



(cuaderno de)  
estudios  
contemporáneos  
de la danza

# Perspectivas del Cuerpo, la Danza y sus Relaciones con el Espacio Público o la Calle.

## Un Derrotero desde la Tradición Occidental a la Experiencia Chilena en los s. XX y XXI

Lorena Hurtado Escobar <sup>1</sup>

### Resumen

El presente artículo se pregunta acerca de cómo la danza en su dimensión técnica y escénica en occidente fue experimentando históricamente cambios significativos en torno a las concepciones de cuerpo y danza, así como los modos en que estas fueron vinculándose con lo que hemos conceptualizado en este texto como Espacio público y Calle. Para dar cuenta de lo anterior, en primer lugar realizaremos un recorrido por hitos fundamentales respecto de los cambios que las nociones de cuerpo y danza han tenido históricamente en la tradición dancística occidental, fundamentalmente en Alemania y EE.UU, tomando perspectivas antropológicas, filosóficas y artísticas, con el fin de comprender los cambios paradigmáticos en la danza como disciplina artística, tanto en los ámbitos técnicos corporales como coreográficos, para luego indagar en las relaciones con el espacio escénico convencional y luego con el Espacio público y/o la Calle. A partir de lo anterior, nos centraremos en la escena de la danza en Chile, abarcando el periodo que inicia con la danza moderna y su profesionalización a mediados del S. XX, hasta los primeros 20 años del s. XXI, enfatizando la mirada en las tensiones generadas a partir de la emergencia de prácticas dancísticas que desbordan los preceptos disciplinares a partir de la década de los 70, con la aparición de La cueca sola y otros movimientos vinculados a Derechos Humanos, y a la protesta social que en el s. XXI emergerán con gran fuerza, posibilitando diversas relaciones con el Espacio Público y/o la Calle desde la danza y diversos activismos.

### Palabras clave:

Historia de la Danza, Historia de la Danza en Chile, Danza en la Calle, Danza en el Espacio Público, Cuerpo y Danza.

### Abstract

This article aims to question how did dance in the West experience significant changes in its understanding of body and dance, and how these concepts have related to the Public Space and the Street, as defined in this text. To meet this objective, firstly, the major milestones of the historical changes of the concepts of body and dance in the western dance tradition are revised from the perspectives of anthropology, philosophy, and arts. It is sought to understand paradigmatic changes in dance as an art discipline, both in body and choreography techniques. Relations between dance and conventional scenic spaces versus the Public Space or the Street are also inspected. Therefrom, the Chilean dance scene is analysed, from its modern dance and dance professionalization period in the mid-20th century to the present. The focus is on the tensions resulting from the emergence of dance practices in the 70s that go beyond dance disciplinary precepts, particularly with the appearance of La Cueca Sola and other dances related to Human Rights and social protest. Finally, it is discussed how these movements have gained momentum in the 21st century, making possible new relations between the Public Space or the Street with dance and activism.

### Keywords:

History of Dance, History of Dance in Chile, Dance in the Street, Dance in Public Space, Body and Dance.

1. Lorena Hurtado Escobar. Investigadora Independiente. Académica y Productora del Departamento de Danza de la Universidad de Chile. [lorenahurtado@uchile.cl](mailto:lorenahurtado@uchile.cl)

## Danza y Cuerpo en Occidente

Las primeras expresiones corporales o dancísticas del ser humano (Markessinis, 1995, p.16), se dieron en contextos colectivos y comunitarios. Se danzaba para que la tierra diera buenos frutos; para que lloviera o dejara de llover; para convocar dioses; antes y después de enfrentamientos; para imitar movimientos de animales y luego cazarlos; para celebrar cambios de estación; en ritos de paso y también funerarios. Se danzaba según costumbres, creencias y tradiciones de cada cultura y según sus contextos culturales. El sociólogo y antropólogo francés, David Le Breton (2010) respecto de lo anterior nos señala que las danzas “(...) son una creación colectiva y nos remiten a un tiempo circular, con ritmos que se repiten incansablemente y conducen a un mundo pacificado... encarnando estas danzas al mundo del “nosotros”, de la comunidad, del lazo social” (p. 103), dando cuenta de un modo de hacer y comprender la danza que irá cambiando históricamente.

El cuerpo, entonces, se concebía como una unidad indivisible en relación con otros cuerpos y con la naturaleza. A través de la danza, ese cuerpo se expresaba y relacionaba con su entorno. En ese sentido, las “técnicas corporales” dieron y dan cuenta de modos diversos de relacionarse con el mundo. El antropólogo francés Marcel Mauss fue uno de los primeros en dar valor al cuerpo a partir de la observación de técnicas corporales, describiéndolas en relación con diversos contextos culturales que observó en sus investigaciones. Así, Mauss (1979) las define de la siguiente forma:

*Hablo de técnicas corporales porque se puede hacer la teoría de la técnica de los cuerpos partiendo de un estudio, de una exposición, de una simple y pura descripción de las técnicas corporales. Con esa palabra quiero expresar la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional. (p. 337)*

Es interesante observar esta mirada antropológica que nos plantea Mauss respecto de la forma tradicional del uso del cuerpo, pues, en el caso de la Danza, sus diversas técnicas, estilos, modos de hacer y de representar a través del tiempo, al no existir formas sofisticadas de registro, se transmitieron cuerpo a cuerpo. En este sentido, lo efímero del acto de la danza también ha significado un problema en términos de registro, archivo y memoria. Sobre esto, en su texto *Tecnologías Corporales: Danza, cuerpo e historia*, la investigadora mexicana de la danza, Hilda Islas (1995) releva el rol de los antropólogos provenientes “del primer mundo” quienes se interesaron por estudiar “las comunidades tradicionales del tercer mundo”, siendo ellos quienes se encontraron con la problemática “de capturar y registrar (...) la diversidad y la extrañeza de las prácticas danzarias, tan relevantes en grupos humanos con un tipo de desarrollo cultural no centrado en el lenguaje verbal” (p. 39).

Estos problemas que encontraron los antropólogos interesados en desentrañar tales prácticas danzarias se cimentaron en las décadas de los 60 y 70 del s. XX, momento en que la danza como disciplina artística generó rupturas importantes, estableciendo, entre otros cambios fundamentales del periodo, las “conexiones entre la danza y lo social” (Islas, 1995). Siguiendo esta línea, proponemos que, en estas rupturas, son fundamentales las relaciones que se establecerán con el Espacio público o la Calle, denominaciones que definiremos más adelante a partir de algunos/as autores/as.

## Danza y Cuerpo en la Modernidad

Con el arribo de la Modernidad<sup>2</sup> y la consecuente separación entre Arte y Artesanía (Shiner, 2004), se produce la separación entre la danza académica y los bailes populares o danzas sociales, momento en que comienza a construirse un canon corporal, estético y expresivo que perdura hasta hoy. Anteriormente, en el s. XV, con el surgimiento del Arte en el Renacimiento en Italia, los nobles tomaron como referencia las danzas campesinas para refinarlas y hacerlas parte de sus eventos en las cortes europeas. Estas danzas se fueron sofisticando a través del tiempo, primero en Italia y posteriormente en Francia, donde se creó la Real Academia de la Danza (1661) -s. XVII- bajo la Monarquía de Luis XIV, quien fue un eximio bailarín y amante de la danza. Fue en esta academia, y a partir de la tradición de las danzas de corte, donde se sientan las bases de los Ballets Románticos -s. XIX- y de toda la tradición de lo que comúnmente conocemos como ballet clásico.

Este derrotero del desarrollo de la danza clásica nos lleva a vincular este hecho significativo con el surgimiento de la biopolítica que planteó el filósofo e historiador francés Michel Foucault (2007), específicamente su dimensión disciplinar, la que tenía como objeto fundamental el control de los cuerpos a través

de diversas prácticas y formando instituciones para esto, entre ellas la escuela, la cárcel, el hospital y el psiquiátrico. En efecto, la danza clásica, así como otras técnicas de danza que emergieron en el periodo de las vanguardias artísticas, tienen como objetivo el disciplinamiento y control de cuerpo, siendo el ballet clásico una de las formas de danza más cuestionadas en la contemporaneidad, sobre todo a partir del surgimiento de nuevas tecnologías corporales<sup>3</sup> que irrumpieron en el s. XX tanto en Europa como en Estados Unidos (EE.UU.), a las que nos referiremos más adelante.

Al mirar el momento de creación de la Real Academia de la Danza (1661) en el s. XVII en Francia, observaremos que este es un momento crucial en la Historia de la Danza en occidente, pues fue allí donde se separaron los cuerpos entrenados para la danza de los cuerpos cotidianos, iniciándose la profesionalización de la disciplina e impulsando una técnica de danza situada y contextualizada. Así, este “cuerpo máquina” que comienza a cimentarse en el tiempo se vuelve el origen de la representación moderna del cuerpo (Le Breton, 1995). En esta línea, la investigadora argentina Susana Tambutti (2008) plantea que esta concepción de cuerpo máquina incide en la forma y estética de la danza en este periodo, permaneciendo hasta el día de hoy, conviviendo con otras concepciones de cuerpos y estéticas que históricamente surgieron también a partir de rupturas en el contexto del arte.



La consagración de la Primavera  
(1913) Vaslav Nijinsky  
Fotografía: Roger-Viollet

2. El filósofo argentino Nicolás Casullo en su texto *La Modernidad como autorreflexión*, nos señala que la Modernidad “sería una condición de la historia, que comienza a darse de manera consciente entre los pensadores, entre los actores de esta historia, en Europa, básicamente entre los siglos XVII y XVIII” (p.16), momento en que se inicia una sustancial crítica y caída de las representaciones del mundo regidas por lo ritual y lo religioso, comenzando así una etapa donde la razón será el centro del mundo, trayendo promesas de un mundo equitativo y feliz, utopía que fracasará rotundamente, según la perspectiva posmoderna.
3. [Hilda] Islas entiende tecnologías corporales como un concepto que “proponemos pretende incluir el estilo general de movimiento en una cultura, los rasgos diferenciales de entrenamiento entre sus manifestaciones dancísticas y las actividades cotidianas generalizadas, el tipo de producto o actividad, resultado de ese entrenamiento (fiesta, coreografía escénica, etcétera), así como el punto de aplicación social de ese resultado y qué mecanismos de distribución y consumo rodean la ejecución y activación del producto, es decir, el tejido organizativo que moviliza el entrenamiento y/o sus productos (promoción cultural, Estado, jerarquías religiosas, etcétera). El tejido organizativo que activa socialmente el producto cierra el circuito al distribuir, en primera instancia, no sólo el resultado del entrenamiento si no también el entrenamiento mismo, sus modos de producción. ¿Quién se entrena en qué tipo de técnicas? y ¿por qué?” (1995, pp. 232-233).



*Valentina Chtchatcheva e integrantes de la compañía de Ballet interpretando Serenade en Rumania [fotografía] [Moldavia] 1989. Fotografía : Formato digital, m Colecciones Digitales / Archivo Fotográfico Por la Danza*

## Danza y Cuerpo en los Ballets Románticos

El auge y posterior decadencia de este tipo de representación del cuerpo a través de la danza fue en el s. XIX con el surgimiento de los llamados Ballets Románticos. En estos, se instalaron tecnologías para la interpretación, a partir de una definida construcción corporal para este tipo de danza. Un ejemplo de lo anterior fue la creación de las zapatillas de punta, tecnología fundamental para la configuración del tipo de danza y cuerpo que se fue delineando. Esta construcción corporal y estética femenina -cuerpos extremadamente delgados, cuyo trabajo técnico dancístico se oponía férreamente a la gravedad- persiste hasta nuestros días. Una danza que se creó al servicio del espectáculo, donde cierto tipo de “belleza” inspirada en las formas clásicas, junto con la perfección y el virtuosismo, fueron ejes centrales del cuerpo en movimiento, aspirando alcanzar, a través de la representación del cuerpo de las mujeres en estos ballets, lo divino, lo etéreo, lo incorpóreo.

Aquel modelo corporal, se constituyó como un estereotipo hegemónico imposible de alcanzar para todas las estructuras corporales, pues no todos los cuerpos son aptos para ejecutar técnicamente lo que la danza clásica o ballet clásico exigía. Sin embargo, para muchas/os bailarinas/es, someterse a este disciplinamiento corporal se fue naturalizando, quedando varios cuerpos danzantes fuera de este canon. En este sentido, Tambutti (2008) nos plantea que se produjo “la victoria de lo espiritual sobre lo vital y sobre todo aquello que evocara a las fuerzas de la naturaleza” (p. 3).

## Danza y Cuerpo en las Vanguardias Artísticas

Iniciando el s. XX, principalmente en Alemania y EE.UU., en el contexto de las llamadas Vanguardias Históricas, surge la Danza Moderna en contraposición al canon estético corporal y escénico que emergió en los Ballets Románticos. De este modo, emergió una danza que buscó romper con valores y construcciones heredadas de un sistema que no daba cabida a la expresión del cuerpo y su subjetividad. En sus inicios, estas rupturas, específicamente en EE.UU., reivindicaban el cuerpo de la mujer que con fuerza se oponía a la hegemonía política, social y cultural que la tuvo sometida durante siglos. En varios textos referidos a la Historia de la Danza en occidente, (Uribe, 1991; Bentivoglio, 1995; Markessinis, 1995), señalan a la bailarina norteamericana Isadora Duncan como una de las precursoras de la danza moderna. Duncan, a través de su danza inspirada en la cultura griega y en la naturaleza -entre otros aspectos importantes en la constitución de su forma de hacer y comprender la danza-, hace aparecer la gravedad negada por los ballets románticos.

A partir de esto, Duncan propone una nueva estética de la danza y, por lo tanto, un cuerpo distinto en los modos de interpretar y de representar. Duncan, simbólicamente, se quitó las zapatillas de punta para danzar descalza e improvisadamente al ritmo de músicos románticos como Chopin y Brahms. Vestía túnicas al estilo griego, cultura referente en su desarrollo como artista, liberando simbólicamente el cuerpo de la mujer del corsé y de las limitaciones sociales impuestas en la época.

Duncan fue una férrea crítica del Ballet clásico, idea que expresó en *La bailarina del futuro* (1903) donde interpela a quienes gustan de los movimientos de la danza clásica, llamándolos a observar más allá:

*(...) bajo las faldas y bajo las medias están bailando músculos deformados. Miren aún más allá: debajo de los músculos hay huesos deformados. Un esqueleto deformado está bailando ante ustedes. Esta deformación, que se manifiesta en un vestido incorrecto y en un movimiento incorrecto, es el resultado del entrenamiento necesario para el ballet. (Duncan cit.en Sánchez, 1999, p. 80).*

En la línea de la danza moderna estadounidense, la bailarina y coreógrafa Martha Graham expresa con vehemencia el mundo interno del sujeto a través de una danza más elaborada y sistematizada en términos corporales, técnicos, escénicos y estéticos respecto de las que nos propusieron sus precursoras, entre ellas, Duncan. Bentivoglio (1995) señala que “La técnica Graham, en cuanto primer vocabulario completo de la modern dance, representa la primera auténtica realización sistemática del gran sueño revolucionario que había animado a las precursoras americanas de principio de siglo” (p. 33). Con esto la autora se refiere a la búsqueda de la nueva danza de Duncan y de “el sueño perseguido por Ruth St. Denis<sup>4</sup>, con su mística coreográfica de universalización de la danza a través del estudio y la transmisión de las formas étnicas” (Bentivoglio, 1995, p. 33).

Volviendo a Graham, en sus propuestas escénicas a lo largo de su carrera abordó temas y sentimientos como: angustia existencial, dolor ante una pérdida, inconformismo ante el contexto político y social, argumentos vinculados a mitologías griegas y psicoanálisis. Estas temáticas surgieron ante los diversos sucesos históricos acontecidos en el contexto político y cultural de EE.UU. Hablamos del periodo de entreguerras, contexto en que el cuerpo se volcó a la expresión del mundo interior del sujeto en el mundo del arte. Respecto de la técnica, Graham la desarrolla al servicio de aquello que deseaba expresar a través de su cuerpo y sus obras, un trabajo técnico corporal sofisticado en la que los principios básicos fueron la tensión y relajación asociados a la fuerza de gravedad y acompañados por la inhalación y exhalación. Según Bentivoglio (1995) Graham, a través de la creación y desarrollo de su técnica, entre otros aspectos, buscaba “medirse con su realidad femenina” además de imprimir “una función operativa: la de intervención respecto a su realidad (histórica, emocional), en el tenaz rechazo de la fuga evasiva (hacia una trascendencia fabuladora) propia del ballet romántico” (p. 33).

Este giro del cuerpo y la danza también sucedió en Europa a través de la danza expresiva alemana, mostrándonos en términos escénicos un aspecto existencial, cuestionador y crítico con el entorno social, emergiendo el cuerpo del individuo. Le Breton (2010) señala que, en momentos de cambios en contextos de crisis social, el hombre se ve enfrentado a “una libertad de iniciativa sin precedentes (...). La decisión de relacionarse con el otro corresponde al individuo, y no a la tradición o al hecho de pertenecer a la misma comunidad (...)” (p. 104), puntualizando que al liberarse de la coacción identitaria, sobre todo el artista, quien es el que con mayor énfasis cuestiona los valores que una sociedad tiene en común, “se hace poco a poco el artífice de su existencia, abre su propio camino” (p. 104), característica que podemos también observar en las precursoras y desarrolladoras de la Danza Moderna en EE. UU.



*Roof Piece - Trisha Brown. Segunda performance, Nueva York, 1973.  
Foto: Babette Mangolt*

- 4. Ruth St. Denis (1879-1968) coreógrafa y bailarina norteamericana precursora de la danza moderna en Estados Unidos. Fundó junto a Ted Shawn la “Denishawn” (1915), primera escuela de danza que formó una compañía de danza profesional en EE.UU.*
- 5. John Cage (1912 – 1992) Teórico y compositor musical estadounidense. Parte fundamental del movimiento de la neovanguardia en el arte (posmodernismo). Trabajó colaborativamente en las propuestas experimentales y escénicas de Merce Cunningham.*
- 6. “Calle” es una denominación que me interesa trabajar más que “Espacio público”, específicamente la idea de Calle trabajada por el artista visual chileno Francisco Sanfuentes en su texto Poética de la Intemperie, al que me referiré con mayor profundidad más adelante en esta investigación.*

## Danza Cuerpo y Posmodernidad en la Danza

Los colectivos artísticos de carácter interdisciplinario que emergieron con mayor presencia en las décadas de los 60 y 70 en EE.UU, crearon nuevos modos de hacer y de pensar las artes y el lugar del cuerpo en ellas. En este contexto, desde la Danza se cuestiona fuertemente el espectáculo, los estilos y técnicas de danza, así como los tipos de cuerpos que pueden practicarla y los espacios donde ésta se desarrolla, surgiendo la improvisación, como espacio de juego y exploración con el cuerpo, ampliando sus posibilidades de expresión y creación.

Cabe también considerar la significativa relación que surge con el espectador y el Espacio Público o la Calle<sup>6</sup>, siendo el lugar para la emergencia y desarrollo de estas nuevas prácticas la Judson Church Theater en la ciudad de Nueva York. Este fue el espacio de creación, reunión y presentación de las experimentaciones de las entonces nuevas generaciones de la danza, entre quienes se destacan Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs e Ivonne Rainer. Esta última, bailarina y coreógrafa a quién se le adjudicó el estatus de “intelectual” del grupo, quien desplegó un pensamiento crítico de la danza moderna, reflejado en su *Manifiesto del No?* (1965), y en su emblemática obra *Trío A* (1966).

Rainer buscaba con su propuesta potenciar el cuerpo como materia prima, así como el gesto cotidiano, pasando del tecnicismo de Graham a la experimentación (Bentivoglio, 1995). Por otra parte, Rayner además “(...) enseña esta obra a quien la quiera aprender, aunque se trate de no bailarines: la utilización de personas no profesionales se transforma en una práctica frecuente de los intérpretes del *post-modern*” (Bentivoglio, 1995, p. 54).

Si bien el aporte de Rayner fue fundamental y contribuyó a dejar impreso en papel los grandes ejes que atravesaron este movimiento, fue la coreógrafa y bailarina Trisha Brown (1936-2017) quien en su búsqueda artística experimentó en dos líneas de trabajo: la “Improvisación estructurada” en busca de una esencia del movimiento por sobre una narrativa; y el uso del peso del cuerpo, para lo que realizó experiencias “antigravitacionales”, lo que la llevó a trabajar en espacios distintos al teatro convencional: Museos, Galerías, Techos de Edificios, Calles, etc. (Bentivoglio, 1995).

En varias de sus obras,<sup>8</sup> Brown tensiona la histórica relación que la danza había establecido con el espacio y con la gravedad, pero donde más se evidencia esta relación es en *Roof Piece* (1971), en los techos de 12 edificios en New York en los que se sitúan 11 bailarines. En estos espacios Brown continúa su exploración “de un espacio antiperspectivista”, en el que “la danza ‘traspasa’ la escena, explora los límites de lo posible, rechaza los condicionamientos de los espacios cerrados” (Bentivoglio, 1995, p. 58). En este momento histórico, la danza experimentó un giro importante en la relación cuerpo y espacio, estableciendo otras maneras de relacionarse, sobre todo, con la arquitectura y los espacios no convencionales para la danza, desbordando el histórico uso del teatro a la italiana<sup>9</sup>.

Sin duda, este movimiento artístico que emergió entre los años 60 y 70 puso en crisis representaciones, estéticas y corporalidades que fueron hegemónicas durante siglos, abriendo nuevas posibilidades. Así, con estas acciones comienza un extraordinario proceso de experimentación, instalando al cuerpo como materialidad de la obra y en el Espacio Público o en la Calle, según definiremos más adelante. A partir de lo anterior,



En la década de los 50, el coreógrafo norteamericano, Merce Cunningham, quien a partir de experimentaciones corporales -técnicas- y escénicas, buscaba entre otros aspectos, generar una autonomía del movimiento en la danza en relación con la música, despojar al cuerpo y el movimiento de su expresión emotiva, además de adoptar “lo aleatorio en contraposición al subjetivismo y en sintonía con las teorías anti individualistas de Marcel Duchamp” (Bentivoglio, 1995, p. 48), propuestas estéticas que trabajó en colaboración con el músico John Cage<sup>5</sup>. Cunningham buscaba, además, desjerarquizar la centralidad compositiva del cuerpo en el espacio escénico, lo que más tarde influirá en las formas de abordar el espacio en algunos creadores de la llamada danza posmoderna.

7. “No al espectáculo / No al virtuosismo / No a las transformaciones, a la magia y al hacer creer. / No al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella. / No a lo heroico. / No a lo antiheroico. / No a la imaginaria basura. / No a la implicación del intérprete o del espectador. / No al estilo. / No al amaneramiento. / No a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete. / No a la excentricidad. / No a conmover o ser conmovido”. Extracto recuperado de: <https://politicadelaestetica.wordpress.com/extratos-de-textos/manifiesto-del-no-ynonne-rainer/>
8. *Planes* (1968); *Walking Down the Side of a Building* (1969) y *Walking on the Wall* (Whitney Museum de Nueva York, 1971).
9. “Teatro a la italiana” es el modelo que, dentro de la estructura del edificio teatral, presenta el espacio escénico en relación con el espacio del público siguiendo las pautas establecidas por el Teatro Farnese construido en Parma en el siglo XVII (1618)”. Gómez, 1997). Básicamente el escenario o espacio para la representación se encuentra separado de los espectadores, constituyéndose como una caja negra donde ocurre la escena a la italiana, espacio producido para generar ilusión en el espectador. (Pavis, 2003).

y remitiéndonos al contexto chileno, surgen las siguientes interrogantes: ¿cómo estos modos de hacer, que surgieron en los años 60 y 70 en un contexto artístico y político particular en EE.UU, se relacionaron con las búsquedas y haceres de la danza escénica chilena en el s. XX? ¿Cuál ha sido la relación de la danza moderna y contemporánea en Chile con el espacio no convencional, el Espacio público o la Calle? ¿Se puede hablar de Danza y Espacio Público o Danza y Calle en el contexto chileno? ¿Cuáles serían sus particularidades y modos de expresión?

## Arte - Danza - Espacio Público - Calle en Chile

Al indagar en las diversas experiencias artísticas en los Espacios públicos en la ciudad de Santiago de Chile, encontramos un derrotero que comienza a evidenciarse con mayor fuerza a mediados de la década de los 70 del s. XX en el contexto de la dictadura cívico-militar (1973-1990), momento en que comienza a instalarse el neoliberalismo<sup>10</sup> como sistema económico en nuestro país. En este periodo la Danza, el Teatro y las Artes Visuales cumplieron un rol fundamental a la hora de salir a la calle a disputar los espacios negados por la dictadura durante este periodo -fines de los años 70 y durante los años 80-. Estas acciones se desplegaron de diversos modos, como performances (denominación más reciente) y como espectáculos o intervenciones entre otras posibles denominaciones.

En el transcurso de esta investigación hemos observado que para aproximarnos a lo que entenderemos por Espacio público o Calle, conceptualizaciones que más adelante desarrollaremos, previamente debemos acercarnos a lo que los/as propios/as coreógrafos/as chilenos/as entendieron, o no, por dichos conceptos en las décadas del 70 al 90 del s. XX, ya que este periodo es fundamental para luego observar los cambios en torno a estos tópicos en el s. XXI.

Por ejemplo, cuando las/os coreógrafas/os se refieren a la realización de acciones artísticas que se instalan en un espacio distinto al “teatro a la italiana” o en espacios cerrados en general, tienden a llamarle Espacio Urbano o Espacio Público. Por otra parte, en la mayoría de los textos o artículos que hemos revisado para esta investigación (Llorente, 2013; Sáez y Merlos, 2016) se observan diversas formas de entender y conceptualizar Espacio Público. En nuestro país, han sido investigaciones y escritos provenientes de las Artes Visuales quienes han problematizado y conceptualizado la noción de Espacio público, apareciendo también Calle como otra posibilidad de pensar las relaciones entre danza, cuerpo y estas espacialidades.

Para esta investigación, referirnos a Calle nos seduce más que Espacio Público, pues en Santiago de Chile en las décadas de los 70, 80 y 90 la calle fue, según el artista visual chileno Francisco Sanfuentes, un lugar o “no lugar” muy seductor, misterioso e incluso peligroso de recorrer, lugar que sigue también

estando en disputa. Sanfuentes (2015), en su libro *Poéticas de la Intemperie* se cuestiona el concepto de Calle, pensando en esta relación entre Arte y Calle:

*Más que un espacio, circunstancia material de uso o categoría dentro de la ciudad, la calle sería una espacialidad que ha de ser experimentada desde el movimiento, recorrido o alguna forma de andar, aunque en la actualidad, y hablo principalmente de Santiago, la ciudad ya casi no se recorre, sólo se cruza. A veces también se trata de la detención, por alguna razón involuntaria o no, quedarse fuera del flujo y experimentar la movilidad de todo lo que no es nuestro cuerpo, luego al ralentizar la mirada, hacerla coincidir un extraño tiempo con la aparente inmovilidad de las cosas. (p. 59)*

A partir de esta cita diremos que esta forma en que Sanfuentes nos propone pensar la Calle, entre otras cosas, como “una espacialidad que ha de ser experimentada desde el movimiento” (2015, p.59) se acerca a la experiencia kinética de la danza como experiencia corporal y también escénica. Por otra parte, la afirmación del autor: “(...) A veces también se trata de detención, por alguna razón involuntaria o no, quedarse fuera del flujo y experimentar la movilidad de todo lo que no es nuestro cuerpo...” (Sanfuentes, 2015, p. 59), da cuenta de la relación que podemos establecer como espectadores no solo de un hecho estético, sino que también cultural y social.

Respecto del concepto de Espacio público, que ha sido abordado desde diversas perspectivas en la danza, en este caso nos parece interesante el planteamiento que el académico Héctor Berroeta (2012) toma de la filósofa Hannah Arendt, planteando una tensión entre espacio público y espacio privado de esta manera:

*El espacio público (...) es el lugar de la expresión pública del interés común, donde el ser humano busca los lazos compartidos y la diferenciación. En cambio, el espacio privado es aquel en que se asegura la reproducción de la vida. “Lo público remite a la acción y al discurso; lo privado, a la reproducción y al trabajo. Lo público es lo aparente y manifiesto; lo privado, lo oscuro que debe ser ocultado, sustraído a la mirada de los demás. Lo público es el espacio de la libertad, de la capacidad de inicio de algo nuevo; lo privado, el ámbito de la necesidad, de la reproducción. (Arendt, 1958, cit. en Berroeta y Tomeu, 2012, pp. 58-59)*

Tomando como referencia las palabras que según Arendt refieren a lo público: acción, discurso, aparente y manifiesto, libertad, inicio y nuevo, nos resuenan al pensar en las diversas prácticas artísticas que se han desplazado de sus espacios convencionales en nuestro país en diversos periodos, donde el espacio social o público es tensionado por acciones que emergen desde el cuerpo y sus modos de danzar.

<sup>10</sup>. Durante la Dictadura cívico-militar que gobernó Chile entre 1973 y 1990, se reemplazó la política económica de planificación central o estatista que había intentado instaurar el gobierno de la Unidad Popular por una economía de libre mercado. Este proceso fue liderado por un grupo de economistas chilenos que habían hecho sus posgrados en la Universidad de Chicago, Estados Unidos, cuya máxima autoridad intelectual era Milton Friedman. Por tal razón en Chile estos profesionales fueron conocidos como los “Chicago Boys”, bajo cuya orientación el país emprendió un camino de modernización concentrado en el sector primario, productor de materias primas y dedicado a la exportación (Délano y Traslaviña, 1989).

## La Danza en Chile y sus Relaciones con el Espacio Público o la Calle

A partir de las investigaciones en torno a la producción coreográfica de la danza en Chile entre los años 1940 y 2015 (Alcaíno y Hurtado, 2010; 2018), podemos decir que estas se desplazaron bajo distintas motivaciones y contextos hacia el Espacio Público o la Calle. Por ejemplo, en el contexto de las llamadas disputas por el Espacio público, entendidas desde la perspectiva de Berroeta y Arendt durante la dictadura militar chilena, fue a través de acciones artísticas y performativas a fines de los años 70 y durante los 80, donde además encontramos acciones o acontecimientos vinculados a la militancia de izquierda y/o de defensa de los Derechos Humanos, a los que nos referiremos más adelante.

Entonces, sabemos que la danza moderna y contemporánea en nuestro país se relacionaron, independientemente de conceptualizaciones autorales, con el Espacio Público o la Calle por lo que es importante indagar de qué manera se relacionaron. Y también es importante intentar dilucidar ¿Qué entienden o entendieron los/as creadores o coreógrafos/as chilenos/as por Espacio público o por Calle entre mediados del s. XX y principios del XXI? ¿Cuáles fueron las relaciones entre Cuerpo, Danza y Espacio convencional – teatro a la italiana - y Espacio Público en la danza moderna y contemporánea en Chile durante el mismo periodo señalado?

Para aproximarnos a responder estas interrogantes presentaremos un breve derrotero que dé cuenta de estas relaciones. En este recorrido veremos que la danza escénica durante el s. XX se desarrolló fundamentalmente en espacios convencionales -teatro a la italiana - y eventualmente en el Espacio Público, o como algunos creadores llaman a estos espacios: urbanos, no convencionales o Calle.

## Cuerpo y Danza desde su Profesionalización en Chile

La danza moderna y contemporánea en nuestro país es parte del resultado de un derrotero que se ancla en la Universidad de Chile con la creación de la Escuela de Danza (1941) y compañía de danza (1945), conocida hoy como Ballet Nacional Chileno (en adelante, BANCH). Ambas acciones se vieron favorecidas por el contexto político y cultural propiciado por el gobierno radical de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), donde la educación y la cultura tomaron un rol patrimonial y fundamental para el desarrollo de nuestro país, momento en el que confluyeron artistas con propuestas distintas a las conocidas localmente, la academia y la institucionalidad. Todo lo anterior se conjugó a partir de la presentación en Chile de la compañía alemana de danza moderna expresiva del coreógrafo alemán Kurt Jooss (1901–1979), la que, a través de su danza y puesta en escena, trajo a nuestro país un lenguaje que emergió en el contexto de las rupturas artísticas de inicios del s. XX en Europa (Cifuentes, 2007).

Una de las características de la danza moderna que generó un quiebre respecto de toda la tradición de la danza construida a partir del s. XVII, es la relación con la fuerza de gravedad que ejerce esta sobre el cuerpo, evidenciándola y no negándola como en la tradición de los ballets románticos y clásicos, instalando un nuevo modo de abordar el cuerpo en términos técnicos y expresivos y reforzando la ejecución de la danza a pie descalzo. Otra característica importante fue la potenciación y ampliación del cuerpo expresivo en relación con el espacio, evidenciando su tridimensionalidad, liberando, además, a las/os bailarinas/os de estructuras de movimientos propias de la tradición del ballet clásico (Bentivoglio, 1995).

Este modo de abordar el cuerpo, la danza y el espacio escénico fueron vistos por primera vez en Santiago de Chile en la obra *La Mesa Verde* de Kurt Jooss (París, 1932) en el Teatro Municipal de Santiago en 1940. La fuerza expresiva corporal, espacial y teatral de esta obra impactó a parte del público neófito en este lenguaje, y a algunas personas que tuvieron acercamientos a la danza expresionista o expresiva alemana, bien porque habían sido discípulos directos de algunos de los coreógrafos/as alemanes/as en Europa, o porque en la práctica tuvieron acceso al trabajo técnico dancístico en talleres realizados, por ejemplo, por el chileno Ignacio del Pedregal,



quien tomó clases con la bailarina y coreógrafa alemana Mary Wigman, perteneciente a la corriente de danza expresionista (Cifuentes, 2007).

Es importante señalar que el cuerpo que observamos en la danza expresiva alemana, de acuerdo a la propuesta de Jooss, mantiene algunos parámetros de aquel cuerpo y técnica heredados de la tradición del Ballet clásico, lo que es observable en su obra *La Mesa Verde*. Respecto de esto, la investigadora argentina Susana Tambutti en su texto *Danza o el imperio sobre el cuerpo* (2008), nos plantea que “la concepción del cuerpo cartesiana, la aplicación de reglas uniformes, la eliminación de expresiones singulares fue parte del pensamiento de la danza espectáculo occidental hasta mediados del s. XX” (Tambutti, 2008, p. 6).

En los inicios de la profesionalización de la danza moderna en Chile, bajo el alero de una institución pública, fue de suma relevancia la creación del Instituto de Extensión Musical (IEM) (1940) dependiente de la Universidad de Chile, pues permitió el desarrollo y permanencia de diversas expresiones artísticas, entre ellas la danza. Fue en este contexto que el IEM convocó a tres de los bailarines alemanes integrantes de la compañía de Jooss, la que luego de presentarse en Chile no pudo regresar a Alemania debido a las tensiones políticas generadas por la segunda guerra mundial, impidiendo la vuelta de sus integrantes a su país.

Este hecho posibilitó que los bailarines alemanes Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolph Pescht regresaran a Chile a crear la primera Escuela de Danza (1941), y más adelante el BANCH (1945) (Cifuentes, 2007). Ambos espacios, escuela y ballet, marcaron la formación de varias generaciones de bailarines/as con una clara influencia de la danza expresiva alemana en sus cuerpos, técnica y en sus danzas, al menos en el periodo en que Uthoff estuvo a cargo de ambos espacios (1941–1964).

En la década de los 50, bailarinas/es chilenas/os de la primera generación del BANCH, además de interpretar diversas obras bajo la dirección de Uthoff, montaron coreografías propias, desplegando sus inquietudes coreográficas<sup>11</sup> (Alcaíno y Hurtado, 2010). En esta década, los modos en que las obras coreográficas del BANCH se presentaban ante el público fueron principalmente en espacios escénicos convencionales conocidos como teatros a la italiana. Para esta investigación no contamos con antecedentes relatados o descritos en textos o investigaciones que refieran específicamente a la realización de puestas en escena de danza para el Espacio público o en la Calle en esta década. Sin embargo, entre los años 60 y 70 sí existieron experiencias creativas y coreográficas en el Espacio Público o en la Calle – esta última, forma más usual de referirse a espacios a la intemperie- (Alcaíno y Hurtado, 2010), sobre todo a fines de los 60 y principios de los 70 en el contexto de la campaña en apoyo a la candidatura a la presidencia de Salvador Allende.

Finalizando los años 60 se generaron cambios sustanciales respecto de los modos de crear y abordar el cuerpo al interior de

la Universidad de Chile con la creación del Ballet de Cámara (BALCA), fundado el año 1966 por la bailarina Malucha Solari. Este ballet, junto con cumplir labores de extensión del Departamento de Danza, se constituyó como un espacio de creación experimental en relación a los modos en que la danza se venía enseñando y creando al interior de esta institución. El BALCA surgió en el contexto de la Reforma Universitaria<sup>12</sup> y, según la bailarina y coreógrafa chilena Gaby Concha, buscaban que todos/as pudiesen interpretar los diversos roles y con esto interpelar las jerarquías hegemónicas<sup>12</sup> (Alcaíno y Hurtado, 2010, p. 55), provenientes de la tradición del ballet clásico y heredadas por la producción coreográfica de la danza moderna occidental en los primeros 50 años del s. XX.

El BALCA potenció que sus integrantes crearan coreografías y también las interpretaran, fomentando la improvisación como práctica para la búsqueda de lenguaje a través de la experimentación, lo que bajo la estructura del BANCH al parecer no sucedía<sup>13</sup>. Por otra parte, y en sintonía con el período, buscaban incorporar en sus propuestas, según las propias integrantes del BALCA señalan en una entrevista en un diario de la época, algunos aspectos “culturales latinoamericanos”<sup>14</sup>, lo que se conjugaba con el carácter novedoso de sus creaciones. Inferimos que esto tuvo que ver con que algunos/as integrantes del BALCA -Gaby Concha, Hernán Baldrich, Gregorio Fassler, entre otros/as-, tenían fuertes inquietudes creativas y varios de ellos/as había tenido algún tipo de experiencia técnica, estudios formales, prácticas de improvisación o acercamientos con el trabajo de coreógrafos/as o maestros/as precursores de la danza moderna y posmoderna en EE.UU.<sup>15</sup>.

Esto implicó que esta generación de bailarines/as y coreógrafos/as comprendiera la escena, el lenguaje de la danza y el cuerpo, de una manera distante a lo que la mayor parte de ellos había experimentado en su formación en la Escuela de Danza o en sus estadías en el BANCH. También coexistieron otras experiencias fuera de los espacios institucionales<sup>16</sup> como el BANCH y el BALCA, ya que estos se volvieron insuficientes en correspondencia con el “creciente aumento de los bailarines profesionales, que necesitaban mostrar su trabajo coreográfico, y la existencia de solo dos cuerpos estables” (Alcaíno y Hurtado, 2010, p. 49).

Respecto de las propuestas coreográficas realizadas en este periodo no tenemos acceso a ellas, pues no existen registros conocidos en formato audiovisual, solo es posible acceder a estas a través de relatos, prensa de la época y algunas fotografías. Tampoco existen investigaciones específicas o publicaciones que se refieran a la relación danza - cuerpo y Espacio público o Calle en nuestro país, por lo que la manera en que nos hemos acercado a ellas es a través de testimonios que hemos encontrado en publicaciones, tesis e investigaciones referidas a otros temas. Por ejemplo, sabemos que en alguna ocasión el BALCA realizó improvisaciones al aire libre en parques o realizó experiencias en el Museo de Bellas Artes, pero como

11. *El Umbral del Sueño* (Solari, 1951); *Redes* (Cintolesi, 1952); *Bastión y Bastiana* (Bunster, 1956) (Cifuentes 2007)

12. *La Reforma Universitaria “modificó de manera sustancial el contenido y las orientaciones de las funciones universitarias, estableció una nueva estructura de autoridad y poder que permitió la participación de la comunidad universitaria en el gobierno de las universidades y se esforzó por buscar una mejor inserción de éstas en los afanes por lograr el desarrollo y la modernización del país”* (Memoria Chilena, s.f.)

13. *Por ejemplo, en relación con las estructuras jerárquicas que se establecen al interior de un cuerpo de baile, compañía o ballet, donde un/a coreógrafo/a instaura el lenguaje y la forma en que la obra es concebida, negando cualquier participación en estos aspectos a los/as intérpretes o bailarines/as. De todas formas, el tema del trabajo de la improvisación en este periodo debe ser estudiado.*

14. *Buscando un lenguaje contemporáneo nace Ballet de Cámara del IEM*. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoria-chilena.gob.cl/602/w3-article-81612.html>. Accedido en 27/8/2023.

15. *Por ejemplo, Martha Graham, Merce Cunningham, Alvin Nikolais, Trisha Brown, entre otros/as.*

16. *Taller coreográfico (1964 - 1969). Proyecto dirigido por los bailarines chilenos Joan Turner y Alfonso Unanue que surgió como un espacio de formación y creación para aficionados/as el que también acogió a bailarines/as profesionales con inquietudes creativas.*

## Danza, Cuerpo y Espacio Público. Entre la Cultura de Izquierda y la Disputa por el Espacio Público

acciones eventuales o aisladas (entrevista a Gaby Concha realizada por Hurtado, 2021). Por otra parte, en la tesis *Pioneros en la creación dancística en Chile — compilación biográfica de coreógrafos nacionales, con estudios de danza en la Universidad de Chile, periodo 1941– 1973* de la profesora de Danza Rosalía Fuentes Basaul (2006), encontramos algunos hallazgos referidos a experiencias de danza en Espacios urbanos o en la Calle del coreógrafo chileno, Gregorio Fassler<sup>17</sup>, aunque no tenemos mayores antecedentes respecto de qué y cómo abordaba el cuerpo y la danza en el espacio. Así lo señala Fuentes:

*El trabajo coreográfico, cada vez más maduro y a la vez, innovador, emprende vuelo al utilizar espacios urbanos, entre estos lugares estaban los centros comerciales, conocidos como “caracoles”: Los Dos Caracoles, en Lyon con Providencia; el llamado Pirámide del Sol, o simplemente la calle era su nuevo escenario. (Fuentes, 2006, p. 101)*

A pesar de estas experiencias más bien aisladas en la Calle o Espacios Públicos realizadas por coreógrafos/as que emergieron finalizando la década de los 60, esta práctica comenzó a darse *in crescendo* desde fines de la década los 70, momento crucial de disputa por el Espacio público o la Calle en el contexto dictatorial chileno, en que las formas de abordar el cuerpo y la danza comenzaron a diversificarse debido a las diversas influencias y relaciones señaladas anteriormente. Pero es a partir de mediados de la década de los 80 cuando comenzamos a observar una fuerte presencia de la danza en espacios distintos a los del teatro, destacando las presentaciones realizadas por la Compañía de Danza Espiral (1985) dirigida por Patricio Bunster y Joan Turner. Estas fueron generadas para teatros o espacios convencionales, y trasladadas a espacios no convencionales como juntas de vecinos, centros de madres, canchas de fútbol o directamente en la Calle o el Espacio Público.

La danza, así como diversas manifestaciones artísticas, estuvieron marcadas por agitaciones políticas y culturales de diverso orden. Si bien fue en el contexto de la Unidad Popular (en adelante, UP) bajo la presidencia de Salvador Allende (1970-1973) donde se visibilizó con mayor fuerza un fuerte imaginario cultural específico en nuestro país, fue principalmente en la década de los 60 cuando comenzó a configurarse al calor de los diversos movimientos sociales y políticos que surgieron en Latinoamérica. El llamado proyecto socialista, así como el “proyecto cultural de izquierda”, como lo llama el historiador chileno Martín Bowen (2008), fue imaginado, pensado y desarrollado por artistas e intelectuales que fueron parte de la UP, y tenía como objetivo central “... crear sujetos sociales críticos y autónomos”, marcando, de esta manera, “tanto la producción de obras culturales como el tipo de acercamiento que los intelectuales y militantes de izquierda tuvieron hacia las narrativas identitarias chilenas y al sujeto popular” (p. 2).

Es interesante pensar cómo este imaginario influyó en los modos de hacer de la mayor parte de los artistas de izquierda más reconocidos del periodo en cuestión, incidiendo en la producción artística y cultural de la época. Sobre esto, Bowen menciona que “la cultura jugaba un papel importante y decisivo —como proyecto— en el proceso revolucionario chileno, más allá de la labor efectiva que este ámbito haya jugado en los tres años de gobierno de Salvador Allende” (2008, p. 2). Así, se refiere también a la relación entre Arte y Política —entendiendo política, en este caso, a aquella de carácter militante—, señalando que en la mayor parte de las prácticas o expresiones artísticas de la época “se desarrolla una conciencia crítica marcada fuertemente por la denuncia de la alienación, la represión y la explotación a que eran sometidas las clases populares” (Bowen, 2008, p. 2).

Bowen ejemplifica lo anterior refiriéndose a la folklorista y compositora chilena Violeta Parra, quien, a través de sus composiciones, “significó una reinterpretación evidente de los modos de uso del folklore, aunando así de manera categórica la defensa de la música considerada propiamente *nacional* con el compromiso político de izquierda” (2008, p. 2). En esta línea, Bowen nos propone que esta relación construida desde los imaginarios de izquierda entre música y política fue la que generó lo que conocemos como neofolklore, “cuya politización irá en aumento hasta que en 1968 se celebra el Festival de la Nueva Canción Chilena” (2008, p. 2). Esta relación entre música y política incidió en cómo la danza de carácter más



BALLET POPULAR, *Venceremos* (1971 - 1972)  
de Joan Turner.  
Archivo personal de Sonia Uribe.  
Fotógrafo desconocido

17. Coreógrafo chileno contemporáneo y experimental que en 1976 crea un espacio para dar clases en la calle Vidaurre de la ciudad de Santiago, lugar donde comienza su oficio como coreógrafo en Chile luego de haber trabajado con diversos/as coreógrafos/as en EE. UU., donde también tuvo contacto con la escena de la danza posmoderna.
18. Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular. Candidatura presidencial de Salvador Allende, 1969.
19. Más información de El Ballet Popular en el documental EL BALLET POPULAR producido por SINATAD. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IUYFJfVkwE>
20. Con música de Víctor Jara e Inti Illimani. En la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ubicada a pocos metros del Palacio de La Moneda, en pleno Centro de Santiago.

militante o de izquierda se relacionó de manera imbricada con el estilo musical de aquella época.

Patricio Manns, Quilapayún, Víctor Jara, entre otros grupos musicales y cantautores chilenos, junto a otras manifestaciones artísticas con ideas afines, enfocaron su creatividad para trabajar en la campaña presidencial de Salvador Allende “produciendo canciones destinadas específicamente a esa tarea” (Bowen, 2008, p. 2). En este contexto, diversos/as artistas se volcaron a la búsqueda de este prometedor proyecto “revolucionario” que proponía cambios estructurales en la sociedad chilena.

En la danza, surge El Ballet Popular (1969–1973), compañía que trabajó arduamente en la campaña de Allende, dirigido por Joan Turner e integrado por bailarinas/es provenientes de espacios no institucionales y bailarines/as del BANCH. En la configuración de las danzas que interpretaban, tomaron tanto elementos de la danza moderna, así como referencias musicales folklóricas y populares. En varias de las coreografías creadas por este ballet danzaron al ritmo de canciones y músicas compuestas o interpretadas por Inti Illimani y Víctor Jara, buscando representar o traducir el espíritu de las letras a través de la danza (Alcaíno y Hurtado, 2010).

En este contexto, surgió el “Tren popular de la Cultura”, recorriendo gran parte del territorio chileno al sur de Santiago entre el 15 de enero y el 16 de febrero de 1971. Este tren fue un proyecto de la UP que respondía al interés de llevar diversas expresiones artísticas -doctas y populares- a personas que no tenían acceso a ellas, en un contexto donde la educación y la cultura fueron fundamentales. Dicho interés quedó plasmado en la medida número 40 del programa de gobierno de Salvador Allende, a la que alude la investigadora Carolina Espinoza (2015) en el texto *El tren popular de la cultura: expresión del arte para todos*. La medida propone que: “El sistema de cultura popular estimulará la creación artística y literaria y multiplicará los canales de relación entre artistas o escritores con un público infinitamente más vasto que el actual”<sup>18</sup> (cit. en Espinoza, 2015, p. 97). Así mismo, Espinoza referencia la participación de El Ballet Popular en este Tren Popular de la Cultura a través del testimonio del cantautor y músico chileno Nano Acevedo, quien señala que en este tren participaban personas y agrupaciones artísticas provenientes de diversas disciplinas, entre ellas, El Ballet Popular.



BALLET POPULAR, *Venceremos* (1971 - 1972)  
de Joan Turner.  
Archivo Memoria chilena  
Fotógrafo desconocido

21. Algunos de los grupos de danza de las que hoy se tiene conocimiento y registro en la década de los 70 son: Teatro Contemporáneo de la Danza (Ingeborg Krussell, 1974); Taller de danza contemporánea (Gaby Concha, 1976, ex directora del BALCA); Taller de Danzas Antiguas (1976); Agrupación de danza Mobile (Hernán Baldrich, 1977); Grupo danza del centro (Gregorio Fassler, 1976 y 1978) (Alcaíno y Hurtado, 2010).

A partir de lo anterior, podemos decir que en este contexto la danza efectivamente se relacionó con el Espacio público o la Calle, pues El Ballet Popular danzó en diversos espacios en el sur de nuestro país, entre ellos: sindicatos, canchas, centros culturales<sup>19</sup>, etc. Sin embargo, las representaciones artísticas no pensaban el Espacio público en relación, por ejemplo, a la arquitectura, los espacios de circulación o el paisaje, pues no era ese su objetivo central. Tampoco se preguntaban respecto del cuerpo con relación a la danza, pues los cuestionamientos teóricos, problematizaciones y conceptualizaciones respecto de la relación entre la danza y el cuerpo en nuestro campo artístico y disciplinar surgieron con mayor fuerza y evidencia en el s. XXI.

Entonces, diremos que llevar la danza a la Calle o al Espacio Público en este tiempo fue motivada por una extensión cultural del proyecto político de la UP, a través de una forma de danza que encarnó en sus cuerpos una estética vinculada a la cultura de izquierda de aquel periodo. Por lo tanto, siguiendo a Espinoza (2021), las salidas al Espacio Público o a la Calle, permitieron a la danza relacionarse con diversas comunidades al entrar en contacto con pueblos y ciudades del sur de Chile, pues el objetivo final del Tren Popular de la Cultura era crear un “Instituto Nacional del Arte y la Cultura, además de la creación de Escuelas de formación artística en todas las comunas del país” (p. 96).

Con el triunfo de la UP los imaginarios artísticos y culturales de izquierda se instalaron con fuerza en el mundo del Arte, en el mundo popular y también en la formación académica de la danza moderna que entonces se enseñaba en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile y el BANCH. Por lo tanto, inferimos que en este momento se fue constituyendo y afianzando un modo en que el cuerpo y la danza representaba una estética política popular de izquierda, al menos en aquellos/as artistas que adherían a este proyecto político, social y cultural.

Hasta el Golpe de Estado en nuestro país el 11 de septiembre de 1973, en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile los aspectos formativos, creativos y escénicos en la danza eran guiados por el bailarín, coreógrafo y militante del Partido Comunista, Patricio Bunster (uno de los coreógrafos más visibilizados en esta época), quien dirigió el Departamento de Danza entre los años 1967 y 1973. Un contrapunto importante a la formación corporal y a las propuestas coreográficas que se realizaban al interior de este fue el BALCA, Ballet de Cámara dedicado a la experimentación y extensión departamental, al que nos referimos anteriormente. En ese periodo (1967–1973), las propuestas coreográficas y corporales de Bunster estaban orientadas hacia la búsqueda y expresión de una cierta identidad latinoamericana, a través de una estética y lenguaje con influencia de la danza moderna expresiva alemana.

*Los Siete Estados*<sup>20</sup> fue la obra - inconclusa- que se encontraba creando Bunster para el BANCH, cuando ocurrió el golpe militar, momento en que Bunster partió exiliado hacia Alemania Oriental. A partir de este momento, la llamada cultura de izquierda y sus prácticas artísticas en Chile intentaron ser eliminadas, sin embargo, luego de un largo exilio de varios artistas, de continuos silencios y de un trabajo subterráneo, estas prácticas continuaron su camino, generando un fuerte espacio de resistencia política a través del Arte.

## Entre los 70 y los 80

Ya en dictadura existieron algunas agrupaciones o compañías de danza fuera de la Universidad de Chile, institución que mantuvo al BANCH y al BALCA hasta 1976, momento en el que ambas se fusionaron. Parte de las agrupaciones que se conformaron fuera de la institucionalidad mantuvieron el carácter experimental que se venía desarrollando, entre otras, en el BALCA y en agrupaciones independientes que surgieron en los años 60 y 70, varias de ellas con influencias de la danza posmoderna norteamericana y que continuaron desarrollando su trabajo en este periodo, a pesar de lo adverso de las condiciones contextuales<sup>21</sup>.

Un hito importante para las nuevas propuestas de creación y emergencia de otras corporalidades fue la visita en 1977<sup>22</sup> de Carmen Beuchat, bailarina chilena radicada en EE.UU, y partícipe de la escena de la danza posmoderna<sup>23</sup>. Pero cuando hablamos de la década de los 70 en dictadura, no podemos dejar de referirnos a los movimientos de Derechos Humanos que cumplieron un rol de visibilización de la violencia ejercida por el Estado bajo la dictadura cívico militar, en el Espacio Público o la Calle. Estos movimientos realizaron acciones específicas en las que el cuerpo fue el centro de su accionar, contribuyendo de esta manera a visibilizar el espantoso estado de las cosas.

Manuel Borja-Villel, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2008 – 2023), en el texto escrito a partir de la exposición *Perder la forma humana*. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina (2012), señala que los diversos movimientos de Derechos Humanos que surgieron en los años 80 en América Latina buscaban alterar “la normalidad de la vida pública impuesta por el terror dictatorial” (Borja-Villel et al., 2013, p. 14) desde sus particulares formas de accionar. En el caso de Chile, señala a la Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos (AFDD, 1974), quienes a través de su conjunto folklórico crearon “La cueca sola” (1978), generando con esta acción “otras formas de agenciamiento” (Borja-Villel et al., 2013, p. 14), en torno a la posibilidad de alterar el estado de terror impuesto en los cuerpos y también en el Espacio Público o en la Calle.

22. Información recuperada de: <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-336537.html>

23. En esa oportunidad, Beuchat realizó un taller de *Contact Improvisation* en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile al que asistieron jóvenes bailarines y creadores.

*La cueca sola*, que devino del baile popular chileno, la cueca<sup>24</sup> es una danza interpretada solo por mujeres pertenecientes al conjunto folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, cuya letra y música son de autoría de Gala Torres. Esta cueca sola, que apareció por primera vez en nuestro país en la conmemoración del Día Internacional de la Mujer en el año 1978 se danzó innumerables veces en diversos actos políticos y en protestas en la calle, instaurándose como denuncia política. El origen de esta danza fue la espantosa experiencia de tortura, muerte y desaparición forzada de los cuerpos de los familiares de estas mujeres durante la dictadura, el ultraje de aquellas y aquellos que no tuvieron lugar en el nuevo orden instaurado en el Estado de excepción que rigió en Chile a partir del 11 de septiembre de 1973. Cuando nos enfrentamos a esta cueca, nos encontramos de cara a una representación inacabada, ya que la pérdida de estas mujeres, las vidas que les arrebataron, es irrecuperable. Por lo tanto, esta cueca sola en sus inicios no es una danza festiva, pues enrostra el dolor por la pérdida de aquellos cuerpos que fueron objeto de desprecio.

En *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* de la investigadora cubana Ileana Diéguez (2016), nos encontramos con la siguiente reflexión de Nelly Richard, ensayista francesa radicada en Chile: “La falta de sepultura es la imagen sin recubrir del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese duelo inacabado en una versión transicional” (Richard, cit. en Diéguez, 2016, p. 109), pero que a pesar de esto, por otra parte también es “la condición metafórica de una temporalidad no sellada, inconclusa: abierta, entonces a la posibilidad de ser reexplorada en sus capas superpuestas por una memoria activa y disconforme” (Richard, cit. en Diéguez, 2016, p. 109). Esta reflexión que nos plantea Richard nos invita a pensar desde otras perspectivas nuestros cuerpos y nuestras corporalidades, más allá de la perspectiva disciplinar en la que estamos inmersos, pues interpela y tensiona nuestros haceres y saberes respecto del cuerpo, sus corporalidades, sus propuestas escénicas y, también, de otras formas de agitar nuestras memorias.

Acá es importante señalar que en los años 70 no existían teorías o historizaciones de la danza en Chile, pues este es un ejercicio reciente por lo que habría sido imposible pensar este problema. Sin embargo, mirando desde este presente y al calor de los diversos acontecimientos mundiales, particularmente de las movilizaciones sociales y estudiantiles que surgieron en los primeros 20 años del s. XXI en nuestro país, hoy día es imposible no hacerlo. El cuerpo, los cuerpos, las cuerpos hoy reclaman otras formas de estar, de ser, de hacer y de aparecer.

*La cueca sola (1978)*  
Fotografía de Luis Navarro



24. *Danza tradicional de raigambre popular, de carácter festivo y de cortejo que se baila en parejas; la cueca se compone de música, poética y danza y se bailarían en nuestro país desde principios del s.XX. Fue declarada baile nacional por la dictadura militar chilena el 18 de septiembre del año 1979, fecha en que en nuestro país se celebra la independencia.*

25. *La compañía de danza francesa L'esquisse, integrada por Joëlle Bouvier y Régis Obadia, visitan Chile los años 1983 y 1989. Los coreógrafos Dominique Petit y Anne Carrié visitaron nuestro país en los años 1984, 1985 y 1987. En ambos casos, además de presentar obras, trabajaron en talleres con bailarines chilenos y en el caso de Dominique Petit y Anne Carrié montaron tres obras con bailarines/as chilenos/as: Los Girasoles, Cueca Sola y Robert Pierre (Cordova et al., 2009)*

## Los Ochenta

Década marcada por hitos que influyeron en las estéticas, corporalidades y modos de hacer danza por parte de quienes fueron entonces creadores emergentes, así como en la relación que fueron estableciendo entre cuerpo, danza y espacio, fuese este último convencional o público.

Las técnicas corporales y propuestas estéticas de coreógrafos/as provenientes de Alemania, Francia y EE.UU. dejaron de manera consciente o inconsciente su impronta en las propuestas escénicas, espaciales y corporales en parte de las obras chilenas de creadores/as independientes que estaban produciéndose en aquella época, a pesar del complejo contexto dictatorial en nuestro país. Una de las influencias más significativas fue a partir de la presentación de la compañía de danza-teatro de la coreógrafa alemana Pina Bausch en el año 1980 con las obras: *Café Müller* (1978), presentada en el Teatro Municipal de Santiago; y la asistencia de jóvenes bailarines/as y creadores/as al ensayo de *La Consagración de la Primavera* (1975), todo un hito artístico y cultural en un país bajo Estado de Sitio (Cordovez et al., 2009).

Desde las influencias norteamericanas, podemos mencionar el nuevo viaje de la maestra Carmen Beuchat a Chile, y también se suma la visita de coreógrafos/as y compañías de danza provenientes de Centros Coreográficos franceses<sup>25</sup>, gracias a la colaboración del Instituto Cultural Chileno Francés, uno de los centros de cultura binacional más importantes para el desarrollo de la danza contemporánea en nuestro país (Cordovez et al., 2009).

Respecto del encuentro con la obra de Bausch, la posibilidad de ver otro modo de hacer danza y de abordar el cuerpo en escena remeció a varios/as jóvenes bailarines/as y creadores/as que asistieron al espectáculo y ensayo. Esa apertura hacia otros mundos posibles para los/as jóvenes que comenzaban su carrera como coreógrafos/as, aportó a la emergencia de interesantes imaginarios creativos, produciéndose importantes matices en la producción coreográfica y técnico corporal que venía desarrollándose hasta ese momento (Alcaíno y Hurtado, 2010).

El lenguaje de Pina Bausch inició nuevas nociones de cuerpo y relaciones con el espacio escénico y el tiempo en la danza. La investigadora mexicana Gloria Godínez en su tesis doctoral *Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch* lo señala de la siguiente manera: “La noción de cuerpo que fue desarrollando Pina a lo largo de su carrera hizo que el bailarín fuera algo más que un cuerpo interpretando, transformó al bailarín en performer” (Godínez, 2014, p. 217), haciendo visible desde esta performatividad, siguiendo a Godínez, lo que en la representación a través del cuerpo tendería a desaparecer. Respecto de las piezas escénicas de Bausch, la misma autora señala

que lo que vemos es “(...) la transformación del cuerpo clásico del bailarín - intérprete en un cuerpo performativo, productor, abierto y capaz de hacer que algo inesperado suceda en la escena” (Godínez, 2014, p. 217). La danza y obra de Bausch causó un impacto en la escena internacional de la danza a partir de los años 70 y en la década de los 80 en la escena chilena, huella que perdura hasta el día de hoy.

Además de la influencia de Bausch en parte de algunos/as coreógrafo/as y bailarines/as de la danza en el Chile de los 80, junto con la de los/as coreógrafos/as franceses, se pueden observar otras influencias, conviviendo en esta década diversas maneras de imaginar, poetizar y plasmar lo coreográfico y lo corporal. Es en este momento que surge lo que se ha denominado como danza de resistencia, la que podemos observar, por ejemplo, en las obras de Bunster, quien retorna a Chile en el año 1984 y, un año después, crea junto a Joan Turner el *Centro de Danza Espiral*, retomando de alguna manera el trabajo que inició a principios de los 70 en la Universidad de Chile, presentando obras en espacios diversos como juntas de vecinos, canchas, sindicatos y festivales. Entre otras, *A pesar de todo* con coreografía de Bunster y música de Víctor Jara, estrenada en Alemania Oriental en 1975, debutó en Chile en el Primer Festival Víctor Jara en enero de 1986. En esta obra, Bunster expresa su experiencia en torno a acontecimientos previos y posteriores al Golpe de Estado, relevando “la figura del joven combatiente y la fuerza por luchar en contra de la opresión” (Hurtado, 2016, p.17). En *A pesar de todo*, reaparece la estética corporal y coreográfica que había comenzado a cimentarse entre fines de los años 60 y principios de los 70 en la Escuela de Danza y Ballet Nacional, entonces dirigido por Patricio Bunster.

En los inicios del Centro de Danza Espiral (1985) y su compañía, pasaron diversos/as bailarines/as con inquietudes creativas que, luego de compartir un tiempo con los llamados maestros Bunster y Turner, participando en sus propuestas, tomaron sus propios caminos en búsqueda de lenguaje corporal y modos de abordar lo coreográfico, siendo parte de ellos/as quienes constituirán la generación creadora de los años 90. Estos/as creadores/as se distanciaron radicalmente de la denuncia política o la crítica social, desarrollando lenguajes que se desmarcaron de estos modos de crear vinculados a una cultura de izquierda (Bowen 2008) y temáticas de resistencia que vuelven a la escena con la llegada de Patricio Bunster del exilio, abordando lenguajes y propuestas que interpelan o problematizan la disciplina de la danza en relación con sus propios recursos.

Estas nuevas propuestas fueron, de alguna manera, influenciadas por la visita de Bausch, Beuchat, de los/as coreógrafos/as franceses que visitaron Chile en este periodo, además de la estadía de algunos/as incipientes coreógrafos/as chilenos/as en los centros coreográficos franceses. Estas corporalidades

y visiones escénicas de la danza contemporánea propiciaron nuevas formas de abordar el cuerpo, la escena y el espacio en la escena chilena. Estos/as jóvenes creadores/as<sup>26</sup>, en un principio, se reunieron en torno a Bunster y Turner, en un contexto social y político que requería estar juntos/as, para luego tomar sus propios caminos.

La bailarina y coreógrafa chilena, Elisa Garrido (1952–2021) recuerda ese momento como “la mejor época (...) uno estaba con todas las contradicciones del momento, pero igual estaba estimulada, porque no había otra posibilidad” (Alcaíno y Hurtado, 2010, 146–147), señalando además que era una época en que se vivía con lo mínimo, donde los recursos económicos para hacer obras eran irrelevantes, siendo la pasión y el deseo de colaborar con los otros, el motor de la acción y no “esta cosa tan personalista que ocurrió después cuando cada uno se fue para su lado” (Alcaíno y Hurtado, 2010: 146–147), refiriéndose con esto a la concursabilidad que trajo la institucionalidad cultural.

## La Danza en los 90 hacia el s. XXI

“Chile, la alegría ya viene” es el coro del slogan creado para la campaña del No el año 1988, momento en que fuimos enfrentados a votar por la continuidad de la dictadura militar, o comenzar un sinuoso camino hacia la democracia; esta última, fue la voluntad que se impuso por amplia mayoría. En este contexto, los/as jóvenes creadoras/es chilenas/os comienzan a delinear un camino creativo que tomará cuerpo y presencia a partir de mediados de los años 90.

Las propuestas escénicas de esta generación, junto con desarrollar sus lenguajes y estéticas, dan cuenta de nuevas influencias. Entre ellas, la de bailarines y coreógrafos norteamericanos que visitaron periódicamente nuestro país entre los años 1994 y 2001 para realizar programas de perfeccionamiento promovidos por el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura y organizaciones nacionales e internacionales (Cordovez et al., 2009). Y también, la influencia de los franceses, pero esta vez desde la propuesta escénica y corporal del coreógrafo Claude Brumachon<sup>27</sup>, quien desde el

*Sótano (1992) de Luis Eduardo Araneda.  
Fotógrafo desconocido.  
Fuente: GAM.cl*



*Sótano (1992) de Luis Eduardo Araneda.  
Fotógrafo desconocido.  
Fuente: GAM.cl*



26. Entre ellos: Paulina Mellado, Alejandro Ramos, Nuri Gutiérrez, Elisa Garrido Lecca, Luis Eduardo Araneda, Elizabeth Rodríguez.

27. Director del Centro Coreográfico Nacional de Nantes. Francia.



año 1992 trabajó con bailarines y creadores de la danza independiente en Chile, y el año 1997 monta la obra *Los Ruegos*<sup>28</sup>.

Para ejemplificar parte de la producción artística coreográfica del periodo señalado, nos referiremos a una de las obras que marcan los inicios de los 90: *Sótano* (1992) del bailarín y coreógrafo chileno Luis Eduardo Araneda, quien en 2015 señaló<sup>29</sup> lo siguiente:

*Sótano surgió (...) cuando un grupo de jóvenes bailarines comenzó a experimentar en torno a la danza. Se reunían precisamente en un “sótano”, en cualquier espacio donde pudieran ensayar. El objetivo era crear un lenguaje en donde fuese posible transmitir la violencia de la dictadura y las ansias de cambio de la transición a la democracia. (En Hurtado, 2016, p.17)*

Esta obra es un ejemplo de las particularidades en las propuestas estéticas que comienzan a evidenciarse en los 90, periodo en que varias compañías independientes dedicaron parte de su trabajo coreográfico al tema de la memoria en torno a la historia reciente. Sin embargo, y esto es muy importante de consignar, no todos/as los/as creadores/as del periodo tomaron el tema de la violencia, la memoria y/o la dictadura para crear. Reconocidas coreógrafas chilenas<sup>30</sup> optaron por modos distintos de abordar la danza, haciendo emerger particulares corporalidades y modos de abordar lo coreográfico, abordando, en algunos casos, problemáticas de orden disciplinar, generando lenguaje particular y desarrollando autoría.

También es importante consignar que en este periodo casi no se observan experiencias u obras específicas creadas para la “Calle” o el “Espacio Público” pues la mayor parte de la producción de esta década se llevó a cabo en estructuras escénicas convencionales. También es ineludible señalar que parte de la producción artística coreográfica en los 90, tuvo acceso a financiamiento público a través de la concursabilidad en un contexto, a estas alturas, altamente neoliberal.

Respecto de lo anterior, en el artículo *Neoliberalismo y Cultura: una relación perversa* (2013), Julio Pastén plantea que con la llegada de la democracia a nuestro país (1989–1990), e instalado un “fundamentalismo de mercado” a través de sus políticas públicas, comienza un camino de consolidación de “una institucionalidad cultural (...) que reproduce a ultranza el sistema económico mundial, con sus reglas de mercado y consumo, abriéndose paso a la globalización de los mercados y sus finanzas, y también al hegemónico modelo de las industrias culturales”, en donde la relación entre Estado, Economía y Cultura toma las riendas “de las lógicas de desarrollo cultural del país” (Pastén, 2013, párr. 4).

A partir de lo anterior, observamos que los fondos concursables para las artes en Chile, desde sus inicios (1992)<sup>31</sup>, los que operan bajo las lógicas mercantiles anteriormente señaladas, se instalan hasta el día de hoy como un como un paraguas que alberga, protege y también ensombrece los modos y posibilidades de hacer de la danza en nuestro país.

En este complejo contexto se inicia un derrotero en el que coreógrafas/os chilenas/os comienzan a dibujar, para posteriormente en el s. XXI, cimentar propuestas estéticas definidas, emergiendo corporalidades y poéticas heterogéneas que podemos observar hasta el día de hoy. Estas han sido atravesadas por acontecimientos políticos y sociales que durante el s. XXI van a influir en la emergencia de diversas corporalidades, tanto en la danza, como en algunos movimientos vinculados a Derechos Humanos, activismos y disidencias sexogenéricas, abriendo nuevas interrogantes respecto del devenir de las danzas y sus modos de interpelar sus propios paradigmas.

28. Obra interpretada por bailarines/as chilenos/as que trata de la problemática de los Detenidos Desaparecidos durante la dictadura cívico – militar chilena.

29. En una entrevista a propósito de su remontaje en el año 2015, al designar a *Sótano* como Patrimonio Coreográfico por el Área de Danza del entonces Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

30. Ejemplo de algunas coreógrafas del periodo Nuri Gutés, Paulina Mellado, Elizabeth Rodríguez, entre otras/os.

31. Para mayor información, visitar <https://fondos.gob.cl/ficha/mincap/fond-art2022/>



*Revolución (2015) de Betania González.  
Fotografías de Mateo Lanzuela.*



En el caso de estas nuevas propuestas que emergen en el s. XXI, aquellas que comienzan a problematizar cuestiones relativas al cuerpo y su corporalidad, la danza, el Espacio público y la Calle, podemos señalar, entre varias posibles, tres obras que nos parecen fundamentales en este proceso. La primera es *Movimientos Subterráneos* (Hurtado, 2001) obra que ocupa diversas estaciones y espacios del Metro de Santiago para, por una parte, disponer cuerpos diversos en el espacio público que interpelaban la construcción de un cuerpo hegemónico en la disciplina, pero también en nuestra sociedad de consumo, junto con salir a un espacio complejo de circulación de las personas como lo es el Metro de Santiago e intentar un encuentro, una proximidad, sumando a esto la intención de dar cuenta de un malestar que percibimos como generación de artistas.

Luego, y a la luz de los nuevos movimientos sociales y estudiantiles que inician con la *Revolución pingüina* (2006) y

que atraviesan los primeros 19 años del s. XXI, la danza continúa saliendo al Espacio Público y a la Calle como fue el caso de *Calle* (2014) y *Revolución* (2015), pero esta vez pensando en los modos en que el cuerpo y la danza se instalan en estos espacios y se relacionan con los/as otros/as. Este giro fue propiciado, entre otras cosas, por las nuevas formas de abordar las técnicas de danza con fuerte influencia de las técnicas somáticas, la improvisación que toma una fuerza relevante en la formación de los /as bailarines/as y coreógrafos/as como práctica que busca lenguajes propios más allá de tecnicismos diversos. Las nuevas generaciones se ven inspiradas por las influencias teóricas respecto del pensamiento sobre el cuerpo que piensa la problemática del cuerpo dicotómico hacia la idea de un cuerpo fenomenológico, y el contexto de las protestas sociales que dan cuenta de un malestar social cada vez más acentuado. En este contexto, el Espacio público y la Calle serán fundamentales para la creación de obras, espacios pensados y problematizados que permiten levantar



*Danzas Calle* (2012) Francisco Bagnara.  
Fotografía: Alexander Correa

propuestas que interpelan, en el caso de las obras analizadas, en mayor o menor medida, aspectos de la subjetividad neoliberal.

Y, en el plano de los activismos vinculados a Derechos Humanos y disidencias, aunque no son parte fundamental de la presente investigación, es importante señalar como ejemplos de prácticas que se despliegan en el Espacio público o en la Calle a la *Escuela Carnavalera Chinchín Tirapié* (2006), al *Colectivo Cueca Sola* (2016) y a la *Guerrilla Marika* (2019) como prácticas que desde otros lugares de enunciación, evidencian la emergencia de nuevas corporalidades y modos de tensionar las relaciones con el espacio social, generando un desplazamiento y cuestionamiento significativo respecto de nuestro quehacer danzante.

## Conclusiones

La apertura generada por las propuestas de la danza posmoderna en la década de los 70 en EE.UU, buscó, entre otros aspectos, incluir en las prácticas artísticas corporales a personas sin entrenamiento específico en alguna técnica dancística. Esto desbordó los preceptos disciplinares construidos históricamente hasta ese momento en la danza, apareciendo junto con lo anterior, un cuerpo portador de historia y biografía. Ante la posibilidad de experimentar el propio cuerpo, consideramos que la improvisación en la danza, en tanto práctica de experimentación y exploración de lenguaje y desarrollo de corporalidades específicas, aportó a la emergencia de la subjetividad de los cuerpos danzantes. Lo anterior da pie para que en la danza comiencen a integrarse otros cuerpos, otras danzas, otras formas, otras escenas y escenarios, independientemente que hoy



persistan prácticas artísticas que responden a estéticas y cuerpos que comenzaron a construirse hace ya casi cuatro siglos<sup>32</sup>.

Junto con lo anterior, en el contexto de la danza posmoderna, la salida del teatro a la italiana hacia otros espacios no pensados para la danza, espacios llamados como no convencionales: museos, edificios, techos de edificios, la misma calle por donde transitan las personas cotidianamente; parques, entre otros, comienzan a dar cuenta de otros modos de abordar las relaciones entre cuerpos y espacios, generando con esto una posición política respecto del arte de la danza, acercándose al vínculo entre arte y vida.

Por otra parte -y paradójicamente-, en el caso chileno fue en plena dictadura militar que el cuerpo y la danza comenzaron a tener un rol de resistencia activa, ya que los Espacios públicos y la Calle, controlados y privados para diversas expresiones artísticas, así como para la reunión y circulación libre de personas, comienzan a ser disputados a través de acciones corporales por movimientos artísticos. Entre ellos, encontramos al Colectivo de Acciones de Arte (CADA, 1979) y movimientos vinculados a los Derechos Humanos, como el Conjunto Folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, quienes instalan al cuerpo y la danza en el Espacio público o en la Calle como acto de denuncia y resistencia a través de La cueca sola (1978).

En ese periodo las expresiones vinculadas a Derechos Humanos no problematizan ni cuestionan cosas de orden teórico o conceptual respecto del Espacio Público o la Calle, pues estas

acciones buscaban denunciar asesinatos, desapariciones, encarcelamientos y censuras. Sin embargo, sus acciones son fundamentales para pensar estas cuestiones que tensionan lo disciplinar y los activismos, situando al cuerpo y sus corporalidades en el centro. Además, instalan la pregunta por las conceptualizaciones de los espacios no convencionales de manera distinta a las abordadas en la escena post moderna americana, en un nuevo contexto en el que era necesario sostener la vida, pues la danza y las expresiones de carácter activista en Chile, salen a la calle precisamente en busca de vidas desaparecidas.

Y, como se puede observar, en este caso no hablamos ni de espacio no convencional, ni espacio público, porque el concepto de Calle, en el sentido propuesto por Sanfuentes (2015), es el que más nos resuena. Hoy son otras demandas de carácter político y social las que nos volcaron nuevamente a la calle, y es ahí donde la disputa por derechos sociales sigue siendo el lugar que nos permite manifestar nuestro malestar en el contexto político y económico neoliberal, una matriz de la cual al parecer no tenemos salida. Son las diversas prácticas de las danzas las que parecieran darnos un aliento para continuar viviendo y situando al cuerpo, su expresividad y humanidad en el centro de nuestra existencia. Así intentamos insistir en otras maneras en que el cuerpo, en tanto construcción de sentido, pueda volcarse socialmente a la escucha, percepción, propiocepción, colectividad, afecto y diversidad.



*Colectivo Cueva Sola (2023)  
50 años del Golpe de Estado.  
Fotografía de Francisco Miranda*

32. Nos referimos fundamentalmente al ballet clásico.



## Bibliografía

- **Alcaíno, G. y Hurtado, L. (2010).** Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000. *Ocho Libros*.
- **Alcaíno, G. y Hurtado, L. (2018).** Danza contemporánea en Chile 2000-2015. *Autobiografía de una escena. Hueders*.
- **Amigo, R; Badawi, H; Biczal, D; Borja-Villel, M; Carvajal, F; Colombino, L; Cristi, N; Davis, F; Expósito, M; Gamarnik, C; García, F; García, I; Gutiérrez, D; Henaro, S; Keller, A; La Rocca, M; Longoni, A; López, M; Lucena, D; Manzi, J... (Catálogo) (2012).** Perder la forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid. *España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.
- **Bentivoglio, L. (1995).** La Danza Contemporánea. Traducido por Susana Tambutti. *Longanesi*.
- **Berroeta, H. y Tomeu, M (2012).** La noción de espacio público y la configuración de la ciudad: fundamentos para los relatos de pérdida, civilidad y disputa. *Polis, Revista Latinoamericana, Volumen 11, Nº 31, pp. 57-80*.
- **Bowen, M (2008).** El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado en <http://journals.openedition.org/nuevomundo/13732>
- **Casullo, N. (1999)** Itinerarios de la Modernidad. Ed. Eudeba.
- **Cifuentes, M. (2007).** Historia Social de la Danza en Chile. *Lom ediciones*.
- **Cordovez, C. McColl, J., Pérez, S., Cifuentes, M y Grumann, A**



- (2009). Danza independiente en Chile reconstrucción de una escena 1990-2000. *Cuartopropio*.
- **Déllano, M. y Traslaviña, H. (1989).** La Herencia de los Chicago Boys. Eds. *Ornitorrinco*.
- **Godínez, G. (2014).** Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch. [Tesis doctoral] *Universidad de las Palmas de Gran Canaria*.
- **Gómez, M. (1997).** Diccionario del teatro. *Madrid, Ediciones*.
- **Diéguez, I. (2013).** Cuerpos sin duelo. *Ediciones DocumentA/ Escénicas*.
- **Espinoza, C. (2021).** El Tren Popular de la Cultura. Expresión del Arte para todos. *Kamchatka, 17, pp. 93 - 116*. Recuperado a partir de [https://www.researchgate.net/publication/353603838\\_El\\_Tren\\_Popular\\_de\\_la\\_Cultura\\_expresion\\_del\\_arte\\_para\\_todos](https://www.researchgate.net/publication/353603838_El_Tren_Popular_de_la_Cultura_expresion_del_arte_para_todos)
- **Foucault, M. (2007).** El Nacimiento de la Biopolítica: curso en el College de France. *Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica*.
- **Fuentes, R. (2006)** Pioneros en la creación dancística de Chile. Compilación biográfica de coreógrafos nacionales, con estudios de danza en la Universidad de Chile, *periodo 1941 – 1973*. [Tesis]. *Universidad de Chile*.
- **Hurtado, L. (2016, diciembre).** Prácticas y representación entre danza, historia y memoria en Chile 1978- 2013. *Interdanza, 37, pp. 12 - 23* Recuperado a partir de [https://issuu.com/interdanza/docs/interdanza37\\_issuu](https://issuu.com/interdanza/docs/interdanza37_issuu)
- **Hurtado, L. (2024).** La Cueca Sola: Danza entre el dolor y el duelo. *A.Dnz, 6, pp. 112–121*. Recuperado a partir de <https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/74567>
- **Islas, H. (1995).** Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia. *Cenidi Danza/INBA*.
- **Le Breton, D. (1995).** Antropología del Cuerpo y Modernidad. *Nueva Visión*.
- **Le Breton, D. (2010).** Cuerpo Sensible. *Metales Pesados*
- **Llorente, M (2013).** Apropiaciones espaciales de la danza: del espacio privado. En *Arte y Ciudad – Revista de Investigación, nº 3 (I), pp. 367-385*.
- **Markessinis, A. (1995).** Historia de la Danza desde sus orígenes. *Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier. S.L.*
- **Mauss, M. (1979).** Sociología y Antropología. *Tecnos*.
- **Memoria Chilena (s.f) Biblioteca Nacional de Chile. Augusto Pinochet Ugarte (1915 - 2006).** Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31395.html> . Accedido en 27/8/2023.
- **Pastén, J. (1 de junio de 2013).** Neoliberalismo y cultura: una relación perversa. El quinto poder. Recuperado en <https://www.elquintopoder.cl/cultura/neoliberalismo-y-cultura-una-relacion-perversa/>
- **Pavis, P. (2003).** Diccionario del teatro. *Paidós, Buenos Aires*
- **Políticas de la Estética (s.f) Políticas de la Estética.** Recuperado en <https://politicadelaestetica.wordpress.com/extractos-de-textos/manifiesto-del-no-ynonne-rainer/>
- **Sáez, M; Merlos, L (2016).** Arte y ciudad: Experiencias de danza en el espacio urbano. *Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro*.
- **Sánchez, J (1999)** La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias. *Coordinado por José Antonio Sánchez. Editorial Akal (España)*.
- **Sanfuentes, F. (2015).** Poéticas de la intemperie.: *Ediciones Departamento de Artes Visuales Colección Escritos de Obras*.
- **Shiner, L. (2004).** La invención del Arte. *Paidós*.
- **Tambutti, S. (2008)** Danza o el imperio sobre el cuerpo. *Red Sudamericana de Danza. Movimiento.org*. Recuperado en <http://movimiento.org/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762#:~:text=Hablar%20de%20genealog%C3%ADa%20del%20cuerpo,subyacente%20en%20cada%20propuesta%20creativa>.
- **Uribe, B. (1991)** Historia de la Danza en Occidente. *Universidad de Chile, Facultad de Artes*.