido fuerte y estremecedor, se sacuden repentinamente de la muerte y de la opresión. Liberándose: extienden sus brazos, se estiran, se contraen, comienzan a moverse lentamente contactando entre ellos, como si se esforzaran por salir de las profundidades de algún remoto lugar. Entre este proceso de liberación, irrumpen imágenes y recuerdos que sintetizan lo vivido, aparecen intermitentemente y se esfuman formas corpóreas y gestualidades que aluden a la tortura, la represión y el asesinato [8]. Ahora existe una danza en comunión, donde la vida y la muerte se fusionan.



“Basta” (1985), *Pucalán retrospectiva 1985- 1990*, (Inédito) Chile, 2014. Archivo del Grupo de Danza Calaucán.

Sobrevienen mezclas de formas corpóreas: estrellas que brillan en el firmamento, un pueblo en pie de lucha, aves en plan de vuelo y al final un túnel representado por un útero, por donde los tres hombres pasan y donde habrá de nacer una nueva humanidad [9]. Es el tránsito que conecta la vida y la muerte. Cuando salen por el otro extremo, uno de los personajes es cargado y suspendido con los brazos abiertos en el aire [10]. Inesperadamente, un grito colectivo y decisivo irrumpe al terminar la música: “¡Pese a la muerte renaceremos!”...Llega la calma, el silencio y la oscuridad.



“Basta” (1985), *Pucalán retrospectiva 1985- 1990*, (Inédito) Chile, 2014. Archivo del Grupo de Danza Calaucán.

En términos coreográficos la estructura de *Basta*, está dividida en cuatro partes. En la primera escena aparecen los cuerpos de hombres y mujeres dominados, torturados y reprimidos, y las tres esposas de los comunistas, quienes buscan incansablemente la presencia de sus seres queridos. En la segunda, las mujeres intentan sobreponerse a la ausencia, danzan representando la libertad, la solidaridad y la lucha colectiva.

Posteriormente, éstas animan a los cuerpos violentados a liberarse. Mientras que en la última escena los asesinados salen del útero, resurgiendo de la muerte y del olvido hacia la vida.

La coreografía cuenta con recursos claros y directos, a través de un relato lineal impregnado de imágenes que oscilan entre paisajes lúgubres, donde el terror, la tortura y la violencia están siempre presentes; pero también cualidades humanas como la libertad, la esperanza, la solidaridad, la justicia y la lucha. En la línea narrativa, hay imágenes que a manera de recuerdos y flashazos se incrustan en el recorrido de la obra, por ejemplo, la experiencia padecida por los tres protagonistas antes de su degollamiento.

Los personajes son representaciones que aluden a los prisioneros y los asesinados en la dictadura a través de varios recursos escénicos, desde el vestuario percudido y sucio, el vendaje en los ojos, hasta los gestos pesados, temerosos e inseguros. También coexisten otros personajes como las viudas de Guerrero, Nattino y Parada, quienes reivindican la libertad, la solidaridad y la lucha social con movimientos sueltos, ágiles y rápidos, así como ciertas figuras lineales, rectas y golpeadas con el cuerpo, aparentemente indicando la fuerza de la resistencia. También persisten elementos como los brazos entrelazados y las manos enganchadas, o ciertas cercanías que sugieren la idea de la colectividad.

Asimismo, *Basta* cuenta con recursos sonoros electro-acústicos que discurren con la historia contada que facilitan la narrativa de la coreografía. Por ejemplo, el sonido de los relámpagos acentúa el sobresalto de los personajes e intensifica la atmósfera sombría, así también como algunos ritmos más acelerados que acompañan las sensaciones de los personajes en ciertos procesos de la trama.

A través de un lenguaje coreográfico expresivo y evidentemente teatral, la memoria y la conciencia histórica de la injusticia es en *Basta*, una forma de liberarse de los momentos represivos de la dictadura, una forma de trascender el cuerpo violentado, a través de la idea de un cuerpo social que a pesar de la muerte, mantiene en la mira un futuro esperanzador.

Como señala Cecilia Godoy, “era una coreografía fuerte, dolorosa y tremenda de ejecutar. Mientras que, para la gente que la veía removía la conciencia interior. Porque era

necesario hacer un arte contestatario, un arte que moviera las conciencias y que movilizara a la gente para que pudiera salir del estado de crisálida”¹¹⁴. Particularmente en esta coreografía existe una clara denuncia política que parte de la exposición del caso de los degollados, para mostrarnos una problemática más amplia: la represión. Además es un testimonio vivo, una forma de reivindicar la memoria y la justicia ante el intento del régimen por opacar cualquier conflicto político. Es por esta razón, una coreografía potente que socializa a través de imágenes y movimientos del cuerpo, las tensiones sociales.

Aurora

Aurora es una coreografía que Bunster elaboró en 1986, a su regreso del exilio. Se trata de “un homenaje a las mujeres familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, quienes lucharon desde la clandestinidad contra la dictadura, y muy especialmente a Joan Turner, viuda de Víctor Jara”¹¹⁵. Asimismo, es una obra que hace alusión a los que se exiliaron y volvieron a Chile y a los que nunca lo hicieron. Para Kiko Fierro¹¹⁶ la pieza guarda una estrecha relación e incluso una continuidad con *A pesar de todo*, ya que al igual que ésta aborda la dictadura, evocando la vida de la bailarina inglesa y el asesinato del cantautor.

Integrada por dieciséis intérpretes en escena y acompañada con la música de Reindhard Lakomy, la obra inicia cuando un conjunto de bailarines con vestuarios deslavados (ocho hombres y ocho mujeres), conforman la estructura de un edificio urbano. Cuerpos suspendidos en el aire, figuras erguidas con brazos extendidos a los costados, levantamientos de piernas y formas tendidas en el suelo son interrumpidos por una luz redonda y color naranja que en el fondo, ilumina intensamente la oscuridad. En ese intervalo todo comienza a desvanecerse, el paisaje se derrumba con el movimiento de los cuerpos. Entre desplazamientos, levantamientos y saltos, los danzantes se distribuyen ágilmente en la espacialidad.

¹¹⁴ Entrevista a Cecilia Godoy, Santiago de Chile, 28 de octubre de 2014.

¹¹⁵ *Conmemoración natalicio Patricio Bunster*, (Programa de mano). Compañía de Danza Espiral, Escuela de Danza U.A.H.C. Casa de la Ciudadanía Montecarmelo, 17 de octubre de 2014.

¹¹⁶ Entrevista a Kiko Fierro, Santiago de Chile, 12 de octubre de 2014.

No tarda en aparecer la pareja de esta historia, una mujer con un largo vestido rojo y un hombre con vestuario deslavado, giran y transitan. La presencia femenina, levanta los brazos, hace contracciones con el abdomen y se traslada hacia atrás del escenario.

El resto de los cuerpos se halla en el suelo, algunos arrodillados, agachados o recostados. Parece ser que, el movimiento de la mujer incita a los otros, quienes de manera súbita y al unísono se incorporan de rodillas y alzan ambos brazos con tendencias circulares. Con un gesto brusco, el personaje protagónico se pone de pie [11] e inmediatamente le siguen otros, quienes con la misma calidad de ejecución construyen otras formas. La mujer de rojo levanta lentamente una pierna y un brazo [12], provocando una respuesta de los cuerpos, quienes rápidamente agachan sus cabezas en medio de sus rodillas apoyadas en el suelo.



[11]



[12]

Roxana Díaz, *Aurora*, 2014, Compañía de Danza Espiral, Santiago de Chile.

Notamos un diseño frontal donde los cuerpos se incorporan, expanden sus brazos, hacen contracciones y estiramientos. Las formas corpóreas se van desintegrando, son ahora individuales y multidireccionales. Un escenario gris, irrumpe en la emoción dando la idea de un fuerte golpe: el militar. Es un caos de cuerpos fragmentados.

Un conjunto de mujeres tejen movimientos lentos y delicados. En contraste, el personaje protagonista, hace movimientos fuertes, giros y caídas que contagian otras presencias. Su leitmotiv¹¹⁷ son caídas verticales y precipitadas, así como posiciones con brazos entrelazados hacia atrás, rodillas flexionadas y cabeza agachada, figura que nos

¹¹⁷ Se refiere al motivo central o la acción del personaje que se repite indefinidamente en el transcurso de la obra coreográfica.

recuerda a los presos de la dictadura militar. De pronto, las dinámicas se vuelven más rápidas y fugaces [13]. A la par, un conjunto de mujeres con cuerpos semi flexionados, cruzan los brazos, se sujetan de las manos y se desplazan linealmente con aires de unidad y solidaridad [14]. Mientras que, el personaje masculino corre nuevamente hasta caer súbitamente a lado de un conjunto de cuerpos que yacen tendidos en el suelo.



[13]



[14]



[15]

Roxana Díaz, *Aurora*, 2014, Compañía de Danza Espiral, Santiago de Chile.

En la esquina superior derecha del escenario, unas bailarinas se desplazan diagonalmente con grandes pasos arrastrados y pesados. Comienzan a ejecutar movimientos ondulantes, se estiran y se contraen, giran y caen, como las olas que se agolpan hasta chocar en las piedras de un paisaje marino [15]. Inmediatamente después, los cuerpos se transforman en aves. Los brazos de los bailarines son ahora las alas de unos pájaros que aletean con movimientos sinuosos y tenues. Crean atmósferas, collages, personas, colectividades. Son recuerdos que se integran y se desintegran con las dinámicas de los cuerpos en el espacio.

La música cambia, se escucha el sonido de unas campanas que anuncian que algo está por venir. De pronto, irrumpe una melodía electrónica con ritmos más acelerados. Cuerpos masculinos que se desplazan rápidamente con rodillas flexionadas, pasos golpeados y puños cerrados, dinámicas seguras y fuertes, nos recuerdan un pueblo en pie de lucha. Transitan formas simétricas y lineales que se construyen con giros, saltos y caídas [16].



[16]

Roxana Díaz, *Aurora*, 2014, Compañía de Danza Espiral, Santiago de Chile.

Las mujeres se unen a las presencias masculinas e interactúan con cargadas y contactos corporales. Mientras que, la pareja de esta historia se encuentra, juntan sus manos y sus cuerpos. Dialogan amorosamente entre giros, suspensiones e inmediaciones [17]. Ella gira alrededor del él, rozando su cuerpo, provocando con sus movimientos la imagen de una flor que surge de la tierra; se desplaza hacia el piso y se recuesta boca arriba con las piernas flexionadas y abiertas. Es el cuadro de una mujer pariendo, la representación de una sociedad dando a luz a un nuevo porvenir.

En el centro, aparece una mujer recostada que es cargada y suspendida en el aire y al mismo tiempo, un personaje masculino es elevado hasta el vientre de ella, donde elabora la figura de una flor con sus manos. La música comienza a alentarse, los cuerpos dilatan sus pasos en el escenario, se desvanecen en el suelo y se colocan en pareja. El amor se ve reflejado en las cercanías y las miradas, que entrelazan con abrazos [18], con excepción del hombre y la mujer protagonista, quienes permanecen haciendo movimientos en soledad. En ese momento el intérprete masculino, con movimientos más lentos, ejecuta su leitmotiv, se incorpora, se desplaza hacia una esquina del escenario, realiza algunos giros, hasta caer nuevamente de forma súbita, vertical y definitiva, asesinado por la dictadura [19].



[17]



[18]



[18]



[19]

Roxana Díaz, *Aurora*, 2014, Compañía de Danza Espiral, Santiago de Chile.

Ahora los bailarines se toman de las manos formando un círculo, alzan sus brazos, se sueltan y se distribuyen. Cada uno parece ser el rayo de un sol luminoso que se filtra en el recinto. Los cuerpos hacen movimientos de brazos simulando el paisaje marino, mientras que la mujer de rojo sentada en el centro, mira triste hacia el horizonte [20]. Su melancolía probablemente provocada por la ausencia de su amado es acompañada por el sonido del mar y un mosaico de formas acuáticas, aves y auroras de un sol que acaba de emerger [21]. Al final un hombre y una mujer se aproximan y le ayudan a incorporarse, es la solidaridad y el anhelo de compartir la claridad y la luz de un sol, que desprende la utopía.



[20]



[21]

Roxana Díaz, *Aurora*, 2014, Compañía de Danza Espiral, Santiago de Chile.

En quince minutos aproximadamente, la estructura de la obra se divide en tres partes: el golpe militar, representado por el derrumbe, el caos, la represión y el exilio; la resistencia en contra del régimen; y por último la recuperación democrática simbolizada por un nuevo amanecer. Historia que se entrelaza con la vida de una pareja que se separa, cuando uno de ellos, el protagonista masculino, decide luchar clandestinamente en contra de la dictadura. Como señala Kiko Fierro, a lo largo de la coreografía “hay una pareja que nunca se ve, porque él anda de clandestino en Chile, y la mujer está sola. Se cruzan en el escenario, pero no se encuentran frente a frente como una pareja de enamorados”¹¹⁸. Estos dos personajes rememoran la vida de Turner y Jara, representando la ausencia como consecuencia de la lucha social del músico y posteriormente de su asesinato.

La primera parte que corresponde a la destrucción y la represión es representada con algunas formas corpóreas como las estructuras urbanas que se derrumban o el aislamiento de los cuerpos en el espacio. En la siguiente escena, sobresale un conjunto de cuerpos masculinos y femeninos que ejecutan movimientos fuertes y combatientes. Mientras que, el retorno a la democracia es simbolizado por el paisaje de un mar en calma, los abrazos que simbolizan el amor y la solidaridad, así como la figura de un sol que representa el nuevo amanecer social.

En general, la coreografía tiene un lenguaje narrativo que sigue linealmente la historia de la dictadura militar, junto con la vida de aquellas personas que perdieron a sus seres queridos en aquella época, especialmente Turner. Apoyada por la expresividad del gesto, en *Aurora* se entrelazan sensaciones humanas como la ausencia, el miedo, el aislamiento, pero también, la esperanza, la fuerza y la solidaridad necesarias para el cambio social. En medio de esa historia, existen interrupciones visuales, que se entremezclan con la trama de la obra: collages de imágenes que nos muestran ambientes, paisajes, y elementos de la naturaleza chilena, haciendo metáforas de la vida social y política. Por ejemplo, la aurora representa la alternativa posible frente al autoritarismo; las olas, la fortaleza de un pueblo que se moviliza; las aves la libertad anhelada; el útero el espacio donde se desarrolla la vida y el nacimiento de una nueva sociedad.

¹¹⁸ Entrevista Kiko Fierro, Santiago, Chile, 12 de octubre de 2014.

De hecho para el coreógrafo chileno, *Aurora* es un “poema coreográfico”, que se inspira en los versos de Neruda. Sobresalen imágenes típicas de la poesía nerudiana como la geografía chilena, principalmente el paisaje marino (olas, rocas, aves, crepúsculos) que nos recuerda las costas de la región de Isla Negra donde el escritor habitó. Aunque también aparecen otras temáticas de su poesía como el exilio, la soledad, la nostalgia, la ausencia, el amor, además de tópicos políticos y de carácter popular.

En general los personajes manejan diferentes cualidades y flujos de movimiento. Por ejemplo, las formas lineales y geométricas de los edificios ciudadanos; los movimientos ondulantes y suaves en las representaciones del paisaje marítimo; así como los gestos súbitos y fuertes que se aprecian en el pueblo que resiste en contra de la dictadura. Además se manejan diversos niveles: saltos, contracciones, y caídas; varias direcciones: frontales, laterales y multidireccionales; composiciones de movimientos como el canon, el unísono, sucesiones o movimientos aislados, donde la distribución de los cuerpos es en dúos, solos, o bien, en pequeños grupos.

Por su parte la música electrónica de género *cósmico* a base de sintetizadores resulta contrastante, a veces predominan melodías tranquilas con ritmos lentos y otras veces más rápidas; así como sonidos que entreveran la historia de la obra, por ejemplo, las olas del mar, o bien, el eco de unas campanas. *Aurora* es así, una historia de ausencias, es decir, de los proyectos truncados y de utopías que se fueron con el golpe militar, de los asesinados, los detenidos y los desaparecidos, de los que se fueron del país y regresaron y de los que nunca más volvieron.

Los vaivenes sociopolíticos y estéticos en *Basta* y *Aurora*

Las coreografías de Calaucán y Espiral configuran un lenguaje propio, que se ve reflejado fundamentalmente en las temáticas, los contenidos, los recursos sonoros, las imágenes visuales, y ciertos procesos de creación y de composición. En ambas danzas es común el lenguaje claro y sencillo, que se desenvuelve en una estructura narrativa donde se mezclan imágenes que a manera de collages se introducen en la trama de la obra. Los cuerpos son personajes, y al mismo tiempo formas y metáforas que acompañan las historias. En estas

imágenes que penetran y se desvanecen, pudimos visualizar paisajes que evocaban la geografía chilena como vistas del mar, olas, rocas y aves, integrantes de un paisaje nerudiano; úteros, túneles y flores; personajes marginados que integraban la vida social como obreros, activistas sociales, familiares de detenidos-desaparecidos, presos políticos, asesinados, etc.; así como aquellos que encarnan personalidades específicas, como las de Joan Turner, Víctor Jara, Patricio Bunster, Santiago Nattino, Manuel Guerrero y José Manuel Parada, etc.

En correspondencia con el expresionismo, las coreografías fusionaron lo clásico y lo contemporáneo. Tanto en *Basta*, como en *Aurora*, visualizamos elevaciones, giros, levantamientos de piernas y *pas de deux*¹¹⁹, que nos recuerdan las formas del ballet, pero también movimientos propios de la danza contemporánea como las contracciones, las caídas y suspensiones, el pie descalzo, los movimientos ondulantes del torso, pero sobre todo, el uso expresivo del gesto, que permitió definir con precisión los personajes y sus acciones.

Las cualidades del movimiento en los personajes de las obras resultan variadas. Hay movimientos pausados y pesados, que se evidencian en personajes como los prisioneros y los torturados, dinámicas más rápidas y ligeras, que combinan elevaciones y caídas, como las tres mujeres en *Basta*. En cambio en *Aurora* aparecen figuras lineales, simétricas y súbitas representando el activismo social. Asimismo, el uso del espacio es multidireccional y en algunos momentos con diseños frontales, resaltan también múltiples niveles de ejecución corporal: bajos, medios y altos. Mientras que, la temporalidad oscila entre la lentitud y la pesadez; lo rápido y ligero. Por ejemplo, la dilatación del tiempo entre los muertos en *Basta*, la contracción del tiempo en los movimientos de las viudas de los tres comunistas o en los activistas sociales en *Aurora*.

También contrasta el estado anímico de los personajes que transcurren entre el miedo, el dolor, la ausencia, la nostalgia, como también la fuerza, el amor y la esperanza. En este sentido, existen oposiciones de sensaciones humanas, un “antagonismo dramático

¹¹⁹ Pasos del ballet clásico ejecutados por dos personas.

que sirvió para escenificar la fuerte tensión social existente en Chile” (Grumann, 2013: 238).

Por otro lado, en ambas coreografías se utiliza música electrónica e instrumental y algunos sonidos que evocan el sonido de las olas acompañando el vaivén de los cuerpos o bien, los truenos que incrementan el paisaje terrorífico de la represión. En *Basta* los personajes se apoyan de la voz, que irrumpe inesperadamente con frases de denuncia política lo mismo en medio que al final de la coreografía. En ambos casos, la música sintoniza con la trama de la historia, así como los estados anímicos de los personajes, un motivo característico del expresionismo alemán donde la música y la danza son dos elementos interconectados.

El legado de Jooss también puede observarse en el carácter grupal¹²⁰ de las coreografías donde aparece la “idea literal de una danza de la comunidad, una estética de lo masivo” (Grumann, 2009: 21). En *Basta* y en *Aurora* es posible visualizar el tema de la colectividad ya sea desde el punto de vista literal, evidente con la participación de numerosos intérpretes, ocho en el caso de *Basta* o dieciséis en *Aurora*; pero también desde el análisis simbólico de las coreografías donde son recurrentes las metáforas enfocadas al sentido comunitario y popular.

A su vez, es evidente el mensaje de denuncia política en contra de la dictadura. Por ejemplo, en *Basta* hay una clara exigencia de justicia, frente al asesinato de Guerrero, Nattino y Parada. Reivindica la presencia de los comunistas a pesar de la muerte, y defiende la memoria histórica, contra el olvido que pretendió imponer el régimen militar. En el caso de *Aurora* discurre una crítica y una clara denuncia hacia la represión. Nos muestra lo que el golpe de Estado destruyó, es decir, la fragmentación de los proyectos e ideales que se fueron con el periodo de Allende, pero también lo que la gente es capaz de construir colectivamente en medio de ambientes tan hostiles como ese. En ambas persiste un final prometedor, ya sea a través de la justicia en el caso de *Basta*, o bien, con el regreso a la democracia en el caso de *Aurora*.

¹²⁰ Se le llama coreografías grupales a aquellas en que participan en escena más de cuatro intérpretes (Grumann, 2013: 248).

Sin duda las coreografías de *Basta* y *Aurora*, nos permitieron articular el análisis entre danza, cuerpo y política en el periodo de la dictadura. Los montajes de los grupos alojaron aspiraciones, ideas populares y configuraciones del transcurrir de ese momento, imaginarios colectivos que se incluyeron en las obras, como una forma de socializar la restricción de la libertad y las tensiones sociales. Asimismo, sirvieron para intercambiar inquietudes, anhelos, miedos, sensaciones, denunciar la violación de los derechos humanos y proponer nuevas realidades sociopolíticas. Fueron también una forma de visibilizar lo “invisible”, donde lo simbólico del arte y la realidad material, proyectaron una organización común de lucha social.

Las coreografías de *Aurora* y *Basta* exponen la metáfora de un cuerpo social en constante tensión, ahí están presentes los cuerpos dolidos, reprimidos y *pasivos* como también la heroicidad de un pueblo que se organiza y construye otras posibilidades sociales. En su carácter político las coreografías confrontan los paradigmas culturales promovidos por Pinochet, ya que integran en el arte contenidos políticos y críticos, enfatizan en el carácter comunitario y grupal, incorporan signos y símbolos prohibidos, actores sociales marginados, y reivindican memorias históricas y proyectos colectivos opacados por la dictadura militar.

Aurora y *Basta* interpelan con el cuerpo y sus movimientos, presencias disidentes. Existen entonces batallas simbólicas por la memoria, danzas que confrontan las ausencias físicas e imaginarias de los desaparecidos/asesinados, pero sobre todo, que luchan contra el olvido que buscó imponer el régimen, ante un pasado que parecía poner en peligro el futuro de la dictadura militar.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación, pusimos en relación una encrucijada: cuerpo, danza y política, analizándola en la danza contemporánea de Calaucán y Espiral durante la dictadura militar. En ese sentido, el impacto de la represión es recuperado en el ámbito simbólico de los cuerpos danzando. Es ahí donde el arte y las poéticas de estos colectivos procesaron, recrearon y socializaron el conflicto dictatorial.

Particularmente, la dictadura puso en tensión, diferentes representaciones de la corporeidad, pues el pinochetismo promovió el sometimiento físico e intangible de un cuerpo social politizado, —vinculado al proyecto socialista de Allende— oponiendo a éste la idea del cuerpo “dócil”. Es así como el cuerpo se tradujo en el “objeto” del castigo social, un signo donde quedaron inscritas las marcas correctivas del poder militar. A la par se expresó el cuerpo mecanicista del verdugo que se encargó de controlar, restringir y reprimir al “otro”. En oposición a la dinámica dominador/dominado, entendida como expresión de una metáfora de obediencia al programa militar, emerge una resistencia contra lo que obstaculiza la libertad, colocando en tensión la correlación entre el cuerpo activo y disidente versus el pasivo y sumiso.

Obvio que las políticas culturales oficiales, tanto las *reactivas* como las *evasivas*, participaron de esa relación, buscando contener la politicidad del cuerpo y sus expresiones estéticas disidentes. Con todas sus ambivalencias, las políticas culturales quisieron aniquilar los símbolos indicativos de la Unidad Popular, así como neutralizar, los conflictos sociales que ponían en riesgo su permanencia.

Paradójicamente al tiempo que la dictadura procuró despolitizar al arte, destacando una cultura supuestamente, desprovista de contenidos críticos, hizo política a través o con el arte, mezclando y promoviendo diferentes iniciativas culturales como el nacionalismo; el entretenimiento de corte neoliberal auspiciado por las industrias culturales, junto con las formas tradicionales del arte contemplativo elitista. Aun cuando estas iniciativas son contradictorias entre sí, comparten un carácter anti político que por un lado, buscó la oportunidad para refundar el orden social y por otro, defenderse de la amenaza socialista desestabilizadora.

Al poder de las políticas culturales de la dictadura habrían de oponerse otras fuerzas artístico culturales, recordándonos que el poder no puede concebirse sin su resistencia. Por esta razón aunque la dictadura le haya apostado a un cuerpo pasivo, en realidad ésa era una suerte de ficción que idealizaba un ordenamiento social que en realidad nunca consiguió del todo. En la década de los ochenta, irrumpen manifestaciones artísticas contra la dictadura, perturbando la idea y práctica de las relaciones subsumidas del cuerpo al poder militar. Lo hicieron fundamentalmente interpelando la potencialidad activa y transformadora que tiene todo cuerpo social a través del movimiento y la gestualidad.

Nacen entonces diferentes formas estéticas que desafiaron al poder hegemónico desde la clandestinidad y la fugacidad, danzando metáforas sutiles pero también directas. Fue así como los grupos disidentes de la danza independiente contemporánea de los años ochenta, consiguen denunciar los abusos de la dictadura, es decir, danzando al interior de la contingencia política, esto es, en actos de protestas político-culturales acompañadas con organizaciones de resistencia popular. Estas formas contestatarias de la danza fueron posibles gracias a la independencia económica e institucional de los grupos. La independencia fue tanto un modo de subsistencia artística, como una postura política que confrontó las pautas socioculturales de la dictadura. En ese sentido, las danzas de Calaucán y de Espiral asumieron la independencia como una posibilidad y una estrategia de acción liberadora.

Por otro lado, las danzas y sus propuestas estéticas representan el modo en que los bailarines socializaron el trauma del golpe militar y sus restricciones a las libertades. De hecho, la danza puede ser vista como un factor de cohesión social frente a las injusticias, la represión y los proyectos frustrados. Sobre todo, porque al bailar se intercambian miedos, aspiraciones y anhelos colectivos. Por eso las danzas nombraron lo “indecible”, sobrepasando el lenguaje discursivo como única instancia de significación, expresando con presencias, gestos y movimientos aquello que muchas veces, no podían decir las palabras.

Este carácter polisémico del cuerpo y sus gestualidades, así como las cualidades inasibles y efímeras de la danza, facilitaron no sólo la realización de montajes con temáticas de denuncia política, sino que también les permitió a los danzantes escapar más fácilmente de la represión.

Las formas en que Calaucán y Espiral se enfrentaron a ella, propicia estéticas particulares, así como estrategias y tácticas de ejecución artística novedosas. Al buscar canales de expresión alternativos para eludir la represión y la censura, reivindicando los derechos perdidos, crearon danzas más espontáneas. Muchas de ellas se elaboraron en función de las necesidades del momento preciso en que se iba a ejecutar el acto y por lo tanto, la hechura escapaba a la decisión deliberada de sus protagonistas. Basta recordar el carácter fugaz de las acciones de arte en el espacio público, algunas veces en lugares simbólicos que rememoraban hechos específicos.

Aunque también coexistieron otras formas menos riesgosas y más planificadas, en espacios alternativos de encuentro popular o en el marco de eventos de organizaciones sociales, donde los grupos danzaban al ritmo de las temáticas y protestas políticas. En otras palabras, las estéticas de Calaucán y Espiral integran los procesos anticipados de creación coreográfica, pero también lo accidental. Es ahí donde confluye el peligro de la represión, la vida y el tránsito callejero, las cualidades físicas del entorno, lo comunitario y la intimidad de los cuerpos.

Cabe señalar, que las estéticas y las poéticas de ambos grupos, se nutren de su condición de vulnerabilidad permitiendo una forma de agencia, esto es, un saber hacer organizado de donde se desprendían acciones colectivas específicas. En ese sentido, aunque Calaucán y Espiral mantuvieron itinerarios estéticos, experiencias e ideas en común, conservaron sus propias autonomías y particularidades. Así mientras que Calaucán se caracterizó por la espontaneidad, callejera, rudimentaria y fugaz de sus danzas; así como por la estabilidad de sus circuitos culturales y sociales para la ejecución; Espiral se dirigió más hacia el uso de espacios alternativos de encuentro popular, la elaboración de coreografías más sofisticadas, y una apuesta por profesionalizar la danza.

Asimismo, aunque en ambos grupos participaron una gran cantidad de bailarines y coreógrafos, en el discurso de sus protagonistas, especialmente en los del Espiral, fue sumamente notoria la presencia de Patricio Bunster, ya fuera como director y fundador del grupo, creador de un vasto repertorio coreográfico, docente y activista político. De hecho, su personalidad marcó un distintivo estético especial dentro de ambos grupos.

Por otra parte, es importante destacar la importancia que tuvieron las danzas de Calaucán y Espiral en el desarrollo cultural de sus respectivas regiones. Calaucán incentivó el despliegue de la danza contemporánea en Concepción, incluso fue durante aquella época el único espacio consagrado a la docencia y exposición profesional de esta disciplina. Mientras que Espiral contribuyó en la formación de cientos de bailarines y coreógrafos en Santiago, inspirando nuevas agrupaciones y favoreciendo el desarrollo nacional de la danza independiente.

A través de las coreografías analizadas pudimos tener una lectura distinta sobre el periodo de la dictadura militar, sus antagonismos y tensiones sociales, así como las distintas apreciaciones culturales y experiencias estéticas que de éste, expresan los actores que intervinieron en ellas. Y es que, las piezas dancísticas articulan subjetividades corporales junto con las historias de vida de sus protagonistas, y procesos socio históricos más amplios.

Además al identificar los tiempos y espacios donde se planearon las coreografías, los recursos que ocuparon, los procesos de elaboración, las narrativas, discursividades y memorias, pudimos conocer cómo la gran variedad de intervenciones creativas, le hacían frente a la adversidad dictatorial. En ese sentido, para que la creatividad expresara la dureza del contexto sociopolítico fue necesario que ambos grupos recurrieran a técnicas y metodologías como el expresionismo alemán, el método Leeder y las bases teóricas de Laban. Mismas que articularon con elementos de la poesía nerudiana, el teatro gestual callejero, la plástica de José Venturelli y Julio Escámez, sin olvidar a la Nueva Canción Chilena o la danza combativa del Ballet Popular.

Calaucán y Espiral se valieron de un lenguaje sencillo y accesible, muchas veces teatralizado, con la intención también de acercarse a los sectores populares marginales y difundir la danza. En este sentido, la noción de lo “popular” fue una constante en las historias materiales y simbólicas de los grupos, un ideal tendiente hacia el “pueblo” (clase obrera y sus aliados desde la perspectiva marxista) como sujeto histórico del cambio social (Subercaseaux, 1986). Así lo “popular” como proyecto alternativo no sólo se vio reflejado en el contacto de los grupos de danza con los sectores marginales, en el uso de la

espacialidad o en las construcciones de lenguajes inteligibles, sino también en las historias y los personajes representados en escena.

Las coreografías de Calaucán y de Espiral contaron historias a veces de forma dramática y cruda; otras lúdica y alegre, pero generalmente todas ellas concluyeron con finales esperanzadores donde era posible alcanzar una mejor sociedad. Fue claro que *Basta* y *Aurora*, se apropian de hechos verídicos como el “caso degollados”, así como la represión, las desapariciones y el asesinato de Víctor Jara, articulando las biografías de los mismos coreógrafos y bailarines. Ambas coreografías muestran paisajes lúgubres y escenas sumamente trágicas de la realidad chilena, pero también valores como el amor, la solidaridad, la colectividad y la lucha social.

Las estructuras coreográficas transitaron entre oscuridad- luz, aislamiento-colectividad, miedo- fortaleza, individualismo- solidaridad, desolación- esperanza, represión- liberación, injusticia- equidad, olvido- memoria colectiva, etc. Estos antagonismos intensificaron las situaciones y los estados anímicos de los personajes, pero además dieron la sensación de cambio, es decir, la posibilidad constante de circular de un estado a otro: del caos a la utopía.

Las líneas narrativas de las coreografías exhiben interrupciones imaginarias, movimientos de los cuerpos que a manera de collages construyeron metáforas visuales. Son cruces de imágenes, músicas, presencias, formas de movimiento, espacios-tiempo prohibidos por el régimen, símbolos y signos que se retomaron como formas de enunciación política. Las imágenes de paisajes marinos, nos recuerdan las representaciones poéticas nerudianas; elementos de la naturaleza y ciclos vitales nacimiento- muerte, mezcladas con ambientaciones urbanas, así como con la cotidianidad chilena. La danza encarnó las emociones de ciertos personajes en el contexto de la dictadura, acompañadas de música y sonidos como las voces y los gritos de denuncia que, reforzaron el sentido coreográfico.

Cabe destacar, que la dimensión colectiva de las coreografías fue central, tanto por la participación de numerosos intérpretes en escena, como por la narrativa y lo simbólico de

las danzas. Ahí las metáforas evocaron un aspecto comunitario y masivo, confrontándolo con la apuesta individualista del régimen militar.

Cuerpo, danza y política, son indisociables en las historias de ambos grupos, pues caracterizan sus trayectorias artísticas e ideológicas. Por ejemplo, los entrecruces políticos en las danzas de Calaucán y Espiral tuvieron como antecedente las historias de vida de varios de sus integrantes antes del golpe militar, ya sea como militantes en partidos políticos de izquierda, y/o participantes en actividades político- culturales de apoyo al proyecto socialista de la UP. No obstante, las circunstancias sociopolíticas de la dictadura, motivaron, otras experiencias materiales y sensibles y por lo tanto, otras formas de articulación entre política, cuerpo y danza.

Dichas articulaciones tuvieron diferentes apreciaciones entre los integrantes de Calaucán y Espiral. Aunque algunos de sus protagonistas negaron la definición de *danza política* y en su lugar nombran una *danza de denuncia*, otros reconocen una *danza panfletaria* sin que tampoco haya un amplio consenso al respecto. En lo político de Calaucán y Espiral, se articulan discursos de denuncia y consignas panfletarias, pero también sus poéticas y su organización colectiva, cuyas estrategias eludieron la censura, para difundir la danza y para transmitir con el cuerpo mensajes políticos.

La relación danza, cuerpo y política, se evidencia en el acontecimiento dancístico mismo, es decir, en el momento justo donde la danza despliega los cuerpos y sus movimientos, como en las acciones de arte, donde bailar en el espacio público, en un momento donde éste estaba prohibido, fue por sí misma un acto que rompió la intención normalizadora de la dictadura. En otras palabras, las estéticas de Espiral y Calaucán se nutren de la contingencia, la fugacidad y la interrupción dentro del seno del espacio público como lugar de conflicto político.

Se trata de “una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materialidad, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad” (Rancière, 2005: 24). De hecho lo político también se expresa en la repartición del mundo sensible, de los espacios, los tiempos y las formas de actividad (Rancière, 2005). En ese sentido, las acciones de arte relámpago y las

danzas de Calaucán y Espiral disputaron el espacio público infiltrando nuevos significados simbólicos. El peligro de danzar contenidos políticos, produjo en los cuerpos otras experiencias y formas de moverse. Cuando el *continuum* del tránsito ordinario es interrumpido con la danza, llega un tiempo-espacio extra cotidiano que impregna lo imaginario y lo simbólico de la vida diaria. Se trata de tiempos y espacialidades que se superponen creando otros sentidos y significados de la realidad, coexistiendo tanto con el tiempo-espacio creativo de la danza, como con aquél otro normalizado y restringido por los militares.

Bailar en la calle, significó la reivindicación simbólica de ciertos derechos como la libertad de tránsito e intervención en los espacios, pero además, el establecimiento de nuevas relaciones colectivas, en un momento donde la represión se había encargado de deteriorar los lazos sociales, así como las pautas habituales de socialización. En este sentido, *lo* político de la danza permitió visibilizar lo “invisibilizado” de los antagonismos dictatoriales. Pero también de exponer, proyectos y propuestas contrarias al régimen, que no eran sino manifestaciones culturales prohibidas, discursos acallados... presencias y símbolos marginados.

Es así como las danzas de Calaucán y Espiral crearon lenguajes estéticos con formas y contenidos políticos, como representaciones corporales de oposición a la dictadura. Lo hicieron alejándose de la metáfora del cuerpo militarizado, rígido, inexpresivo y socialmente pasivo, lo mismo que de aquél cuerpo, contemplativo, atemporal e inalcanzable propio del ballet clásico. Los cuerpos de la danza contemporánea en Calaucán y en Espiral apelan a la movilización y la crítica social. En ese sentido, opusieron a la rigidez, la expresividad; a lo etéreo e inalcanzable, el aquí y el ahora, al carácter burgués, el contacto con lo marginal. En síntesis, escaparon a la pasividad del cuerpo y al sometimiento, creando otras sensibilidades, materiales y simbólicas que a través de las espacialidades y tiempos que permite la danza contemporánea, lograron socializar las tensiones sociales existentes.

Las danzas de Calaucán y de Espiral construyen la metáfora de un cuerpo en su materialidad, en su presencia física, en sus discursos y sensibilidades. Hablamos de un cuerpo en el seno de sus contradicciones, es decir, uno situado entre el proyecto autoritario

de la dictadura y su resistencia. Cuando las danzas escenificaron cuerpos dolidos, violentados y reprimidos, se hicieron evidentes los trazos de la “disciplina” y el poder militar, pero también sus resistencias y disidencias, que inscriben otras alternativas sociales, tanto en el universo simbólico de las coreografías como en lo que el cuerpo es, desde su acontecer histórico.

Gracias al quiebre de las formas estilísticas establecidas, así como a los procesos y contenidos de elaboración creativa, la expresión dominante del movimiento del cuerpo, su relación con el mundo y sus representaciones sociales fueron interpeladas. Las estéticas de Calaucán y Espiral son ejemplo de ello.

Finalmente, creemos que en el futuro cercano habrán de abrirse nuevas vetas de investigación sobre la danza, el cuerpo y sus relaciones sociopolíticas. En donde cabrá preguntarse ¿qué transformaciones suceden en Calaucán y en Espiral después del “retorno a la democracia”?, ¿cuáles son las diferencias de los grupos en la dictadura y la etapa posterior a ésta?, ¿qué significa ser “independiente” y “contemporáneo” en los grupos de danza actualmente?, ¿de qué manera se entrelaza *lo* político y *la* política en la danza hoy en día? Del mismo modo será importante expandir el campo investigativo de la danza hacia otros territorios latinoamericanos, analizando las similitudes y diferencias entre los grupos de danza contemporánea y otros conjuntos que surgieron en contextos dictatoriales análogos como Argentina, Brasil, Uruguay, entre otros, o en regímenes autoritarios como el de México.

Valdrá la pena pensar las diferentes maneras en que se expresa la danza en América Latina en las últimas décadas, y las formas en que se configura junto con los cambios sociales, económicos y políticos del momento. Éstas y otras inquietudes sirven como bases para futuros planteamientos teóricos sobre la danza y sus representaciones estéticas, pues partimos del hecho de que el arte no es un reflejo de la realidad, por el contrario, son formas sensibles con las cuales los sujetos se relacionan con el mundo, la sociedad, sus tiempos, sus acuerdos y sus contradicciones.

Anexos

Tabla 1. Desarrollo de la danza contemporánea*

Actores, periodo y lugar	Profesión	Contribuciones	
François Delsarte Francia. Finales del siglo XIX	Músico, compositor, docente y teórico	Realizó un código de clasificación gestual, estableciendo relaciones entre los movimientos, las partes del cuerpo y sus sensaciones.	Teóricos de la danza, el ritmo y el movimiento
Émile Jaques-Dalcroze Alemania y Suecia 1920-1950	Compositor y teórico	Creó un sistema de relación entre los movimientos del cuerpo y los sonidos. Incorporó otras formas de expresión dancística basadas en el ritmo y elaboró un método docente para el movimiento.	
Rudolf von Laban Alemania y Hungría 1920- 1960	Bailarín, coreógrafo y teórico de danza	Analizó la relación espacio, movimiento y ritmo. Elaboró el sistema de análisis de movimiento y notación, llamado cinetografía o Labanotación como herramienta de registro dancístico. Teorizó sobre la Kinesfera, es decir, el espacio alrededor del cuerpo y sus direcciones.	
Isadora Duncan Estados Unidos, 1900 a 1930	Bailarina, coreógrafa, docente	Desarrolló una danza más libre y espontánea que rompió con los paradigmas del ballet clásico. Se caracterizó por bailar con el pie desnudo, el uso de túnicas sueltas, así como la incorporación de formas clásicas griegas y elementos de la naturaleza.	Las pioneras
Ruth Saint Denis y Ted Shawn Estados Unidos 1900- 1930	Bailarines, coreógrafos y docente	Pusieron en relación la danza y la espiritualidad. Influenciados por la cultura, la filosofía, la religión y la tradición oriental. Enriquecieron la danza ampliando las posibilidades de movimiento y establecieron técnicas diferenciadas del cuerpo femeninas y masculinas.	

* Se trata de una aproximación al surgimiento de la danza contemporánea donde rescatamos algunos personajes clave y sus respectivas contribuciones. Véase Ginot Isabelle y Michet Marcelle (2002). *La danse au XX^e siècle*, Canadá: Larousse, pp.246- 249.

Mary Wigman Alemania 1920- 1960	Bailarina, coreógrafa y docente.	Desarrolló la danza expresionista que enfatizó en las emociones del individuo frente a la forma. Elaboró una nueva danza que se independizó de la música, basada en el sentido orgánico del gesto, el principio tensión-relajación, y la respiración como motor del movimiento.	1920-1960 Danza expresionista alemana
Kurt Jooss Alemania 1920- 1960	Bailarín, coreógrafo y docente.	Conformó la danza “esencialista”, que sintetizó elementos de la danza expresionista alemana, con la técnica clásica. Se caracterizó por el uso de recursos teatrales, interpretaciones dramáticas y temáticas inspiradas en la contingencia y en la realidad social.	
Doris Humprey Estados Unidos 1930- 1960	Bailarina, coreógrafa y docente.	Concibió el movimiento de la danza como un momento de tránsito entre dos puntos de equilibrio: verticalidad y horizontalidad. Su técnica se centró en la caída- recuperación, y en la gravedad como fuente de energía del cuerpo.	Danza norteamericana 1930- 1970
Martha Graham Estados Unidos, 1930- 1970	Bailarina, coreógrafa	Creó un método dancístico basado en la contracción y la relajación del cuerpo. Se enfocó en la liberación de las emociones a partir de movimientos curvos, espirales y estiramientos del torso, contracciones pélvicas, y abdominales, caídas controladas, etc. Expresó temáticas sociopolíticas, así como contenidos psicológicos que abordaron emociones humanas.	
José Limón México- Estados Unidos, 1940- 1970	Bailarín , coreógrafo y docente	Creó una técnica para la expresión dramática y la musicalidad. Enfatizó en los principios de recuperación y caída, suspensión y sucesión del movimiento.	
Merce Cunningham Estados Unidos 1950- 1990	Coreógrafo y bailarín	Inventó una técnica centrada en la experimentación corporal y la libertad creativa. Se alejó de la representación, las narrativas convencionales y los elementos de composición dancística: causa- efecto. Amplió las posibilidades del movimiento, mediante acciones múltiples, simultáneas y casuales. Exploró la relación de la danza con otros recursos visuales y sonoros, y perspectivas artísticas como las de John Cage, Andy Warhol, Jasper Johns, etc.	posmoderna Transición a la danza

<p>Judson Church Dance Theater</p> <p>Estados Unidos (1960- 1970)</p> <p>Trisha Brown, Steve Paxton, David Gordon, Yvonne Rainer, etc.</p>	<p>Bailarines y coreógrafos</p>	<p>Exaltaron la percepción subjetiva y relativa. En cambio rechazaron cualquier generalización ideológica o cultural.</p> <p>Rechazaron el concepto de técnica y apelaron por el desarrollo del performance, la improvisación y la composición aleatoria, influenciada por las innovaciones musicales de artistas como John Cage.</p> <p>Usaron espacios urbanos y no convencionales.</p> <p>Exploraron recursos espaciales, temporales y corporales, como la multidireccionalidad y la simultaneidad; así como elementos sonoros, videográficos y tecnológicos.</p> <p>Eliminaron la narrativa y la expresión emocional.</p>	<p>Danza posmoderna</p>
<p>Hijikata, Kazuo, Onho, Ko Murobushi, etc.</p> <p>Japón 1960- 1990</p>	<p>Bailarines, coreógrafos</p>	<p>Surgió como respuesta a la bomba de Hiroshima y Nagasaki. Expresa la deformación y la recomposición del cuerpo social destruido por la guerra.</p> <p>Utiliza movimientos lentos, expresivos y asimétricos que construyen imágenes grotescas y decadentes, como también elementos de la naturaleza.</p>	<p>Danza Butoh</p>
<p>Pina Bausch y Susanne Linke, etc.</p> <p>Alemania 1970- 1990</p>	<p>Bailarines, coreógrafos</p>	<p>Retomaron elementos de la danza expresionista alemana con mezclas vanguardistas.</p> <p>Se caracterizan por la ausencia de argumentos, episodios breves, ejecuciones en espacio urbanos o naturales, acciones escénicas simultáneas, imágenes impactantes, incorporación de gestos cotidianos, etc.</p>	<p>Danza- Teatro</p>

Repertorios coreográficos de Calaucán y Espiral (1983- 1989)

Grupo de Danza Calaucán

Año	Coreografía	Dirección
1984	El Mercado de Testaccio	Joan Turner
1984	No estamos solos	Joan Turner
1984	La Partida	Joan Turner
1985	Basta	Patricio Bunster
1985	El Diario de la Tía Solferina	Patricio Bunster
1986	Retrato de una pobladora	Patricio Bunster
1986	América del Sur	Paola Aste
1986	El Pimiento	Luis Eduardo Araneda
1986	Obstinato	Gregorio Fassler
1987	Accidental	Miguel Ángel González
1987	Encuentros	Paola Aste
1987	Danza Alegre	Paola Aste
1988	Remolinos	Jorge Olea
1988	Solo eso	Paola Aste
1988	Ahora	Mario Lorenzo Muñoz
1988	Encantadoras ridículas	Ricardo Herrera
1988	Mujeres incomunicadas	Ricardo Herrera
1988	Después de la mentira	Paola Aste
1989	La calle I	Miguel Ángel González

1989	Pasaje 4	Paola Aste
1989	Danza de los reflejos	Miguel Ángel González
1989	Comunión	Paola Aste

Grupo de Danza Espiral

Año	Coreografía	Director
1975	A pesar de todo (elaborada en el exilio)	Patricio Bunster
1986	Aurora	Patricio Bunster
1986	Mi hermano	Mario Lorenzo Muñoz
1986	Dos retratos, el pimiento y lo único que tengo	Patricio Bunster
1987	La Vindicación de la Primavera	Patricio Bunster
1987	Poema XV	Patricio Bunster
1987	Obstinatto	Gregorio Fassler
1987	Bach Dinamita	Patricio Bunster
1988	Caras + Caras	Patricio Bunster
1988	Calaluna	Jorge Olea
1989	Los Palomos	Patricio Bunster
1989	(3era. Versión) Deutsches Réquiem	Luis Eduardo Araneda

Referencias biográficas

Entrevistados

Cecilia Godoy: Bailarina, actriz y coreógrafa. Fue integrante del Ballet Contemporáneo, del TUE, cofundadora del Grupo de Danza Calaucán e intérprete en el Centro de Danza Espiral. En los años noventa fundó con Paola Aste la compañía de Artes Corporales y en años más recientes, la compañía teatral La Comarca, dirigida por Alejandro Trejo.

Kiko Fierro: Inició como intérprete de danza en el Ballet Contemporáneo y más adelante, en el Grupo de Danza Calaucán. Se trasladó a Santiago de Chile y se incorporó al Espiral como iluminador y fotógrafo, actividades que hasta la fecha continúa ejerciendo.

Manuela Bunster: Bailarina, hija de Patricio Bunster y Joan Turner. Después de la muerte de su padrastro Víctor Jara en 1973, partió con su madre a Londres donde se estableció y estudió danza contemporánea. De regreso a Chile en 1983, fundó junto con sus alumnas el Grupo de Danza Calaucán en Concepción. Subsiguientemente se marchó a Santiago donde integró el Grupo de Danza Espiral. Actualmente es directora y productora de la Compañía de Danza Espiral y de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Oswaldo Rivera: Ex funcionario del gobierno durante la dictadura. Fue director de la DINACOS y director de Televisión Nacional en los años ochenta. Algunas fuentes indican que en el último lustro del régimen militar, actuó como espía para Pinochet¹²¹. En años más recientes, obtuvo el cargo de director del Instituto Cultural y de la Corporación Cultural de Providencia en Santiago de Chile.

Paola Aste: Bailarina, coreógrafa y docente. Egresó del Instituto Superior de Danza Irene Olk: Beruffachhochschule en Alemania. A su regreso a Chile, en los años ochenta, se integró como coreógrafa, intérprete y más adelante, directora del Grupo de Danza Calaucán. Estudió docencia de la danza y coreografía en el Centro de Danza Espiral. Actualmente dirige la Compañía de Danza Calaukalis.

¹²¹ Villarubia Gustavo (2013). “Los dineros de la corporación cultural de Providencia: el hoyo negro de la administración de Labbé”. Disponible en: <http://ciperchile.cl/2013/06/26/los-dineros-de-la-corporacion-cultural-de-providencia-el-hoyo-negro-de-la-administracion-de-labbe/>

Ricardo Sepúlveda (“El Chepo”): Artista visual y actor. Fue director, intérprete y escenógrafo del TUE. También participó como director de arte y ejecutante en algunos montajes coreográficos del Grupo de Danza Calaucán.

Verónica Ciriza: Bailarina. Formó parte del Ballet Contemporáneo, fue cofundadora del Grupo de Danza Calaucán y más adelante, intérprete en el Grupo de Danza Espiral. Actualmente trabaja como asistente de producción en el Centro de Danza Espiral.

Viviana Campos: Intérprete de danza, docente y ex directora general del Grupo de Danza Calaucán.

Artistas de la danza contemporánea chilena¹²²

Alejandra Ochoa: Bailarina, docente y codirectora del Grupo de Danza Calaucán.

Alejandro Cohen: Actor chileno. Profundizó en las tendencias de la danza- teatro. Fue integrante de Vértice y cofundador del Taller Experimental de Danza Teatro (TEDAT).

Andrée Haas: Bailarina suiza. Fue pionera de la danza contemporánea chilena y cofundadora de la primera escuela de danza profesional en la Universidad de Chile. Integró los métodos de Dalcroze y de Wigman en la danza nacional.

Bárbara Uribe: Bailarina del BANCH y docente en la Universidad de Chile. En compañía de Sara Vial y Luz Marmantini llevó a cabo los Encuentros Coreográficos. A la par, participó en el Taller de Danzas Antiguas.

Belén Álvarez: Bailarina y coreógrafa. Conformó el Ballet Contemporáneo de la Danza en Concepción.

Carmen Beuchat: Bailarina y coreógrafa. Pionera de la danza posmoderna en Chile.

Elizabeth Rodríguez: Bailarina y coreógrafa. Fue integrante del Grupo de Danza Espiral y posteriormente fundó su propia compañía.

¹²² La mayoría de los datos fueron extraídos de: Alcaíno Gladys y Lorena Hurtado (2010). *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*, Santiago de Chile: Ocho Libros; como de las entrevistas realizadas por la autora.

Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht: Intérpretes de danza e integrantes del Ballet Jooss en Alemania. En 1941 realizaron una gira a Sudamérica y decidieron quedarse en Chile donde conformaron la primera escuela profesional de danza contemporánea en la Universidad de Chile, así como la primera compañía nacional de danza: BANCH.

Esteban Peña: Bailarín y coreógrafo. Fundó la Séptima Compañía. Además, participó en el Grupo de Danza Espiral y en la Pequeña Compañía.

Gaby Concha: Bailarina y coreógrafa. Estudio danza en la Universidad de Chile y en Estados Unidos. Formó parte del BALCA, participó en la creación del Taller de Danza Contemporánea y más adelante, creó el grupo Danzahora.

Gastón Baltra: Bailarín y coreógrafo. Durante los setenta fue integrante del Ballet Popular. Como consecuencia de su activismo político, fue torturado y preso en el Estadio Nacional, en el Estadio Chile y en el campo de concentración de Chacabuco durante la dictadura.

Gregorio Fassler: Bailarín y coreógrafo. Entre las décadas de 1970 y 1980 creó los conjuntos: Estudio 17 y Grupo de Danza del Centro. También se formó como intérprete y elaboró varios montajes escénicos en el Grupo de Danza Espiral.

Hernán Baldrich: Bailarín y coreógrafo. Fue codirector y coreógrafo del Ballet de Cámara del Instituto de Extensión Musical. A finales de los años setenta fundó la Compañía Mobile.

Hilda Riveros: Bailarina y coreógrafa. Se formó en la Universidad de Chile, fue integrante del BANCH y del Ballet Las Condes. Durante la dictadura fue exiliada por su militancia política en Alemania, Perú y Cuba donde trabajó en el Ballet Nacional Cubano. Al regresar del exilio integró el Ballet de Santiago y trabajó como coreógrafa en varias compañías nacionales e internacionales.

Hiranio Chávez: Bailarín de danza contemporánea y folklórica. Integró el Teatro Contemporáneo de la Danza, así como la Compañía Mobile.

Ingeborg Krusell: Bailarina y coreógrafa. Fue integrante del BANCH y estudió danza en Europa. A su regreso a Chile, en 1970, creó el Teatro Contemporáneo de la Danza, —que durante la dictadura se convertiría en el grupo Vértice— acogiendo a bailarines como Magaly Rivano y Mario Bugueño.

Joan Turner: También conocida como Joan Jara (por ser viuda de Víctor Jara), es una bailarina, docente de danza y activista política inglesa con nacionalidad chilena. En los años cincuenta formó parte del Ballet Jooss en Alemania. Más adelante se trasladó a Chile, integrándose como intérprete del BANCH, como docente en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile y en la Escuela de Teatro de la misma universidad.

En los años sesenta conformó el Taller Coreográfico de la Casa de la Cultura de las Condes donde fungió como coreógrafa y en los setenta, el Ballet Popular que apoyó la campaña política de Allende. Durante la dictadura se exilió en Londres y regresó en 1983, participando como coreógrafa y docente del Grupo de Danza Calaucán y Preposiciones. En 1985 se trasladó a Santiago de Chile donde fundó junto con Patricio Bunster: el Centro de Danza Espiral.

En memoria del cantautor, creó la Fundación Víctor Jara a la que se dedica actualmente.

Jorge Olea: Bailarín, coreógrafo, docente y director teatral. Integrante del Grupo de Danza Espiral.

Luis Eduardo Araneda: Bailarín, coreógrafo y docente. Fue intérprete y realizó montajes coreográficos en diversas compañías como Andanzas y el Grupo de Danza Espiral. A finales de los ochenta fundó la Séptima Compañía.

Luz Marmantini: Bailarina, docente y coreógrafa. Integró el Ballet Nacional y estudió danza en Europa. En los ochenta regresó a Chile y contribuyó en la creación del Centro de Danza Espiral. Entre 1984- 1987 organizó los Encuentros Coreográficos de la Danza junto con Sara Vial y Bárbara Uribe.

Magaly Rivano: Bailarina, docente y coreógrafa. Se formó en el Ballet de Arte Moderno y fue integrante del BANCH. Durante la década de los ochenta formó la compañía TEDAT e integró el grupo Vértice.

Malucha Solari: Bailarina y coreógrafa. Integrante del BANCH. En los años sesenta creó el BALCA, y más adelante, la Escuela Coreográfica Nacional y el Ballet Juvenil del Ministerio de Educación. En los años ochenta fundó el Instituto de Danza Malucha Solari, el Consejo Chileno de la Danza y la Escuela de Danza de la Universidad de ARCIS.

Mariela Raglianti: Bailarina, docente y codirectora del Centro de Danza Calaucán.

Mario Bugueño: Bailarín y coreógrafo. Integrante del Teatro Contemporáneo de la Danza, de la Compañía de Danza Vértice y de la Compañía de Teatro de Vicky Larraín. Además fundó y dirigió el Ballet Contemporáneo de Santiago.

Miguel Ángel González: Bailarín y coreógrafo. Integrante del Grupo de Danza del Centro.

Montserrat Badtke: Intérprete del Grupo Calle. Se enfocó en el desarrollo de la danza-teatro y el performance.

Nelson Avilés: Bailarín, coreógrafo y docente. Creó la Compañía Andanzas que después se convirtió en el Colectivo de Arte la Vitrina.

Nury Gutes: Bailarina y coreógrafa. Dirigió y realizó montajes para La Pequeña Compañía.

Octavio Cintolesi: Actor, bailarín y coreógrafo. En los años sesenta fue creador del Ballet de Arte Moderno (BAM) del Teatro Municipal de Santiago.

Patricio Bunster: Bailarín, coreógrafo, docente, actor y activista político. Formó parte de la primera generación de coreógrafos que nacieron del BANCH. En los años cincuenta, formó parte del Ballet Jooss en Alemania. De regreso a Chile fue coreógrafo y director del BANCH, así como docente y director del Departamento de Danza y de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

A la par, participó en el movimiento de la reforma educativa y fue militante del Partido Comunista Chileno. En 1973, fue exiliado a la República Democrática Alemana, y regresó a su país en 1985, momento en que fundó junto con Joan Turner, el Centro de Danza Espiral. En sus últimos años fue director de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y del Centro de Danza Espiral.

Paulina Mellado: Bailarina, coreógrafa y docente. Fue integrante del Grupo de Danza Espiral

Rodrigo Fernández: Bailarín, integrante del Grupo de Danza Espiral.

Sara Vial: Bailarina, coreógrafa y docente. Formó parte del Ballet Popular y a finales de la década de los setenta conformó el Taller de las Danzas Antiguas. Desarrolló junto con Marmantini y Uribe, los primeros Encuentros Coreográficos.

Valentina Pávez: Bailarina. Fue integrante del Ballet Folklórico Nacional y del Grupo de Danza Espiral.

Verónica Soto: Bailarina. Integrante del Grupo Calle que después se transformó en la Compañía Teatro del Cuerpo.

Vicky Larrain: Bailarina y coreógrafa. En los años ochenta creó el Grupo Calle enfocado en la danza-teatro y el performance.

Artistas e intelectuales en la lucha por la democracia*

1. Artistas e intelectuales junto a todos los chilenos en la lucha contra la dictadura.

Los artistas e intelectuales de nuestra patria, así como la inmensa mayoría del pueblo de Chile, sufren hoy la más violenta y brutal de las represiones: aquellas que han desencadenado la dictadura fascista.

El fascismo, como expresión política de la gran burguesía monopólica vinculada al imperialismo, ha desarrollado una política profundamente ajena a los intereses de la mayoría de los chilenos. Ha integrado nuestra economía a la voracidad de pequeños grupos monopólicos, ha aplastado la conquista de todos los trabajadores, ha sumido al país en la pobreza con su secuela de cesantía, desnutrición y analfabetismo. Para ello, ha debido aplastar todo intento de protesta y de expresión libre. La violencia, la represión y la arbitrariedad, junto al empobrecimiento creciente de la gran mayoría de los chilenos, constituye el signo distintivo de estos cuatro años de dictadura.

Pero la dictadura de hoy no es la misma de ayer. El carácter absolutamente minoritario de las fuerzas que representa y el carácter profundamente antidemocrático de su política, incapaz de resolver los problemas que aquejan a la mayoría de la población, le han valido un debilitamiento creciente. Cada día es mayor el número de chilenos que se oponen a la dictadura, cada día es menor el grupo que se atreve a defenderla.

Y la oposición a la dictadura es cada vez más activa expresándose en ella la clase obrera y todos los trabajadores, los técnicos y profesionales, los jóvenes y estudiantes, ciertos sectores del empresariado, las fuerzas cristianas y humanistas, los intelectuales y artistas. Día a día crece en la conciencia de la enorme mayoría de los chilenos que es necesario y posible derrocar a la dictadura para construir una democracia estable que se encamine por la senda de la justicia y del progreso. Pero los chilenos saben que la dictadura no caerá por el sólo peso de su propia debilidad; ello será posible si conjugamos los esfuerzos de todos los sectores sociales políticos e ideológicos que antagonizan con la dictadura.

* El documento transcrito no precisa fecha. Sin embargo, por el contenido del texto, pensamos que fue escrito en la década de los ochenta.

Los artistas e intelectuales desempeñan un papel importantísimo no sólo en la lucha por poner fin a la dictadura, sino también en la gran tarea de erradicar para siempre el fascismo de nuestra sociedad y de avanzar hacia formas cada vez más democráticas de organización social. La función eminentemente creadora del artista, vinculado profundamente a la realidad de su pueblo y su época, lo capacita como ámbito privilegiado para la erradicación y preparación de la conciencia popular y auténticamente nacional. En la medida que su vinculación real a la vida de su pueblo puede expresarla superiormente y por eso mismo contribuir a transformarla.

2. El arte y la cultura en las condiciones del fascismo.

El fascismo constituye la negación del arte y la cultura nacional.

El fascismo, por su carácter de dictadura de una minoría, es intrínsecamente represivo. Sólo puede mantenerse por medio del uso cotidiano de la fuerza y la violencia contra la mayoría del país. Así toda manifestación libre y auténtica del pueblo es aplastada; le resulta molesta y peligrosa. El desarrollo del arte y la cultura, por ingenua que se pretenda cualquiera de sus manifestaciones, es siempre espiado con desconfianza por el fascismo. Y tiene razón.

Porque así como el fascismo niega la vida artística y cultural auténtica, el desarrollo de ésta es una manifestación del derecho de expresión y creación libre. Cada obra de creación literaria, plástica o musical, cualquier obra del pensamiento, aunque se dé en las condiciones del fascismo, no se da como producto de él, sino a pesar de él.

El fascismo, al mismo tiempo, pretende imponer un modelo político y económico, un modo de vida profundamente divorciado de las tradiciones que nuestro pueblo fue legando históricamente. Debe, por tanto, renegar de los valores culturales auténticamente populares y nacionales. A cambio, no promueve una vida artística y cultural verdadera, sino una ficción. Porque lo que el fascismo necesita no es una actividad cultural que exprese y revele la realidad de un pueblo, sino una ficción que la oculte y distorsione. Por ello sólo puede ofrecer cultura importada, imitación, mediocridad.

La imposición entre el fascismo y el arte y la cultura nacional se verificó desde el primer instante. Desde la quema de libros, hasta la destrucción de teatros, el encarcelamiento, muerte y destierro de centenares de artistas, la censura permanente, la

pobreza editorial. El ámbito del arte y la cultura ha sido objeto permanente de la represión fascista, también, a través de la disgregación que en él intenta provocar, ya sea a través de las difíciles condiciones de vida y trabajo de los artistas, ya a través de los obstáculos para el encuentro entre diversas manifestaciones del arte y de éstas con la realidad de su pueblo.

Sin embargo, el fascismo no puede acabar así sin más, con toda la vitalidad de un pueblo. Ha sido incapaz de eliminar la vida artística y cultural. Ésta, pese a todas las dificultades logra abrirse camino y mantenerse viva.

El intelectual y artista chilenos no descansan en su permanente labor de esclarecimiento, en su paciente labor unitaria y busca con insistencia los puntos de contacto con sus colegas, con la juventud, con el pueblo en su conjunto para formar el sólido puño que habrá de aplastar a la dictadura.

3.

El papel de los artistas e intelectuales es vital como contribución al desarrollo de la conciencia auténticamente nacional y popular y, como tal, a la conciencia democrática antifascista. Por ello, la participación del ámbito artístico cultural en las tareas del vasto frente anti fascista es indispensable, no sólo para vencer al fascismo y erradicarlo definitivamente, sino para construir sobre bases sólidas una nueva sociedad, libre y democrática.

Hoy día ello implica, concretamente, renovar los esfuerzos por mantener viva la creación artística en todos los planos, por profundizar y extender los vínculos con la realidad de las clases profundamente de nuestra sociedad, por combatir la dispersión que el fascismo intenta promover en el ámbito del arte y la cultura, por denunciar y combatir la desnacionalización cultural, por extender, divulgar y recrear los valores culturales auténticamente nacionales.

Llamamos a todos los intelectuales, artistas plásticos, gente de teatro, artesanos, cineastas, músicos y escritores, a intensificar los esfuerzos que desde su ámbito específico desarrollan por mantener en alto los valores de la cultura nacional y la libre creación, a integrarse con renovadas energías a la lucha del conjunto del pueblo de Chile por la recuperación de su libertad y por la construcción de la sociedad más democrática que el país haya conocido jamás.

I. Fuentes primarias

Entrevistas

Entrevista a Andrés Grumann, Santiago de Chile, 17 de diciembre de 2014.

Entrevista a Cecilia Godoy, Santiago de Chile, 28 de octubre de 2014.

Entrevista a Kiko Fierro, Santiago de Chile, 12 de octubre de 2014.

Entrevista a Manuela Bunster, Santiago de Chile, 2 de diciembre de 2014.

Entrevista a Osvaldo Rivera, Santiago de Chile, 9 de diciembre de 2014.

Entrevista a Paola Aste, Concepción, Chile 20 de octubre de 2014.

Entrevista a Ricardo Sepúlveda, Santiago de Chile, 11 de noviembre de 2014.

Entrevista a Verónica Ciriza, Santiago de Chile, 12 de octubre de 2014.

Entrevista a Viviana Campos, Concepción, Chile 22 de octubre de 2014.

Fuentes audiovisuales

CD Danza, *Pucalán retrospectiva 1985- 1990*, (Inédito) Chile, 2014. Archivo del Grupo de Danza Calaucán.

CD Danza *Conmemoración natalicio Patricio Bunster*, (Inédito). Compañía de Danza Espiral, Escuela de Danza U.A.H.C. Casa de la Ciudadanía Montecarmelo, Santiago, Chile, 2014.

CD. Danza (Cápsula documental) *A pesar de todo*, (Inédito), Archivo del Centro de Danza Espiral.

Documentos

Artistas e intelectuales en la lucha por la democracia (s.f) (Inédito) Santiago de Chile: Biblioteca Nacional, Sala Medina.

Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura (2011). Disponible en: <http://www.indh.cl/informacion-comision-valech>

Informa de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Informe Rettig) (2011). Disponible en: http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html

Observatorio de Derechos Humanos (2011) *Reacciones preliminares al Informe de la Comisión Calificadora 'Valech II' 26 de agosto de 2011*, Universidad de Diego Portales, Boletín 5 de septiembre. Disponible en: http://www.icsoc.cl/wp-content/uploads/2011/03/analisis_valech4.pdf

Programa básico de gobierno de la Unidad Popular (1969). Candidatura presidencial de Salvador Allende, Santiago de Chile.

Política Cultural del Gobierno de Chile (1974), Santiago: Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento de Cultura de la Secretaría General de Gobierno.

Hemerografía

Alvarado Rodrigo (2005). “Danzando con los fantasmas de la memoria”, *La Nación*, (26 de julio), p. 26.

Bunster Patricio (1991). “Canto General me inspiró Calaucán”, *El siglo*, 3 de noviembre, p. 26.

Bunster Patricio (2002). “Perspectivas de un ballet americano”, *Revista Impulsos*, Santiago de Chile, pp. 21- 22.

Conmemoración natalicio Patricio Bunster (2014) (programa de mano), Compañía Danza Espiral, Escuela de Danza U.A.H.C, Santiago de Chile, 17 de octubre de 2014.

El Sur, (1984). “Crear canales de expresión para combatir la frustración”, Concepción, 30 de septiembre.

El Sur (1988). “Dos funciones en el Taller Pucalán”, Concepción, 20 de noviembre.

El Sur, (1988). “Una academia diferente”, Concepción, domingo 13 de noviembre.

El Sur, (1987). “Del Espiral al Calaucán”, 21 de junio.

Hidalgo Rodrigo (2003), “Patricio Bunster a 30 años del golpe militar. *Danzábamos para la gente*” en *Impulsos*, Año 3, N°12, Septiembre- octubre, pp. 14- 18.

Iglesias Maite P. (s.f) “La danza en perfeccionamiento contra viento y marea”, *La Gaceta del Sur*, p. 4.

Muga Ana y Fernando Quilodrán (2005). “Entrevista a Patricio Bunster. Mirarse menos al espejo y mirar más por la ventana”, *El Siglo* (julio) Chile, pp. 20-21.

Ruiz Martín (1984). “La última aventura de Patricio Bunster”, *Araucaria de Chile*, N° 28, pp. 169- 170.

Santi Marietta (2001). “Una primavera política”, *Las últimas noticias*, Santiago: Talleres El Mercurio, (10 de diciembre), p. 45.

Troncoso Bazán Maite, “Esa aglomeración... ¿es una protesta? No señor, es el teatro callejero”, *El Sur*, Concepción.

Valdivia Tomás (1977). “En torno al apagón cultural”, *Revista Mensaje*, Vol. XXVI, 264, (noviembre), pp. 18-21.

Vidal Virginia (1989). “Espiral se eleva en Plaza Brasil”, *Análisis*, (enero), p. 48.

II. Fuentes secundarias

Bibliografía

“A 30 años del golpe de Estado. Chile quiere volver a bailar” en *Impulsos*, Año 3, N°12, septiembre- octubre, pp. 19- 22.

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

Angell, Alan (1989). “La cooperación internacional en apoyo de la democracia política en América Latina: el caso de Chile”, *Foro Internacional*, Vol. 30, N° 2 (118), pp. 215- 245.

Arte, danza, entorno. Crónica historiográfica de Calaucán (2009). Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Banes, Sally (1987). *Terpsichore in sneakers, post-modern dance*, USA: Wesleyan University Press.

Baril, Jacques (1987). *La danza moderna*, Barcelona: Editorial Paidós.

Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial: Itaca.

Bloch, Marc. (1996). *Apología para la historia o el oficio del historiador*, México: Fondo de Cultura Económica.

Borges de Barros, Amilcar (2011). *Dramaturgia corporal*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

- Bravo Chiappe Gabriela y Cristian González Farfán (2009). *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973- 1983)*. Santiago de Chile: LOM.
- Brunner José Joaquín (1981). *La cultura autoritaria en Chile*, Chile: FLACSO.
- Brunner José Joaquín (1985). “Políticas culturales de oposición en Chile”, *Material de discusión. Programa FLACSO*, N° 78, Santiago de Chile.
- Brunner, José Joaquín (1988). *Un espejo trizado*, Santiago de Chile: FLACSO.
- Burke, Peter (2004). *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek, (2003). *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*, Buenos Aires: FCE.
- Cámara, Elizabeth e Hilda Islas (2007). *Pensamiento y acción. El método Leeder de la Escuela Alemana*, México: Instituto Tecnológico de Monterrey/ Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Carbajal, Ana (2013). “A no desdibujar la figura de Patricio Bunster”, *Problematizando la danza*. Disponible en: <http://www.elguillatun.cl/columnas/problematizando-la-danza/a-no-desdibujar-la-figura-de-patricio-bunster>
- Catalán, Carlos y Giselle Munizaga (1986). *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*, Santiago: CENECA.
- Cea, Maite (2012). *Ideología política y política cultura en Chile contemporáneo: continuidades y rupturas*, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Cifuentes, María José (2007). *Historia social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos (1940- 1990)*. Santiago de Chile: LOM.
- Cifuentes, María José (2008). *Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza*, Redalyc, *Aisthesis*, No. 43, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 85- 98.
- Collier, Simon y William F. Sater (1999). *Historia de Chile 1808-1994*, Madrid: Cambridge University Press.
- Copeland, Roger (1983). *What is Dance?: Reading in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

- Cordovez Marín, Constanza (2009). “Red de núcleos creativos, panorama de la danza en los 90” en *Danza independiente en Chile*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 19- 63.
- Corvalán, Luis (2002). *Del anticapitalismo al neoliberalismo en Chile. Izquierda, centro y derecha en la lucha por los tres proyectos globales. 1950-2000*, Santiago de Chile: Sudamericana.
- Dallal, Alberto (2006). *Estudios sobre el arte coreográfico*, México: UNAM.
- Dallal, Alberto (2007). *Los elementos de la danza*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Díaz González, Carlos (2012). *Pobreza, desigualdad y democracia en municipios mexicanos*, (Tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales), México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.
- Donoso Fritz, Karen (2012). “Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico-militar chilena, 1973- 1988”, *Programa Interuniversitario de Historia Política*, N° 29. Disponible en: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/chile_donosofritz.pdf
- Donoso Fritz, Karen (2013) “El apagón cultural en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973- 1983”, *Outros Tempos*, Vol. 10, N° 16, p. 106-131.
- Echeverría, Bolívar (2010). *Definición de la cultura*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Eltit Diamela (1997). “Las dos caras de la moneda”, *Nueva Sociedad*, N° 150, julio-agosto, pp. 40- 45.
- Eltit Diamela (2000). *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago: Planeta/Ariel.
- Fischer- Lichte, Erika (2004). *Estética de lo performativo*, Madrid: ABADA Editores.
- Foucault Michel (1976). *Vigilar y castigar*, México: Editorial Siglo XXI.
- Foucault Michel (1988). “El sujeto y el poder”, en Hubert Dreyfus y Paul Rabinow, *Mas allá del estructuralismo y la hermenéutica* (trad. Santiago Carassele y Angélica Vitale), México: UNAM.

- Fuentes Basaul, Rosalia (2006). *Pioneros en la creación dancística de Chile: compilación biográfica de coreógrafos nacionales con estudios de danza en la Universidad de Chile*, (Tesis), Santiago: Universidad de Chile.
- Garaudy, Roger (2003). *Danzar su vida*, México: CONACULTA.
- Garcés, Mario y Sebastián Leiva (2005). *El golpe en La Legua. Los caminos de la historia y la memoria*, Santiago de Chile: LOM.
- Garretón, Manuel Antonio, (2011). “Movilizaciones y movimiento social en la democratización política chilena”, en *La sociedad española en la transición*, Rafael Quirosa-Cheyrouze y Muñoz (Ed.), España.
- Ginot, Isabelle y Michet Marcelle (2002). *La danse au XX^e siècle*, Canadá: Larousse.
- Grez, Sergio (2007). *De la regeneración del pueblo a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810- 1990)*, Santiago de Chile: Ril Editores.
- Grumann Sölter, Andrés (2009). “Cuerpos políticos. Niveles y tipos de participación en Carne de Cañón del Colectivo de Arte la Vitrina”, en *Revista Universidad de Chile*, Año 1, N° 0, Departamento de Danza, Facultad de Artes.
- Grumann Sölter, Andrés (2013). “Coreografiando con ‘monedas, piedras y porotos’. Estilo de danza, influencias coreográficas y ordenamiento del espacio en Patricio Bunster”. En *Anfiteatro Estadio Nacional*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 226- 251.
- Grüner, Eduardo (1999). “Ese crimen llamado arte y política”, en *Razón y Revolución*, N°5. Disponible en: <https://marxismocritico.files.wordpress.com/2014/09/ese-crimen-llamado-arte.pdf>
- Hernán Errázuriz, Luis y Gonzalo Leiva Quijada (2012). *El golpe estético. Dictadura militar en Chile (1973- 1989)*. Santiago de Chile: Editorial Ocho Libros.
- Hernández Martínez, Jorge (2011). “La mala hora: América Latina y la geopolítica norteamericana y el bicentenario”, en Felipe Pérez Cruz (Coord.) *América Latina en tiempos de Bicentenario*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, pp. 253- 295.
- Illanes, María Angélica (2002). *La batalla de la memoria. Ensayos históricos de nuestro siglo: Chile 1900- 2000*, Chile: Planeta/Ariel.

- Islas, Hilda, (2001) (comp.) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, México: Conaculta.
- Isunza, Andrea y Javier Ortega (2011). “El día en que la muerte llegó a la vicaría”, en *Los archivos del Cardenal. Casos reales*, Santiago UDP. Disponible en: <http://www.casosvicaria.cl/temporada-uno/el-dia-en-que-la-muerte-llego-a-la-vicaria/#tiempo>
- Jara, Joan (2008). *Víctor, un canto inconcluso*, Santiago de Chile: LOM.
- Kaepler, Adrienne L. (2012). “Una introducción a la estética de la danza”, en Silvia Citro y Patricia Aschieri (Coord.) *Cuerpos en movimiento*, Buenos Aires: Editorial Biblos, pp. 65- 73.
- Kurapel, Alberto (2009). “Teatro- performance: creación en el abismo de la presentación/representación”, *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*, Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, pp. 147- 163.
- Laban, Rudolf (1960). *The mastery of movement* (2ª. ed.), London: Macdonald & Evans.
- Laclau, Ernesto (2000). *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Larraín, Vicky (2005). *Crónicas desde el cuerpo*, Santiago de Chile: Editorial Universidad Bolivariana.
- Leonidas, Morales T (2001). *La escritura de a lado. Géneros referenciales*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Loupe, Laurence (2011). *Poética de la danza contemporánea*, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Merleau- Ponty, M. (2002). *Fenomenología de la percepción*, Madrid: Editorial Nacional.
- Monsálvez Araneda, Danny Gonzalo (2012). *La dictadura cívico- militar de Augusto Pinochet y el exilio como dispositivo de control social. Concepción, 1973- 1976*. La Plata. Disponible en: <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar>
- Moulian, Tomás (1997). *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago de Chile: ARCIS.
- Moyano, Cristina (2010). *El MAPU durante la dictadura. Saberes y prácticas políticas para una microhistoria de la renovación socialista en Chile 1973- 1989*, Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

- Nietzsche, Friedrich (1997) [1883-1885]. *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza.
- Ossandón, Paula (2003). “Centro de Danza Espiral, 15 años de agitación imprescindible”, *Revista Impulsos*, Santiago de Chile, pp. 12-13.
- Ovalle Gana, M. Angélica (2010). “El ballet en Chile entre 1920 y 1960: dialécticas de la modernidad”, *Artículos para el bicentenario*, Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123204_recurso_2.pdf
- “Patricio Bunster Briseño (1924- 2006)” en, *Memoria Chilena*. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-3645.html>
- Pérez, María Elena (2006). *Evolución de la danza profesional clásica y contemporánea en Chile*, Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Revista Musical Chile, Universidad de Chile.
- Pérez Royo, Victoria (2008). *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Soto, Carlos (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Santiago de Chile: LOM.
- Pimentel Reyes, Camila (2012) (inédito). “Los ‘ausentes’ del campo artístico: reflexiones sociológicas sobre el Centro de Danza Espiral como lugar de lo político en el Chile de la dictadura”, Chile: Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología.
- Rancière, Jaque (1996). *El desacuerdo, política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, p-38.
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Reca, Maralia (2011). *Tortura y trauma. Danza/movimiento terapia en la reconstrucción del mundo de sobrevivientes de tortura por causas políticas*, Argentina: Editorial Biblos.
- Reed, Susan A. (2012). “La política y la poética de la danza”, en (Coords. Silvia Citro y Patricia Aschieri), en *Cuerpos en movimiento*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Richard, Nelly (s.f). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. ARCIS University, Santiago de Chile. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-62/richard>

- Rivera, Anny (1983). "Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973- 1982". *CENECA*, Santiago de Chile.
- Rubio Páez, Rafael (2010). "Reseña de *Obstinado rigor. La teoría de la acción poética de Paul Valery*", en *Cuadrantephi, Revista de Estudiantes de Filosofía*, N°20, enero- junio, pp. 1- 7.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto (1999-2000). *Historia contemporánea de Chile*, Volúmenes I al V, Santiago de Chile: Ediciones LOM.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1972). *Socialización de la creación o muerte del arte*, Conferencia pronunciada en el VII Congreso Internacional de la Estética, Bucarest, Rumania, 28 de agosto a 2 de septiembre.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1992). *Invitación a la estética*, México: Grijalbo.
- Springer, Simon (2009). "Violence, Democracy, and the Neoliberal "Order": The Contestation of Public Space in Posttransitional Cambodia", *Annals of the Association of American Geographers* Vol. 99, No. 1. Association of American Geographers.
- Salinas Figueredo, Darío (2015). "El golpe de Estado en Chile (revisitado) y los desafíos políticos actuales en el contexto latinoamericano", en *Política y memoria. A cuarenta años de los golpes de Estado en Chile y Uruguay*, Ana Buriano, Silvia Dutrénit y Daniel Vázquez (Eds.), México: FLACSO, pp. 73- 125.
- Santa Cruz G. José, *Transmutaciones del cuerpo: dictadura y documental autobiográfico contemporáneo*, Cinechile.cl, en: <http://www.cinechile.cl/crit&estud-305>
- Subercaseaux, Bernardo (1986). "Autoritarismo y proceso cultural en Chile (acerca de lo popular)" en (Ed. Saúl Sowsnosky) *Uruguay: democracia y autoritarismo*, USA: Maryland, pp. 335- 350.
- Tortajada Quiróz, Margarita (2005). "En busca de pruebas: la historia de la danza", *Tiempo*, N° 81, México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 44- 47.
- Valéry, Paul (1990). *Teoría poética y estética*. España: Visor Distribuciones.
- Vial, Gonzalo (1984). "Decadencia, consensos y unidad nacional en 1973", *Dimensión histórica de Chile*. N°1, Santiago de Chile: Academia superior de ciencias pedagógicas de Santiago, pp. 140- 164.

Yocelevzky, Ricardo (2002). *Chile: partidos políticos, democracia y dictadura 1970-1990*, México: FCE.

Cibergrafía

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: <http://www.consejodelacultura.cl/>

Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-channel.html>

Programa de Derechos Humanos: <http://www.ddhh.gov.cl/>

Red de Danza Independiente de Concepción: <http://reddanzaindependiente.blogspot.com/>

Universidad Academia de Humanismo Cristiano: <http://www.academia.cl/>

Universidad de Chile: <http://www.uchile.cl/>